

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XVII 2009

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XVII 2009

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XVII - 1/2009
ISSN 1122-1917

Direzione

GIUSEPPE BERNARDELLI
LUISA CAMAIORA
SERGIO CIGADA
GIOVANNI GOBBER

Comitato scientifico

GIUSEPPE BERNARDELLI – LUISA CAMAIORA – BONA CAMBIAGHI – ARTURO CATTANEO
MARIA FRANCA FROLA – ENRICA GALAZZI – GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO –
MARGHERITA ULRYCH – MARISA VERNA – SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – MARIACRISTINA PEDRAZZINI – VITTORIA PRENCIPE –
MARISA VERNA

I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti alla valutazione
di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima

© 2009 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*);
web: www.educatt.it/librario

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it - *web:* www.educatt.it/librario/all

Questo volume è stato stampato nel mese di aprile 2010
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

ARIOSTO, GASCOIGNE E *THE TAMING OF THE SHREW*¹

DOMENICO LOVASCIO

Introduzione

Sin dal 1765, anno in cui Richard Farmer corresse l'osservazione di George Colman, il quale aveva indicato nel *Trinummus* di Plauto una fonte diretta della commedia, è universalmente riconosciuto che la fonte principale del *sub-plot* di *The Taming of the Shrew* sia da rintracciare nella commedia di Ludovico Ariosto *I Suppositi* e nella sua traduzione inglese a opera di George Gascoigne, *Supposes*².

L'influenza della commedia di Ariosto/Gascoigne su quella di Shakespeare è stata di volta in volta esaminata e sfruttata da svariati e autorevoli studiosi in funzione di analisi stilistiche, filologiche, antropologiche, sociologiche e psicoanalitiche, le più importanti delle quali verranno rapidamente passate in rassegna in questa sede. A fronte di tante analisi specifiche si vorrebbe provare a tracciare qui un quadro descrittivo completo, sintetico e organico di tale influenza, senza subordinarla ad altre ipotesi di studio, per evidenziarne ulteriormente l'importanza nel tessuto testuale e drammatico di *The Shrew*.

¹ Desidero esprimere tutta la mia gratitudine alla professoressa Luisa Villa e al professor Stefano Verdino della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Genova, rispettivamente relatrice e correlatore della mia Tesi di Laurea Triennale da cui è stato rielaborato questo saggio, per l'infinita disponibilità, i preziosi consigli e gli stimolanti incoraggiamenti. Rivolgo inoltre un ringraziamento speciale al professor Arturo Cattaneo della Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e al professor Carlo Maria Bajetta della Facoltà di Lingue e Comunicazione dell'Università della Valle d'Aosta per le puntuali annotazioni, i fruttuosi suggerimenti e le illuminanti osservazioni che mi hanno permesso di perfezionare questo lavoro. Ovviamente, ogni errore e imprecisione è imputabile soltanto a me stesso.

² Bisogna aggiungere che un analogo della falsa lezione di latino (*The Shrew*, III.1.27-42; l'edizione critica cui fanno riferimento le citazioni dalla commedia è W. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, A. Thompson ed., Cambridge University Press, Cambridge 1984), che per alcuni è una creazione originale di Shakespeare, è stato rintracciato da altri in *The Three Lords and Three Ladies of London* del 1590 di R. W. Inoltre, sono stati individuati molti passi in cui il *sub-plot* risentirebbe dell'influenza diretta, e non mediata dai *Suppositi* o da altre commedie italiane, della *Mostellaria* di Plauto. Sull'argomento, che non è possibile affrontare in questa sede, si vedano ad esempio: E.W. Fay, *Further Notes on the Mostellaria of Plautus*, "The American Journal of Philology", XXIV, 1903, 3, pp. 245-260; R.S. Miola, *Shakespeare and Classical Comedy: The Influence of Plautus and Terence*, Clarendon Press, Oxford 1994, pp. 63-78; F. Cioni, *A Shrew and The Shrew: Shakespeare, Plautus and the 'Bad' Quarto*, "Textus", XI, 1998, pp. 243-247.

Si trascurerà volontariamente il problema filologico riguardante *The Shrew/A Shrew*³, poiché non interferisce in maniera sostanziale con il rapporto di intertestualità che lega le commedie e, essendo la presenza dei *Suppositi/Supposes* molto più massiccia in *The Shrew* che in *A Shrew*, è appunto sulla prima che ci si concentrerà.

La commedia di Ariosto

I Suppositi di Ludovico Ariosto appartiene al genere della commedia erudita italiana in auge nel Cinquecento. Questo genere era caratterizzato da una marcata imitazione del teatro classico – spesso ottenuta attraverso la *contaminatio* di più intrecci drammatici (plautini o terenziani) mescolati tra loro –, dalla rigorosa osservanza delle tre unità di tempo, luogo e azione e dalla divisione in cinque atti, introdotta già nella tarda latinità e poi imposta dai curatori umanisti, allo scopo di spezzare la rappresentazione in cinque parti per lasciare spazio agli interludi o intermedi, spettacoli musicali che spesso, purtroppo, finivano per dominare la rappresentazione e costituire la maggiore attrattiva per il pubblico; tale genere era inoltre profondamente influenzato, soprattutto per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi e la prosa, dalla novellistica boccacciana. Le rappresentazioni di tali commedie erano spesso legate al Carnevale e avevano luogo in strutture teatrali temporanee erette all'interno dei lussuosi palazzi di corte⁴. Benché *I Suppositi* sia una delle commedie erudite più derivate (Angela Casella ha infatti mostrato che i 'prestiti' nella commedia sono riconducibili a ben diciannove commedie di Plauto e a sei di Terenzio, oltre che a diciannove novelle del Boccaccio, senza tralasciare un'influenza non trascurabile dei poeti burleschi)⁵, essa ha tuttavia un'importante rilevanza storica ed è una di quelle che hanno goduto di maggior fortuna all'estero durante il Cinquecento: può, infatti, vantare tre traduzioni in francese tra il 1545 e il 1594, fu la prima commedia a essere rappresentata in Spagna alla corte di Valladolid nel 1548 e fu oggetto della prima traduzione inglese di una commedia italiana da parte di George Gascoigne.

³ Per approfondire quest'argomento si consigliano, fra gli altri: A.H. Tolman, *Shakespeare's Part in The Taming of the Shrew*, "PMLA", V, 1890, 4, pp. 201-278; R.A. Houk, *The Evolution of The Taming of the Shrew*, "PMLA", LVII, 1942, 4, pp. 1009-1038; R. Hosley, *Sources and Analogues of The Taming of the Shrew*, "The Huntington Library Quarterly", XXVII, 1964, 3, pp. 289-308; B. Morris, *Introduction*, in W. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, Methuen, London 1981, pp. 12-50; A. Thompson, *Introduction e Textual Analysis*, in W. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, pp. 1-45, 155-174; S. Wells – G. Taylor – J. Jowett – W. Montgomery, *William Shakespeare: A Textual Companion*, Clarendon Press, Oxford 1987, pp. 109-111, 169-171; F. Cioni, *A Shrew and The Shrew: Shakespeare, Plautus and the 'Bad' Quarto*, pp. 235-260.

⁴ A. De Luca, *Il teatro di Ludovico Ariosto*, Bulzoni Editore, Roma 1981, ricostruisce brillantemente la storia della rinascita teatrale a Ferrara nel Cinquecento.

⁵ A. Casella, *Introduzione*, in L. Ariosto, *Commedie*, Mondadori, Milano 1974, p. XXI.

Esistono due redazioni dei *Suppositi*⁶ (il significato del titolo è ‘I Sostituti’ o ‘Gli Impostori’): la prima in prosa, composta probabilmente nel 1508 e rappresentata per la prima volta a Ferrara durante il carnevale il 6 febbraio 1509⁷, la seconda in endecasillabi sdruciolati, metro adottato da Ariosto nella speranza di riprodurre il senario giambico latino per avvicinarsi anche dal punto di vista formale ai modelli classici⁸, risalente probabilmente agli anni tra il 1528 e il 1532 e forse mai rappresentata⁹. Nel passaggio dalla prosa ai versi, Ariosto non modificò la sostanza dell’intreccio o dei personaggi, intervenendo prevalentemente sullo stile e sulla lingua, che divenne più elaborata e aulica con un massiccio intervento di toscanizzazione della lingua sotto l’influenza delle *Prose della volgar lingua* di Bembo. Ariosto abbreviò alcune scene ma ne arricchì altre con dettagli che le rendessero più chiare, più ricche di *pathos* o semplicemente più comiche. Molti termini furono sostituiti o modificati per ragioni metriche; tra questi anche i nomi di alcuni personaggi.

La traduzione di Gascoigne

La commedia *Supposes* di George Gascoigne è il primo dramma inglese scritto in prosa¹⁰ e, secondo Charles T. Prouty, “the first really well-constructed vernacular comedy that appeared on the English stage”¹¹. Fu rappresentato per la prima volta presso la Gray’s Inn

⁶ La versione in prosa dei *Suppositi* fu pubblicata per la prima volta nel 1523 a Siena (senza nome di stampatore, in 12°), ristampata nel 1524 (senza nome di stampatore, in 12°) perché la stampa di Siena fu definita ‘scorrettissima’ dall’autore, e nel 1525 a Venezia (da Nicolò di Aristotile detto lo Zoppino, in 8°); quella in versi, invece, fu pubblicata a Venezia nel 1542 (da Agostino de’ Bindoni, in 8°) e ancora nel 1596 (da Marc’Antonio Bombelli, in 8°).

