

*“Il mondo è fuor di sesto. Sorte maledetta, Dover
esser io proprio nato per rimetterlo a posto”.*

*“The time is out of joint. O cursed spite,
That ever I was born to set it right”*

Amleto, Atto I, Scena v, 196-197

Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*

Nell’anno delle celebrazioni del Cinquecentenario della Riforma luterana (31 ottobre 2017), nell’ambito delle quali Venezia è stata insignita, con altre città europee, del titolo di “Città Europea della Riforma”¹

Abstract: Il presente studio, dopo un’ampia premessa sul “Caso Shakespeare” e la c.d. “Tesi Florianiana” di Santi Paladino, contiene alcune osservazioni sui rapporti fra il teatro Shakespeariano e le arti visive, in generale, alla luce del canone della “complementarietà” fra le arti visive (in particolare, i ritratti del Tiziano) e i sonetti dall’Aretino composti a corredo di tali ritratti, per spiegare, con le parole, l’“invisibile concetto” in essi contenuto. Successivamente si sottolinea la possibile influenza di due dipinti del Tiziano su due opere del Drammaturgo: 1) il dipinto di Tiziano *Venere e Adone* e l’omonimo poemetto del Drammaturgo; 2) il ritratto tizianesco del Duca di Urbino - il “Gonzago” dell’*Amleto* - e la rappresentazione shakespeariana del fantasma del Re Amleto, tutto armato e accigliato. Nella premessa e nelle conclusioni, si propone il ruolo fondamentale di Michelangelo Florio (amico di Aretino) e di John Florio, nella vicenda dell’attribuzione delle opere shakespeariane, sulla scia della c.d. “Tesi Florianiana” di Santi Paladino. Una particolare attenzione è dedicata al metodo, utilizzato a Venezia per far circolare opere luterane, attribuendone la paternità a un cardinale cattolico; metodo che potrebbe essere stato replicato anche per le opere di Shakespeare, sotto il regno di Elisabetta, la regina “*mere English*”, “*inglese puro-sangue*”.

¹ Si veda, fra gli altri, l’articolo di Paola Zampieri, *A Venezia, città europea della Riforma, due teologi, uno cattolico e uno protestante, a confronto*, nell’ambito del progetto “A 500 anni dalla Riforma protestante. Ripensare l’evento, viverlo ecumenicamente”, leggibile in <http://www.difesapopolo.it/Chiesa/A-Venezia-citta-europea-della-Riforma-due-teologi-uno-cattolico-e-uno-protestante-a-confronto> Si ricorda, inoltre, la dichiarazione congiunta del 31 ottobre 2016, nella Cattedrale Luterana di Lund, sottoscritta da Papa Francesco e dal Vescovo Munib Yunan, Presidente della LWF (Lutheran World Federation), nella quale le parti si danno reciprocamente atto che “*abbiamo imparato che ciò che ci unisce è più grande di ciò che ci divide...Rifutiamo categoricamente ogni odio e ogni violenza, passati e presenti, specialmente quelli attuati in nome della religione*”; inoltre, “*Dal conflitto alla comunione*” è il titolo del documento della “Commissione Luterana-Cattolica Romana”, istituita in vista della “*commemorazione comune del quinto centenario dell’inizio della Riforma di Lutero*,” che ricorre il 31 ottobre 2017; in merito a tali documenti, si vedano i seguenti link: http://it.radiovaticana.va/news/2016/10/31/firmata_a_lund_la_dichiarazione_congiunta_testo_integrale/1269137 <https://www.ilcattolico.it/catechesi/catechesi-del-santo-padre/udienza-ai-partecipanti-al-convegno-internazionale-di-studio-sul-tema-lutero-500-anni-dopo.html>

INDICE

Premessa

Il “Caso Shakespeare”.

- i. Brevi cenni alla c.d. "tesi Floriana" di Santi Paladino
- ii. Le fondamentali esperienze di vita e il bagaglio di cultura di Michelangelo Florio. La sua cultura teologica. Michelangelo prima “*dubbioso*” e, poi (*Apologia*, f. A5r), “*risoluto di rispondere a tutti i dispregiatori del vero per insegnare agli ignoranti*”, per la loro salvezza - Vero “manifesto” di tutta l’opera di Michelangelo. La carcerazione e le meditazioni sull’esistenza e sull’aldilà – Il Drammaturgo come “*Filosofo dell’essere*”- I tormenti elencati da Amleto nel monologo e quelli elencati da Michelangelo Florio nella sua *Apologia* - L’atto di fornicazione - L’insegnamento a Lady Jane Grey, Regina per nove giorni e poi decapitata – Il capolavoro della lettera latina del 23 gennaio 1552: la lettera del “perdono”, che anticipa le parole e i contenuti del discorso sulla “misericordia” nel *Mercante di Venezia* – Shakespeare come il “*vero Drammaturgo del perdono*” (Von Balthasar) - L’amicizia di Michelangelo Florio con Aretino e il suo *entourage* (Tiziano compreso): la penna di Aretino usata come un “*flagello*”, in nome della “*Veritas*”, non è poi così dissimile dalla penna del Drammaturgo, usata come una “*lancia brandita negli occhi dell’Ignoranza*”. – La conoscenza, da parte di Michelangelo, dell’Italia, della sua storia e dei suoi proverbi – L’esilio – La biblioteca dei Florio, ove si trovano i testi necessari per la predisposizione delle opere del Drammaturgo.
- iii. La candidatura dei Florio come unica candidatura attuale - La demolizione delle candidature di Sir Francis Bacon e del Conte di Oxford a opera di James Shapiro, 2011 - *William Shakespeare e John Florio: una prima analisi comparata linguistico-stilistica* a opera della Prof. Laura Orsi, 2016 - “*La perfetta compatibilità della creatività linguistica di Shakespeare con quella di John Florio: la loro osmosi*” - La finalità ultima degli studi sui due Florio, a carattere fortemente interdisciplinare: conoscere meglio le opere del Drammaturgo.
- iv. I tre elementi indefettibili della “tesi Floriana”: 1) La centralità della Riforma Luterana; 2) Il concepimento di John Florio, tramite il famoso “atto di fornicazione” di Michelangelo; 3) Lo “scampato pericolo”, a seguito del fallimento della spedizione di Filippo II, Campione del Cattolicesimo, volta a invadere l’Inghilterra di Elisabetta, la regina “*mere English*”, “*inglese puro-sangue*” e anglicana (la sconfitta dell’*Armada* -1588).
- v. Chi fu più grande, Michelangelo (che ancora aveva come riferimento la lingua universale latina) o John Florio (che fu un importante “contributore” della nascente lingua universale inglese, agli albori dell’impero coloniale inglese)? “Ai posteri l’ardua sentenza”! Secondo noi, fu una “staffetta generazionale”, in cui entrambi tali grandissimi umanisti meritano di “salire sul podio” per ricevere il meritato riconoscimento.
- vi. Una vera e propria “svolta” nella “tesi Floriana” di Paladino: la recentemente scoperta e documentata amicizia fra Michelangelo Florio e Pietro Aretino; Aretino scrisse, nell’aprile del 1548 un’affettuosa lettera a Fra’ Paolo Antonio Fiorentino (il nome che Michelangelo aveva come predicatore francescano), incarcerato a Roma dall’Inquisizione in Tor di Nona; già nell’ottobre 1545 Aretino aveva, in una sua lettera, evidenziato la sua amicizia e stima per Fra’ Paolo Antonio Fiorentino, auspicando una sua predica a Venezia; la biblioteca dei Florio (secondo l’elenco dei volumi menzionati da John per la predisposizione dei suoi dizionari) conteneva grandissima parte delle opere di Aretino; tale documentato rapporto di stima e amicizia apre (come il presente studio cerca di dimostrare) imperscrutabili nuove prospettive di rinnovati studi e approfondimenti circa l’influenza di Aretino sulle opere di Shakespeare, in aggiunta alla cospicua “concentrazione di studi” già esistenti al riguardo. La possibile soluzione del più delicato profilo: quello della conoscenza dell’italiano da parte di Shakespeare. L’inverosimile leggenda di un John Florio che interpreta, traduce dall’italiano per Shakespeare. L’epistolario fra Michelangelo e Cosimo I de’ Medici. L’influenza sul Drammaturgo anche delle opere di Giulio Romano in Mantova. Il periodo “*nicodemitico*” di Michelangelo Florio (1541-1550).
- vii. A Venezia, Michelangelo Florio, Pietro Aretino, e Tiziano erano parte di un “*entourage* tizianesco-aretiniano”, su cui tanta influenza ebbero le predicazioni veneziane di Bernardino Ochino del 1539: il telerico tizianesco “*Ecce Homo*” del 1543, ove sono ritratti sia Ochino che Aretino. La testimonianza di Michelangelo Florio, nella primavera del 1541, contro Fra Giulio da Milano, nel relativo processo inquisitoriale veneziano.
- viii. Le esigenze di massima diffusione commerciale delle opere letterarie, in modo da raggiungere il più vasto bacino di fruitori, nella concezione di Michelangelo Florio.
- ix. Le opere firmate da John Florio (manuali dialogici, dizionari, traduzioni), come opere tutte riconducibili al suo essere esperto di lingue. L’autorevole e attento studio di Manfred Pfister. L’inesistenza di opere di John Florio, da lui firmate, che siano creazioni “originali” di letteratura inglese “in senso proprio” (anche se i manuali dialogici con la loro teatralità erano già ben più di manuali di insegnamento e una traduzione come

quella degli *Essais* di Montaigne sarà ben più di una semplice traduzione). L'esordio di John come autore "originale", a tutti gli effetti, nella letteratura inglese non poteva avere uno sbocco commerciale in Inghilterra (e nel nuovo mondo), se non tramite la mediazione dell'attribuzione delle opere a un inglese "puro-sangue", "mere English", proprio secondo il motto che caratterizzò il regno di Elisabetta.

