

*L'opera è stata testé completata dopo anni di lavoro
da quel raro maestro italiano Giulio Romano,
che se avesse il dono dell'immortalità e potesse infondere
un alito di vita alle sue opere, ruberebbe il mestiere alla natura,
tanto la sa imitare a perfezione; ed ha scolpito Ermione così vera,
che a quel marmo si può quasi parlare
-e attenderne risposta, a sentir dire-*
Atto V, scena II

Shakespeare e Giulio Romano

Nel quinto atto del Racconto d'inverno (The Winter's Tale), opera messa in scena da Shakespeare nel 1611, si fa riferimento ad un artista italiano del Rinascimento, Giulio Romano. È l'unico maestro appartenente alle arti figurative a venire citato da Shakespeare ed i termini in cui viene descritto sono altamente lusinghieri, anche se la critica ha voluto trovare alcuni errori in questa citazione. Errori che, al vaglio di un esame più attento, non risulterebbero tali.

Capita spesso, quando si tratta dei luoghi descritti da Shakespeare, di trovare commenti che ne indicano la sua scarsa competenza nella geografia italiana. Lo stesso Racconto d'inverno è uno dei testi cosiddetti "incriminati", dove si contesta il fatto che la Boemia non si affacci sul mare.

Corrado Panzieri e Richard Paul Roe hanno condotto una ricerca¹ attorno ai luoghi italiani citati da Shakespeare, secondo quella che era la geografia del momento, scoprendo che tanti di quegli "errori" erano piuttosto prove della profonda conoscenza che Shakespeare aveva della storia e della geografia italiana.

Al termine di quella ricerca, risultava che la Boemia era collegata al mare Adriatico lungo un corridoio di terra concesso dalla Repubblica Veneta in prossimità della penisola istriana, nei pressi dell'attuale castello di Duino. Una striscia di terra che era effettivamente territorio boemo fin dal X secolo e che rimase feudo boemo fino all'epoca napoleonica. Ovviamente dobbiamo vedere le cose secondo l'ottica del periodo in cui era stato scritto - e non con gli occhi attuali - altrimenti l'attuale piccola regione mittleuropea non sarà mai affacciata sul mare.

Un discorso simile può essere sostenuto anche per quel che riguarda la citazione artistica presa in atto in quest'articolo.

Giulio Pippi, detto Romano, fu tra i massimi artisti del secondo Rinascimento italiano, uno degli artefici del Manierismo. Visse nella prima metà del cinquecento e fu il collaboratore preferito da Raffaello Sanzio, quando questi lavorava alla Stanze Vaticane. Alcune delle scene sono state parzialmente attribuite a questo straordinario artista che, a seguito del sacco di Roma del 1527, venne chiamato dai Gonzaga a Mantova. Nella città tra i laghi lavorò a diversi incarichi, che spaziavano tra l'architettura, la pittura e le arti decorative. Ha coordinato artigiani e collaboratori disegnando personalmente modelli per arazzi, per stampe, per opere scultoree e per oggetti di mobilio.

Negli arredi del Palazzo Ducale i suoi motivi decorativi realizzati sia in stucco che in pittura sono sempre stati caratterizzati da eleganza e ricchezza.

A Mantova era noto come Romano in quanto era uno dei pochi artisti nati e cresciuti nella città eterna. La sua attività raggiunse l'apice con i progetti del Palazzo Marmirolo (magnificato dai suoi contemporanei ma purtroppo andato distrutto in epoche passate) e del Palazzo Te, dove curò sia le strutture architettoniche che le decorazioni interne. Questo splendido edificio, ancora meraviglioso

¹ Corrado Panzieri: 'Shakespeare in Italia'. in www.shakespeareandflorio.net

nonostante i tanti rimaneggiamenti, è una fusione tra l'antichità classica e un nuovo modo di vedere gli spazi e l'arte pittorica.

Esempio straordinario di questa integrazione è la cosiddetta Sala dei Giganti, completamente affrescata senza interruzioni tra le pareti e il soffitto. Questa sala, progettata dallo stesso Giulio Romano, non prevede angoli e l'unica interruzione agli affreschi è costituita dalle porte d'accesso. In questo modo, chi entra si trova completamente immerso in una scena – la caduta dei giganti raccontata da Ovidio nelle *Metamorfosi* – come se fosse parte di quel momento. È la prima volta in cui viene creata un'illusione ottica integrando pittura ed architettura in una visione a 360 gradi che comprenda oltre alle pareti laterali il pavimento musivo e il soffitto. Un'opera che ha pochi eguali in tutta la storia dell'arte, capace di circondare completamente chiunque entri in quella sala: i giganti alti più di tre metri e le architetture che collassano sotto di essi sembrano uscire dal muro per crollare sullo spettatore.

All'epoca questo genere pittorico era una novità pressoché assoluta: nessuno aveva visto una sala completamente dipinta con un unico punto di vista. Un *trompe l'oeil* che è capace di meravigliare ancora oggi, nonostante siamo abituati ad immagini di grandi dimensioni.

Dopo la morte di Federico Gonzaga, all'artista venne affidata dal papa Paolo III la direzione della fabbrica della nuova Basilica di San Pietro, ma poco prima di partire si ammalò e morì nella casa da lui stesso progettata davanti a San Barnaba a Mantova.

Molti critici si sono chiesti perché Shakespeare abbia inserito il nome di Giulio Romano in una sua opera. Per tutto il cinquecento il suo nome era legato quasi essenzialmente alla famiglia dei Gonzaga e alla città di Mantova. La sua presenza a Roma nei suoi anni giovanili era poco nota e comunque erano poche le persone che conoscevano le opere di questo poliedrico artista.

Del resto è impossibile scindere Giulio Romano da Mantova, perché è lì che ha lasciato la sua impronta più profonda e forse l'unico luogo in cui viene riconosciuto per quello che è dal punto di vista artistico.

La sua notorietà fuori da Mantova ebbe un discreto impulso solo quando cominciarono a circolare sue piccole opere nel secolo successivo, dato che la sua produzione artistica di piccolo formato fu modesta. Morì infatti a meno di cinquant'anni nel 1546, circa vent'anni prima della nascita di William di Stratford.

Giulio Romano all'epoca era uno dei tanti artisti italiani, apprezzato ma non esaltato come altri, ma da Shakespeare viene descritto come capace di realizzare un'opera in modo così raffinato da sembrare una figura in carne ed ossa.

Nella dialogo del quinto atto uno dei gentiluomini afferma che la scultura dipinta da questo maestro è dotata di una straordinaria verosimiglianza: *avesse il dono dell'immortalità e potesse infondere un alito di vita alle sue opere, ruberebbe il mestiere alla Natura, tanto la sa imitare a perfezione; ed ha scolpito Ermione così vera, che a quel marmo si può quasi parlare -e attenderne risposta.*

Quella che il Giulio Romano del *Racconto d'Inverno* realizza è una vera e propria illusione, in cui sembra cadere lo stesso re Leonte quando l'ammirerà.

L'artista a cui Shakespeare fa riferimento si era in effetti distinto per la capacità illusoria della sua arte: combaciano quindi perfettamente il nome dell'artista ad un carattere distintivo della sua arte. Shakespeare usa quindi con cognizione di causa il nome dell'eclettico maestro italiano, cogliendone l'essenza. Eppure i commenti sulle varie edizioni dell'opera affermano che Shakespeare si sbagliasse nell'inserire Giulio Romano come autore di una scultura così veritiera².

Purtroppo l'osservazione si concentra su un dettaglio fuorviante (essendo questa una scultura, Giulio Romano sarebbe stato celebre come scultore) mentre nel testo teatrale la meraviglia è offerta non dalla capacità di realizzare una scultura nel marmo, ma nel dipingere quel marmo in modo così

2 Tra le molteplici edizioni possiamo vedere quella edita da Feltrinelli (*I classici - UEF*) a pag 251: "Anche qui rileviamo uno dei frequenti errori di Shakespeare che fa di Giulio Romano uno scultore".

superbo da renderlo simile ad una persona reale, come se l'unica cosa che differenzia la capacità del maestro dalla Natura sia solo l'alito di vita. Ad essere illusoria è la resa dell'incarnato –e quindi pittorica- e non la somiglianza scultorea.