⁷ Un’altra rappresentazione importante, con un diverso prologo composto per l’occasione ma andato perduto, ebbe luogo in Vaticano alla presenza di papa Leone X il 6 marzo 1519, con tribune per il pubblico progettate da Antonio da Sangallo e scenari dipinti da Raffaello Sanzio, che a detta dei testimoni riproducevano molto fedelmente la Ferrara in cui si svolge l’azione. Ulteriori rappresentazioni ebbero luogo sempre a Roma e a Venezia nel 1524 e di nuovo a Ferrara nel 1525 e 1526.

⁸ Secondo C. Ross, *Ariosto in Prose. Nuancing Shakespeare’s The Taming of the Shrew*, “Prose Studies”, XXIX, 2007, 3, p. 337, Ariosto probabilmente versificò la commedia anche per cercare di evitare che altre edizioni piratate si aggiungessero a quelle già in circolazione dal 1510, in virtù del fatto che la poesia, se ricopiata male o riscritta a memoria, mostra più chiari segni di corruzione rispetto alla prosa. Dello stesso avviso è D. Beecher, *Introduction*, in L. Ariosto, *Supposes. Translated by George Gascoigne*, D. Beecher – J. Butler ed., Dovehouse Editions, Ottawa 1999, p. 20. Al testo contenuto in questa edizione critica, che verrà d’ora in poi indicata semplicemente come *Supposes*, fanno riferimento tutte le citazioni dall’opera di Gascoigne.

⁹ Per quanto riguarda i *Supposes*, esistono tre edizioni in-quarto delle opere di Gascoigne in cui è inclusa la commedia: *A hundreth sundrie Flowers bounde up in one small Poesie*, Richard Smith, London 1573; *The Posies of George Gascoigne Esquire. Corrected, perfected, and augmented by the Author*, Richard Smith, London 1575 e *The Whole* (alcune copie recano la dicitura *The pleasauntest*) *woorkes of George Gascoigne Esquyre: Newlye compyled into one Volume*, Abel Jeffes, London 1587 (ossia uno o due anni prima che Shakespeare mettesse mano alla composizione di *The Shrew*). Il testo migliore, che è anche l’ultimo corretto dall’autore, è quello del 1575: presenta l’aggiunta della data di rappresentazione, di 27 note a margine e di alcune correzioni. Edizioni moderne complete delle opere di Gascoigne sono: G. Gascoigne, *The Complete Works of George Gascoigne*, J. Cunliffe ed., Cambridge University Press, Cambridge 1907, che si basa sul secondo in-quarto, e G. Gascoigne, *A Hundreth Sundrie Flowres*, G.W. Pigman ed., Oxford University Press, Oxford 2000, che si basa sul primo in-quarto.

¹⁰ R.C. Johnson, *George Gascoigne*, Twayne Publishers, New York 1972, p. 137.

¹¹ C.T. Prouty, *George Gascoigne: Elizabethan Courtier, Soldier, and Poet*, Columbia University Press, New

nel 1566 (forse la notte dell'Epifania o durante i festeggiamenti legati agli ultimi due giorni del Carnevale)¹², e nuovamente l'8 gennaio 1582 al Trinity College di Oxford¹³. Come spiega David Bevington, il testo stampato non è un copione per gli attori, bensì la registrazione dell'esecuzione in scena del 1566¹⁴. La rappresentazione a Gray's Inn fu senz'altro molto costosa, sfarzosa e opulenta, ben diversa da quelle che avevano luogo nei teatri pubblici.

Si possono formulare varie ipotesi sulle ragioni che spinsero Gascoigne a scegliere di tradurre proprio *I Suppositi*¹⁵: forse mirava ad attrarre l'attenzione della corte – come tutti coloro che frequentavano gli *Inns of Court*, i quali “cercavano di essere notati per le loro doti intellettuali da qualche personaggio influente, magari anche attraverso la loro abilità poetica”¹⁶; forse fu affascinato dalla fama crescente che Ariosto stava ottenendo in Inghilterra come poeta epico o, addirittura, ambiva a imprimere una svolta classicista allo sviluppo del teatro inglese¹⁷. Queste, tuttavia, rimangono soltanto congetture.

Ciò di cui si è certi è che, come ricorda Prouty, “importations from Italy, such as forks and fantastic styles, were received with enthusiasm, and exceptional hospitality was extended to Italy's poetry”¹⁸, e che quella di Gascoigne è un'ottima traduzione, fondamentale per l'evoluzione del teatro inglese, poiché “the play circulated widely thereafter among Elizabethan readers”¹⁹ e poté essere letta, apprezzata e imitata in un periodo cruciale nello sviluppo del teatro inglese. Secondo Donald Beecher, addirittura, “[*Supposes*] contributes more directly than any other both to the founding of the European drama, and to the shaping of the English stage”²⁰.

La trama e i contenuti rimasero gli stessi dei *Suppositi* e furono ugualmente osservate l'unità di azione, tempo (la durata è di un giorno) e luogo di Ariosto (la scena è la strada di fronte alla casa di Damone e a quella di Erostrato). *I Supposes* resta dunque, come l'ha definita Geoffrey Bullough, “a hard, dry classical comedy of subterfuge and misunderstanding”²¹. Gascoigne lavorò su entrambe le versioni dei *Suppositi*, seguendo ora l'una, ora l'altra, a volte fondendole nella medesima scena. Tuttavia, in presenza di due versioni

York 1942, p. 171.

¹² D. Beecher, *Introduction*, p. 11.

¹³ G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. I, Routledge and Paul, London 1957, p. 66.

¹⁴ D. Bevington, *Cultural Exchange: Gascoigne and Ariosto at Gray's Inn in 1566*, in *The Italian World of English Renaissance Drama: Cultural Exchange and Intertextuality*, M. Marrapodi ed., University of Delaware Press, Newark 1998, p. 33.

¹⁵ *I Suppositi* era già stata tradotta in francese, come si è detto, da J. P. de Mesmes. Questi aveva seguito alla lettera la sola versione in prosa. Gascoigne non conosceva questa traduzione, anche se John W. Cunliffe ha ipotizzato che il titolo *Supposes* potrebbe essere un prestito diretto dal titolo della versione francese *La Comedie Des Supposez* (G. Gascoigne, *Supposes and Jocasta*, J.W. Cunliffe ed., Boston 1906, cit. in J.P. Ingram, *Gascoigne's Supposes: Englishing Italian 'Error' and Adversarial Reading Practises*, in *Italian Culture in the Drama of Shakespeare & his Contemporaries. Rewriting, Remaking, Refashioning*, M. Marrapodi ed., Ashgate, Aldershot 2006, p. 86, n. 10.)

¹⁶ C.M. Bajetta, *'Whole volumes in folio': riflessioni sulla circolazione dei testi nell'età elisabettiana*, CUSL, Milano 2000, p. 67.

¹⁷ D. Beecher, *Introduction*, p. 11.

¹⁸ C.T. Prouty, *George Gascoigne*, pp. 143-144.

¹⁹ D. Beecher, *Introduction*, p. 48.

²⁰ *Ibid.*, p. 22.

²¹ G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, p. 66.

differenti di una stessa scena, non sempre scelse quella offerta dalla redazione in versi, sovente più raffinata o sentimentale²². Non è dunque possibile, in questo caso, condire in *in toto* l'affermazione di Henry B. Charlton, secondo il quale i traduttori inglesi tendevano a espungere gli episodi più squallidi e antiromantici dagli originali italiani, dando vita a “romantic play[s] of love, rivalry and reconciliation”²³, a maggior ragione per il fatto che il personaggio di Polinesta rimane invariato: la protagonista è rappresentata da subito in controllo della situazione e la sua indipendenza sessuale sembra data per scontata; viene rappresentata come consapevole e nient'affatto pentita del proprio comportamento. Quest'aspetto, infatti, seppur non in primissimo piano, è in stridente contrasto con i drammi cui il pubblico inglese era abituato²⁴; inoltre, se è vero che Gascoigne rese i monologhi più ricchi di *pathos*²⁵ (in un certo senso migliorando il testo di partenza) e attenuò in alcuni passi le volgarità, in altri inasprì gli scambi d'insulti o aggiunse oscenità assenti nel testo originale. Si sforzò di rendere il senso piuttosto che tradurre in maniera letterale, a volte condensando certe parti, senza mai però tralasciare dettagli importanti. Inserì le didascalie, che nella commedia classica e italiana erano assenti²⁶, proverbi e giochi di parole inglesi, alcuni in aggiunta, altri in sostituzione di quelli italiani: si trovò infatti di fronte a espressioni comiche italiane che, tradotte alla lettera, difficilmente sarebbero state comprese dal pubblico inglese. Pertanto, cercò degli equivalenti: rese il senso, mantenne il suono oppure inventò qualcosa di completamente nuovo, con risultati talora brillanti, talora scadenti²⁷.

I personaggi e le loro caratterizzazioni rimasero invariate, anche se “allusions to Ferrara, its places and institutions, are suppressed because they had no significance for English spectators, or they are replaced with neutral allusions, for Gascoigne does not attempt to turn the Italian city into an English one”²⁸. Gascoigne si concesse solo pochi cambiamenti sostanziali a livello di azione e caratteri: rese il Ferrarese un *Inn-keeper*, sia perché era la persona alla quale più probabilmente uno straniero appena sbarcato in un'altra città, come Filogono, avrebbe chiesto informazioni, sia perché nei *Suppositi* il Ferrarese depreca gli alloggiamenti che si trovano tra Ravenna e Ferrara, mostrando di essere esperto in quel campo²⁹. Un'altra variazione riguarda l'arrivo di Filogono a Ferrara: in Ariosto Dulippo vede arrivare una barca e Filogono fare capolino, mentre in Gascoigne Dulippo lo riferisce come “setting forth his first step on land”³⁰. Inoltre diede due nomi ai servitori del Senese, Paquetto e Petrucio.