- x. Le tecniche di commercializzazione delle opere luterane in Venezia, "vero nodo della propaganda eterodossa in Italia" e "porta" dell'Italia alla Riforma, ove "agivano tipografi avidi di novità". L'anonimato del *Beneficio di Cristo* (il libro più importante della Riforma protestante in Italia). L'uso di pseudonimi. Sia l'anonimato che gli pseudonimi innalzavano, però, il livello d'attenzione degli Inquisitori. La tecnica di successo dell'attribuzione dell'opera di Lutero al Cardinale Federico Fregoso, una persona realmente esistita e da poco deceduta (quindi, non in grado di smentirne la paternità): una tecnica particolarmente studiata da Pier Paolo Vergerio e dallo stesso addirittura consigliata per agevolare la commercializzazione delle opere eretiche in Italia.
- xi. Perché non ipotizzare che Michelangelo Florio avesse suggerito al figlio di adottare la tecnica di successo, felicemente sperimentata a Venezia, dell'attribuzione delle opere (questa volta, appartenenti alla letteratura inglese) a una persona "inglese" realmente esistente, al fine di renderle commerciabili in Inghilterra e nel nuovo mondo? E, in particolare, a un inglese "puro-sangue", "mere English", secondo i dettami del patriottismo di Elisabetta, che andava orgogliosa di essere una "mere English", a differenza della sorellastra Maria, una regina Tudor, spagnola per parte di madre e di fede cattolica?
- xii. La Parola di Dio in Michelangelo Florio e nelle opere del Drammaturgo. Sei esempi significativi: 1) la "readiness" (*Amleto*), cioè l'invito di Gesù a farsi trovare "pronti" a morire cristianamente in qualsiasi momento della vita (Luca 12, 35-40 e Matteo, 24, 44); 2) il "compimento" salvifico del sacrificio di Gesù sulla croce: "consummation" (*Amleto*); il "Consummatum est", "Tutto è compiuto", le ultime parole di Gesù che muore sulla croce (Vangelo di Giovanni); espressione riportata dallo stesso Michelangelo Florio nell'*Apologia*; il "beneficio" del sacrificio salvifico di Cristo crocifisso, come tema assolutamente centrale all'interno della religiosità profondamente "cristologica" dei Riformati; 3) Il "man new made" ("Misura per Misura") e l'"homo novus" (San Paolo, Lettera agli Efesini); 4) Nella *Tempesta*, Prospero rassicura che, nel naufragio da lui provocato, "There is ... not so much perdition as an hair" "Non c'è perdita neanche di un solo capello"; negli *Atti degli Apostoli*, San Paolo, che sta per naufragare a Malta, rassicura i marinai che "A nessuno di voi perirà anche un solo capello del capo". 5) *Misura per Misura* e l'ammonimento di Gesù: "con la misura con la quale misurate sarete misurati" (Vangelo di Matteo); il parametro, la legge deve essere uguale per tutti (Michelangelo, in due sue lettere in latino a Cecil, aveva prima chiesto una punizione per i suoi parrocchiani, invocando il rigore del Vecchio Testamento e, poi, a poche settimane di distanza, aveva impetrato il perdono, per il suo "atto di fornicazione", sulla base del nuovo comandamento dell'amore di Gesù); il racconto di una storia, in *Misura per Misura*, di un atto di fornicazione e di un "concepimento illegittimo" (proprio la medesima vicenda di Michelangelo!), in violazione del sesto comandamento biblico che vieta di fornicare.⁶ La traduzione di Michelangelo del "Catechismus" (1553); il "catechism" di John Falstaff (*Enrico IV*, Parte I).
- xiii. L'importante scoperta di Vito Costantini: i rapporti fra John Florio e William di Stratford, nella "strana" e palesemente "inusuale" definizione del lemma "Florio" nel dizionario del 1611; un "messaggio in codice".

Capitolo I

Il teatro di Shakespeare, fra arti visive e poesia, nella doppia rappresentazione (prima "muta" – "dumb-show" e poi "parlata"), nella "recita a corte" nell'*Amleto*, secondo l'autorevole opinione del Prof. Melchiori; la concezione analoga di Aretino circa la complementarietà fra l'arte visiva dei "muti" ritratti tizianeschi e la poesia dei sonetti che Aretino componeva per tali ritratti, per renderli "parlanti".

Capitolo II

Il rapporto fra il dipinto di Tiziano *Venere e Adone* e il poemetto omonimo del Drammaturgo.

II.1 Il dipinto del Tiziano *Venere e Adone* per l'occasione del matrimonio fra Filippo II di Spagna e Maria Tudor, Regina d'Inghilterra. Il complesso quadro "politico" di tale matrimonio. "*L'interesse di Filippo e di suo padre di mettere le loro mani sull'Inghilterra*". L'interesse di Maria Tudor di restaurare la fede cattolica con l'aiuto di Filippo II. Le forti tensioni interne, anche del Parlamento inglese, contrarie a tale matrimonio: la rivolta di Thomas Wyatt che considerava il proposto matrimonio come un affronto all'onore nazionale dell'Inghilterra. Il fallimento della rivolta il 7 febbraio 1554 e, cinque giorni dopo, la decapitazione della precedente regina Jane Grey, di fede protestante, il 12 febbraio 1554.

II.2 Il racconto accorato di Michelangelo Florio dei fatti sanguinosi che seguirono alla morte di Edoardo VI, e le sue considerazioni con riguardo anche al matrimonio fra Filippo II e Maria Tudor, nella sua opera sulla vita e morte della sua allieva prediletta, la regina (per soli nove giorni) Jane Grey, scritta nel 1561/2 e pubblicata nel 1607. Negli stessi giorni della decapitazione di Lady Jane, nel febbraio 1554, veniva anche emanato un editto reale che bandiva dall'Inghilterra gli stranieri (costretti a fuggire dal regno entro 24 giorni); fra questi, Michelangelo e la sua "famigliuola", che lasciarono Londra il 4 marzo 1554 e anche Bernardino Ochino aveva abbandonato Londra con l'ascesa di Maria Tudor.

II.3 Il motivo "storico" della scelta tizianesca del soggetto del dipinto *Venere e Adone*, "*in assoluta coerenza con le ragioni politiche di quel matrimonio*" fra Filippo II di Spagna e la Regina Maria Tudor d'Inghilterra: "*la critica alla caccia ... quale ammonimento a evitare il pericolo della guerra*" e "*a custodire la pace*". Le due lettere di Tiziano, relative al dipinto, inviate da Tiziano nel 1554 a Filippo, "Re d'Inghilterra" e al vescovo d'Arras, intermediario delle nozze. Alla data di pubblicazione, nel 1593, dell'omonimo poemetto di Shakespeare, Filippo aveva subito una delle più celebri disfate navali della storia (1588), a conclusione della sua iniziativa bellica volta alla ri-conquista di quell'Inghilterra, di cui era stato Re: un ulteriore motivo che rendeva ancor più "attuale", nel poemetto Shakespeariano, il messaggio allegorico del dipinto del Tiziano.

II.4 Brevi cenni sulla paternità del poemetto Shakespeariano secondo la "tesi Floriana". Le dediche al Conte di Southampton, da parte di Shakespeare (per *Venere e Adone*- 1593- e *Lucrezia* – 1594) e di John Florio (per il suo dizionario del 1598). L'analisi comparata fra la dedica di Shakespeare al Conte di Southampton relativamente al poemetto *Lucrezia* (1594) e la successiva dedica di John Florio al medesimo Conte per il suo primo dizionario (1598), nelle parole dell'*Encyclopædia Britannica*, IX Edizione. Analogie con la dedica di Michelangelo Florio a Elisabetta d'Inghilterra, in occasione della sua traduzione dal latino in italiano del *De Re Metallica* di Georg Agricola (1563).

II.5 I motivi di "carattere artistico" che indussero Tiziano a rappresentare Venere nuda, "*vista da dietro*", nel dipinto "*Venere e Adone*", come "*pendant*" del dipinto raffigurante la parimenti nuda "*Danae*" "*vista da davanti*", già inviato a Filippo II, per ornare il suo "camerino". La ossessiva ricerca di Tiziano della "*tridimensionalità*" tramite la pittura. Una ricerca cui Tiziano era particolarmente affezionato e che aveva avuto il suo esordio nel celebre dipinto "*Donna allo specchio*", ove si poteva vedere una donna "reale" "di fronte" e un'immagine riflessa (nello specchio): una donna "virtuale" "di spalle". Il successivo ritratto di Gaston de Foix, da parte di Gian Girolamo Savoldo (1529). Era il famoso "Paragone" fra la pittura e la scultura, che appassionava il mondo artistico, soprattutto veneto, dell'epoca. Gli specchi nell'arte: non solo "specchi di vetro", ma anche "specchi d'acqua", o "armature d'acciaio" capaci di riflettere le immagini.

II.6 Precedenti letterari, quali possibili fonte di ispirazione per Tiziano nella composizione del dipinto "*Venere e Adone*". Le opere di Lodovico Dolce: *Favola d'Adone* (1545), ove si sottolinea il presentimento di Venere della sciagura incombente su Adone; *Didone* (1547), ove la regina cartaginese cerca di trattenere Enea. Ancora il significato di scongiurare la guerra. A Venezia, il mito di Adone era celebratissimo in quell'epoca: da Giovanni Tarcagnola (1550), da Gabriele Parabosco (1553) e da Diego Urtado de Mendoza (1553). Michelangelo Florio era, come già rilevato, nell'*entourage* tiziano-aretinesco, che comprendeva anche Lodovico Dolce, mentre John aveva inserito, nell'elenco dei libri letti per il dizionario del 1611, anche volumi del Tarcagnola e del Parabosco.

II.7 Riferimenti scultorei e pittorici, che poterono influenzare la struttura del dipinto tizianesco. L'*Ara Grimani*. Il c.d. "*letto di Policleteo*". La raffigurazione raffaellesca di Ebe delle *Nozze di Psiche* nella Villa Farnesina a Roma. Nessuna di queste tre fonti formali, tuttavia, rappresenta una donna che cerca di trattenere il suo innamorato.

II.8 Il parere autorevole del massimo teorico dell'“iconologia”, Erwin Panofsky, circa l'influenza del dipinto tizianesco *Venere e Adone* sull'omonimo poemetto Shakespeariano. Secondo Panofsky, le parole di Shakespeare sembrano una parafrasi e una descrizione poetica dell'opera di Tiziano. Proprio come faceva Aretino coi suoi sonetti per i ritratti di Tiziano. Il “*dumb play*” nel *Venere e Adone* di Shakespeare (la descrizione della muta “*guerra di sguardi*”, costituente la parte centrale del dipinto tizianesco), precorre il “*dumb-show*” dell'*Amleto*. Similitudini e differenze fra il “*dumb play*” (scena viviva muta ma non caratterizzata dal movimento fisico dei personaggi) e il “*dumb-show*” (rappresentazione viviva muta ma caratterizzata dal movimento fisico dei personaggi). La precisa descrizione della posizione “*in equilibrio instabile*” di Venere, nel dipinto di Tiziano. Il “*cappellino*” di Adone, nel dipinto tizianesco in Palazzo Barberini a Roma, che compare anche nel poemetto del Drammaturgo. Come Michelangelo Florio vide il dipinto.

II.9 La descrizione del dipinto di un cavallo (che imita perfettamente la natura), nel poemetto di Shakespeare *Venere e Adone*, richiama i dipinti della “*Sala dei cavalli*” in Palazzo Te a Mantova, ricalcando un brano dell'*Orazia* di Aretino, che tali dipinti ben conosceva. L'autore di tali dipinti, Giulio Romano, sarà successivamente nominato e decantato dal Drammaturgo in *Winter's Tale*, proprio per la sua capacità di imitare la natura alla perfezione; egli forgiava anche statue in cera. Shakespeare [*Winter's Tale*] e Aretino [*Il Marescalco*] furono gli unici drammaturghi del Rinascimento a menzionare Giulio Romano in una loro opera teatrale.

II.10 Prime conclusioni circa l'influenza del dipinto tizianesco *Venere e Adone* (1554) sull'omonimo poemetto di Shakespeare (1593). Il matrimonio fra Filippo II e Maria Tudor, in occasione del quale il dipinto fu composto (come dono per Filippo), era un matrimonio che era ben poco basato sull'amore, quanto sul desiderio degli sposi di restaurare il cattolicesimo in Inghilterra, consentendo, al contempo, alla Spagna di ampliare il campo della propria influenza anche sull'Inghilterra. Per Michelangelo Florio e la sua “*famigliuola*” esso rappresentò la causa di un secondo esilio. Per Michelangelo, Maria Tudor era una “*impia e crudelissima sfacciata Iezabel Regina [che] hebbe rubbato quel Regno a Christo e datolo in preda ad Antichristo*”, proprio come la biblica Regina Gezabele, moglie del Re Acab, che abolì la venerazione del Dio di Israele, sostituendolo con falsi idoli. Si conferma che la disfatta dell'*Armada* (1588) e il fallimento di Filippo II di invadere l'Inghilterra furono eventi essenziali per il decollo del teatro shakespeariano; ove la Spagna fosse riuscita a dominare l'Inghilterra e a restaurare il cattolicesimo, John Florio avrebbe subito un ulteriore esilio, l'ascesa dell'impero inglese avrebbe potuto non realizzarsi e l'“*impresa shakespeariana*”, giusta la “*tesi floriana*”, non avrebbe potuto compiersi. E' un fatto che il teatro shakespeariano compare dopo questa storica vittoria di Elisabetta, una “*mere English queen*”, “*regina inglese puro sangue*”; epiteto di cui andava orgogliosa (e che la distingueva chiaramente dalla sorellastra Maria, una regina Tudor, ma spagnola per parte di madre e di fede cattolica).