A conferma di questo punto di vista, basti ricordare la scena in cui Leonte vede la scultura della defunta moglie: quando egli si avvicinerà per toccarla, verrà fermato da Paulina con la motivazione che la pittura era ancora fresca. Era quindi la pittura a renderla simile ad una persona reale. L'osservazione sull'errore che viene imputato a Shakespeare si basa su un moderno errore di interpretazione, se non vedessimo le cose per come si mostravano in quell'epoca.

Quando venne scritta quest'opera teatrale -nei primi anni del diciassettesimo secolo- la scultura si fondeva ancora con la pittura: vi erano artisti che scolpivano l'opera e poi la lasciavano dipingere ai loro allievi ed artisti che intervenivano con la pittura su sculture preparate dalla loro bottega. Nel testo si fa riferimento al fatto che Giulio Romano abbia rifinito l'opera (*"l'opera è stata testé completata dopo anni di duro lavoro ..."*) ed è fatto noto che le sculture fino a quel periodo storico erano quasi sempre dipinte.³ La netta distinzione tra la pittura e la scultura si avrà solo con l'affermarsi delle candide opere marmoree di stile neoclassico, che raggiunsero il loro apice solo due secoli dopo Shakespeare.

Nei secoli precedenti, per motivare quello che era stato ritenuto un errore, è stato fatto riferimento ad altri nomi: lo scultore Gian Cristoforo Romano, il madrigalista Giulio Caccini detto Romano e un misterioso scultore chiamato anche lui Giulio Romano ma attivo a Bologna nel 1533 (quasi certamente lo stesso Giulio Pippi in una delle rare commissioni fuori da Mantova). Tali ipotesi si rifacevano all'idea che Shakespeare confondesse personaggi storici come confondeva –erroneamente, come abbiamo visto- i luoghi geografici italiani.

Nell'approfondimento circa l'opera di Giulio Romano, molti illustri critici d'arte hanno trovato conferme del fatto che all'artista fossero ascrivibili anche sculture, dato che il suo nome è stato scoperto tra i ceroplasti che si occuparono del monumento funebre a Federico Gonzaga. Possiamo pensare che Shakespeare avrebbe potuto osservare le statue policrome nei monumenti funebri che stavano comparando in Inghilterra, a loro volta ispirate a quelle diffuse tra Lombardia e Piemonte. Il migliore esempio tra queste è il complesso di Monte Varallo dipinto da Gaudenzio Ferrari.⁴ Molto simile ad esso doveva essere anche il monumento funebre al Gonzaga, a cui lavorò Giulio Romano.

Oltre a monumento funebre del Gonzaga, a Giulio Romano sono ascrivibili i progetti per il monumento funebre a Ludovico Boccadiferro e di Claudio Rangoni, oltre a quelli mai realizzati a Federico II Gonzaga e ad un ignoto cardinale.

In conseguenza a ciò possiamo tranquillamente ritenere che quella critica a Shakespeare sul fatto che si fosse sbagliato pensando a Giulio Romano come scultore è un'affermazione totalmente priva di fondamento.

Abbiamo quindi visto come la presenza di Giulio Romano nell'opera scespiriana sia motivata dalla conoscenza che si ha dell'artista in questione.

Quello che non è chiaro è come Shakespeare abbia potuto esprimersi in modo così entusiastico senza aver potuto ammirare le opere di Giulio Romano.

3. Il testo teatrale lascia intendere che la scultura sia stata appena completata e che il colore alla sua esposizione era ancora fresco, ma non entra in merito sul fatto di averla realizzata completamente, anche se potremo dedurlo. Si tratta solo una piccola ambiguità che non inficia sulla valutazione di un processo artistico, perché in entrambi i casi risulterebbe corretta.

4 Nel 'Il passaggio per l'Italia con dimora a Parma' del pittore Federico Zuccari (Bologna, 1608) così viene descritto il complesso scultoreo di Monte Varalli: ricco di "figure di terra cotta colorite che vive e vere paiono" (pp. 6-8)

Nel periodo finale del regno di Giacomo I e di suo figlio Carlo cominciarono a circolare in Inghilterra opere minori di quest'artista, frutto delle acquisizioni dalle collezioni dei Gonzaga da parte dei reali inglesi: una piccola allegoria ed un ritratto di Isabella Gonzaga, oltre ad un discreto numero di studi e bozzetti.⁵

Nessuna di queste opere è però capace di destare quella meraviglia descritta nell'opera teatrale; niente che possa emergere con forza fuori da un contesto di critica d'arte approfondita. Dobbiamo quindi dedurre che Shakespeare era un esperto di critica d'arte? Non credo. Alcuni autori sono stati attratti dall'idea che Shakespeare, nel redigere questi commenti, si sia ispirato agli scritti noti nell'Inghilterra del periodo, come il libretto a sfondo erotico "I modi" dell'Aretino (illustrato dal Romano) ma i termini con cui viene da lui definito il maestro italiano sembrano negare la sua funzione nella scena teatrale. Questa opera ebbe un discreto successo ma nelle pubblicazioni note in Inghilterra non venne mai citato l'artista che ne illustrò le scene descritte.

Presso i contemporanei al nome dell'artista erano stati associati notevoli elogi (Dolce, Armenini, Comanini e Possevino) ma i loro testi non erano noti in Inghilterra. L'Armenini, unico tra gli autori che riporta l'attività scultorea di Giulio Romano (e quindi ottima possibile fonte da parte di Shakespeare), non venne mai tradotto in inglese.⁶

Considerando che le fonti di cui disponiamo su William di Stratford tendono ad escludere in modo categorico la frequentazione dello stesso a scuole di grado superiore, possiamo dedurre che Shakespeare conoscesse così bene l'italiano da tradurre personalmente questi testi? Per quanto possa essere forte la nostra volontà di trovare prove in ciò, sembrerebbe decisamente improbabile che tale cosa sia mai accaduta.

Eppure il nome di Giulio Romano all'interno della corte inglese (dove *The Winter's Tale* venne rappresentato la prima volta nel 1611) doveva suonare decisamente familiare. Come mai? All'epoca, la cultura italiana veniva sia osteggiata da parte di alcuni autori (Roger Asham)⁷ che, da altre parti, presa in altissima considerazione: erano molti infatti gli "italianate", letterati inglesi che amavano imitare il gusto italiano.

Per prima cosa dobbiamo considerare che furono numerosi gli artisti italiani che si recarono in Inghilterra durante il XVI secolo.

Presso la corte di Enrico VIII erano attivi Pietro Torrigiani (dal 1511 al 1519), Antonio Nunziato detto Toto del Nunziata (nel 1519) e Girolamo da Treviso (dal 1538 al 1544), uno dei collaboratori di Giulio Romano a Mantova.

Negli anni successivi Antonio Moro introdusse nella corte inglese modelli tratti dal Bronzino e dal Moroni, divenendo pittore di corte presso Maria Tudor.

L'ultimo, in ordine temporale, è il pittore Federico Zuccari, che nel 1575 realizzerà il ritratto della regina Elisabetta e probabilmente anche di Maria Stuarda e di suo figlio Giacomo.

Ma torniamo alla presenza nelle fonti scritte del nome di Giulio Romano all'interno della cultura inglese che, da quanto ci sembra di capire dal testo teatrale, non doveva essere minima.

Sono tre le circostanze letterarie in cui troviamo citato Giulio Romano prima della pubblicazione del *The Winter's Tale*.

⁵ Per un approfondimento a tal proposito si può vedere il catalogo della National Gallery of London che, nella sua edizione inglese del 1941, riporta le opere di Giulio Romano presenti nelle collezioni del museo e la loro provenienza.

⁶ L'Armenini espone, tra le capacità artistiche di Giulio Romano, quella di creare calchi, come era in uso per la scultura: "Fece bene Giulio Romano nel palagio del T, perciocché, alludendo al valore di quel duca, egli imitò di stucco l'ordinanza de' soldati romani, come sta a punto scolpita nella bellissima colonna Traiana in Roma"

⁷ Celebre la sua affermazione "an englishman italianate is a devil incarnate" (inglese italianato è un diavolo incarnato).