²² Interessante a questo proposito (e non priva di polemiche e sarcasmo) la disputa tra K.F. Thompson, *A Note on Ariosto's I Suppositi*, “Comparative Literature”, XII, 1960, 1, pp. 42-46 e J.L. Modic, *Gascoigne and Ariosto Again*, “Comparative Literature”, XIV, 1962, 3, pp. 317-319.

²³ H.B. Charlton, *Shakespearian Comedy*, Methuen, London 1938, p. 88.

²⁴ D. Bevington, *Cultural Exchange*, p. 33.

²⁵ Le effusioni patetiche dei monologhi e alcune amplificazioni degli stessi (realizzate soprattutto mediante l'aggiunta di figure retoriche) e la ricerca della simmetria in vari punti del testo vanno ricondotti allo sviluppo dell'Eufuismo.

²⁶ Nella commedia classica e italiana le uniche indicazioni si limitavano all'elenco dei personaggi parlanti all'interno della scena, perfino con l'omissione di quelli muti.

²⁷ Per un esame (quasi) completo delle modifiche di Gascoigne si rimanda a R.W. Bond, *Introduction*, in *Early Plays from Italian*, Clarendon Press, Oxford 1911, pp. XV-XLV.

²⁸ D. Beecher, *Introduction*, p. 64.

²⁹ R.W. Bond, *Introduction*, p. LV.

³⁰ *Supposes*, IV.i, p. 128.

Gascoigne apportò anche sostanziali modifiche al prologo, attribuendo al termine *suppose* una gamma di significati ben più ampia rispetto ad Ariosto, cosicché il prologo contribuisce in realtà ad offuscare e a rendere ancor più ambiguo il significato del titolo, anziché chiarirlo³¹. A questo proposito Beecher nota che dei due prologhi “the former [quello di Ariosto] stresses disguise, trickery, and illusion, the latter [quello di Gascoigne] comic irony, errors of judgment, and rectification of confusion through experience”³².

Gascoigne aggiunse inoltre, al momento della pubblicazione della seconda edizione, 27 annotazioni a margine del testo che servono a segnalare i vari ‘supposes’ via via che questi si presentano nel dramma. Proprio su quest’aspetto, per lo più ignorato dalla critica, ha richiamato l’attenzione in un recente contributo Jill P. Ingram, giudicandolo l’innovazione più significativa di Gascoigne³³, e affermando, a ragione, che in tal modo egli “shifts the emphasis of Ariosto’s play from pleasure in the trickery to pleasure in decoding deceit”³⁴.

Due sistemi a confronto

Il significato e i risultati dello sviluppo di questi due testi da parte di Shakespeare sono stati oggetto, come accennato in apertura, di innumerevoli studi critici. Alistair Fox, ad esempio, ha chiamato in causa *I Suppositi/Supposes*, in maniera acuta e brillante, per spiegare il significato e il valore dell’imitazione italiana nel teatro di Shakespeare, e più in generale nella letteratura inglese, come conseguenza della rivoluzione del sistema di valori religiosi originata dallo scisma protestante. Fox ha infatti spiegato come tale imitazione letteraria costituisse la sede privilegiata per riflettere sul conflitto tra due sistemi di valori profondamente antitetici: da un lato quello protestante, inasprito poi dal Puritanesimo, rigoroso e fondato sulla consapevolezza della profonda peccaminosità della natura umana e del desiderio, dall’altro quello italiano e cattolico, più liberale e licenzioso. Gli uomini e le donne inglesi avvertivano infatti l’esigenza di trovare una collocazione definita tra i due sistemi per continuare a celebrare la propria fede senza tuttavia essere obbligati a rinunciare all’*appeal* estetico della cultura dell’Italia rinascimentale. Shakespeare quindi – sostiene Fox – si servì dei testi italiani per valutare fino a che punto la consapevolezza della fallibilità umana dovesse mitigare la rigidità del sistema puritano, interrogando entrambi i sistemi e collocandoli in una relazione dialettica per indurre gli spettatori a comprenderne i difetti strutturali durante il confronto³⁵.

³¹ J.P. Ingram, *Gascoigne’s Supposes*, p. 90, ritiene che la differenza tra i due prologhi mostri come Gascoigne fosse molto più interessato a manipolare la ricezione e la comprensione dei vari *supposes* da parte del pubblico che a dimostrare di essere a proprio agio nel trattare e riproporre i classici. L’autrice sottolinea inoltre l’importanza dell’uso da parte di Gascoigne del termine *decipher*, assente in Ariosto, e propone di interpretarlo in rapporto alla sua attività di spia, della quale doveva far parte anche la decodifica di messaggi cifrati.

³² J. Butler, *Notes*, in L. Ariosto, *Supposes*, p. 160, n. 18. Per approfondire quest’aspetto, consultare anche D. Beecher, *Introduction*, p. 67.

³³ J.P. Ingram, *Gascoigne’s Supposes*, pp. 94-95.

³⁴ *Ibid.*, p. 96.

³⁵ A. Fox, *The English Renaissance: Identity and Representation in Elizabethan England*, Blackwell Publishers, Oxford 1997, pp. 12, 215-217.

La riflessione sul matrimonio

La commedia di Ariosto, fornendo a Shakespeare un *sub-plot* che funziona, a più livelli, da elemento di contrasto con il *main plot*, permise inoltre al drammaturgo inglese di sviluppare una riflessione sull'istituzione matrimoniale nella società inglese e di fornire il proprio contributo – che la materia italiana rendeva per di più nobile, sofisticato e degno di stima, nonché garanzia di successo al botteghino – al dibattito allora crescente sullo *status* delle mogli e sui diritti e doveri del matrimonio. I due intrecci sono infatti contrapposti, seppur con esiti fortemente contraddittori, intorno a tale questione. Sebbene esistano opinioni contrastanti – secondo cui Kate in realtà alla fine della commedia “delivers her speech ironically, having learned through her taming that the solution to the demands of patriarchy is overt submission and covert defiance”³⁶ – il *main plot* si fonda su una concezione patriarcale del matrimonio, il cui motore è il denaro; nel *sub-plot*, invece, si assiste a un matrimonio ‘per amore’, poiché la vicenda prende le mosse dall’innamoramento a prima vista di Lucentio e culmina con lo *stolen marriage* tra questi e Bianca: qui Shakespeare riprende in parte l’atteggiamento, molto più liberale nei confronti dei comportamenti matrimoniali, dei *Suppositi/Supposes* e anche se, come nota, tra gli altri, Brian Morris, dal punto di vista diegetico lo *stolen marriage* non sarebbe necessario, nondimeno “[it] contributes something to the atmosphere in which love is sudden and irresistible, brooking no obstacle or delay”³⁷. Tuttavia, ambedue i sistemi rivelano presto le proprie falle: nel *sub-plot* gli altri corteggiatori si mostrano ossessionati dal denaro e il concentrarsi dei due innamorati sulle “literary trappings of courtship”³⁸ più che sulla loro conoscenza reciproca ha come risultato una brutta sorpresa finale per Lucentio, che perde la scommessa con Petruchio e si rende conto di aver mal riposto la propria fiducia nella consorte. Nel *main plot* invece i protagonisti approdano a un solido affiatamento, ma soltanto attraverso un addomesticamento sul modello patriarcale inglese (esempi del quale, anche molto estremi, animavano moltissime *ballads* della tradizione orale e folclorica inglese) al termine del quale Kate tenta di insegnare l’obbedienza a Bianca e alla Vedova, fresca di matrimonio con Hortensio, per il quale costituisce, come suggerito da Richard Hosley, una vera e propria *madonna ex machina*³⁹. Queste continue contraddizioni sono la prova che nessuna delle convenzioni sociali espresse si sottrae al dibattito: tutte vengono messe in discussione e osservate con ironico distacco. Fox suggerisce che “by allowing the two actions to interrogate each other, Shakespeare invites his audience to appraise the relative merits of the two attitudes, with perplexing and indeterminate results over which interpreters continue to argue”⁴⁰. L’accostamento dei due intrecci permetteva al pubblico di interrogarsi sulla propria condotta in relazione ai possibili codici di comportamento

³⁶ M.L. Mikesell, *Love Wrought These Miracles? Marriage and Genre in The Taming of the Shrew*, “Renaissance Drama”, XX, 1989, p. 157. Per approfondire questa interpretazione, vedere anche: *ibid.*, pp. 157-160; V. Wayne, *Refashioning the Shrew*, “Shakespeare Studies”, XVII, 1985, pp. 159-187; P. Saccio, *Shrewd and Kindly Farce*, “Shakespeare Survey”, XXXVII, 1984, pp. 33-40. Si ricordi inoltre il finale del film di Franco Zeffirelli con Elizabeth Taylor e Richard Burton del 1967.

³⁷ B. Morris, *Introduction*, p. 82.

³⁸ A. Thompson, *Introduction*, p. 15.

³⁹ R. Hosley, *Sources and Analogues*, p. 304.

⁴⁰ A. Fox, *The English Renaissance*, p. 11.

alternativi che avrebbero potuto adottare. Si potrebbe dedurre quindi che Shakespeare non approvasse la liberalità del modello italiano, ma che allo stesso tempo nutrisse delle riserve nei confronti del rigido sistema patriarcale inglese. La contaminazione operata da Shakespeare parrebbe quindi un tentativo di selezionare le caratteristiche migliori di ciascuno dei due sistemi e preservarle, nella speranza di trovare una terza via, migliore delle precedenti.