Capitolo III

III.1 Il ritratto tizianesco del Duca di Urbino Francesco Maria I della Rovere - Il “Gonzago”, ucciso nella Recita a Corte nell'*Amleto* shakespeariano - e la suggestiva rappresentazione del fantasma del Re Amleto, tutto armato e accigliato. Il ritratto di Tiziano dovrebbe divenire famoso in tutto il mondo anche in quanto rappresentazione del Fantasma di Amleto.

III.2 Prime succinte conclusioni circa il ritratto tizianesco del Duca d'Urbino Francesco Maria I della Rovere e la suggestiva rappresentazione shakespeariana del fantasma del Re Amleto.

Ulteriori considerazioni

i. Cenni sull'importante studio di Richard Paul Roe, il nuovo “*Schliemann*” della ‘questione Shakespeariana’ – Il suo libro *The Shakespeare Guide to Italy – Retracing the Bard's Unknown Travels*, 2011- Una fondamentale pietra miliare, che ha cambiato per sempre la nostra visione su come leggere il Bardo – Il modello per una ricerca in Italia dei luoghi “reali”, descritti dal Drammaturgo – L'auspicio a ricercare in Italia, nelle sue città, nella sua storia, nei suoi archivi, biblioteche e pinacoteche le tracce delle opere del Drammaturgo – Due meri esempi in *Tutto è bene quel che finisce bene*: 1) le “*Tuscan wars*”, le “*guerre toscane*”: la resa di Siena a Cosimo I de' Medici (1555); 2) “*lo stemma di San Francesco*”, “*the Saint Francis*” nelle pertinenze della Chiesa francescana di Ognissanti a Firenze.

ii. Laura Orsi conferma la paternità della traduzione (1620) del *Decameron*, da parte di John Florio, e sottolinea una nuova, ulteriore fonte di *Romeo e Giulietta*, una novella comica, una storia privata, del *Decameron*, quella di Caterina e Ricciardo, la quarta della quinta giornata (che il Drammaturgo lesse in italiano): “*la novella dell’usignolo*”. Comprendere meglio Shakespeare ci aiuterà a comprendere meglio il suo mondo. A nostro avviso, un’ulteriore possibile fonte di *Romeo e Giulietta* è la tragica *Historia* di Jane Grey e di Guildford Dudley (raccontata da Michelangelo Florio): due giovani sposi, come Giulietta e Romeo, che muoiono, vittime sacrificali di un “contesto pubblico”, di adulti, avverso; il loro sacrificio, comunque, genera “riconciliazione”, come nel dramma di Shakespeare, il “vero drammaturgo del perdono” e della riconciliazione (Von Balthasar). Il grande profilo, in *Romeo e Giulietta*, della connessione fra la vicenda privata e il contesto pubblico, caratterizzato da fazioni contrapposte; se avesse trionfato la fazione di Jane Grey, la carriera di Michelangelo Florio sarebbe stata assicurata; trionfò invece la fazione di Mary Tudor e Michelangelo fu costretto ad abbandonare l’Inghilterra con la sua ‘famigliuola’. Il tentativo della fazione di Jane Grey aveva mirato a evitare la sanguinosa restaurazione cattolica e il popolo inglese finì, in qualche modo, per comprendere l’importanza di quel tentativo sacrificale di pacificazione interna, che si realizzerà finalmente sotto il regno di Elisabetta.

iii. L’importanza di proseguire gli studi sui Florio. L’Istituto Studi Floriani, fondato da Corrado Panzieri e Saul Gerevini. L’auspicio che lo studio delle vite di questi due umanisti entri nelle scuole italiane, non solo nelle Università. Un ringraziamento particolare a Stefano Reali, che, per la prima volta, ha portato sulle scene di un teatro Michelangelo e John Florio. Il “binomio” aretiniano fra arti visive mute e parole, nel teatro shakespeariano.

Appendici

-Appendice I

L’elenco dei libri e dei relativi autori che furono letti da John Florio per la predisposizione del dizionario *A Worlde of Wordes* del 1598.

-Appendice II

L’elenco degli autori e dei libri che furono letti da John Florio per la predisposizione del dizionario *Queen Anna’s New World of Wordes* del 1611.

PREMESSA: IL “CASO SHAKESPEARE”

i. Brevi cenni sulla c.d. “tesi Floriana” di Santi Paladino.

Non è questa la sede per indulgere troppo sulla c.d. “tesi Floriana”, che si fonda su diversi studi compiuti, a partire dal “fondatore” della tesi stessa, il giornalista calabro Santi Paladino. Infatti, la c.d. tesi “Floriana”, che mira a fornire prove a favore della paternità delle opere del Drammaturgo da parte dei Florio (padre e figlio) fu per la prima volta compiutamente delineata da Paladino nel suo volume del 1955² (pur essendo tale volume non sempre

² Dopo un primissimo, breve e approssimativo “brogliaccio” pubblicato da Santi Paladino nel 1929 (*Shakespeare sarebbe il pseudonimo di un poeta italiano*, casa editrice Borgia, 1929), il volume cui ci riferiamo è Santi Paladino, *Un italiano autore delle opere Shakespeariane*, Gastaldi editore, Milano, 1955. Paladino afferma di aver trovato, nel dicembre 1925, un volume dei “*Secondi Frutti*” scritto in italiano, da Michelangelo Florio e pubblicato nel 1549 (op., cit., 1955, p.9), quando cioè lo stesso Michelangelo era rinchiuso in Tor di Nona (giusta tale ricostruzione, appare anche evidente che lo stesso Michelangelo dovesse aver precedentemente pubblicato anche un’opera intitolata “*Primi Frutti*”). Paladino aveva pubblicato un articolo su tale sua scoperta sul quotidiano “*L’Impero*”, n. 30 del 4 febbraio 1927 (“*Il grande tragico Shakespeare sarebbe italiano?*”, leggibile fra i “*downloads*” di questo sito <http://www.shakespeareandflorio.net/> (ricordo perfettamente l’emozione di quando lessi tale articolo presso l’Emeroteca della Biblioteca Centrale Nazionale di Roma); a tal fine, in base alle rigorose norme sull’editoria, era stato tenuto a mostrare, al “Direttore Responsabile” (figura regolata con l’art.1 della legge 31 dicembre 1925 n. 2307), tale volume (si veda anche - nel libro di Roberta Romani e Irene Bellini, *Il segreto di Shakespeare – Chi ha scritto i suoi capolavori?*, Milano, Mondadori editore, ottobre 2012, p.20 - quanto da me precisato circa la ricorrenza di indizi gravi precisi e concordanti, circa la prova dell’esistenza di tale volume ritrovato da Paladino [e poi requisito]). Paladino fondò un’Accademia Shakespeariana nel 1929, ma questa, nel 1930, fu sciolta (con la requisizione di tutto il materiale, compreso un prezioso volume del 1549 – v. Paladino, op.cit., 1955, p. 13) perché ritenuta in contrasto con l’ordine pubblico, considerata come un’organizzazione massonica (Paladino, op. cit., 1955, p. 13). D’altro canto, si comprende come tale Accademia di Paladino fosse stata denunciata alla pubblica autorità (anche per motivi sui quali il Paladino preferisce sorvolare – op. cit., p. 13; forse, legati a invidie di carattere personale), e come *la pubblica autorità italiana, sotto un profilo di applicazione della legge, non potesse certamente tollerare questa associazione (contraria all’ordine pubblico e addirittura pericolosa per l’ordine pubblico stesso)*, in quanto *essa si sostanzialmente nell’apologia di un eretico luterano (Michelangelo Florio), condannato dal Sant’Ufficio dell’Inquisizione della Romana Santa Chiesa Cattolica, in un momento in cui, nel Trattato del 1929, sottoscritto fra la Santa Sede e il Regno d’Italia si era ribadito con forza, all’art. 1), che “L’Italia riconosce e riafferma il principio consacrato nell’articolo 1° dello Statuto del Regno 4 marzo 1848, pel quale la religione cattolica, apostolica e romana è la sola religione dello Stato.”*

Si veda tale Trattato in http://www.vatican.va/roman_curia/secretariat_state/archivio/documents/rc_seg-st_19290211_patti-lateranensi_it.html

Uno dei più autorevoli studiosi inglesi di Shakespeare, Jonathan Bate (*The Genius of Shakespeare*, Picador, 2008, p.94), ha fatto esplicito riferimento al volume del Paladino del 1955. Lo studioso ha anzitutto riferito che “*La possibilità ..., che le opere teatrali dovessero essere state scritte da un italiano, non incontrò mai consensi*”; tale Autore, in prima battuta, senza entrare nel merito di tale possibilità, precisa sostanzialmente come, a suo giudizio, non sia neanche concepibile che un’opera scritta in inglese potesse essere stata scritta da uno straniero : “*neanche a pensare che l’opera di Shakespeare potesse essere stata scritta da uno straniero*”. Poi, però, lo studioso precisa che: “*Considerato che Shakespeare conosceva Florio e i suoi lavori, l’opinione che l’opera di Shakespeare fosse stata scritta invero da John Florio è più difficile da confutare rispetto all’ipotesi che un aristocratico inglese si celasse dietro il suo nome*”. Bate conclude con la seguente mera constatazione di carattere “storico” (tranquillizzante per i sostenitori dell’attribuzione delle opere a William Shakespeare), senza voler assolutamente entrare nel merito delle argomentazioni esposte dal Paladino: “*ma poiché Florio non era inglese [evidentemente, da intendersi come un inglese “nativo”, da generazioni], l’ipotesi che egli fosse l’autore non ha mai fatto molti progressi. Eccetto che in Italia, naturalmente, dove uno scrittore, Santi Paladino, pubblicò un libro ‘Un Italiano autore delle opere Shakespeariane’, editore Gastaldi 1955*”. Bate, infine, dà atto dei molti tentativi di dimostrare che “*le opere di Shakespeare erano state scritte da John Florio, il traduttore Anglo-Italiano e compilatore del noto dizionario*” (*The Genius of Shakespeare*, cit., p.65) e che in particolare lo studioso Inglese John Harding “*sostiene che Florio stesso scrisse le opere di Shakespeare*” (*The Genius of Shakespeare*, cit., p.363, nota relativa a p. 58).