Nel 1598 l'editore Adan Islip pubblicò la traduzione in inglese di un breve trattato del viaggiatore veneziano Giovanni Michele Bruto, intitolato "Instituzione di una fanciulla nata nobilmente" (Anversa 1555) dove, in un passo in cui si parla di come deve essere scelta una buona governante, si fa riferimento a Giulio Romano: "But herein you mast doe, as you were to choose an excellent painter that should paint the Hall and chambers of your house, to whome you shew the patterns of Albert Dure, Raphael Urbin, Michel Angeli, or Jules Romain".⁸

In questo caso il suo nome viene riportato come è ancora noto nei paesi anglosassoni, ma il pittore viene elencato tra gli autori di tele dipinte ("to choose an excellent painter" e "patterns"). La forma in cui il nome viene tradotto nel testo (Jules Romain) non corrisponde però alla forma usata da Shakespeare (Julio Romano), che invece ricalca il modo in cui lo stesso artista firmava i suoi documenti.

Un testo di fondamentale importanza per comprendere l'influenza dell'arte italiana nella cultura inglese del primo seicento sono i sette libri del "Trattato" di Giovan Paolo Lomazzo, parzialmente tradotti in inglese dal medico di New College (Oxford) Richard Haydocke col titolo "A Tacte Containing the Artes of Curious Paintinge, Carvinge and Buildinge" edito ad Oxford nel 1598, con dedica a Thomas Bodley, fondatore dell'omonima biblioteca.

Nell'introduzione di questo trattato Haydocke ci informa che l'aristocrazia inglese era avida delle opere italiane e tedesche⁹. Di quest'opera l'autore della traduzione ci informa sia di averla ricevuta da uno studioso gentiluomo recatosi in Italia che reduce in forma mutila a seguito di un salvataggio da un naufragio. Comunque siano andati gli eventi egli decise di tradurla "to have divulged it to all", affinché venisse divulgata.

La sua traduzione non è letterale: l'autore spesso aggiunge e modifica alcuni paragoni rendendoli più consoni alla situazione artistica inglese, pur non omettendo quelli originali in italiano. Trasforma quindi una traduzione in un'opera di comparazione¹⁰ in una modalità che la rende simile al genere di traduzioni che faceva un'altra personalità dell'Inghilterra del periodo, John Florio, che vedremo più avanti.

Nella traduzione al XIV capitolo del quarto libro sul Trattato di Lomazzo (De' gli effetti che partorisce il lume nei corpi terrei") l'autore cita molteplici artisti che secondo lui volevano -senza riuscirci però- imitare il marmo nelle loro opere. Tra gli oltre venti artisti citati è presente anche Giulio Romano. La forma in cui è scritto il nome proprio, però, rimanda solo all'ambito italiano della versione originale (Giulio) ma non al modo in cui compare nell'opera scespiriana (Julio). Inoltre, pur citando l'artista mantovano, lo elenca tra gli artisti che volevano imitare il marmo nella pittura, non nell'imitazione del vero dipingendo il marmo, come invece compare nell'opera scespiriana.

Lo spunto decisamente più interessante circa la presenza del Trattato nelle opere di Shakespeare lo troviamo nel primo capitolo del terzo libro. In questo viene fatto riferimento sia all'illusione pittorica (che ricorda molto da vicino la leggenda greca di Apelle) che al nome del personaggio milanese di Prospero nella Tempesta.¹¹

8 "Ma farete voi in ciò quello istesso appunto, che se haveste affar scielta di raro et eccellente pittore, che nella case vostre o camere, o le sale havesse à dipingere; al quale appresentereste voi innanzi i disegni di Raphaello, o di Michel Angelo, o di Alberto Durerero, o di Giulio Romano". (G.M. Bruto, *The Necessaire, Fit and Convenient Education of a Yong Gentlewoman* (written both in French and Italian and translated into English by W.P.), London 1598

9 "as may appeare by their Galleries carefully furnished"

10 cfr. R. Severi: *What's in a name. La fortuna di Giulio Romano nel periodo shakespiriano*, in *Atti del Convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento. Accademia nazionale virgiliana, Mantova. Ottobre 1989. p 407*

Anche questo passo, utile per comprendere entrambi gli aspetti presenti negli ultimi due testi teatrali di Shakespeare, non trova però un nesso tra l'illusione pittorica dell'opera di Giulio Romano presente nel *The Winter's Tale* e l'opera effettiva dell'artista Giulio Romano.

Negli stessi anni cominciò a circolare anche un'altra traduzione che è stata ritenuta una probabile ispirazione al riferimento di Giulio Romano nel testo teatrale: "Tutte le opere di architettura et prospettiva" di Sebastiano Serlio, pubblicato in sette libri tra il 1537 e il 1575.

Questa voluminosa opera venne tradotta dal pittore Robert Peake il Vecchio nel 1607, quando questi era fortemente inserito nella corte inglese: era infatti il pittore ufficiale del principe Henry, figlio di Giacomo I e della regina Anna di Danimarca.

Questo testo è stato ritenuto un'ottima fonte per la composizione del *The Winter's Tale*, in quanto in uno dei capitoli espone come doveva essere messo in scena un testo teatrale. Nel testo di Serlio si fa riferimento alla scena agreste in cui si svolgono gli eventi seguenti alla comparsa in scena del Tempo che annuncia un salto in avanti di sedici anni. Nella traduzione di Peake al testo di Serlio vengono individuati tre tipi di scene: comical, tragical and satirical. La divisione, ispirata da Vitruvio, viene descritta con queste parole: "The satirical Scenes are to represent Satires, wherein you must place all Those things that be rude and rustical".

The Winter's Tale è un dramma pastorale: la storia tra Florizel e Perdita si svolge infatti in un'ambientazione rustica e, all'inizio del IV atto, compare una danza di dodici satiri.

Tale episodio ha dato modo alla critica di stabilire una data iniziale per la stesura dell'opera, in quanto sembra fare riferimento al *The Masque of Oberon* di Ben Jonson,¹² messa in scena davanti al re il primo gennaio del 1611 ed allestita da Inigo Jones.

Nell'opera in questione compaiono due orsi bianchi al seguito della marcia trionfale di Oberon.¹³

Come in una sorta di tramite visivo che entra a far parte di una nuova narrazione, nel *The Winter's Tale* compare in scena un orso, in uno dei momenti più insoliti della storia del Teatro.

Alcuni anni dopo, nei diari pubblicati postumi nel 1640-41, anche lo stesso Ben Jonson annovera Giulio Romano tra i sei maggiori artisti del suo tempo.

A seguito di questa annotazione, troviamo la menzione al 'Coryat's Crudites', stampato nel 1611, quindi negli stessi anni della realizzazione del *The Winter's Tale*.

11 Nel I capitolo del terzo libro del Trattato troviamo queste parole: "E 'l Barnazano eccellente in far paesi, rappresentò certi fragoli in un paese, sopra il muro, così naturali, che gli pavoni gli beccarono, credendoli naturali e veri; et il medesimo in una tavola dipinta da Cesare da Sesto, del battesimo di Cristo, nella quale fece i paesi, dipinse sopra le erbe alcuni uccelli tanto naturali, che essendo posta quella tavola fuori al sole, alcuni uccelli gli volarono intorno credendoli vivi; la quale si trova ora appresso il sig. Prospero Visconte, Cavalier milanese ornato di belle lettere". Il personaggio di Prospero potrebbe quindi far riferimento ad un personaggio realmente vissuto nella prima metà del XVI secolo nella corte milanese, così come il nome di altri personaggi della *Tempesta* rimandano ad altri personaggi vissuti nell'Italia del secolo precedente (come il re Alfonso e suo figlio Ferdinando). Questo passaggio, pur citato da Young nel 1979 ('Prospero's table: The name of Shakespeare's Duke of Milan'), non risulta nella traduzione fatta da Haydocke ma solo nella versione originale del Trattato.

12 William ha recitato in ben due opere di Ben Jonson: *Every man in his humor* nel 1598 e *Sejanus* nel 1603. Quando però vennero messe in scena sia il *The Masque of Oberon* che le successive due opere di Shakespeare, William si era già ritirato stabilmente nella sua Stratford-upon-Avon.

13 "At the Further end of all, Oberon, in a chariot, which to a lowd triumphant musique began to more forward, drawne by two white beares, and on either side guarded by three Sylvanes, with one going in front" (B. Jonson, Works ed. by C. H. Herford and P. and E. Simpson, vol VII, Oxford 1950, p 351)

Oltre a questi aspetti -che potremo ritenere importanti sia per l'opera di Ben Jonson che di Shakespeare- il nome di Giulio Romano ritorna in due occasioni già nelle prime pagine del testo di Serlio.