Questo può accadere, secondo Fox, solo quando i valori positivi di un sistema riescono a ovviare alle mancanze dell'altro: l'esempio più calzante di questa fusione è rappresentato dalla genuina e romantica attrazione tra Kate e Petruchio, che rivela come l'addomesticamento sul modello patriarcale possa avere un risultato creativo anziché puramente repressivo⁴¹.

Dal canto suo, Margaret L. Mikesell ritiene che la commedia realizzi una convergenza tra due nozioni in apparente contrasto, legate all'ideale di matrimonio che animava i trattati protestanti: quelle di mutualità e dominio. Infatti, in questi trattati, veniva propagandata un'immagine del matrimonio, definito anche *mutuall love matrimoniall*⁴², fondato sull'amore fisico, intellettuale e spirituale, nonché su una profonda intimità tra i coniugi, aspetti che si possono riassumere sotto il concetto di mutualità. Tuttavia, l'istituzione matrimoniale non poteva prescindere da una rigorosa osservanza dei rapporti gerarchici tra uomo e donna, il che rendeva una chimera la realizzazione del *companionate marriage* descritto nei trattati, perché mutualità e gerarchia entravano in evidente conflitto. Per Mikesell, Shakespeare, tramite un'abile alterazione delle fonti, "creates a vision of mutuality within hierarchy by disposing of the threats that assail this balance from both sides: while too much mutuality destroys order, too much hierarchy brings domestic tyranny"⁴³. Infatti, sempre secondo Mikesell, "while *Supposes* celebrates passion, the Bianca plot systematically deflates it, in the establishment of the conflict, the ensuing intrigue, and the comic resolution"⁴⁴: in *The Shrew* gli episodi convenzionali presenti nei *Suppositi/Supposes* sono dunque svuotati del loro significato e della loro funzione diegetica (gli intrighi sono spesso superflui) e se ne conserva soltanto l'innocua carica comica. Quindi il *sub-plot* destabilizza l'idea del matrimonio per amore, sottolineando ironicamente l'assurdità della passione di Bianca e Lucentio (non giustificata da una relazione di due anni come avveniva per Polinesta ed Erostrato) e catalizza l'attenzione sul *main plot*, in cui si realizza un vero e proprio *companionate marriage*, poiché il rispetto della gerarchia è stato reso "palatable by removing the coercion and raw submission accompanying it"⁴⁵.

Il legame fra i tre intrecci

Inoltre, ad un livello più profondo d'interpretazione, Cecil C. Seronsy, nel contributo più importante del secolo scorso a proposito di *The Shrew*, ha chiarito, approfondito e preci-

⁴¹ *Ibid.*, pp. 189-190 e E.C. Pettey, *Shakespeare and the Romance Tradition*, Staples Press, London 1949, p. 72.

⁴² La definizione è di Heinrich Bullinger, in M.L. Mikesell, 'Love Wrought These Miracles', p. 142.

⁴³ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 156.

sato alcune intuizioni di Donald Stauffer, riconoscendo al concetto alla base dei *Suppositi/Supposes* la sua funzione fondamentale: esso, infatti, costituisce la chiave di volta per la comprensione dell'intimo significato della commedia nonché il collegamento latente tra *Induction*, *main plot* e *sub-plot* mediante un'idea di 'supposizione' che, partendo dall'illusione, passa attraverso l'impostura esteriore, per approdare infine a una trasformazione interiore vera e propria⁴⁶. Shakespeare rielabora creativamente le proprie fonti, non solo aggiungendo un terzo pretendente alla mano di Bianca, Hortensio, e arricchendo l'intreccio con la decisione da parte di questi e di Lucentio di fingersi insegnanti, ma soprattutto sviluppando quella prospettiva di alienazione e moltiplicazione del reale che in Ariosto e Gascoigne è solo accennata nella risposta di Lico a Filogono, confuso dopo l'incontro con il Senese che ne sta usurpando l'identità:

Patrone, el mondo è grande. Non credi tu che ci sia più d'una Catania e più d'una Sicilia, e più d'un Filogono e d'uno Erostrato, e più d'una Ferrara ancora? Questa non è forse la Ferrara dove sta il tuo figliuolo, e che noi cercavamo⁴⁷.

Shakespeare qui supera i propri modelli, in cui "supposed identity never serves to transform the characters, which remain unchanged"⁴⁸.

L'italiano di Shakespeare

Shakespeare fu uno dei primi drammaturghi inglesi a prendere in prestito direttamente dalla commedia erudita italiana⁴⁹: dei suoi drammi ben quattordici s'ispirano a fonti italiane, direttamente o indirettamente⁵⁰. Anche se tra il 1560 e il 1660 furono tradotte dall'italiano oltre quattrocento opere, di più di duecento autori, Charlton ricorda che "not many English comedies of the sixteenth century are built directly on Italian models"⁵¹, Beecher afferma che "by 1582, the repertory of Italian plays in England amounted to no more than three or four in translation"⁵², e David Orr chiarisce che "Italian comedies were translated into English only at the rate of about one every ten years over half a century or more"⁵³. Shakespeare quindi poteva contare su un effetto di novità, oltre che su una certa nobilitazione delle materie trattate.

⁴⁶ C.C. Seronsy, 'Supposes' as the Unifying Theme in *The Taming of the Shrew*, "Shakespeare Quarterly", XIV, 1963, pp. 15-30.

⁴⁷ *I Suppositi* (Prosa), IV.3.39-43. I testi dei *Suppositi* cui fanno riferimento tutte le citazioni sono quelli contenuti in L. Ariosto, *Commedie*, A. Casella ed., Milano, Mondadori 1974, pp. 195-257 (Prosa); pp. 259-356 (Versi).

⁴⁸ C.C. Seronsy, 'Supposes' as the Unifying Theme, p. 18.

⁴⁹ L. Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1974, p. 189.

⁵⁰ A. Fox, *The English Renaissance*, p. 182.

⁵¹ H.B. Charlton, *Shakespearian Comedy*, p. 88.

⁵² D. Beecher, *Introduction*, p. 69.

⁵³ D. Orr, *Italian Renaissance Drama in England before 1625: The Influence of 'Erudita' Tragedy, Comedy and Pastoral on Elizabethan and Jacobean Drama*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1970, p. 52.

È possibile affermare con sicurezza che Shakespeare lesse i *Supposes* di Gascoigne, come dimostrano alcuni echi verbali che saranno analizzati in seguito. Non deve tuttavia sembrare azzardata l'ipotesi che egli possa aver letto anche l'originale di Ariosto⁵⁴, sebbene non esistano prove consistenti a riguardo⁵⁵. Come è noto, infatti, in alcuni suoi drammi sono identificabili fonti italiane ancora prive di traduzione inglese (o francese) all'epoca. Come ricorda Kenneth Muir, "he appears to have read Giraldo Cinthio's *Hecatommithi*, Ariosto's *Orlando Furioso*, and one or two plays in the original Italian"⁵⁶, e anche, come sostiene Fox, due novelle nel *Pecorone* di Giovanni Fiorentino e la tragicommedia di Giraldo Cinthio *Epitia*⁵⁷ e sebbene, come suggerisce Mario Praz, Shakespeare avesse probabilmente una conoscenza piuttosto superficiale della lingua italiana (svariate espressioni della quale figurano anche in *The Shrew*) – come dimostra il fatto che, quando poté, ricorse generalmente a "English translations and imitations; this is chiefly noticeable in the *Sonnets*"⁵⁸ – è probabile che, a volte, abbia consultato, dopo aver letto una traduzione, anche l'originale, per esaminarne le differenze. Questo approccio testimonia, come ha intuito Fox, che:

Shakespeare was not simply interested in the stories as stories, but also in the way that they had been culturally inflected during the process of re-telling. By going back to the originals, he was able to apprehend the cultural alterity of his sources without the distorting editorial interference that had been introduced by the English translators⁵⁹.

I personaggi

Più della metà dei personaggi sulla scena in *The Shrew* arrivano direttamente dai *Suppositi/Supposes*. Per esigenza di sintesi e di chiarezza è stata stilata una tabella di corrisponden-

⁵⁴ C. Ross, *Ariosto in Prose*, pp. 336-346, ipotizza l'esistenza di un residuo della prosa di Ariosto in *The Shrew*, affermando di poterlo 'sentire' e sostenendo che il drammaturgo ferrarese potrebbe aver ispirato quello inglese a usare la prosa come strumento di caratterizzazione dei personaggi. Infatti, sebbene di solito Shakespeare se ne serva per caratterizzare i personaggi di basso livello, a un certo punto della commedia (*The Shrew*, IV.2.66) fa pronunciare a Lucentio una battuta in prosa anziché in versi; secondo Ross l'intenzione di Shakespeare qui è quella di sottolineare il mutamento della percezione del giovane innamorato, che passa "from dullness to dawning comprehension" (p. 343). Tuttavia, l'influenza diretta della prosa ariostea rimane indimostrabile per stessa ammissione dell'autore, la cui congettura si basa su una sensazione personale, uno "sheer thrill" (p. 344), ed è "vague and difficult to prove" (*ibidem*).

⁵⁵ Sarebbe ingenuo, infatti, pensare di dare una risposta positiva basandosi sull'uso del termine *marcantant*, la cui unica occorrenza registrata dall'*OED* nella storia della lingua inglese è proprio quella che si trova in *The Shrew*. L'*OED* indica infatti il termine come una corruzione dell'italiano mercatante, che è proprio la parola che nei *Suppositi* è riferita al Senese (mentre nei *Supposes* si trova *marchant*), ma questa piccola 'coincidenza' è ben lontana dall'assurgere al carattere di prova. A questo proposito, Harold J. Oliver ritiene che la corruzione del termine sia stata intenzionale da parte di Shakespeare, allo scopo di creare un'analogia, un parallelismo proprio con il termine *pedant* (W. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, H.J. Oliver ed., Oxford University Press, Oxford 1982, p. 191, n. 63). Morris invece emenda semplicemente in *mercatante* per ragioni metriche (W. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, B. Morris ed., Methuen, London 1981, p. 255, n. 63).