Relativamente agli scritti di Paladino, corre obbligo precisare che sia nel ricordato articolo giornalistico del 4 febbraio 1927, sia nei citati volumi del 1929 e del 1955, Paladino non affermò mai alcuna parentela di Michelangelo Florio con la famiglia messinese dei Crollalanza, come talora capita di leggere (si vedano: Michele Marrapodi, *Italian Culture in the Drama of Shakespeare & His Contemporaries: Rewriting, Remaking, Refashioning*, Ashgate Publishing, Ltd., 2007, p.102, leggibile anche in <https://books.google.it/books?id=f23MHZcRoOgC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false> ; secondo tale A., “*Una versione della teoria, avanzata nel 1955 da Santi Paladino, nel suo Un italiano autore delle opere shakespeariane, rappresenta John Florio che aiuta suo padre Shakespeare – Crollalanza nella lingua inglese – piuttosto che nella lingua*

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

caratterizzato da riscontri oggettivi e documentati, propri di uno studio scientifico). Il predetto volume teneva anche conto degli studi fondamentali della Yates del 1934³, concernenti non solo John Florio, ma anche Michelangelo, cui era dedicato un primo esteso capitolo. Il Capitolo V del volume di Paladino (pp.59 e ss.) si intitola proprio “*La questione Floriana*”. Lo sforzo compiuto dal Paladino *mantiene, a mio avviso una sua gravidanza*, nei limiti in cui egli intuì:

- 1) Che John Florio era in grado di scrivere in perfetto inglese (pur se di origini italiane) opere che - con l’attribuzione a una persona realmente vissuta (William di Stratford), un inglese “*puro-sangue*” (peraltro attivo nel mondo teatrale londinese e alle prese con la rappresentazione di numerose opere del Drammaturgo) - avrebbero potuto circolare in tutto il mondo senza che nessuno avrebbe potuto dubitare che fossero state scritte, per l’appunto, da un inglese “*puro-sangue*”⁴. John aveva potuto firmare col proprio nome opere letterarie legate al suo “status” di italo-inglese e al suo ruolo di insegnante d’Italiano, quali i due manuali dialogici del 1578 e del 1591; firmerà nel 1598 il dizionario italiano-inglese, anch’esso connesso al suo predetto ruolo. Quando egli decise, però, di scrivere opere che sarebbero appartenute in tutto e per tutto alla letteratura inglese doveva necessariamente, per evidenti motivi di mera commercializzazione di tale nuovo genere di opere (rispetto a quelle precedentemente pubblicate, legate essenzialmente alla suo ruolo di madrelingua italiano e conoscitore della lingua e della cultura italiana), attribuire le opere a un inglese realmente esistente, che fosse credibile che le avesse scritte, con un nome inglese “*puro-sangue*”, con un volto e poi una tomba: questi era William di Stratford, come più oltre si illustrerà. Insomma, “*Non avrebbe potuto emergere lui, un italo-inglese, ma avrebbe dovuto lasciar emergere un inglese ‘puro-sangue’*”;⁵ questo il senso della “tesi”. Il poeta inglese doveva essere un “*mere*

italiana – nel comporre le sue opere teatrali”; verosimilmente, sulla scia di tale A., anche Donatella Montini, *John Florio and Shakespeare: Life and Language, in Memoria di Shakespeare, A Journal of Shakespearean Studies 2/2015*, p. 114, la quale ripropone la medesima imprecisione, affermando che, nel volume di Paladino del 1955, si afferma che “*John Florio traduceva le opere del padre Crollalanza-Shakespeare dall’italiano in inglese*”; tale studio, interessante sotto diversi profili, è anche leggibile in <http://ojs.uniroma1.it/index.php/MemShakespeare/article/view/13202/13006>). Le affermazioni circa una parentela di Michelangelo Florio con la famiglia messinese dei Crollalanza sono, invece, riportate da Martino Iuvara, Shakespeare era italiano, Kromotografica di Ispica (Ragusa, Sicilia), per conto dell’Associazione Trinacria, 2002: “Michelangelo (o Michele Agnolo) Florio nasce a Messina ... da Giovanni Florio (medico e pastore calvinista di origine palermitana) e dalla nobile Guglielma Crollalanza ...”(op. cit., p.33). Michelangelo Florio “Prende il nome e cognome della madre traducendoli, quasi letteralmente, in inglese (Guglielma = William e Crollalanza = Shake-speare)” (op.cit., p. 40). Si tratta di un volumetto che, sebbene non possa certamente qualificarsi come uno scritto improntato a criteri e riscontri scientifici oggettivi, ebbe una notevole risonanza, soprattutto in Italia, per un lungo articolo, che illustrava le tesi di Iuvara, pubblicato sulla rivista settimanale “Oggi”, n. 15 del 12 aprile 2000 (op.cit., p. 71). Le tesi di Iuvara sono state recentemente riprese nel volume, a carattere divulgativo, di Nino Principato, *William Shakespeare e la città di Messina: un mistero lungo quattrocento anni*, Messina, 2017.

In conclusione, non vi è dubbio che Michelangelo Florio (padre di John Florio) fosse un ebreo toscano (precisamente originario di Figline), sebbene non si possa del tutto escludere (ed è quindi da considerare solo una mera ipotesi tutta da verificare) che la famiglia Florio potesse essere stata coinvolta, prima della nascita di Michelangelo, nella tumultuosa vicenda dell’espulsione degli ebrei dalla Spagna nel 1492, che indusse molte di tali famiglie a rifugiarsi in Sicilia, per poi migrare anche in altre regioni d’Italia (si veda, in merito, Lamberto Tassinari, “*Shakespeare? E’ il nome d’arte di John Florio*”, Giano Books 2008, p.18).

³ Frances A. Yates, *John Florio, The life of an Italian in Shakespeare’s England*, Cambridge University press, 1934 (2010).

⁴ E’ lo stesso John Florio a volerci scolpire, in modo indelebile, in quella specie di “epigrafe” latina in sei parole che appare nel suo ritratto pubblicato nel dizionario del 1611, la sua quasi “*incredibile*” posizione e le sue straordinarie capacità linguistiche: “*Italus ore,/ Anglus pectore,/ uterque opere*”. 1. “*Italus ore*”: significa che “Io sono Italiano quanto alla parola, al modo di parlare, di esprimermi oralmente, all’inflessione e alla cadenza, tipica di un madrelingua italiano”; cioè si “percepiva immediatamente che John era italiano, quando si esprimeva oralmente in inglese”... non era perfetta la sua pronuncia nello “speaking”! 2. “*Anglus pectore*”: significa che “Io sono Inglese nel petto, nell’animo” (era nato a Londra e si sentiva Inglese nel cuore). 3. “*Uterque opere*”: significa che “Io sono ‘entrambi’ (‘uterque’), ‘Italus [et] Anglus’ sia italiano che e inglese, quanto all’opera scritta (‘opere’); quanto ai suoi lavori scritti, egli era “entrambi” (“uterque”), ‘Italus [et] Anglus’, sia italiano che inglese, cioè *perfettamente bilingue* (nelle lingue italiana e inglese); *non ci si poteva accorgere che egli era di origine italiana dai suoi scritti: la sua verbale inflessione italiana non era, ovviamente, percepibile in un documento scritto!*. Insomma, se non ci fosse stata la firma di Florio sotto le sue opere scritte in inglese, nessuno avrebbe mai potuto dubitare che quelle opere non fossero state scritte da un inglese “*verace/puro-sangue*” e madrelingua!

⁵ Così precisamente la Prof. Laura Orsi Il “*Caso Shakespeare.*” *I Sonetti*, in William Shakespeare, *I Sonetti*, con Saggio di Laura Orsi sul “Caso Shakespeare”, prefazione di Maria Luisa Polato, traduzione di Carlo Maria Monti di Adria, CLEUP editore, 2016, p. XXX. Tale studio è anche leggibile in https://www.academia.edu/30695387/Il_Caso_Shakespeare._I_Sonetti

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeareane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

English” “inglese puro-sangue”, proprio come si compiaceva di definirsi Elisabetta, in contrasto con la sorellastra Maria, una regina Tudor, di madre spagnola, che aveva finito per consegnare il titolo di Re d’Inghilterra a uno spagnolo, Filippo II d’Asburgo (si vedano, in merito, i successivi §§ iv. e ix. di questa Premessa).

- 2) Che, John seguendo le orme paterne, era in grado di rielaborare creativamente (oltre che altre fonti e traendo spunto dalle sue stesse esperienze di vita, fra le quali spicca la frequentazione e l’amicizia con Giordano Bruno), i testi, i manoscritti, le opere, i brogliacci paterni, in lingua italiana o latina, concernenti le fondamentali esperienze di vita e il bagaglio di cultura di Michelangelo.

Gli studiosi hanno motivatamente condiviso l’intuizione del Paladino, affermando che Michelangelo, dopo l’atto di fornicazione e la sua emarginazione, “*si volge all’insegnamento dell’italiano e io credo, insieme a Santi Paladino, alla scrittura [da parte di Michelangelo] di alcune delle opere di poesia e di teatro che trent’anni più tardi, grazie alla traduzione e alla cura del figlio John, verranno pubblicate e immesse sul mercato teatrale londinese con lo pseudonimo di Shake-speare*”.⁶

Aderendo alla “tesi Floriana” delineata da Paladino, si è ancora giustamente rilevato, pertanto che “*è certo ...che le opere italiane di religione e di erudizione di Michel Angelo Florio contengono elementi shakespeariani. I suoi scritti testimoniano affinità di gusto e di stile sorprendenti con quelle dell’autore delle opere di Shakespeare e, in certi casi, anche identità di contenuto tali che la poesia e il teatro di Shakespeare appaiono essere il prodotto ... quantomeno di una confluenza dell’esperienza e dell’eredità continentali del padre [Michelangelo] nell’impresa inglese del figlio [John]*”.⁷

- ii. **Le fondamentali esperienze di vita e il bagaglio di cultura di Michelangelo Florio. La sua cultura teologica. Michelangelo prima “dubbioso” e, poi (Apologia, f. A5 r), “risoluto di rispondere a tutti i dispregiatori del vero per insegnare agli ignoranti”, per la loro salvezza - Vero “manifesto” di tutta l’opera di Michelangelo. La carcerazione e le meditazioni sull’esistenza e sull’aldilà – Il Drammaturgo come “Filosofo dell’essere”- I tormenti elencati da Amleto nel monologo e quelli elencati da Michelangelo Florio nella sua Apologia - L’atto di fornicazione - L’insegnamento a Lady Jane Grey, Regina per nove giorni e poi decapitata – Il capolavoro della lettera latina del 23 gennaio 1552: la lettera del “perdono”, che anticipa le parole e i contenuti del discorso sulla “misericordia” nel *Mercante di Venezia* – Shakespeare come il “vero Drammaturgo del perdono” (Von Balthasar) - L’amicizia di Michelangelo Florio con Aretino e il suo *entourage* (Tiziano compreso): la penna di Aretino usata come un “*flagello*”, in nome della “*Veritas*”, non è poi così dissimile dalla penna del Drammaturgo, usata come una “*lancia brandita negli occhi dell’Ignoranza*”. – La conoscenza, da parte di Michelangelo, dell’Italia, della sua storia e dei suoi proverbi – L’esilio – La biblioteca dei Florio, ove si trovano i testi necessari per la predisposizione delle opere del Drammaturgo.**

Si tenta di sistematizzare le fondamentali esperienze di vita e il bagaglio di cultura di Michelangelo, nei seguenti punti:

- (i) si pensi alla sua grandissima conoscenza teologica che emerge nella sua *Apologia*⁸ del 1557, scritta da Michelangelo a Soglio e nella quale egli risponde a un frate, “*Frate Bernardino Spada Fiorentino de*

Anche il Prof. Lamberto Tassinari, “*Shakespeare? E’ il nome d’arte di John Florio*”, Giano Books 2008, p. 23, afferma che “*Michel Angelo Florio e poi il figlio, hanno fatto da complici, agevolando l’operazione ...*”

⁶ Così, Tassinari, “*Shakespeare? E’ il nome d’arte di John Florio*”, Giano Books 2008, p. 39. A ben vedere, si tratta di una vera e propria “*falsa attribuzione*” a una persona realmente vissuta (anche se il cognome di William fu leggermente modificato); lo scrittore americano Henry James, come noto (v. Tassinari, op. cit., p.21), diceva che: “*I am haunted by the conviction that the divine William is the biggest and most successful fraud ever practiced on a patient world*”, “*Sono perseguitato dalla convinzione che il divino William sia la frode più grande e più di successo mai praticata in un mondo paziente*”. Anche Saul Gerevini, *William Shakespeare, ovvero John Florio: un fiorentino alla conquista del mondo*, Pilgrim edizioni, 2008, pag. 431, sub 4), lett. a), rileva che “*l’intuizione [di Paladino, che individua in Michelangelo il Poeta] è ottima se consideriamo che John Florio può aver ripreso e rielaborato tanti lavori di suo padre, come sostiene Paladino*”.