Lo troviamo nella prima pagina del primo libro di architettura, menzionato tra i maggiori artisti del periodo insieme a Bramante, Michelangelo ed altri. Sempre nel primo libro, a pagina 11, il suo nome ritorna: "se ne è più diletto Giulio Romano, che alcun altro come ne fa fede Roma in più luoghi e anco Mantova nel bellissimo palazzo detto Te, fuori di essa poco discosto, esempio veramente di Architettura, e di Pittura a' nostri tempi". Nel secondo libro, già alla prima pagina, il nome di Giulio Romano viene ricordato come il "vero allievo del divino Raffaello".¹⁴

Indubbio quindi che il nome di Giulio Romano fosse già noto nell'Inghilterra del periodo, anche se le fonti ce lo descrivono come pittore e architetto ma non nella forma usata da Shakespeare.

Nel testo teatrale si fa esplicita menzione di un genere di scultura nota come monumento funebre, che si stava sviluppando nell'Inghilterra di quegli anni, grazie all'apporto di artisti italiani.

Il primo esempio del genere, realizzato quando era attivo Shakespeare, sono le sculture policrome conservate nella Isleep Chamber dell'Abbazia di Westminster, alla cui realizzazione contribuirono vari artisti italiani, come lo scultore Pietro Torrigiani.¹⁵

Ad un esame più attento, vediamo che il modo in cui si presenta nell'opera teatrale ricorda quello proveniente dalla tradizione sepolcrale italiana: nella chiesa mantovana di Santa Maria delle Grazie le pareti erano adornate da una struttura corredata da molteplici nicchie entro le quali erano allocate sculture in cera che ritraevano i tanti beneficiari della grazia divina.

Questa sorta di ex voto si presenta come lo stesso Shakespeare descrive l'ambiente dove si colloca la scultura di Giulio Romano nell'opera teatrale: un luogo appositamente predisposto per la conservazione di rari pezzi artistici. Una wunderkammer o un museo, come quello ammirabile nel palazzo di Paolo Giovio a Como.¹⁶

"We came / To see the statue of our queen: your gallery / Have we pass'd through, not without much content in many singularities" (V, 2,9-12).

La tradizione sepolcrale italiana era quindi passata in Inghilterra, pur senza mai far riferimento a Giulio Romano, dato che il suo nome non era mai stato abbinato all'attività di ceroplasta o comunque di scultore.

14 In questo caso verrebbe però da chiedersi perché definire "un raro maestro" l'allievo di un pittore ritenuto "divino". Se l'opera d'arte doveva essere realmente eseguita da un maestro "raro" nella pittura, perché farla eseguire all'allievo? Un testo teatrale -proprio per effetto della sua finzione- non avrebbe necessitato di prove a sostegno se quell'opera venne realmente commissionata da Paulina allo stesso "divino Raffaello". Inoltre nell'Inghilterra del periodo esisteva un'opera dipinta da Raffaello Sanzio che godeva di grande popolarità: il San Giorgio e il drago, oggi conservato alla National Gallery of Art di Washington. Il San Giorgio venne donato al re Enrico VII come ringraziamento per il conferimento dell'Ordine della Giarrettiera al committente, Guidobaldo dei Montefeltro. Venne quindi portata in Inghilterra da Baldassarre Castiglione e, in un momento imprecisato dopo la metà del secolo, passò al Conte di Pembroke fino alla cessione della stessa a Carlo I, nel 1639. Considerando che il conte di Pembroke era stato anche uno dei protettori di Shakespeare, ci potevamo aspettare lo stesso Raffaello nella citazione teatrale e non il suo allievo, a meno che non sussistano altre motivazioni che possano portare alla scelta verso un nome decisamente meno noto come quello di Giulio Romano, di cui Shakespeare non avrebbe avuto degni riscontri visivi.

15 L'abbazia di Westminster era la cappella privata della Corona inglese. Solitamente poco accessibile da parte di chi non frequentava la corte, come sembra appurato che non facesse William di Stratford.

16 Cfr. R. Severi, op cit. pag 408

Oltre a ciò, nell'allestimento che deduciamo dalla messa in scena, viene fatto riferimento ad un genere di presentazione che sembra più appartenere all'area italiana, piuttosto che a quella inglese visibile intorno allo stesso Shakespeare.

Quel che risulta evidente in questa panoramica è che Shakespeare parla con cognizione di causa di un artista a lui straniero, dove mostra di conoscere non solamente la sua impronta peculiare – l'illusione pittorica- ma riesce persino a collegarlo ad un genere di arte (il monumento funebre) di cui non esistono riferimenti chiari nell'Inghilterra del periodo.

Quello che viene da pensare è che Shakespeare abbia potuto osservare direttamente le opere di questo artista presenti in Mantova: solo in questo modo sarebbe stata possibile una comparazione diretta tra l'opera e l'artista che l'ha realizzata.¹⁷

Attraverso un'osservazione diretta delle opere presenti a Mantova, Shakespeare avrebbe potuto cogliere quest'essenza. Diversamente, la semplice informazione tramite poche parole scritte o qualche rarissima testimonianza di seconda mano non gli avrebbero certamente dato modo di descrivere così bene l'operato di questo artista.

Nel confronto con l' "oggetto artistico" ognuno può trarne le proprie conclusioni in base al proprio vissuto. Può capitare che alcuni aspetti del vissuto dell'osservatore coincidano con quelle dell'artista che l'ha creato, ma è solo con un contatto diretto che si manifesta lo stupore, la meraviglia. Diversamente, parlando per interposta persona, non potrà mai scaturire quel quid che porta alla nascita della meraviglia in chi descrive. Questo è un processo psicologico ben noto nell'approccio all'arte,¹⁸ che necessita di una sorta di educazione all'immagine artistica, come avviene per qualsiasi altro tipo di linguaggio. Sostenere quindi che Shakespeare abbia fatto un "copia-incolla" delle emozioni derivate dall'osservazione di un'opera senza aver mai visto qualcosa di simile è un'ipotesi alquanto discutibile.

Negli anni passati, perciò, era stata avanzata l'ipotesi che Shakespeare abbia compiuto un viaggio nel nord Italia, dove avrebbe potuto ammirare direttamente i capolavori di Giulio Romano.

A seguito di queste considerazioni, alcuni anni fa la studiosa M. Madeleine Martinet sostenne che Shakespeare doveva essere ben consapevole di citare il maestro della pittura illusionistica e del trompe l'oeil perché doveva avere necessariamente avuto un approccio diretto con le opere mantovane.¹⁹

Altri studiosi riprendono tale ipotesi motivando così alcuni passi icastici presenti in *Venus and Adonis* (1593), *The rape of Lucrece* (1594) e in *Halmet* (1601).²⁰

Se tale viaggio avesse dei seppur labili riscontri oggettivi a suo sostegno - e non fosse una delle tante ipotesi senza l'apporto di prove che solitamente circondano la vita di Shakespeare - potremo lasciarci convincere da questa affascinante ipotesi, ma così non è.

E le ragioni sono molteplici.

Negli anni passati era stato ipotizzato il viaggio in Italia durante gli "anni bui", quelli in cui non esisterebbero documenti circa la vita di Shakespeare. Tale ipotesi sarebbe quasi certamente da escludere perché qualsiasi viaggio di quella entità avrebbe richiesto un'ingente quantitativo di

17 Idea suggerita già da Mario Praz in 'Caleidoscopio shakespeariano', Bari 1969, p.237 e sgg. Idea proposta dallo stesso anche nel suo 'Shakespeare e l'Italia'.

18 La teoria che necessita dell'approccio diretto dello spettatore all'opera come parte fondamentale della comprensione dell'arte stessa, è sostenuto fin da Piaget e dalla scuola di Gestalt. La bibliografia in tal proposito è molto ampia ed esaustiva.