⁵⁶ K. Muir, *The Sources of Shakespeare's Plays*, Methuen, London 1977, p. 6.

⁵⁷ A. Fox, *The English Renaissance*, p. 183.

⁵⁸ M. Praz, *Shakespeare's Italy*, "Shakespeare Survey", VII, 1954, p. 104.

⁵⁹ A. Fox, *The English Renaissance*, p. 184.

za tra i personaggi delle due commedie⁶⁰. I nomi che seguono il trattino indicano l'identità fittizia assunta dal personaggio, quelli tra parentesi nella prima colonna l'eventuale variazione del nome nella seconda stesura dei *Suppositi*:

<i>I Suppositi</i>	<i>Supposes</i>	<i>Taming of The Shrew</i>
Polimnesta (Polinesta)	Polynesta	Bianca
Cleandro	Cleander	Gremio
Erostrato – Dulippo	Erostrato – Dulyppo	Lucentio – Cambio
Dulippo – Erostrato	Dulyppo – Erostrato	Tranio – Lucentio
Crapino (Caprino)	Crapyno	Biondello
Sanese – Filogono	Scaenese – Phylogano	Merchant of Mantua – Vincentio
Damone (Damonio)	Damon	Baptista
Filogono	Phylogano	Vincenzio

I personaggi dei *Suppositi/Supposes* senza corrispondenza in *The Shrew* sono il parassita Pasifilo, la nutrice ruffiana (che ha perso la propria funzionalità nell'intreccio in virtù della castità dell'eroina, di cui si parla più avanti), la serva Psiteria e il Ferrarese (*l'Inn-keeper* di Gascoigne), figure marginali o stereotipate di cui la commedia di Shakespeare, evolvendo già parzialmente, come afferma Bullough "from the outer world of appearances and situation to the inner world of character and ethical implications"⁶¹, non aveva più bisogno. A questi si aggiungono la maggior parte dei servi (Nebbia/Nevola, Carione, Dalio, Litio, Paquetto e Petrucio), che però, già nella fonte, sono per lo più figure di contorno.

Anche Shakespeare presenta alcuni personaggi di ascendenza latina e l'importanza accordata ai vecchi (ben quattro: Gremio, Baptista, Vincentio e il Mercante) è una testimonianza del carattere ancora in parte classico della commedia, così come l'evidente divisione dei personaggi in due gruppi in perenne conflitto: i giovani, che ingannano, e i vecchi, che sono ingannati⁶², opposizione sintetizzata perfettamente nel commento di Grumio: "See, to beguile the old folks, how the young folks lay their heads together"⁶³. Gremio, il vecchio che tenta di ottenere la mano di Bianca con il denaro, non potendola più attrarre con l'aspetto fisico, e costituisce un ostacolo all'amore dei giovani, è indicato per due volte come un 'pantalone'⁶⁴ della Commedia dell'Arte: una volta nella didascalia

⁶⁰ Buona parte di questa tabella è debitrice nei confronti di A.H. Tolman, *Shakespeare's Part*, p. 206 e di W.G. Boswell-Stone, *Introduction*, in W. Shakespeare, *The Taming of The Shrew*, Chatto & Windus, London 1907, p. XXXI.

⁶¹ G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, p. 68.

⁶² G.R. Hibbard, *Introduction*, in W. Shakespeare, *The Taming of The Shrew*, Penguin Books, New York 1968, p. 27.

⁶³ *The Shrew*, I.2.132-133.

⁶⁴ Il pantalone era il primo vecchio degli spettacoli della Commedia dell'Arte. Spesso questo personaggio era coinvolto in schemi che lo vedevano adempiere il ruolo di padre tiranno di un giovane innamorato, sovente

“Enter [...] GREMIO, a pantaloon”⁶⁵; un’altra durante la falsa lezione di latino impartita da Lucentio-Cambio: “that we might beguile the old pantaloon”⁶⁶. Gremio è uno dei personaggi meglio riusciti della commedia e la trita saggezza proverbiale che ne caratterizza l’idioma si esprime in frasi quali “our cake is dough on both sides”⁶⁷ e “my cake is dough”⁶⁸, prese di coscienza del fallimento annunciato del suo progetto. Rispetto a Cleandro, il suo antenato, non è un avvocato.

Baptista, seppur lontano dagli sfoghi patetici e dalla disperazione di Damone, rimane il padre ansioso per la figlia femmina della commedia classica, interessato prevalentemente all’aspetto economico e alla valenza sociale del matrimonio delle figlie, da cui l’insistenza sulla dote. È, infatti, una vera e propria asta quella che Baptista allestisce per decidere quale dei pretendenti avrà la mano della sua secondogenita:

Content you, gentlemen; I will compound this strife.
’Tis deeds must win the prize, and he of both
That can assure my daughter greatest dower
Shall have my Bianca’s love⁶⁹.

Anche lui dunque, come gli altri due vecchi, Vincentio e il Mercante (mantovano e non più senese), rimane piuttosto fedele al proprio modello classico.

Tranio (il cui nome, come quello di Grumio, viene direttamente dalla *Mostellaria* di Plauto⁷⁰) è un discendente del *callidus servus* della commedia latina, l’*architectus doli* incaricato di tessere le fila dell’intrigo amoroso per il proprio padrone, troppo in preda all’infatuazione per poter ragionare. Suggerisce a Lucentio di travestirsi da tutore, accetta di scambiare la propria identità con lui e interpreta il ruolo del padrone in maniera disinvolta e quasi boriosa, esprimendosi addirittura in versi per affermare il proprio diritto alla mano di Bianca.

Biondello è un *dolosus servus* della tradizione teatrale classica e italiana, il corrispondente di Caprino, soprattutto poiché figura dinamica, vivace, insolente e di grande agilità verbale⁷¹. Anche il servo Grumio reca iscritti su di sé i caratteri della commedia classica, con i suoi ragionamenti stupidi, i suoi giochi di parole banali e goffi; è un motivo tradizionale anche la sua ricompensa a suon di bastonate e sferzate.

Lucentio rappresenta un’evoluzione dell’*adulescens amans*, il giovane che s’innamora a prima vista perdendo ogni sembianza di ragione. Anziché sedurre la giovane, scappa via con lei e la sposa di nascosto, per venire incontro alle esigenze del pubblico elisabettiano.

rivale del figlio per una ridicola brama di possesso di una fanciulla. Alla fine della commedia il pantalone veniva puntualmente giocato dalla coppia di giovani.

⁶⁵ *The Shrew*, I.1.45.

⁶⁶ *Ibid.*, III.1.35.

⁶⁷ *Ibid.*, I.1.107-108.

⁶⁸ *Ibid.*, V.1.113.

⁶⁹ *Ibid.*, II.1.330-333. Come si può notare, *deeds* si presta a una doppia lettura, come buone azioni ma anche come beni.

⁷⁰ Si veda E.W. Fay, *Further Notes*, pp. 248-250, per un’approfondita analisi etimologica dei nomi di questi due personaggi.

⁷¹ C. Grabher, *Sul teatro dell’Ariosto*, Edizioni Italiane, Roma 1946, p. 73, conduce un’appassionata analisi della figura di Caprino.

Inoltre, è più scaltro e ha un ruolo più attivo del proprio antenato: è lui ad escogitare lo scambio d'identità con il servo e a prendersi gioco di Baptista, a differenza di quanto accade nei *Suppositi/Supposes*, dove Erostrato non sa che Damone ha scoperto la relazione con Polinesta e viene imprigionato. Lucentio, dunque, non è più lo spregiudicato giovane della commedia classica, pronto a tutto pur di possedere l'amata: ha sentimenti più nobili, il suo amore è puro e mira da subito al matrimonio. Il suo amore per Bianca è però comunicato attraverso espressioni convenzionali e reminiscenze classiche, in prevalenza ovidiane, nelle quali s'intravede una certa ironia da parte dell'autore:

O Tranio, till I found it to be true
 I never thought it possible or likely.
 But see! While idly I stood looking on,
 I found the effect of love-in-idleness,
 And now in plainness do confess to thee
 That art to me as secret and as dear
 As Anna to the Queen of Carthage was –
 Tranio, I burn! I pine, I perish, Tranio,
 If I achieve not this young modest girl⁷².

O yes, I saw sweet beauty on her face,
 Such as the daughter of Agenor had,
 That made great Jove to humble him to her hand
 When with his knees he kissed the Cretan strand⁷³.

Tranio, I saw her coral lips to move,
 And with her breath she did perfume the air.
 Sacred and sweet was all I saw in her⁷⁴.

Si può concordare con Ann Thompson quando afferma che, “by comparison with the straightforward approach of Petruchio, Lucentio appears bookish and naïve, depending too much on ingenious servants and complicated deceptions, and Bianca seems spoilt and calculating”⁷⁵. Ha dunque ragione Charlton nell’affermare che “love remains more an intrigue than a religion”⁷⁶, come dimostra lo scacco finale subito da Lucentio quando Bianca lo ammonisce: “The more fool you for laying on my duty”⁷⁷. Pertanto, benché più evoluto, il personaggio di Lucentio rimane ancora fortemente legato alla tradizione classica.

⁷² *The Shrew*, I.1.139-147.

⁷³ *Ibid.*, I.1.158-161.

⁷⁴ *Ibid.*, I.1.165-167.

⁷⁵ A. Thompson, *Introduction*, p. 15.

⁷⁶ H.B. Charlton, *Shakespearian Comedy*, p. 95.