⁷ Tassinari, op.cit., p.44.

⁸ “L’Apologia di M. Michel Agnolo Fiorentino, ne la quale si tratta de la vera e falsa chiesa, de l’essere, e qualità de la messa, de la vera presenza di Christo nel Sacramento, de la Cena; del Papato, e primato di S. Piero, de Concilij e autorità loro:

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by

l'ordine minore conventuale [come Michelangelo], al presente predicatore di Bormo in Voltolina” (Apologia, f.12 r). E lo descrive come un “*pouerello*” (Apologia, f. A4 r), che, pur avendo conosciuto “*il uero nascosto*” (Apologia, f. A4 r), “*trouandosi no potere stare in Italia senza pericolo de la uita*”, dopo aver predicato non solo presso Renata di Francia⁹, Duchessa di Ferrara, ma anche in molti altri luoghi d’Italia pubblicamente e in segreto la parola di Dio e chiamato il Papato Anticristianesimo (Apologia, f. A4 r), aveva scritto una lettera “*aperta*” (che potesse essere mostrata e letta anche nelle “*hosterie*” Apologia, f. A5 r) a Michelangelo (che l’aveva esortato a “*voltare le spalle ad Antichristo*”); in questa lettera, il frate Bernardino Spada, già accusato agli inquisitori (Apologia, f. A4 v), faceva una vera e propria professione di fede nella religione cattolica, “*per racquistare le perdute minestre della frateria*” (Apologia, f. A4 v). Michelangelo sottolinea che Bernardino dovrebbe preoccuparsi della sua “*volontaria ignoranza generata da la paura di no perdere la minestra & la pietanza*” (Apologia, f. 13 v) e sottolinea il “*timor [di Bernardino] di non perdere il commodo de la patria ... et l’amor de le grasse minestre*” (Apologia, f. 16 v). In sostanza, Michelangelo sintetizza in questo modo la posizione di Bernardino: hai “*lasciato intendere ... in Bormo ad alcuni privatamente, che tu sei del medesimo parer che noi, ma che in publico sei forzato a far il contrario per non perder la patria*” (Apologia, f. 57 v); Michelangelo, inoltre, rimprovera a Bernardino l’“*ingordo disio che tu hai di non esser tenuto [considerato] quel che di dentro sei, cioè Lutherano per non perder la minestra*” del convento (Apologia, f. 72 v). Bernardino era cioè un “*nicodemita*”, cioè una persona che, interiormente professava un credo religioso, ma che, per paura delle persecuzioni che questa sua intima fede, se rivelata, avrebbe potuto generare (con conseguente necessità di una ‘*fuga religionis causa*’), ‘dissimulava’ il proprio credo interiore ed esteriormente si adeguava alla religione dominante¹⁰.

scritta contro a un eretico’, pubblicata nel 1557 in Chamogasko, Basilea. Tale volume è leggibile tramite il link <http://www.e-rara.ch/kgb/id/6064459>, ove si può scaricare il relativo “pdf”.

⁹ E’ documentata l’esistenza di una corrispondenza fra Michelangelo Florio e Renata di Francia, nel “regesto”, stilato nel 1554, della corrispondenza ricevuta da Renata di Francia; tale “regesto” è pubblicato da B. Fontana, *Renata di Francia, duchessa di Ferrara*, sui documenti dell’archivio Estense, del Mediceo, del Gonzaga e dell’archivio segreto Vaticano, 3 voll., Forzani, Roma 1889-1899, III, specie, per quanto riguarda Michelangelo Florio, p. XXXII. In tale pagina XXXII, si riporta quanto segue:

“*Michelangelo Florio Fiorentino scrive longa lettera di Londra la quale è con alcune di Bucheforte, et detto Michele Angelo è predicatore...*”

Molte lettere di Bucheforte, con una di Michel Angelo heretico predicatore in Londra, signate 14.” [Il cantore Jehannet Bouchefort era un fedele servitore di Renata].

“*Non si sa come la fama di Michelangelo Florio fosse giunta alla duchessa: eppure la sua presenza nel regesto della corrispondenza stilato [nel 1554] dal segretario ducale venne registrata come se, in effetti, egli avesse più volte inteso dare notizie alla comunità di Consondolo [ove Renata si era stabilita] riguardo alla sua attività di pastore e oratore a Londra, non si sa realmente a quale scopo*”. “*Non è noto in che cosa consistesse, nei primi anni cinquanta, il suo rapporto con Renata, alla quale si sa solo che egli aveva iniziato a scrivere lunghe lettere*”. Quindi, “*Alla schiera dei predicatori degli ordini mendicanti frequentati [per corrispondenza] da Renata occorre aggiungere un personaggio che, con estrema probabilità, in realtà non si era mai trovato a tenere omelie a Ferrara e dintorni: Michelangelo Florio, considerato il veicolo per eccellenza dell’influenza linguistica e letteraria che il Rinascimento italiano esercitò sull’Inghilterra degli anni tra il regno di Edoardo VI ed Elisabetta I, tanto da essere ritenuto (in qualche estrema interpretazione storiografica) il vero autore dei testi shakespeariani*” (così, Eleonora Belligni, *Renata di Francia (1510-1575) - Un’eresia di corte*, Utet editore, Torino, 2011, pp. 306-307 e nota 179).

¹⁰ Sul significato della parola “nicodemita” si veda il vocabolario Treccani <http://www.treccani.it/vocabolario/nicodemita/> “*dal nome del fariseo Nicodèmo, che, secondo il Vangelo di Giovanni, si recò a visitare Gesù di notte, in segreto – Termine usato polemicamente, nelle controversie tra riformati, per indicare quei cristiani protestanti del sec. 16° che, vivendo in paesi cattolici, occultavano la propria fede per sfuggire a eventuali persecuzioni*”. In particolare, nel Vangelo di Giovanni), Nicodemo (“*un uomo, appartenente ai farisei, ... un capo dei giudei*” 3, 1-2) era un discepolo di Gesù, che (come Giuseppe di Arimatea), lo andava a trovare solo in segreto “*di notte*”, “*per paura dei giudei*” (19, 38-39). Nicodemo era, peraltro, uno dei molti che praticavano questa condotta. Giovanni, nel proprio Vangelo, amaramente commenta il comportamento di costoro: “*... molti, anche tra i notabili, credettero in lui, ma non osarono dichiararlo pubblicamente per non essere espulsi dalla sinagoga; infatti preferivano la gloria che viene dagli uomini alla gloria che viene da Dio*” (12, 42). Nicodemo (che, peraltro, partecipò alla sepoltura di Gesù con Giuseppe di Arimatea – 19, 38-42 - e aveva anche precedentemente difeso Gesù -7, 50-52- affermando che: “*La nostra legge condanna forse un uomo prima di averlo ascoltato ...?*”) ebbe la sfortuna di aver legato il proprio nome a un atteggiamento generalmente negativo (“nicodemismo”), assai frequente durante la Riforma. Non possiamo, in questa sede, esaminare il fondamentale e complesso fenomeno e dibattito sul “nicodemismo”. Basti ricordare che fu Giovanni Calvino, fondatore del Calvinismo, a coniare i termini ‘nicodemismo’ e ‘nicodemita’ per descrivere quei riformati

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by

Michelangelo si descrive come un uomo dubbioso che, dopo tante titubanze e dubbi (“*quantunque più giorni o settimane io sia stato in forse di rispondere*”), si era infine “risoluto¹¹ ... di rispondere ... a

che, vivendo in regioni di fede cattolica, dissimulavano la propria fede, con pratica, a suo avviso, esecrabile. Nell sua opera, pubblicata nel 1544, *Excuse de Iean Calvin à messieurs les Nicodemites sur la complaincte qu'ilz font de sa trop grand' rigueur* (Difesa di Giovanni Calvino ai signori Nicodemititi che si lamentano del suo eccessivo rigore), Calvino si scaglia contro i nicodemititi, in quanto persone che ‘dissimulano’ e nascondono il proprio credo interiore e temono, professando la ‘vera fede’, di perdere i loro privilegi; egli afferma che costoro devono uscire allo scoperto, perché a Dio dovranno rendere conto delle loro scelte. “*Calvino inveisce contro gl'incerti e trepidi 'nicodemititi'. Dio esige ubbidienza piena, e perciò ha dato la legge*”. Si veda, come primo approccio, la voce Giovanni Calvino dell'Enciclopedia Treccani <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-calvino/>. Il dibattito sul “nicodemismo” fu un dibattito fondamentale, che accese e coinvolse, con differenti opinioni, tutti i teologi dell'epoca, durante il periodo della Riforma: così, se per Calvino era meglio finire da martiri piuttosto che nascondere e dissimulare la propria fede, altri teologi coevi erano più transigenti (come Juan de Valdés), e trovavano nel nicodemismo un conveniente equilibrio di convivenza. Una “*molto forte... polemica contro la tentazione nicodemitica*” è contenuta nell' *Esortazione al martirio* di Giulio da Milano (1552), che contiene anche “*il racconto della passione del martire Fanino Fanini*” (giustiziato a Ferrara il 22 agosto 1550, poche settimane dopo la liberazione di Michelangelo Florio dal carcere di Tor di Nona e la sua fuga da Roma il 4 maggio 1550) – così, Ugo Rozzo, *L' 'Esortazione al martirio' di Giulio da Milano*, in *Riforma e società nei Grigioni, Valtellina e Valchiavenna tra '500 e '600*, a cura di Alessandro Pastore, Milano, Franco Angeli, 1991, pp.63-88 e, in particolare, pp. 66-68; su Fanino Fanini, si veda la voce di Lucia Felici, *Dizionario Biografico degli Italiani* Treccani- Volume 44 (1994), leggibile anche sul link [http://www.treccani.it/enciclopedia/fanino-fanini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/fanino-fanini_(Dizionario-Biografico)/). Giulio da Milano, dopo la condanna veneziana del 1542, era fuggito, come Ochino e Vermigli fuori dell'Italia, recandosi nei Grigioni. Al riguardo, Giuseppe de Leva, *Giulio da Milano*, in *Archivio Veneto*, tomo VII, parte II, 1874, p. 248 rileva che “l'Ochino e il Vermigli cercarono di giustificare l'abbandono della patria ... con le parole di Cristo: ‘*quando vi perseguitano in una città fuggite nell'altra*’ (Vangelo di Matteo, 10, 23) ... Giulio al contrario tra gli altri suoi scritti pubblicò in Svizzera una *esortazione al martirio*. E in bocca di uomo libero, che non ha più nulla da temere, sta male la grande parola, che chi può rinunciare alla patria per l'evangelo, può anche per esso morire”. Giulio da Milano era fuggito dalla prigione veneziana nel febbraio 1544, recandosi “*in territorio grigione, dove ben presto diventò pastore prima di Vicosoprano, poi, a partire dal 1547, della comunità riformata di Poschiavo e da allora fino alla morte - che lo coglierà nel maggio 1581 a Tirano - eserciterà il suo ministero di ortodosso pastore calvinista nelle citate e in alcune altre località delle Tre Leghe*” (Ugo Rozzo, voce *Della Rovere, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 37, 1989, in http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-della-rovere_%28Dizionario-Biografico%29/).