19 Marie Madeleine Martinet in *The Winter's Tale* et "Julio Romano", in "Etudes Anglaises", XXVIII, 1975

20 J. Doeblér, *The reclutant Adonis: Titian and Shakespeare*, in "Shakespeare Quarterly", 33, winter 1982, pp. 480-490) e A. Lytton Sells, *The Italian Influence in English Poetry*, pp 193-194

denaro²¹. Shakespeare però non ne disponeva, dato che – sempre secondo le fonti ufficiali - lasciò a Stratford la moglie e i suoi tre figli per recarsi a Londra “a cercar fortuna”.

Dai documenti pervenutici sappiamo con certezza che prima dei cosiddetti “anni bui” la sua famiglia era finita sul lastrico per un dissesto finanziario che aveva investito suo padre. William fu costretto a lasciare la scuola –e non risulta che ne abbia frequentate altre- per lavorare. L’economia della famiglia non migliorò molto negli anni successivi perché, in una società fortemente legata al protestantesimo, la condizione di ‘recusant’²² di suo padre non era certamente utile ad agevolare gli affari della famiglia. Al di là dei problemi finanziari del padre, sappiamo che negli anni seguenti William si sposò ed ebbe tre figli. Poco dopo la nascita dei due gemelli di lui se ne perdono le fonti scritte salvo comparire a Londra nel 1593, dove recita nella compagnia teatrale dei Servi del Ciambellano (Lord Chamberlain's men). In quegli anni “bui” si suppone che William abbia lavorato come guardiano dei cavalli al tribunale di Londra. Anche se siamo nel campo delle ipotesi, resta comunque improbabile che abbia potuto affrontare un lungo viaggio che sarebbe durato svariati mesi senza che il suo nome fosse stato registrato in nessun luogo.

Se, per qualche ragione che a noi oggi è sconosciuta, Shakespeare doveva viaggiare “in incognito” perché sfuggiva da qualche -a noi ignota- minaccia, tale ragione non sarebbe dovuta sussistere fuori dall’Inghilterra. Ancora meno in Italia.

Un’altra data proposta per questo viaggio è il 1593-94, quando i teatri vennero chiusi per la peste che imperversava a Londra. All’epoca Shakespeare era appena uscito dall’anonimato teatrale con l’opera “Venus and Adonis”, la prima in cui compare questo nome: prima del 1593 nessuno nell’ambito teatrale aveva mai sentito parlare di William Shakespeare.²³

La peste sarebbe stata un ottimo motivo per muoversi fuori dalla città, ma anche in questo caso non esistono documenti che ne testimoniano spostamenti altrove. Quell’anno un inglese di nome Fynes Moryson viaggiò a Mantova.²⁴ Non lo troviamo registrato tra i visitatori di quella città ma, nel suo Itinerary, troviamo una descrizione fisica del duca Vincenzo Gonzaga ed entrò in contatto con le usanze dei mantovani, riportando di come gli ebrei godessero di libertà all’interno della città.

Forse Shakespeare poteva aver viaggiato insieme a lui? Il fatto che entrambi fossero inglesi non li renderebbe automaticamente compagni di viaggio. Inoltre questo Fynes Moryson, oltre a parlare dei mantovani, avrebbe potuto far cenno al suo compagno, ma così non fece. Peraltro Fynes nel suo resoconto parla della vita di Mantova ma non fa alcuna menzione né delle manifestazioni artistiche della città né tanto meno degli interni dei Palazzi dei duchi, e quindi delle opere di Giulio Romano.

Il motivo è semplice: mentre le opere architettoniche di questo artista erano visibili a chiunque si muoveva nella città, i suoi magistrali artifici pittorici nel Palazzo Te (quelli che descrivono in modo chiaro l’anima illusoria della sua arte) erano visibili solamente a chi vi veniva invitato. Shakespeare, quindi, non avrebbe potuto vedere le opere di Giulio Romano nel Palazzo Te in

21 Inigo Jones, che proveniva da una famiglia più facoltosa di quella di William, venne finanziato per i suoi viaggi da due diversi nobili: il primo da Roger Manners, V conte di Rutland e il secondo da Thomas Howard, XXI conte di Arundel.

22 La definizione inglese di ‘recusant’ rappresentava i cattolici più oltranzisti, che rifiutavano di partecipare alle funzioni religiose svolte dai protestanti. Tale condizione, in una società che aveva importanti connotazioni religiose, era fonte di forti attriti.

23 “Shakespeare” lo troviamo solo a seguito della pubblicazione del Venus and Adonis. Prima del 1593 il cognome di William era scritto in varianti simili tra di loro per pronuncia (Shaksper o Shagsper) ma diverse per sonorità dalla forma più nota, comparsa successivamente.

24 F. Moryson. ‘Shakespeare’s Europe (1617)’ a cura di Ch. Hughes, New York 1967, pp. 117-118, 130, 148

quanto questa era una residenza privata dei Gonzaga e senza alcun dubbio chiunque voleva farvi visita sarebbe stato opportunamente accompagnato da documenti. E di tali documenti non vi è nessuna traccia, come di tutti gli eventuali spostamenti di Shakespeare al di fuori del percorso tra Stratford-upon-Avon e Londra.²⁵

Considerando quindi che -a scampo di ormai improbabili rivelazioni- William non intraprese nessun viaggio in Italia, potremo affidare questo tono entusiastico di descrivere l'opera di Giulio Romano su una straordinaria capacità empatica dell'autore di immedesimarsi nelle impressioni che può aver catturato da chi effettivamente queste opere le ha viste?

Come abbiamo già visto tale transfert risulterebbe improbabile, ma possiamo addentrarci nel campo delle ipotesi per cercare tracce che possano motivare questo modo di presentare l'artista da parte dello stesso Shakespeare.

Abbiamo visto come probabili fonti note in Inghilterra i testi di Serlio e del Lomazzo, ma in nessuno di essi viene fatta menzione dell'attività di Giulio Romano come ceroplasta o scultore. Serlio, pur nei toni entusiastici che usa per descrivere la sua arte, lo enumera tra i principali architetti del periodo ed allievo del "divino Raffaello", mentre Lomazzo lo inserisce tra gli artisti che tentano di imitare il marmo, compiendo un procedimento decisamente diverso da quello compiuto dal Giulio Romano dell'opera teatrale.

Nessuno di tali testi può ascriversi quindi alla comprensione dell'inserimento dell'artista nell'opera, anche se i testi è probabile che li abbia letti o perlomeno ne sapesse il contenuto di alcune delle loro parti, come il riferimento al nome di Prospero e la scena "pastorale" con satiri. In tutti i testi citati il nome di Giulio Romano è riportato in forme diverse da quella espressa da Shakespeare: Giulio, Iulio o Jules, mentre nel testo è Julio.

Inoltre, l'unico testo che parla dell'attività scultorea è l'Armenini ma il fatto che fosse noto solo in italiano non ci aiuta nella comprensione di come potesse essere noto ad una persona che presumibilmente parlava solo in inglese.

Oltre all'Armenini, la fonte più autorevole che all'epoca parlava di Giulio Romano nei termini descritti da Shakespeare è il corposo testo di Giorgio Vasari noto come "Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori" o più semplicemente "Le vite", edito mezzo secolo prima nel Graducato di Toscana, ma esistente solo in italiano.

In effetti, nella biografia che il Vasari fa di Giulio Romano, la sua arte coincide in modo alquanto preciso con quella che riporta Shakespeare nell'opera suddetta:

"Veggonsi i miracoli ne' colori da lui operati, la vaghezza de i quali spira una grazia ferma di bontà e carca di sapienza ne' suoi scuri e lumi, che talora alienati e vivi si mostrano".

Anche il Vasari parla di quell'inganno su cui si centra la parte finale dell'opera scespiriana: una pittura talmente carica di sapienza tecnica da sembrare viva; i "miracoli" nei colori da lui preparati ed infine la grazia delle sue figure (gli stessi termini di elogio su cui dialogano Leonte e Paulina sulla "scultura" che hanno di fronte).

Successivamente, nella stessa biografia, il Vasari ci informa che oltre alle principali attività di architetto e di pittore, Giulio Romano si diletto anche nella scultura. In questo modo, quindi, fornisce la fonte che negli altri testi mancava.

Il Vasari potrebbe aver ispirato la descrizione di tale artista? Probabile.