⁷⁷ *The Shrew*, V.2.129.

Il personaggio di Bianca è più complesso e sviluppato rispetto alle sue antenate mute del teatro classico e italiano. Già in Polinesta, è vero, è possibile riconoscere una lieve evoluzione rispetto alla commedia classica. Polinesta non è una schiava, priva quindi della cittadinanza e della possibilità di essere sposata, né una cortigiana spregiudicata dietro la quale il giovane amante si perde approfittando della lontananza del padre sperperandone le sostanze⁷⁸; tuttavia, il suo ruolo risulta assai modesto⁷⁹. Polinesta, infatti, compare nella prima scena del primo atto, per poi sparire, ritornando al termine del dramma senza dire una parola, tanto che si potrebbe arrivare a dire che non si tratta di un vero personaggio, ma di una semplice presentazione dell'antefatto in sostituzione del prologo plautino⁸⁰. Bianca invece compare in ben sette scene. Shakespeare elimina il motivo della promiscuità e della gravidanza di Polinesta e assegna a Bianca una parte maggiore sulla scena rispetto a quella della sua antenata, rendendola per di più casta e rispettabile; tuttavia, la remissività di Bianca si rivela essere solamente una posa, al punto che “[she] elicits disapproval rather than sympathy from the audience”⁸¹. La sua vera natura, ben lontana dalla docilità di cui lei fa bella mostra, si presenta prima come vago indizio nelle parole rivolte alla sorella: “Sister, content you in my discontent”⁸², diventando poi palese nella sua dichiarazione d'indipendenza e di rifiuto alla sottomissione che precede la falsa lezione di latino, quando risponde ai suoi falsi tutori, in lotta per decidere chi avrà il privilegio di cominciare per primo:

Why, gentlemen, you do me double wrong
 To strive for that which resteth in my choice.
 I am no breeching scholar in the schools:
 I'll not be tied to hours nor 'pointed times
 But learn my lessons as I please myself.
 And, to cut all strife, here sit we down.
 Take you your instrument; play you the whiles;
 His lecture will be done ere you have tuned⁸³.

Da questo momento, osserva George R. Hibbard:

[Bianca] is in complete command of the situation, and she remains so, because she has realized that in the society she lives in deception is a woman's most effective weapon. It is not surprising that the plot of which she is the centre should be made up of complicated intrigues⁸⁴.

⁷⁸ R. Hosley, *The Formal Influence of Plautus and Terence*, in *Elizabethan Theatre*, J.R. Brown – B. Harris ed., Edward Arnold Publishers, London 1966 (Stratford-Upon-Avon Studies, 9), p. 143.

⁷⁹ Soltanto a partire dalla metà del Cinquecento i drammaturghi italiani svilupperanno la figura dell'eroina in maniera davvero completa attribuendole la giusta importanza nell'intreccio e sulla scena.

⁸⁰ A. Tosto, *Le commedie di Ludovico Ariosto: studio critico-storico*, Tipografia Editrice XX secolo, Acireale 1913, pp. 136-137.

⁸¹ M.L. Mikesell, *'Love Wrought These Miracles'*, p. 148.

⁸² *The Shrew*, I.1.80.

⁸³ *Ibid.*, III.1.16-23.

⁸⁴ G.R. Hibbard, *Introduction*, p. 35.

L'effetto di contrasto è doppio in questo casto amoreggiare perché la lezione del latino consiste nella lettura di un passo delle *Heroides* di Ovidio, in cui a parlare è Penelope, modello di virtù, fedeltà, sottomissione al coniuge e rispetto dell'istituzione matrimoniale. Nel seguito della scena Bianca mostra tutti i tratti della civetta: amoreggia con i tutori e si prende gioco di Hortensio-Litio. Da una posizione subordinata Bianca è in grado dunque di esercitare un vero potere, diversamente dall'insubordinata Katherina, che, reclamando continuamente la propria indipendenza e il diritto di rifiutare matrimoni imposti, viene sempre prevaricata. Bisogna ammettere però che, sebbene Bianca costituisca un evidente miglioramento rispetto all'eroina ariosteica, i suoi sentimenti non sono sviluppati in maniera del tutto soddisfacente: la sua personalità non è fluida ed è basata su opposizioni di base, senza una vera e propria evoluzione.

È evidente a questo punto che i personaggi del *sub-plot* agiscono per lo più secondo schemi prevedibili, diversamente dai protagonisti dell'intreccio principale, Katherina e Petruchio, dotati di una caratterizzazione psicologica più complessa: una grande differenza di Shakespeare rispetto alla commedia erudita è proprio quella di aver dato una vita interiore ai personaggi, suscettibili di trasformazioni profonde in un continuo gioco di contrasti tra situazione esterna e personalità. Come ha suggerito Robert Miola: "Kate's performance is more complex, less a Plautine imposture than an Ovidian metamorphosis. [...] Shakespeare's New Comedic action is not revelatory but performative: it concludes not by revealing a preexistent, well-known truth, but by changing fiction into truth"⁸⁵.

Shakespeare ricorre inoltre ai *Supposes* per i nomi (e soltanto i nomi) di Petrucio e Lytio (servi rispettivamente del Senese e di Phylogano). L'aggiunta dell' <h> a Petruchio indica probabilmente la volontà che il grafema <ch> fosse realizzato come /<ʧ>/ (sbaglia dunque chi legge 'Petrukio')⁸⁶. Dietro al nome Litio, Hosley rintraccia invece un gioco di parole tradizionale della commedia italiana: è infatti una variante di Lizio, un antico termine per indicare l'aglio⁸⁷. Doppi sensi scaturiscono anche dalla scelta di nomi italiani quali ad esempio quello di Bianca, che permette a Petruchio di dire:

Come, Kate, we'll to bed
We three are married, but you two are sped.
(To Lucentio) 'Twas I won the wager, though you hit the white,
And being a winner, God give you good night⁸⁸.

Petruchio per *white* intende il centro del bersaglio, ossia la figlia più ambita. Il nome che Lucentio sceglie per corteggiare Bianca sotto mentite spoglie d'insegnante è Cambio, un vero e proprio nome parlante (per chi ne conoscesse il significato italiano), che porta in sé il significato ultimo dell'intero dramma, il cambiamento: più che un doppio senso, una dichiarazione programmatica.

Il terzo pretendente alla mano di Bianca aggiunto da Shakespeare, Hortensio, la cui funzione principale è quella di creare un legame diegetico tra i due intrecci, è in effetti,

⁸⁵ R. Miola, *Shakespeare and Classical Comedy*, p. 76.

⁸⁶ R. Hosley, *Sources and Analogues*, p. 304.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *The Shrew*, V.2.184-187.

come rileva Hibbard “part of the plot mechanism rather than a coherent character, since his various roles are not consistent with one another”⁸⁹. Anche la Vedova è un personaggio nuovo e permette, con Hortensio, di giungere a un triplice matrimonio finale. Il paggio Bartholomew, che nell’*Induction* si traveste da donna per fingersi moglie di Christopher Sly, riprende un’idea rintracciabile nel *Marescalco* di Pietro Aretino. D’altronde, il *crossdressing* rappresenta una variante tipica delle convenzioni della *nova commedia*⁹⁰ e della commedia erudita.

Un discorso a parte merita la questione del Pedante/Mercante. Il falso padre, tanto in Ariosto quanto in Gascoigne, è un mercante. Lo è anche in *The Shrew*, a giudicare dalle sue parole: “For I have bills for money by exchange / From Florence, and must here deliver them”⁹¹. Ciononostante, le *didascalie* e le *speech headings* – così come la quasi totalità della critica (*sic!*) – si riferiscono a lui come a un Pedante. Questo personaggio non pare affatto essere un Pedante, poiché non ne condivide esplicitamente alcuna caratteristica, eccezion fatta per l’età. Secondo Thompson il copista scelse la professione sbagliata tra le due proposte da Biondello a Tranio⁹²:

TRANIO What is he, Biondello?

BIONDELLO Master, a marcantant, or a pedant,

I know not what, but formal in apparel,

In gait and countenance surely like a father⁹³.

Thompson attribuisce tale errore alla possibilità che il copista ignorasse il significato dell’insolito termine *marcantant*⁹⁴. Questo è, in effetti, improbabile; però, se è vero che, come fanno notare Stanley Wells e Gary Taylor, “it is difficult to imagine a scribe changing all occurrences of the designation and directions, merely because he did not understand ‘Marcantant’”⁹⁵, è pur vero che questo personaggio sembra più un mercante che un pedante, sebbene ancora Wells e Taylor sostengano che Shakespeare “seems to have thought of him primarily in relation to the type-character of the pedant (or schoolmaster), perhaps under the influence of Italian comedy”⁹⁶: a ben vedere, infatti, è invece proprio l’influenza della commedia di Ariosto a deporre in favore dell’identificazione di questo personaggio con un mercante.

L'intreccio

Per *The Shrew* Shakespeare utilizzò la struttura generale fatta d’intrighi, fraintendimenti, inganni e scambi d’identità dei *Suppositi/Supposes*, complicandoli però ulteriormente,

⁸⁹ G. R. Hibbard, *Introduction*, p. 27.

⁹⁰ M. Marrapodi, *Crossdressing, New Comedy, and the Italianate Unity of The Taming of the Shrew*, “Shakespeare Yearbook”, X, 1999, p. 340.

⁹¹ *The Shrew*, IV.2.89-90.

⁹² W. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, A. Thompson ed., pp. 157-158.

⁹³ *The Shrew*, IV.2.63-65.

⁹⁴ W. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, A. Thompson ed., p. 123, n. 71 SD. Cfr. *supra*, n. 54.