¹¹ Questo travaglio del pensiero di Michelangelo, prima di passare alla “*resolution*” (che è anche termine prettamente giuridico, con cui si indica, normalmente, la “determinazione pratica” che segue a una lunga discussione sui *pro e contra* in un consesso di persone, come può essere, attualmente, un consiglio di amministrazione di una società), è tipico di Michelangelo, che applica una sorta di “*dubbio sistematico*”, come metodo propedeutico all'azione. Nella stessa *Apologia* (f. 33 v), in un altro passaggio, Michelangelo (dopo aver deciso di scrivere il libello in risposta alle affermazioni di Bernardino Spada) appare “in dubbio” su come rispondere a una specifica affermazione di Bernardino Spada, descrivendo tale suo travaglio come segue: “*Io sono andato più di un' hora fantasticando sopra queste tue parole per cavarne, come si dice a Firenze, il marcio [cioè per individuarne la falsità], e non sapendo anchor ben bene risolvermi di quel che tu voglia dire, dirò sol questo per hora ...*” Il significato della specifica affermazione di Bernardino Spada era piuttosto difficile da comprendere: dopo oltre una lunga ora di “ragionamenti” su tale significato, ecco che Michelangelo passa all'azione ... non è proprio ben sicuro di aver compreso il senso dell'affermazione di Bernardino (in questo caso la decisione, “risoluzione” non è proprio convinta), ma una risposta deve pur darla e quindi, pur se non convinto, si è, infine deciso a fornire la risposta che a lui pare la più pertinente.

Si veda il travagliatissimo *incipit* della lettera di Michelangelo a Lord Cecil, Segretario del Re Edoardo VI, del 23 gennaio 1552, nella quale Michelangelo chiede misericordia (e, in particolare, di non essere condannato all'esilio dall'Inghilterra) a seguito del suo “atto di fornicazione”: “*Ritenevo che si imponeva una decisione, circa il fatto se scrivere a te e spiegare tutta la vicenda, come è realmente ... Ma la mia mente era dubbiosa, ed era trascinata verso diverse soluzioni. Infatti, temevo che tu, con maggior veemenza contro di me ti saresti scagliato, se avessi solo sentito nominare il mio nome, che per te è diventato un nome tanto screpolato da fenditure. Invero, poiché valutai attentamente fra me la questione in modo più profondo, cambiiai del tutto la Decisione ... perché non mi Nutriva con una falsa speranza quell'opinione che ho percepito finora circa la tua indulgenza, saggezza, cultura, e clemenza. Per questo motivo, oso rivolgermi a te con questa mia lettera ...*” La lettera di Michelangelo in latino, con a fianco anche la nostra traduzione in italiano, è leggibile nell'Appendice documentaria del nostro recente studio, Massimo Oro Nobili, *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”*, *Con un' introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio*, 2017, pp. 48 e ss.; lo studio è nel link http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub “*Michelangelo Florio e Venezia*”. Michelangelo, come già detto, applica una sorta di “*dubbio sistematico*”, come metodo propedeutico all'azione. Ciò, sembra sulla scia delle tesi di Aconcio, che, nel 1558, a Basilea, aveva pubblicato un'opera “*Il Dialogo di Giacomo/Giacomo Riccamati*” (opera che è citata all'elemento 45 dell'elenco dei libri letti da John Florio per il suo dizionario del 1611- si veda nella successiva Appendice II di questo presente studio) dedicata a *insinuare il dubbio*, con

“Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

tutti i dispregiatori del ... uero... per ... insegnare a gl'ignoranti ...” (Apologia, f. A4 v e f. A5 r); vero e proprio “manifesto” di tutta l’opera di Michelangelo!¹² La ricerca della verità in buona fede e l’

l’obiettivo di convincere che “fusse bene ascoltar coloro, che sono comunemente per grandissimi heretici tenuti”. Si tratta di un’opera verosimilmente acquistata in Svizzera da Michelangelo (nella sua biblioteca, John “ha sicuramente conservato almeno parte dei libri del padre” - Tassinari, op.cit., p. 190; si veda, in merito, anche Michael Wyatt, *La biblioteca in volgare di John Florio. Una bibliografia annotata*, Bruniana & Campanelliana, Vol. 9, No. 2 (2003), pp. 409-434, published by Accademia Editoriale, leggibile nel link https://www.jstor.org/stable/24333802?seq=1#page_scan_tab_contents p.423 – erroneamente sotto il numero 55 e non 54). L’opera Michelangelo sembra seguire le interessantissime riflessioni di Iacopo Aconcio, che fu sostenitore di quell’ “ars dubitandi”, che andò riemergendo quando, con la Riforma protestante e la riscoperta, da parte di Lutero, della sola verità evangelica, venivano a essere posti in dubbio tutti i precetti e i dogmi introdotti dalla Chiesa Cattolica. “L’esito della riflessione di Iacopo Aconcio è quindi l’introduzione di una sorta di dubbio metodico, da esercitare su qualsiasi asserzione, sia altrui sia propria: ‘sarebbe ottimo consiglio, a mio parere, che ognuno avesse qualche volta in grande sospetto il proprio giudizio’. Ognuno dovrebbe innanzitutto dubitare di se stesso, della presunzione di possedere la verità e mettersi alla prova attraverso il confronto con l’altro. L’atteggiamento promosso da Aconcio significa ‘deporre tutti gli abiti mentali e i preconcezioni acquisiti, anzi proprio allora dubitare ed indagare, quando si crede di possedere la verità’ poiché la verità è il frutto di ‘dubbio costante’ e ‘fecondo’” (così, Renato Giacomelli, *Eresia e tolleranza Jacopo Aconcio e gli stratagemmi di Satana*, tesi di Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici presso l’Università degli Studi di Trento, anno accademico 2012-2013 – Relatore Prof.ssa Paola Giacomini, p.153; tale studio, che è stato pubblicato e reso leggibile nel sito http://eprints-phd.biblio.unitn.it/1221/1/Renato_Giacomelli_Eresia_e_tolleranza.pdf, fa riferimento all’opera di Aconcio, *Jacobi Acontii Tridentini De methodo, hoc est de recta investigandarum tradendarumque artium ac scientiarum ratione*, Basilea, Pietro Perna, 1558). In quegli stessi anni, uno studioso francese (ritenuto, come Aconcio, fra i difensori della tolleranza in materia religiosa, tema sviluppato nel *De haereticis an sint persequendi*, 1554, scritto dopo l’esecuzione di M. Serveto), Sebastiano Castellione (1515-1563) scriveva come opera principale “*De arte dubitandi et confidendi, ignorandi et sciendi*” (pubblicata nel 1937- <http://www.treccani.it/enciclopedia/sebastien-castellion/>).

Il termine “risoluto” (utilizzato da Michelangelo) piacque anche a John, che fece di “Resolute” il suo “grido di guerra” (il suo “battle-cry of ‘Resolute’” - Yates, *John Florio, The life of an Italian in Shakespeare’s England*, Cambridge University press, 1934 (2010), p. 285), che appare, per la prima volta, nei *Second Fruits*, del 1591. Quasi coevamente (solo due anni più tardi) il nome di William Shakespeare appare per la prima volta nella dedica del poemetto *Venus and Adonis* e questa contemporaneità dei due “eventi” non appare affatto potersi considerare una casualità : è “nel momento in cui John afferma pubblicamente la propria ‘risoluzione’, che si manifesta sulla scena londinese il progetto Shake-Speare” (Tassinari, op.cit. pag. 57). Dopo molte titubanze, Florio si era “risoluto” a esordire come letterato in generi non più legati al suo ruolo di insegnante d’Italiano (come aveva sino ad allora fatto coi due manuali dialogici, nei quali aveva apposto la propria firma), attribuendo le opere a William di Stratford, come più oltre si illustrerà. Il momento della “resolution” (John, nel dizionario del 1598, considera sinonimi “Risolutezza” e “Risoluzione”, che traduce in “Resolution”) riveste un ruolo centrale anche nel famoso monologo di Amleto, ove il Drammaturgo descrive proprio il travaglio del pensiero (caratterizzato, in quel caso, dall’angosciante dubbio esistenziale, concernente quel che ci attende nell’aldilà), che non riesce a concludersi con una “resolution”; durante tale travaglio, la mancanza di una “decisione” e di “risolutezza” (“resolution”) non rende possibile passare all’“azione” (“action”); è proprio in questa fase che “il colore naturale della risolutezza s’illividisce all’ombra pallida del pensiero e imprese di gran rilievo e momento per questo si sviano dal loro corso e perdono il nome di azione”, “the native hue of resolution is sicklied o’er with the pale cast of thought, and enterprises of great pitch and moment with this regard their currents turn awry and lose the name of action” (Atto III, Scena ii, 84-88). Con la predetta risoluzione e decisione (“resolution”) adottata con William di Stratford, si poteva finalmente, dopo tante necessarie cogitazioni, passare all’“azione” (“action”), evitando che fosse “sviata” “turn[ed] awry”, quell’“impresa di gran rilievo e momento”, “enterprise of great pitch and moment”, che era proprio l’impresa di Shakespeare, la quale, finalmente poteva aver libero corso. D’altra parte, una “resolution” è normalmente l’esito di un’analisi attenta dei “pro” e dei “contra” che la decisione finale comporterà. Nel monologo di Amleto, troviamo, quindi, alcune chiavi di lettura, collegate all’autoproclamazione di John come “Resolute” nel 1591, alla vigilia dell’esordio di successo dell’“impresa” Shakespeare, col poemetto *Veneri e Adone* del 1593 (“first heir of my invention”); il poemetto *Venus and Adonis* fu “la prima opera a stampa che reca nel frontespizio il nome di Shakespeare” (Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio: una prima analisi comparata linguistico-stilistica* - Memoria presentata dal s.c. Giuliano Pisani nell’adunanza del 16 aprile 2016-, Estratto *Arti e Memorie dell’Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. CXXVIII (2015-2016), Parte III, Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Padova, presso l’Accademia, p. 192).

Anche Saul Gerevini, *William Shakespeare, ovvero John Florio: un fiorentino alla conquista del mondo*, Pilgrim edizioni, 2008, pag. 337, rileva che “Resolute” [John Florio] ci rimanda “al colore della risolutezza” citato nell’Amleto.

¹² Lo stesso spirito animerà la prefazione alla traduzione del *De Re Metallica* del 1563 (rivolta ai “semplici” agli “idioti”, cioè proprio alle persone “ignoranti” [dall’etimologia latina e greco antico], senza che vi sia alcun tono dispregiativo, perché come dice il proverbio riportato, poi, da John, nel *Giardino di Ricreazione*, “Ignoranza non è colpa”. Si veda la Prefazione di *Michel’Angelo Florio Fiorentino al benigno Lettore* della traduzione dell’opera di Agricola, leggibile in *L’Arte de’ metalli tradotta in lingua toscana da Michelangelo Florio Fiorentino*, con prefazione di Luigi Firpo, editore Bottega d’Erasmus,

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Veneri e Adone* e *Amleto*” by

“insegnamento agli ignoranti” (addirittura costituente la seconda delle sette opere di misericordia spirituale, secondo la tradizione cristiana!) è un tratto costante di Michelangelo!

Similmente Ben Jonson, parlando nel *Folio* del 1623, dei versi di Shakespeare, precisa che “*In each of which, he seemes to shake a Lance [cioè, to shake a Speare] as brandished at the eyes of Ignorance*” “*In ciascuno dei quali [versi], egli sembra scuotere una lancia, come brandita negli occhi dell’Ignoranza*”. Anche il Commediografo anelava a sconfiggere l’Ignoranza, vista come un mostro deforme (“*Oh mostro, Ignoranza, come deforme tu appari!*” - *Love’s Labour’s Lost*, Atto, IV, scena ii, 22).