A questo punto, però, dovremo necessariamente inserire l'intervento di un altro personaggio, John Florio, l'unico in quell'ambiente a poter conoscere -e quindi tradurre dall'italiano- l'opera del Vasari. Potremo ipotizzare quindi che Florio abbia provveduto alla traduzione de Le Vite per poi "passare" quell'informazione a William di Stratford che l'avrebbe inserita nell'opera,

²⁵ Negli ultimi due secoli, quando la fama di Shakespeare ha spinto sempre più studiosi a ricercare dati precisi sulla vita del Bardo, sono state condotte le più varie ricerche in questo senso, ma i risultati sono sempre stati molto scarsi, tranne che di leggende sorte nei decenni successivi alla vita di Shakespeare stesso.

caricandola di entusiasmo e di meraviglia, pur non avendo visto nulla di quell'artista. Una capacità di immedesimazione quasi incredibile, considerando il totale digiuno di critica artistica che aveva lo Shakespeare noto dai documenti ufficiali.

Inoltre dobbiamo considerare che all'epoca della stesura di *The Winter's Tale* William stava stabilmente a Stratford-upon-Avon da due anni e difficilmente avrebbe potuto approfondire in merito a ciò.²⁶

Sembra quindi ritornare con forza la presenza dei Florio nelle opere di Shakespeare. Il plurale si riferirebbe alla presenza nei testi di Shakespeare di Michel Agnolo e John Florio.

Da quello che emerge nei dati raccolti da Panzieri su Michel Agnolo Florio sappiamo che questi era vissuto nel mantovano, ospite della duchessa Giulia Gonzaga negli stessi anni in cui Giulio Romano eseguiva quelle opere.²⁷ Il periodo che Florio avrebbe passato a Mantova, per quanto breve possa risultare, è sufficiente per poter dire che sicuramente ha conosciuto non solo le opere di questo illustre maestro, ma che possa averlo conosciuto direttamente, dato che negli stessi anni entrambi frequentavano gli stessi ambienti e le stesse persone. Questa vicinanza con l'artista attivo a Mantova potrebbe aver dato le basi per quel Julio che troviamo scritto nell'opera di Shakespeare, essendo quella la forma con cui Giulio Romano si firmava nei propri documenti.

Viene quindi spontaneo pensare che Michel Agnolo avrà ammirato la suddetta Sala dei Giganti ed è facile immaginare quale sia stata la sua impressione. Non era necessaria per Michel Agnolo una conoscenza profonda delle correnti artistiche operanti in quel momento: gli bastava osservare e lasciarsi coinvolgere da quella meraviglia che sembra avvolgere chiunque entri in quella sala.

Inoltre, dobbiamo considerare che nel 1611 (l'anno della pubblicazione del *Racconto d'Inverno*) erano in pochi ad aver visto quella Sala. Nello stesso palazzo, un'altra sala può aver ispirato il senso dell'imitazione della realtà ed è la cosiddetta Sala dei Cavalli.²⁸

Essendo residenza privata solo agli ospiti personali dei Gonzaga era concessa la possibilità di vedere il Palazzo Te e, di conseguenza, solamente loro potevano essere informati sull'artista che l'aveva eseguita, creando una rete mentale tra un nome e la sua opera.

A quell'epoca nessuna immagine a stampa circolava con raffigurate le meraviglie create da Giulio Romano e le opere citate in precedenza sono molto distanti dal fornire tali commenti così entusiasti.

²⁶ Considerando il brevissimo tempo intercorso tra i riferimenti (il masque di Ben Jonson) e la messa in scena avvenuta presso la corte reale, dovremo immaginare un impegno notevole da parte sia di Shakespeare che della compagnia teatrale. Diversamente da alcune delle opere di Shakespeare, che si ispirano a racconti già esistenti (come *Romeo e Giulietta*, *l'Amleto* o le storie di regnanti), *Il Racconto d'Inverno* è una storia inedita che presenta nella narrazione diverse novità. Cinque mesi di lavoro su un testo teatrale da comporre e da provare nell'allestimento e nelle parti dei singoli attori sono decisamente pochi, considerando che il suo autore se ne stava ad una distanza tale che non poteva verificare il proseguimento del progetto teatrale. Le cento miglia che separano Stratford-upon-Avon a Londra avrebbero richiesto perlomeno quattro giorni di viaggio e non sembra che William si sia allontanato dalla sua città. Solitamente, di opere teatrali esistono più versioni, mentre di questa ne esiste solo una. Se il testo non richiedeva modifiche è presumibile che fosse già compiuta, ma è plausibile che un testo sia nato già compiuto in tutte le sue parti?

²⁷ C. Panzieri. Op cit, p 24.

²⁸ In quella sala, realizzata intorno al 1528, Giulio Romano raffigurò sei splendidi cavalli a grandezza naturale inseriti in nicchie all'interno di una grandiosa architettura. Tale raffigurazione si riallaccia alla modalità di come Shakespeare presenta la statua di Ermione.

Non risulterebbe quindi ragionevole che William di Stratford-upon-Avon –che mai uscì dal territorio inglese – possa avere trasferito un'impressione tanto forte da persone che hanno conosciuto altri che potrebbero averle viste o da una piccola biografia scritta mezzo secolo prima in una lingua a lui straniera.

Inoltre, molte delle immagini collezionate negli ambienti intorno alla corte reale inglese, si ascrivono al periodo successivo alla stesura dell'opera e la motivazione sulla presenza di opere di Giulio Romano fuori dall'area mantovana potrebbe essere in parte motivata dall'ambasciata che potrebbe aver fatto John Florio a Giacomo I in quanto segretario personale di sua moglie, la regina Anna di Danimarca.

L'interesse verso quest'artista proseguì con la salita al trono di Carlo, il figlio di Giacomo. Non risulterebbe quindi fuorviante l'influenza sui discendenti di Giacomo di John Florio, in quanto ne era stato maestro.

Abbiamo visto che Haydocke e Peake tradussero opere italiane riguardanti l'arte italiana: attraverso di loro si ha una comprensione in Inghilterra del Rinascimento italiano e quindi anche di Giulio Romano.

Haydocke era un medico di Oxford, che scarsamente si mosse dalla sua città, ma che si fece conoscere all'interno della corte inglese per una situazione alquanto curiosa: il 9 aprile del 1605 si presentò dal re Giacomo per una dimostrazione della sua particolare abilità di recitare sermoni mentre dormiva. Pochi giorni dopo, accortosi dell'inganno che il medico aveva orchestrato, Giacomo lo fece richiamare al palazzo chiedendogli di ritrattare quello che aveva affermato. Il medico si scusò motivando la sua messinscena come un modo di farsi pubblicità perché riteneva poco attraente la sua attività di medico.²⁹ Haydocke era venuto quindi in contatto diretto sia col re che con la corte (e quindi anche con John Florio, in quanto segretario personale della regina e una delle figure più di spicco nella corte britannica) e non risulterebbe quindi fuorviante pensare ad un contatto diretto dei due circa la sua traduzione in inglese dell'opera di Lomazzo.

Potremo perfino supporre che John Florio e Haydocke si siano potuti conoscere ad Oxford, in quanto è un fatto certo che la traduzione operata da Haydocke si ispirasse a quelle che Florio faceva già da svariati anni.³⁰ Finora non sono emersi collegamenti tra i due traduttori, ma che si siano conosciuti è probabile, perlomeno quando il re invitò Haydocke a corte. In epoca comunque precedente alla stesura dell'opera teatrale in questione.

L'altro autore delle traduzioni, il pittore Peake, è chiaramente stato vicino a Florio, in quanto gravitavano attorno alle stesse persone. Peake, pittore personale del principe Henry e Florio, insegnante della principessa Elizabeth (oltre che segretario personale della regina, madre di entrambi), erano entrambi interessati a tradurre in inglese i testi italiani. Non è improbabile che lo stesso Peake abbia chiesto consigli sulle parole in uso nel testo italiano a colui che conosceva l'italiano meglio di chiunque altro in Inghilterra (e non solo, dato che il primo dizionario dell'Accademia della Crusca pubblicato nel 1612 conteneva decisamente meno parole di quante ne incluse Florio nel suo dizionario dell'anno precedente).

Peake era celebre anche nell'ambito teatrale, in quanto le sue opere vennero esaltate dai contemporanei come Francis Meres, l'autore del primo repertorio delle opere di Shakespeare e dall'artista-letterato Henry Peachman (che aveva la sua bottega nei pressi dell'abitazione del drammaturgo John Webster e dei tipografi che stamparono alcuni drammi e l'edizione dei Sonetti).³¹

²⁹ In mancanza di studi specifici su Haydocke, la fonte principale è J. Aubrey (1626-1697), *Brief Lives*, pubblicate nel 1898 da A. Clark.