⁹⁵ S. Wells – G. Taylor – J. Jowett – W. Montgomery, *William Shakespeare: A Textual Companion*, p. 172.

⁹⁶ *Ibidem*.

presentando, diversamente dalla tradizione classica che prevedeva una singola mente dietro agli intrighi, svariati personaggi che tentano di ingannarsi l'un l'altro, tanto da indurre Bertrand Evans a definire la commedia “the most elaborate framework for foolery that Shakespeare had yet devised”⁹⁷. Inoltre, “the centre of attention is more often the deceiver than the deceived – or, more precisely, since most of the principal persons are both deceivers and deceived, attention is directed to them more often as deceivers than as deceived”⁹⁸. Come in Ariosto e nella commedia latina, l'azione vera e propria è concentrata tutta nelle ultime scene, attraverso un crescendo di complicazioni che guida l'intreccio fino a un punto critico; la crisi viene risolta da un avvenimento inaspettato, in questo caso l'arrivo del vero Vincentio.

Shakespeare, come d'abitudine, non rispetta le unità di tempo e luogo della fonte. La vicenda si svolge, infatti, nell'arco di cinque giorni, a differenza della giornata unica dei *Suppositi/Supposes*: la durata del *sub-plot* viene aumentata per farlo coincidere con il *main plot*. Shakespeare decide inoltre di narrare la storia in ordine cronologico, a partire dall'arrivo di Lucentio a Padova e dal suo innamoramento a prima vista, diversamente dai *Suppositi/Supposes* (che segue quindi il metodo della commedia latina): qui l'azione inizia in *medias res*, quando Erostrato e Polinesta si conoscono e si amano ormai da due anni e lei è già incinta. Shakespeare, invece, mette al centro dell'azione il tema amoroso, non più come sentimento carnale, ma come nobile passione dell'animo. Partendo dall'innamoramento a prima vista di Lucentio, Shakespeare può, infatti, sfruttare e sviluppare il potenziale romantico della fabula dei *Suppositi/Supposes* e a questa partenza da commedia sentimentale aggiunge un vero corteggiamento – che è, a ben vedere, assente nei *Suppositi/Supposes*, in cui addirittura ci si dimentica degli amanti e dell'amore, che invece dovrebbero essere il fulcro del dramma, perché compaiono troppo poco sulla scena, e ci si concentra più sull'intreccio o sugli intermezzi comici – e uno *stolen marriage* (che, come rileva anche Hosley, non è strettamente necessario dal punto di vista diegetico, in quanto l'arrivo di Vincentio sarebbe sufficiente a sciogliere tutti i nodi⁹⁹). Questo matrimonio è espressione del principio secondo cui gli innamorati dovrebbero sposarsi con chi desiderano, a prescindere dalla volontà dei genitori¹⁰⁰, che si stava facendo strada in opposizione alla visione del matrimonio come mero contratto economico, manifestazione dell'avidità dei genitori e primo passo verso l'infelicità e l'adulterio. Inoltre, Shakespeare espunge la maggioranza degli elementi volgari e osceni dalla sua fonte, adattando la commedia ai gusti del proprio pubblico e alle proprie convinzioni etiche.

Manca inoltre l'agnizione finale per cui, al termine dei *Suppositi/Supposes*, Dulippo si rivela essere il figlio perduto da Cleandro vent'anni prima durante la presa di Otranto da parte dei turchi. Se Shakespeare avesse replicato tale espediente in *The Shrew*, Tranio sarebbe dovuto risultare il figlio di Gremio, ma Shakespeare non se ne avvale probabilmente perché lo aveva già usato nella recente *The Comedy of Errors* o forse per non complicare ulteriormente l'intreccio. Inoltre, una simile ἀναγνώρισις sarebbe risultata piuttosto fuori luogo in quanto, come afferma Morris, “the focus is on romantic, sexual love, leading

⁹⁷ B. Evans, *Shakespeare's Comedies*, Clarendon Press, Oxford 1960, p. 28.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁹⁹ R. Hosley, *Sources and Analogues*, p. 304.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

to marriage, between young people; family love, the bond of affection between father and child, is but lightly handed in discourse”¹⁰¹. Hosley avanza comunque l’ipotesi che l’uguaglianza di rango tra Lucentio e Tranio nel finale della commedia potrebbe essere un residuo del riconoscimento finale di Dulippo nei *Suppositi/Supposes*¹⁰².

Circa gli elementi dell’intreccio derivati dai *Suppositi/Supposes*, essi sono, in effetti, molteplici. Il giovane Lucentio (Erostrato nei *Suppositi*), appena giunto dalla propria città, Pisa (Catania), per intraprendere gli studi nella città universitaria di Padova (Ferrara), s’innamora della figlia di un ricco mercante, Bianca (Polinesta). Per poterla corteggiare da vicino, assume una falsa identità, quella di Cambio, grazie alla quale s’introduce in casa sua come insegnante. Shakespeare si discosta leggermente dai *Suppositi/Supposes* per due aspetti. In primo luogo perché, come detto, narra la vicenda in ordine cronologico, secondariamente, perché non avviene lo scambio di ruoli tra servo e padrone; il servo Tranio (Dulippo) assume l’identità del padrone, ma non viceversa. In entrambi i casi, il servo intraprende gli studi al posto del giovane e si presenta alla fanciulla come (falso) pretendente alla sua mano. Tra i corteggiatori della giovane figura un vecchio ma ricco avvocato, Cleandro (Gremio, che però, come già detto, non è un avvocato), al quale il padre desidera concedere la mano della propria figlia. Cleandro desidera sposarsi soprattutto per avere un altro figlio, ma questo motivo non è affatto sviluppato in Gremio. Il servo, sotto le mentite spoglie del padrone, convince un mercante di Mantova (Siena) appena giunto in città a fingersi suo padre (quindi si ha un falso padre per un falso figlio) con l’inganno: gli racconta che la sua città natale è in cattivi rapporti con Padova (Ferrara) a causa di avvenimenti che hanno avuto luogo quando lui era lontano da casa e di cui pertanto non può essere a conoscenza. Il mercante, spaventato e credulone, accetta volentieri, felice di poter conservare così la propria incolumità; garantisce poi la dote per il matrimonio del proprio falso figlio a Baptista (Damone), padre della giovane. Il vero padre, Vincentio (Filogono), sopraggiunge inaspettatamente. Il ritorno del padre assente come elemento risolutore degli intrighi è tipico della commedia classica. Nei *Suppositi/Supposes* il servo Dulippo si lamenta del suo arrivo in un lungo monologo, motivo confinato in *The Shrew* a una sola battuta: “Mine old master Vincentio! Now we are undone and brought to nothing”¹⁰³. Nei *Suppositi/Supposes* si vede arrivare Vincentio su una nave, mentre in *The Shrew* lo si vede quando è già approdato a Padova. Nei *Suppositi* viene accompagnato alla casa del figlio (cioè del servo) da un Ferrarese, in *The Shrew* da Petruchio e Katherina che, come il Ferrarese, restano ad assistere alla scena dell’incontro¹⁰⁴. Giunto alla casa, bussa alla porta, mentre nei *Suppositi/Supposes* sono il Ferrarese e il suo servo Lizio a bussare al posto suo; si affaccia dunque alla finestra il falso Vincentio, che sostiene vigorosamente di essere quello vero. Qui si può notare come Vincentio sia ben più sicuro di sé e della propria identità rispetto a Filogono, come dimostra che, non appena gli si parano davanti Biondello e Tranio, non esita a percuoterli, certo che quelli sono i suoi servi. Dai *Supposes*,

¹⁰¹ B. Morris, *Introduction*, p. 83.

¹⁰² R. Hosley, *Sources and Analogues*, p. 306.

¹⁰³ *The Shrew*, V.1.34-35.

¹⁰⁴ Questo particolare dimostra quanta importanza Shakespeare attribuisse alla simmetria strutturale dei suoi drammi, poiché ad accompagnare il vero Vincentio all’evento che scioglierà i nodi del sub-plot sono proprio i protagonisti del *main plot*.

ma non dai *Suppositi*, sono addirittura riprese le didascalie dei personaggi che si affacciano alla finestra: “Dalio cometh to the wyndowe, and there maketh them answere”¹⁰⁵ diventa “Merchant looks out of the window”¹⁰⁶ (una didascalia inusuale per Shakespeare). Vincentio incontra poi il servo che usurpa il nome e i diritti del figlio, ne commenta l’abbigliamento e lo accusa di assassinio, ma questi finge di non conoscerlo. Vincentio viene minacciato con l’arresto, ma l’arrivo di Lucentio e la sua confessione risolvono la situazione; a questo segue il perdono del padre. Dunque Shakespeare comprime la sequenza dello scioglimento dei *Suppositi/Supposes*, che dura da IV.4 a V.10, limitandola a una sola scena. Viene eliminato anche il monologo in cui Vincentio, confuso dopo l’incontro con l’impostore, rimane a lamentarsi della propria sorte. Dulippo, dopo che si è scoperto l’inganno, esce di scena definitivamente per evitare la punizione, mentre Tranio riappare impunitamente al banchetto perché difeso da Lucentio.

Gli echi verbali

Sembra opportuno a questo punto passare in rassegna alcune battute della commedia solitamente citate per dimostrare, attraverso la presenza di echi verbali in *The Shrew*, la derivazione dai *Supposes*. I passi più celebri sono senza dubbio i seguenti, che ne citano addirittura il titolo:

LUCENTIO Here’s Lucentio,
Right son to the right Vincentio,
That have by marriage made thy daughter mine
While counterfeit supposes bleared thine eyne¹⁰⁷.
TRANIO I see no reason but supposed Lucentio
Must get a father called supposed Vincentio¹⁰⁸.