E il medesimo John definirà Pietro Aretino (amico di Michelangelo, come oltre illustreremo e morto nel 1556, quando John aveva appena 4 anni) nei suoi “*Second Fruits*” (sulle orme dell’Ariosto, che lo aveva celebrato come “*il flagello De principi, il divin Pietro Aretino*” – Orlando Furioso, XLVI, 15) come “*divino per il suo ingegno, veritiere per le sue narrazioni, & per la sua ingegnosa verità flagello de’ principi*”, “*devine for his witt, true speaking for his words and the whip of Princes for his witty true speaking*”!¹³ La ricerca della verità era propria anche dell’opera di Aretino, che, in una sua lettera scriveva: “*Se a me, signore, che sono odiato e povero per dire il vero [...] io sono uomo verace e scrivo quel che mi pare che sia*”.¹⁴ Il suo Motto era “*Veritas odium parit*”¹⁵ “*la Verità genera odio*”.

Peraltro, la rappresentazione di Aretino - (secondo l’Ariosto e John, sulla scia del primo) come uno straordinario autore capace di “*scrivere la verità*”, *con la sua penna usata come una “sferza”, come un “flagello”, “whip”*¹⁶ - non è poi così dissimile da quella del Drammaturgo, che, come detto, è rappresentato da Jonson (carissimo amico di John) come un autore *che usava la sua penna come una “lancia brandita negli occhi dell’ignoranza”*.

A sua volta, “l’attacco alla *ignorantia* religiosa propria delle Prediche ochiniane¹⁷” risuona in Aretino¹⁸; e alle Prediche veneziane di Bernardino Ochino era assiduo anche Michelangelo Florio (che

Torino, 1969, dopo la prefazione di Luigi Firpo, la dedica alla Regina Elisabetta (*Alla Serenissima e Potentissima Lisabetta...*) e la prefazione *Agl’Illustrissimi e Potentissimi Duchi di Sassonia...*

¹³ La celebrazione di Aretino, nei “*Second Fruits*” di John, può leggersi in i “*Second Frutes*”, con introduzione di R.C. Simonini jr, Longwood College, Gainesville, Florida, 1953, pp. 188-189, disponibile sul link <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.3901502223575;view=1up;seq=5>

¹⁴ Thomas Martone, *Titian’s Uffizi Portrait of Pietro Aretino*, in Pietro Aretino, *Nel Cinquecentenario della nascita*. Atti del Convegno di Roma, Viterbo, Arezzo, 28 settembre – 1° ottobre 1992; Toronto 23-24 ottobre 1992; Los Angeles, 27-29 ottobre 1992, Salerno editrice, Roma, 1995, Tomo II, p.525.

¹⁵ Thomas Martone, op. cit., p. 533 afferma che “*la sua [di Aretino] missione nella vita era racchiusa (“encapsulated”) nell’impresa che egli scelse per se stesso, veritas odium parit. Egli si considerava come uno chiamato a rivelare la verità, a prescindere dalla fonte, secolare, profana o divina, e di accettare le conseguenze di tali rivelazioni. ...[nel ritratto di Palazzo Pitti] nel sottolineare l’elegante vestito del poeta, adornato con una catena d’oro, il maestro veneziano [Tiziano] racchiuse in termini visivi l’esplicita immagine che Aretino aveva di se stesso come di uno strumento ispirato e privo di timore, un’immagine cristallizzata nel suo motto veritas odium parit*”. Nel ritratto appare la famosa collana d’oro che gli era stata donata da Francesco I di Francia nel 1533 e “*che consacra l’Aretino come personaggio primario del suo secolo*” (così Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, p. 28). Inoltre, nel frontespizio de “*La prima parte de Ragionamenti di M. Pietro Aretino*” [nell’edizione di Bengodi del 1584] troviamo precisato, che Aretino era “*cognominato il Flagello de prencipi, il Veritiero, el Divino*”, e riportato il suo motto “*Veritas odium parit*”. Tale motto è anche riportato nel *Marescalco*, V, II, 3, in P. Aretino, *Teatro*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1971, p.75; si veda anche in Flavia Polignano, *I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L’Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d’Anna*, in *Venezia Cinquecento*, II, n. 4, 1992, p.36 e nota 92.

¹⁶ Nella prefazione dei *Ragionamenti* di Aretino (1584), predisposta dall’editore John Wolfe (sotto lo pseudonimo di “Barbagrigia stampatore”), si afferma che Aretino è “*amicissimo de gli huomini liberi, nimico mortale dei colli storti, amator grandissimo del sapere, crudele avversario dell’ignoranza, seguace de la virtu, & agro rimorditore de vizi*” (Pietro Aretino, *La prima parte de’ ragionamenti di M. Pietro Aretino* (Bengodi [London: John Wolfe], 1584), f. 2v; tale parte della prefazione è citata da Michel Wyatt, *The Italian encounter with Tudor England. A cultural politics of translation*, Cambridge University Press, 2008, p.191 e nota 85 di p. 321.

¹⁷ Renato Giacomelli, op. cit., p. 27.

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

sovente predicava a Venezia) e che condividerà con Ochino ben tre anni di esilio londinese dal 1550 al 1553;

- (ii) si pensi alla sua carcerazione: 27 mesi nel carcere di Tor di Nona a Roma¹⁹; Michelangelo, successivamente, “*fu condannato ad abiurare e poi rimesso in libertà*”²⁰. Lui stesso ci racconta che “*Fuggendo d’Italia appena appena ch’io campai la vita*” e che “*Se io non mi fuggiuo di roma, per poco*

¹⁸ Flavia Polignano, *I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L’Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d’Anna*, in *Venezia Cinquecento*, II, n. 4, 1992, p. 21 e nota 29, sottolinea lo “scambio in scriptura tra l’Aretino e l’Ochino” e rinvia “*Sulla influenza del pensiero dell’Ochino negli scritti dell’Aretino e sulla sua cerchia*” a C. Cairns, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice 1527-1556*, Firenze, Olschki, 1985, pp.84-90.

¹⁹ Era stato circa 27 mesi in prigione, dal febbraio 1548 al maggio 1550. Egli scrive al riguardo: “*Perché mi tennero papa Paolo III, il Cardinal Chietino oggi Anticristo, il Cardinal di San Jacopo, Santa Croce e lo Sfrondato, 27 mesi prigionie in Roma Perché con tanta crudeltà mi tormentarono?*” (*Apologia*, p. 73- Yates, op. cit., p. 3, nota 1). Michelangelo menziona: Papa Paolo III, Alessandro Farnese (il cui ritratto di Tiziano è al Museo nazionale di Capodimonte a Napoli); il cardinale Gian Piero Carafa, vescovo di Chieti dal 1505 al 1513, a capo dell’Inquisizione romana, confermata con la bolla *Licet ab initio* del 21 luglio 1542: al momento in cui l’*Apologia* di Michelangelo è pubblicata, nel 1557, Carafa era Papa Paolo IV (dal 23 maggio 1555) e, perciò, chiamato “Anticristo” da Michelangelo stesso, che considerava come tale il ruolo di ogni Pontefice Cattolico (a Michelangelo si deve “la prima distinzione netta, in una grammatica italiana rivolta al pubblico inglese, tra l’uso del congiuntivo e quello del condizionale. Emblematicamente, l’esempio grammaticale sintetizza una professione di fede: ‘S’io ubbidisse al papa, ad antichristo ubbidirei’” [http://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-florio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-florio_(Dizionario-Biografico)/)); il cardinale Juan Álvarez de Toledo, già vescovo di Burgos e arcivescovo di San Iacopo di Compostella, membro della Congregazione del Sant’Uffizio e fratello di Don Pedro, Viceré di Napoli; il cardinale Marcello Cervini, cardinale di Santa Croce in Gerusalemme, futuro Papa Marcello II; il cardinale Francesco Sfondrati, membro della Congregazione del Sant’Uffizio.

Michelangelo rende conto della sua carcerazione per 27 mesi anche nella sua “*Historia De la vita e de la morte de l’Illustris. Signora Giovanna Graia...*”, scritto nel 1561/1562 e pubblicato nel 1607. Michelangelo (pp.27-28) così descrive una conversazione che egli ebbe una volta con Jane Grey, senza dubbio durante una lezione di Italiano: “*Io stesso contandole un giorno, gl’oltraggi, gli scorni, et i tormenti ch’in Roma per lo spazio di XXVII mesi sotto Paolo, et Giulio III, sofferti hauea. Per hauer iui, et in Napoli, et in Padoua, et in Venegia predicate Christo senza maschera; la uidi con si sviscerata compassione lagrimare, che ben si conosceua quanto gli fosse à cuore la uera religione; et alzati gl’occhi al cielo, disse, Deh Signore, s’io non ti offendo con questa mia dimanda, non patir piu ch’el mondo faccia tanti strazii dei tuoi*” (v. anche Yates, op.cit., p. 9 e p. 10, nota I). Michelangelo conferma che la sua prigionia era dovuta alla sua predicazione delle nuove idee della Riforma: aveva predicato Cristo in Napoli, Padova e Venezia, “senza maschera”, cioè il puro Vangelo, senza i dogmi e i precetti introdotti dalla Chiesa Cattolica. Nel brano, Michelangelo introduce anche Papa Giulio III, Giovanni Maria Ciocchi del Monte, eletto il 7 febbraio 1550; infatti, durante i 27 mesi di carcerazione di Michelangelo, due Papi ressero il Soglio di Pietro: Paolo III prima e Giulio III poi.

L’“*Historia De la vita e de la morte de l’Illustris. Signora Giovanna Graia...*” è anche leggibile nel link <https://books.google.ch/books?id=xt1BAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

²⁰ Luigi Carcereri, *L’eretico fra Paolo Antonio fiorentino e Cosimo de’ Medici*, in *Archivio storico italiano*, XLIX, 1912, p. 18; lo studio è leggibile anche in <http://www.archive.org/stream/archivistoricoi495depuoft/#page/12/mode/2up>. E’ interessante una lettera di Cosimo I de’ Medici al suo ambasciatore a Roma Averardo Serristori del 21 gennaio 1549; Cosimo, presagendo la condanna alla pubblica abiura di Michelangelo, ritiene doveroso comunicare che egli rispetterà in tutto e per tutto la decisione dell’Inquisizione: “*Al resto che contengono le sopraddette vostre occorre dire, che se le male opinioni che ha havute fra Pavolo Antonio frate fiorentino circa la intelligentia della sacra scrittura nelle sue predicationi meritano che faccia la abiuration publica, come quei R.mi Cardinali che hanno fatto il processo suo affermano, eseguisca che a noi non dispiacerà che faccia la emenda conveniente a’ suoi falli*” (Luigi Carcereri, op. cit., p.19, nota 5). Stefano Villani, «*Amaestrare i fanciulli*»: traduzioni in italiano di catechismi della Chiesa d’Inghilterra nella prima età moderna, in *Rivista storica italiana* 1/2017, p. 121, afferma che Michelangelo Florio “*Dopo due anni e tre mesi di carcere, il 4 maggio 1550 riuscì a scappare fortunatamente*”; inoltre, nella nota 15 di p. 121, Villani afferma di essere in possesso, grazie a Massimo Firpo, delle “*trascrizioni dei Decreta riguardanti il processo e la fuga di Michelangelo Florio*”. Sarebbe interessante comprendere se la fuga cui ci si riferisce sia: quella che racconta Michelangelo, da Roma (e poi dall’Italia) verso Londra (dopo essere stato liberato a seguito di abiura, come afferma Carcereri); oppure la fuga dalla prigione di Tor di Nona (e, in tal caso, le informazioni rese da Carcereri risulterebbero inesatte). L’interessante studio di Villani può leggersi in https://www.academia.edu/34539847/Amaestrare_i_fanciulli_traduzioni_in_italiano_di_catechismi_della_Chiesa_d_Inghilterra_nella_prima_et%C3%A0_moderna