³⁰ Sono in corso di studio vari elementi che riconducono Florio ad Oxford in diverse occasioni durante il periodo elisabettiano.

Ogni persona che gravitava attorno a Shakespeare era anche vicino a John Florio. Uno di essi è lo stesso autore teatrale Ben Jonson, già citato tra coloro che conoscevano il nome di Giulio Romano: è nota l'ammirazione che lo stesso Ben aveva di Florio, che considerava suo “amico e maestro” (“loving Father and worthy Friend Master Florio. Ayde of his muses”).

L'altro testo citato, quello che potremo ritenere la fonte più probabile, è “Le vite” del Vasari. Questo testo venne tradotto in inglese solamente nella seconda metà del XIX secolo, ma non è improbabile il suo arrivo in Inghilterra. Ovviamente doveva appartenere a qualcuno che poteva leggerlo, ma sappiamo che una personalità toscana giunse negli anni precedenti alla stesura dell'opera teatrale in Inghilterra. La persona in questione era l'ambasciatore del Granducato di Toscana Ottaviano Lotti, ospite del re Giacomo. Nelle sue lettere, Lotti ci informa di avere personalmente conosciuto John Florio intorno al 1608 (anzi, ci dice di più: era così importante la sua posizione all'interno della corte che nessuno poteva parlare con la regina senza passare prima da lui).³² Ovviamente se Lotti si era portato con sé il volume dell'illustre pittore e trattatista aretino non lo possiamo sapere (e, del resto, perché dovrebbe essere riportata tale informazione?) ma il nome di Giulio Romano potrebbe essere emerso da parte di Florio. Sappiamo che il padre di Florio ha sicuramente visto le opere illusionistiche di Giulio Romano a Mantova e probabilmente lo stesso John può aver visto altre opere simili non eccessivamente lontane dal luogo in cui soggiornarono per circa dodici anni, Soglio in Val Bregaglia. Abbiamo infatti visto che i riferimenti per la statua dell'opera teatrale si trovano sia a Como che sul Monte Varallo, vicino al Lago Maggiore.

La stessa Soglio non si trovava in Svizzera –dove è posta attualmente- ma nel ducato di Milano, quel ducato spesso citato nelle opere di Shakespeare attraverso vari personaggi che spaziano dal duca Prospero della ‘Tempesta’ fino ai Rosenkrantz e Guildenstern dell’Amleto.³³ Senza però entrare nella questione dell'authorship dell'opera di Shakespeare, quest'analisi continuerà a concentrarsi sull'opera *The Winter's Tale* e sul riferimento a Giulio Romano.

Nella definizione della “statua vivificata” che emerge dall'intero quinto atto dell'opera, si potrebbe fare riferimento sia ai miti greci che all'ebraico Golem, ma anche in due opere di Ludovico Ariosto. Nel X capitolo dell'*Orlando furioso* troviamo una comparazione simile tra la donna amata e una scultura quando l'Ariosto ritrae Angelica nuda, legata al sasso ed esposta all'orca come fosse una “statua finta”. Similmente, nel sonetto XV delle Rime leggiamo: “De la materia ugual ne farei viva Statua, che dureria più d'una etate”.

L'Ariosto era già noto in Inghilterra grazie ad una traduzione dell'*Orlando Furioso* edita alcuni anni prima dell'attività teatrale di Shakespeare e la traduzione venne curata nelle sue fasi finali proprio da John Florio. Difficile non trovare altre connessioni, pensando che tale riferimento letterario possa in qualche modo essere rimasto nel pensiero di Florio da poterlo trasferire nelle opere di “Shakespeare”.³⁴

31 Florio anche in questo contesto ritorna, in quanto fu lui a consegnare nel 1609 ai tipografi i Sonetti.

32 “Et non so, se sia a caso, che quel Florio, ch'è tutto 'l giorno con la Regina à insegnarle la sua lingua italiana, et sente ragionar d'ogni cosa et scrive le sue più segrete lettere” da S. Gerevini. *William Shakespeare ovvero John Florio. Un fiorentino alla conquista del mondo*, Pilgrim ed. 2008, pagg 208 e sgg.

33 Tra gli ospiti nel Castello Sforzesco al seguito della regina Cristina di Danimarca andata sposa a Milano di Francesco II Sforza vi figurano due nobili danesi chiamati Frederik Rosenkrantz e Knut Gylenstjerne. A tale evento, avvenuto nel 1534, era stato partecipe anche Michel Agnolo Florio.

34 Il nome è virgolettato perché lo troviamo scritto in due modi diversi quando viene pubblicato: alla forma nota anche oggi come “Shakespeare” ve n'era un'altra, “Shakespeare”. La forma somiglia in modo piuttosto imbarazzante agli pseudonimi. Nell'Inghilterra

Estendendo il discorso al contesto in cui l'opera di Shakespeare viene messa in scena si può notare come il riferimento alla statua vivificata e al finale sereno dell'opera (caso insolito nelle opere scespiriane) siano compatibili con quello che si poteva vedere nel Palazzo Te attorno alla stessa Sala dei Giganti: di fianco ad essa esiste anche una sala nota come Sala delle nozze di Amore e Psiche, dove vengono rappresentati tre tipi diversi di amore: *ferinus*, *humanus* e *divinus*. Questo genere di rappresentazione sembra presupporre una connessione tra quello che vi era raffigurato nel Palazzo Te con quello che era l'intento dell'opera teatrale,³⁵ dato che essa termina con un matrimonio (tra Florizel e Perdita) e che la stessa opera teatrale è stata connessa dagli studiosi ad una sorta di preparazione al matrimonio della principessa Elizabeth con l'Elettore del Palatinato.³⁶

Solamente inserendo John Florio nella stesura dell'opera di Shakespeare si può comprenderne appieno la sua opera. Quello che però avviene con *The Winter's Tale* è una presenza massiccia dell'influenza di Florio, in vari passaggi. Uno di questi è nella quarta scena al IV atto: i dialoghi tra Perdita e Polissene richiamano il saggio *Des Cannibales* di Montaigne, che Florio tradusse nel 1603, così come la figura del Tempo che divide gli eventi all'inizio del III atto, rimanda al Pandosto di Robert Greene -che Florio conosceva molto bene- e che morì prima che comparissero le opere di Shakespeare. Fu Greene a fare quella famosa invettiva (nota come 'A Groatsworth of a wit') contro lo "scuoti-scena", erroneamente interpretata come un'accusa diretta a William di Stratford.³⁷ Nell'opera il nome del personaggio Autolico rimanda

del periodo quasi tutti gli scrittori usavano pseudonimi, e quel trattino nel mezzo al nome ne era la forma convenzionale. Cuthbert Curry-nave, Tom Tell-truth o Martin Mar-prelate erano alcuni pseudonimi di autori dell'epoca. Secondo il ricercatore Mark Anderson la forma "Shake-speare" potrebbe alludere al mito di Athena, la dea protettrice delle arti e della letteratura, che balzò fuori dalla testa di Zeus scuotendo una lancia (in inglese, appunto, *shaking a spear*). Una lancia cioè da brandire contro l'ignoranza. Potrebbe trattarsi di un errore di stampa, come sostengono alcuni studiosi che seguono la teoria stratfordiana, ma questo "errore" si presenta in ben quindici pubblicazioni di opere (sulle trentadue precedenti il *First Folio* del 1623) di Shakespeare quando questi era in attività. Tale ipotesi, secondo lo studioso C. Ogburn, risulterebbe confermata anche nella poesia di John Davies -quella che ritiene Shakespeare il "nostro Terenzio inglese- dove si ripete questo "errore".

35 Cfr. D. Arasse, 'Giulio Romano e il labirinto di Psiche' in "Quaderni di Palazzo Te", 3, luglio-dicembre 1985, pp 7-18

36 Un aspetto interessante da notare è come abbia potuto scrivere l'opera in questione se quell'anno non sembra che si mosse da Stratford. Non assistette al masque a cui fa riferimento nel *The winter's Tale* e dopo soli cinque mesi di lavoro quell'opera era già compiuta venendo messa in scena. Non partecipò né alla presentazione di quest'opera, così come non era presente a Londra quando venne presentata la *Tempesta*, nonostante fosse per un evento notevole come il matrimonio tra la principessa Elisabeth figlia di Giacomo I e l'Elettore Palatino, una delle figure politiche più importanti dell'Europa del periodo.