Questi brani – il primo dei quali riprende certamente le parole di Erostrato “the right Filogono the right father of the right Erostrato”¹⁰⁹ e “the right Erostrato of his right father Filogono”¹¹⁰ – confermano che Shakespeare conosceva i *Supposes* e volle probabilmente omaggiare la sua fonte e dichiarare il suo debito nei confronti di Gascoigne riportandone il titolo stesso nel proprio testo. Altri passi, poi, evidenziano il tema della falsa identità in generale: ad esempio quando Biondello convince il falso Lucentio a sposare Bianca di nascosto mentre “Baptista is safe, talking with the deceiving father of a deceitful son”¹¹¹ e loro sono “busied about a counterfeit assurance”¹¹².

¹⁰⁵ *Supposes*, IV.iii, p. 132.

¹⁰⁶ *The Shrew*, V.1.13 SD.

¹⁰⁷ *Ibid.*, V.1.89-92.

¹⁰⁸ *Ibid.*, II.1.396-397.

¹⁰⁹ *Supposes*, IV.i, p. 128.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *The Shrew*, IV.4.80-81.

¹¹² *Ibid.*, IV.4.88-89.

Altre somiglianze si ravvisano ad esempio nelle parole del Mercante: “What’s he that knocks as he would beat down the gates?”¹¹³ che riecheggiano quelle di Dalio: “I think he will break the gates in pieces”¹¹⁴ e nella minaccia ‘musicale’ di Petruchio a Grumio: “I’ll try how you can sol fa and sing it,”¹¹⁵ che ricalca ovviamente quella di Psiteria a Caprino: “If I come neere you, hempstring, I will teach you to sing sol fa”¹¹⁶. Lo stesso epiteto “crack-hemp”¹¹⁷ con cui Vincentio apostrofa Biondello condensa senza dubbio “crack-halter”¹¹⁸ (Dulippo) e “hempstring”¹¹⁹ (Psiteria).

Anche le difficoltà incontrate dai cavalli di Petruchio e Katharina nel viaggio verso la residenza di lui dopo la cerimonia rievocano quelle affrontate dal mercante senese nei *Supposes*. Paquetto, uno dei suoi servi, ricorda “the foule waye that we had since wee came from this Padua”¹²⁰ e racconta: “I was afraid twice or thrice, that your mule would have lien fast in the mire”¹²¹. Allo stesso modo Grumio riferisce a Curtis in *The Shrew*: “we came down a foul hill”¹²² e poi “thou shouldst have heard how her horse fell [...] in how miry a place!”¹²³

Saltano all’occhio anche altre espressioni che possono qualificarsi come reminiscenze dei *Supposes*. Ad esempio, la domanda di Vincentio a Tranio: “Tell me, thou villain, where is my son Lucentio?”¹²⁴ potrebbe richiamare quella di Filogono a Dulippo “What hast thou done with my son, villain?”¹²⁵, e ancora, poco prima, si confronti il seguente scambio tra i due: “Do you not know me?” “As farre as I remember Sir, I never saw you before”¹²⁶, che sembra essere ripreso in quello tra Vincentio e Biondello: “What, have you forgot me?” “Forgot you? No, sir. I could not forget you, for I never saw you before in all my life”¹²⁷.

Certo, queste espressioni d’uso piuttosto comune non sono necessariamente derivate dai *Supposes*, e Shakespeare, in ogni caso, apporta miglioramenti rispetto alla sua fonte, con un tono più colloquiale e ripetizioni meglio bilanciate rispetto a Gascoigne. Tuttavia, pare giusto rimarcare la forte somiglianza tra i due testi.

¹¹³ *Ibid.*, V.1.14.

¹¹⁴ *Supposes*, IV.iv, p. 132.

¹¹⁵ *The Shrew*, I.2.17.

¹¹⁶ *Supposes*, IV.ii, p. 129.

¹¹⁷ *The Shrew*, V.1.36.

¹¹⁸ *Supposes*, I.iv, p. 104.

¹¹⁹ *Ibid.*, IV.ii, p. 129.

¹²⁰ *Ibid.*, II.ii, p. 112.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *The Shrew*, IV.1.49.

¹²³ *Ibid.*, IV.1.54-55.

¹²⁴ *Ibid.*, V.1.68-69.

¹²⁵ *Supposes*, IV.vii, p. 138.

¹²⁶ *Ibid.*, IV.vii, p. 137.

¹²⁷ *The Shrew*, V.1.38-40.

Conclusion

La capillare influenza dei *Suppositi/Supposes* su *The Taming of the Shrew* rende impossibile negarne l'importanza: nessun livello, nessun elemento della commedia di Shakespeare ne è 'risparmiato'. Non soltanto per i personaggi, la trama e gli echi verbali, ma per la stessa idea portante la commedia di Shakespeare appare indebitata a quella di Ariosto/Gascoigne; a sua volta, tuttavia, l'appropriazione shakespeariana rivitalizza i *Suppositi/Supposes*, sviluppando idee, personaggi, situazioni e temi, che, in questa nuova veste, possono ottenere un riconoscimento e una diffusione cui altrimenti non avrebbero mai potuto aspirare. È dunque di fondamentale importanza evidenziare non soltanto le straordinarie capacità di rielaborazione creativa di Shakespeare – le sue fonti, bisogna ammetterlo, non emanano la stessa magia, né raggiungono lo stesso livello d'eccellenza artistica – ma anche le qualità intrinseche di tali influenze che, come si è visto, schiudono un'ampia gamma di possibilità a Shakespeare, consentendogli di percorrere sentieri ancora inesplorati. Il drammaturgo inglese trasforma una trama d'intrigo – che già però si distanzia in parte dai modelli classici, essendo “a play of love rather than sex”¹²⁸ – in una di corteggiamento, amplificandone le potenzialità drammatiche (ad esempio sviluppando la scena dell'asta per la mano di Bianca a partire dai vaghi riferimenti presentati qua e là alla dote di Polinesta¹²⁹), e costruisce due intrecci che, dipanandosi in contrappunto, stimolano riflessioni su temi fortemente sentiti nella società dell'epoca, quali l'affermazione di nuovi valori alla base del matrimonio e il rapporto tra etica individuale e fede. Ma, se il successo teatrale di *The Shrew* si fonda soprattutto sulla “succession of disguises, deceptions and misprisions which accompany the contest for Bianca's hand”¹³⁰, il merito è da attribuire in buona parte alla commedia di Ariosto/Gascoigne, che Shakespeare scelse non soltanto perché “no realistic representation of English society could host such an artificial action”¹³¹, ma anche perché poteva fornire a *The Shrew* uno sfondo basato sull'intrigo e la *suspense*, nonché scene esilaranti di sicuro successo come quella alla finestra.

Ad ogni modo, sembra doveroso ribadire che lo spunto più importante dei *Suppositi/Supposes* elaborato da Shakespeare è quello che ha permesso a quest'ultimo di completare una sorta di 'ciclo evolutivo' del concetto di 'supposizione'. La commedia di Ariosto, infatti, realizza sul palco una confusione di identità soltanto esteriore, ottenuta mediante il travestimento e legata, in parte, al Carnevale, il momento in cui tutto è possibile, quando mascherarsi permette di dare libero sfogo ai propri impulsi. Quindi, se si può affermare che “Ariosto's 'substitutions' are material facts”¹³², “Gascoigne's 'supposes' are, on the other hand, more psychological”¹³³; infatti, l'autore inglese insiste maggiormente sulla percezione soggettiva dei *disguises*, sul giudizio dei lettori, che lui stesso si diverte a influenzare anticipando, mediante le note a margine, lo smascheramento degli inganni e degli intrighi. Tale approccio rimane tuttavia piuttosto esterno ai personaggi, appunto perché diretto

¹²⁸ B. Morris, *Introduction*, p. 83

¹²⁹ *Supposes*, I.ii, pp. 99-100.

¹³⁰ B. Morris, *Introduction*, p. 83.

¹³¹ D. Beecher, *Introduction*, p. 76.

¹³² J.P. Ingram, *Gascoigne's Supposes*, p. 87.

¹³³ *Ibidem*.

alla percezione del lettore: è infatti Shakespeare a compiere l'ultimo passo, radicando il mutamento più in profondità, nell'interiorità dei personaggi, trasformandolo in una vera e propria metamorfosi dei protagonisti che quindi si rivela ben più sorprendente, inaspettata e imprevedibile, impossibile da confinare in semplici annotazioni a margine.

Se il teatro shakespeariano continua ad affascinare, generazione dopo generazione, lettori, spettatori, studenti, attori, registri e critici ogni volta con rinnovato entusiasmo, dando loro sempre l'impressione di trovarsi di fronte a qualche mistero meraviglioso, è certo che una delle chiavi di questo successo apparentemente eterno vada ricercata proprio nella complessità delle sue influenze, di cui il drammaturgo inglese si appropria magistralmente e con grande naturalezza, senza mai tradire né quelle, né se stesso, ma applicando, per rimanere al caso esaminato, "Italian methods to new purposes"¹³⁴. In tal senso, lo studio attento delle fonti e della loro rielaborazione si conferma decisivo per cogliere, in una prospettiva storica, la profondità e la complessità che caratterizzano il teatro di Shakespeare. È quindi importante evitare di sottovalutare questi testi, di privarli della loro autonomia artistica, degradandoli a qualcosa "worthy of our attention only because [they were] adapted and improved upon by Shakespeare"¹³⁵: se davvero queste opere non avessero valore in sé, perché mai Shakespeare vi avrebbe attinto?

¹³⁴ L. Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, p. 225.

¹³⁵ D. Beecher, *Introduction*, p. 75.