37 Sulla questione legata al senso di questa invettiva esistono diverse interpretazioni, di cui quella ufficiale tende a considerare lo "shake-scene" una parafrasi del nome Shakespeare. Una parafrasi per che non ha ragione di esistere in quanto Shakespeare all'epoca (era il 1592) non era noto a nessuno, e quindi quel "pun" non sarebbe stato compreso.

Senza addentrarci in dettaglio in una questione che riguarda solo marginalmente il tema di questo articolo, ne riporto qui il passo, per una migliore comprensione di ciò: "An upstar Crow, beautified with our feathers, that with his tyger hart wrapt in a Players hide, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you: and beeing an absolute Johannes factotum, is in his owne conceit the onely shake-scene in a countrey".

In questa invettiva Greene ci informa di come ci sia un autore che si nasconde nella pelle di un attore ("tyger hart wrap in a Players hide") e che questo "upstart crow" ("corvo rifatto", inteso come arrampicatore sociale) sia un "absolute Johannes factotum". Secondo una

direttamente ad una conoscenza dei miti greci che sicuramente Florio possedeva ma che non è verificabile da parte di William. Autolico era il nome del figlio di Ermes e nonno di Odisseo e l'abbinamento (IV atto, 3, 25) a Mercurio, pone l'accento sull'indole dello stesso al furto, in quanto la divinità era anche dio dei ladri. Altri riferimenti ai miti greci li troviamo nei dialoghi tra Florizel e Perdita sempre nel IV atto ma alla scena successiva ("gli stessi dèi, umiliando all'amore la loro divinità, assunsero forme di animali: Giove si fece toro, e muggì; il verde Nettuno caprone e belò; e il dio rivestito di fuoco, l'aureo Apollo").

Un altro passaggio all'interno dell'opera teatrale è un riferimento decisamente inaspettato. Nella quarta scena del IV atto troviamo una descrizione di un evento che ricorda da vicino una delle novelle del Boccaccio, per l'esattezza quella di Bernabò e Zinevra (II, 9). Che Shakespeare si sia ispirato a quella novella non ci sono dubbi.³⁸ I dubbi però sorgono se andiamo a vedere come Shakespeare può avere attinto a quella novella se la stessa venne pubblicata in inglese solo dopo la sua morte. All'epoca, infatti, quella novella (così come l'intero Decameron) ancora non era pubblicata in inglese, ma nota solamente in italiano. La prima traduzione del Decameron di Giovanni Boccaccio venne fatta proprio da John Florio. La sua pubblicazione risale al 1619, tre anni dopo la morte di William, ma sappiamo che Florio lavorava sulla sua traduzione perlomeno dalla fine del secolo precedente, in quanto ne incluse alcune parti nelle sue precedenti pubblicazioni.

Affrontare ogni dettaglio interno all'opera in questione richiederebbe un ulteriore approfondimento –che qui non era previsto- per cui concludo con ciò che riguarda il tema dello studio.

Partendo da come Giulio Romano viene descritto nel testo teatrale (cioè capace di creare un'illusione ottica con la sua maestria tecnica) abbiamo visto come un'osservazione solo superficiale dell'opera di quest'artista non avrebbe consentito di associarlo ad una forma artistica (il monumento funebre policromo) peraltro poco riscontrabile nell'Inghilterra del periodo.

Abbiamo anche visto come il nome stesso di Giulio Romano riportato nel testo teatrale non ha nulla a che vedere con il nome noto all'epoca in Inghilterra, ma è simile alla forma usata dallo stesso artista nei documenti mantovani. Tale osservazione porterebbe necessariamente a spostare l'attenzione verso chi ha conosciuto personalmente questo artista, come Michel Agnolo Florio e, di conseguenza, a suo figlio John.

Nella descrizione dell'opera emerge con forza l'impronta illusionistica, tipica dell'artista che l'ha creata. Tale meraviglia – che lo distingue dagli altri artisti del periodo- può essere compresa solo se osservata direttamente e, come abbiamo visto, William di Stratford non può averla vista. La fonte principale –o forse l'unica- a cui può essere stata attinta la descrizione della capacità artistica di Giulio Romano è il testo del Vasari, che non era ancora stato tradotto in inglese ma che godeva di un alto prestigio, perlomeno in Toscana. Un possibile tramite di questo testo poteva essere Ottaviano Lotti, ambasciatore del Granducato di Toscana presso la corte inglese di Giacomo I.

Lotti conobbe sicuramente Florio ma non risulta che abbia conosciuto William, in quanto non avrebbe avuto le ragioni per incontrarlo. E lo stesso Lotti non ci informa del contrario. Peraltro

interpretazione che tenda a comprendere in modo più ampio i rapporti tra gli scrittori dell'epoca, sembra che Greene attacchi direttamente John Florio parafrasandone la firma che lo stesso Florio usava: "resolute Johannes Florio".

Solo tre anni prima dell'invettiva di Greene Thomas Nashe definiva Florio "Johannes factotum", a causa dell'estrema versatilità di Florio, che fu attivo anche come notaio presso l'ambasciata francese di Londra, nei due anni in cui fu ospite Giordano Bruno, fondamentale fonte di ispirazione dello stesso Shakespeare.

³⁸ In tal senso le edizioni del testo teatrale comunemente rintracciabili sul mercato librario riportano questo fatto come certo, compresa quella citata precedentemente.

il nome di Giulio Romano per William non avrebbe avuto nessun senso: il suo nome sarebbe stato come quello di qualsiasi altro artista tra le centinaia di biografie raccolte nel testo del Vasari. Inoltre nessuna delle persone che si muovevano nell'ambito attorno al teatro inglese lo avrebbe portato a scovare proprio quel nome tra gli scultori che si sono dedicati ai monumenti funebri (come è di fatto quello che emerge nell'opera teatrale).

Un discorso diverso era invece per John Florio, in quanto suo padre lo conobbe probabilmente in più occasioni (a Mantova e a Sabbioneta, dove Michel Agnolo era ospite di Giulia Gonzaga e dove Giulio sovrintendeva ai lavori edili e alle decorazioni).

Inoltre Michel Agnolo conosceva personalmente l'Aretino, autore dei testi erotici illustrati proprio da Giulio Romano. Questo fatto è noto dall'ampia raccolta epistolare tra i due.

Le testimonianze di Michel Agnolo circa la meraviglia che destavano le opere di Giulio Romano potrebbero ragionevolmente essere passate al figlio nei lunghi anni di Soglio "dove non c'era molto da fare", come riporta il Florio nella sua 'Apologia', scritta durante il lungo soggiorno a Soglio.

Diversamente, le opere di Giulio per William sarebbero state raccontate solo da fonti indirette, dato che nessuna delle persone che lui poteva conoscere aveva visto le opere di Giulio Romano a cui poteva far riferimento nell'opera teatrale. Tranne appunto Florio.

E, in ultima analisi, tutto quel che riguarda le fonti e i possibili riferimenti –peraltro molto complessi, al di là di questa apparente semplicità con cui sono riportati da Shakespeare – dovrebbero essere stati evidentemente raccolti da William quando questi era a Stratford, ben lontano cioè dal giro di persone che avrebbero potuto garantire un minimo di riferimento culturale. Non dobbiamo infatti dimenticarci che fino a quel momento l'Inghilterra era stata lontana dalle correnti artistiche del resto d'Europa e che solo in quegli anni gli inglesi cominciarono a confrontarsi sul piano culturale con paesi ben più ricchi di tradizione come la Francia, la Spagna e, soprattutto, l'Italia. Quindi quel che noi pensiamo sulla presenza di un artista all'interno di un'opera teatrale deve ragionevolmente fare i conti con un la conoscenza in materia che gli inglesi non avrebbero avuto. Ed il fatto che Shakespeare ne parli con tale cognizione di causa abbinando un nome sia ad una forma artistica inusuale per gli inglesi e ad una "critica" riguardante la sua peculiarità artistica non è decisamente una cosa di poco conto.