come molti altri per la parola di Dio u'harei lasciata la vita"²¹. Aveva scampato la morte per un miracolo (con l'abiura; "morire o abiurare", l'unica alternativa possibile, che ricorre anche in *A Midsummer Night's Dream*, "Either to die the death or to abjure", Atto I, Scena i, 67) e aveva avuto modo di riflettere, in 27 mesi di prigionia, sul senso della vita (Shakespeare è considerato il "filosofo dell'Essere"²²), sul terrore della morte imminente e sul mistero dell'aldilà ("il paese inesplorato dal cui confine nessun viaggiatore torna", "the Undiscovered Country from whose bourn no traveller returns"). I "contenuti" del monologo di Amleto potevano essere stati scritti solo sulla base di una diretta testimonianza di un uomo che (come Michelangelo) avesse personalmente sperimentato tutti i tormenti subiti da Michelangelo stesso e avesse vissuto in prima persona quello stato di attesa impotente di fronte a una morte imminente, proprio di chi, nell'attesa di una sentenza di condanna, si sente come un vero e proprio "morituro". I tormenti che il Drammaturgo elenca nel famoso monologo (Atto III, Scena I, 70-75) come "una scarica 'copiosa' di parole veementi" ("i flagelli e gli scorni del tempo, il tormento dell'oppressore, la parola ingiuriosa dell'uomo superbo, gli spasimi dell'amore disprezzato, il ritardo della legge"²³, il biasimo di chi è insignito di cariche pubbliche, e l'ignominia che il merito paziente riceve dagli indegni"), erano stati realmente sperimentati da Michelangelo; egli, nell'Apologia (pubblicata nel 1557), aveva affermato (f.18 v), con la medesima 'copiosa' veemenza, che "a quegli [come Michelangelo] che pigliano la sua croce, Christo avvisa che per lui patiranno ignominie, scorni, uituperij, biasimi, parole ingiuriose, tormenti, flagelli, & la morte"²⁴, e aveva

²¹ Si veda Andrea Bocchi, op.cit., pp. 62-63, il quale riporta due brani delle *Regole de la lingua Thoscana* di Michelangelo, un manoscritto del 21 agosto 1553, dedicato a Henry Herbert conte di Pembroke, e allievo di Michelangelo stesso. Michelangelo stesso ci racconta (*Apologia*, f. 78 r) che, due giorni dopo la sua fuga da Roma, "per la uia de l'Abruzzo me n'andai a Napoli, spogliato dell'habito fratesco ...". La "spoliazione" era il gesto simbolico della "fuoriuscita" dalla Chiesa Cattolica; Michelangelo fuggiva da Roma e dall'Italia, per poter predicare liberamente il Vangelo a Londra.

Michelangelo, inoltre, aveva dedicato un'altra consimile opera a Jane Grey, una sua allieva (che egli celebra, nella dedica, come "Dotta"), dal titolo *Regole et Institutioni della lingua Thoscana*; questo manoscritto (Sloane 3011 della British Library) non è datato, anche se, a parere della Yates (op. cit., p.8, nota 2), dovrebbe essere stato scritto nell'estate del 1552. Jane Grey sarà Regina d'Inghilterra per nove giorni nel luglio 1553. Henry e Jane diventeranno cognati; infatti, il 25 maggio 1553, un triplice matrimonio aveva unito Jane Grey a Guildford Dudley, Henry Herbert a Katherine Grey, Sir Henry Hastings, 3rd Earl of Huntingdon, a Katherine Dudley (v. Eric Ives, *Jane Grey, A Tudor Mystery*, Wiley-Blackwell 2009, pp. 153 e 185). La dedica di Michelangelo "Alla Illustrissima e Dotta Signora Giouanna Graia" è leggibile in Giuliano Pellegrini, *Michelangelo Florio e le sue regole de la lingua thoscana*, in *Studi di filologia italiana*, vol. XII, 1954, pp. 202-203.

²² Franco Ricordi, *Shakespeare, Filosofo dell'essere, L'influenza del poeta drammaturgo sul mondo moderno e contemporaneo*, Milano, 2011.

²³ Come avvocato, mi ero chiesto sempre come mai, anche nel famoso monologo, ci si lamenta del ritardo della legge ("the law's delay"): in una lettera di Michelangelo [francescano col nome di Paolo Antonio] a Cosimo I de' Medici, scritta da Torre di Nona il 19 giugno 1548, Michelangelo si lamenta del protrarsi della sua carcerazione, durata già cinque mesi, durante i quali non era stata ancora emessa alcuna sentenza nei suoi confronti e supplica Cosimo di adoperarsi per la sua liberazione: "Però con le lagrime agli occhi per amor di Jesu Christo, io scongiuro V. Ecc.a per la sua bontà e cortesia che voglia quanto può procurare la mia liberatione ... et ricordisi ch'hormai sono cinque mesi che io sono in questo carcere per haver voluto essergli obediante"; Michelangelo era stato arrestato mentre si recava a Napoli per predicare la Quaresima del 1548, su sollecitazione del medesimo Cosimo I, a sua volta sollecitato dai suoi importanti "parenti" del Regno di Napoli, in particolare da Don Garzia de Toledo, suo cognato, che aveva inviato una lettera, in tal senso, a Cosimo il 25 gennaio 1548, qualificandosi Viceré di Napoli; si vedano tali lettere in Luigi Carcereri, op.cit., pp.24 e 27-28. Il 27 giugno 1548 anche Cosimo I scriveva, poi, al suo ambasciatore a Roma, Averardo Serristori sottolineando anche lui che "... Si trova in Torre di Nona costà prigionie quel fra Pavolo Antonio fiorentino, che andava a predicare a Napoli, et è hormai tanto tempo che vi è [senza essere] ... stato giudicato" (Luigi Carcereri, op.cit., p.28); Michelangelo era stato, a lungo, un "inquisito in attesa di giudizio"! Aveva provato le angosce del tempo che trascorre in un carcere orribile e dell'incertezza della propria sorte, legata a una sentenza che non arrivava mai; una sentenza di piena condanna a morte, cui Michelangelo avrebbe potuto però rimediare con una pubblica abiura, come accadde.

²⁴ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio: una prima analisi comparata linguistico-stilistica* (Memoria presentata dal s.c. Giuliano Pisani nell'adunanza del 16 aprile 2016), Estratto *Arti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. CXXVIII (2015-2016), Parte III, Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Padova, presso l'Accademia, p. 224 sottolinea come già "Michelangelo (il maestro di John)" fa uso "della figura retorica della copia", che

"Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*" by

elencato anche le torture patite²⁵. “L’opera di Shakespeare non è pura invenzione, prodotto della fantasia: i drammi e le sue commedie, la sua poesia, nascono da vicende, da esperienze che affondano nella carne, nel mondo, nella storia”²⁶ “Le pene dell’esilio, del distacco, della perdita della lingua e dell’identità, dei torti e offese subiti sono reali, veramente vissute da chi le racconta”²⁷

(iii) si pensi all’atto di fornicazione²⁸; nella lettera del 23 gennaio 1552, diretta a Lord Cecil, Michelangelo,

“accomuna Shakespeare e John Florio, ed è un dato di tutto rilievo, nell’economia delle loro opere”. La medesima Orsi sottolinea come già Michelangelo “fa uso ‘moltiplicativo’ di questo artificio della retorica [la ‘copia] nei passi più drammatici o veementi delle sue opere”, e cita, fra gli altri, “gl’oltraggi, gli scorni, et i tormenti”, nell’opera dedicata alla vita e morte di Giovanna Graia. La Orsi rileva, inoltre, come “tutti e tre i nostri autori [Michelangelo, John e Shakespeare] fanno frequente uso di un’altra figura retorica, affine alla copia sul piano non della ‘somialtanza’ ma dell’accumulo attraverso la ‘variazione’: l’enumeratio”, che si cumula anche con ripetizioni, per esempio, nella sequenza dell’Apologia: “de la Fiorenza patria mia, de Napoli, de le Padove, de le Venezie, e de le Rome dove i gran commodi, utili e honori non si possono avere e non godere senza rinnegare Iddio ... mi son ridotto in questi rozzi e duri sassi, in questi sterili monti della Rhetia, ove si trovano in buona copia assai migliori Christiani che ne le Fiorenze, Napoli, Padove, Vinezie e Rome” [corsivi della Orsi]. La stessa Orsi (p.225) sottolinea come “Copia ed enumeratio caratterizzano in sommo grado Shakespeare, ma sono predilette anche da John e Michelangelo Florio...”

Lo studio della Orsi, *William Shakespeare e John Florio*...cit. è anche leggibile nel link:

https://www.academia.edu/31443819/William_Shakespeare_e_John_Florio_una_prima_analisi_comparata_linguistico-stilistica

²⁵ Michelangelo elenca i supplizi patiti (f. 75 v): benché “la dottrina de l’Evangelio vitupera, biasima e condanna ... gl’assassinamenti ... [voi Cattolici] perseguitate infin’ a morte quei che l’insegnano [quelli che insegnano la dottrina del Vangelo] non pur [non solo] con ignominie e scorni [sofferenze atroci], ma con gli sbirri, con le prigioni, corde, stanghette e fuochi [sono le principali torture dell’Inquisizione]. Michelangelo allude ai tre mezzi di tortura maggiormente utilizzati dall’Inquisizione: 1) “i ‘tratti di corda’ (l’inquisito, con le mani legate dietro la schiena, veniva sollevato più volte in aria per mezzo d’un sistema di carrucole e poi lasciato cadere)” [[http://www.treccani.it/enciclopedia/tortura_\(Universo-del-Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tortura_(Universo-del-Corpo)/)]; ciò provocava dolorosissime lussazioni e disarticolazioni degli arti superiori; 2) “la stanghetta, con cui si comprimeva la caviglia tra due tasselli di ferro”; 3) “il fuoco, con cui si scottavano per qualche momento i piedi unti di lardo” [<http://www.treccani.it/enciclopedia/tortura/>].

²⁶ Tassinari, op. cit., p. 19, il quale sottolinea che le opere del Drammaturgo sono “il risultato di due vite non comuni. A averle vissute, queste vite, ... [sono] due esuli italiani di origine ebraica, Michel Angelo Florio, predicatore valdese perseguitato dall’Inquisizione e suo Figlio John nato a Londra. Un padre e un figlio poeti eruditi, maniaci delle lingue ...”

²⁷ Tassinari, op. cit., p. 20.

²⁸ Il “crucchio” di Michelangelo sembra un qualcosa di continuamente e ossessivamente ricorrente nelle opere del Drammaturgo, che, solo per accennare al tema:

1) scrisse in *Misura per Misura*, la storia di un uomo (Claudio) “condannato alla decapitazione per un atto di fornicazione” (“*Condemn’d upon the act of fornication To lose his head*” – Atto V, Scena i, 73); egli aveva reso gravida Giulietta (anche lei “*fornicatress*”, “*fornicatrice*” – Atto II, Scena ii, 23), il cui stato avanzato di gravidanza si era reso manifesto, in modo che “*il segreto dei nostri mutui sollazzi è scritto sulla persona di Giulietta in caratteri troppo grossi*” (Atto I, Scena ii, 149-150).

2) Nella *Tempesta*, Prospero si raccomanda con il fidanzato della figlia, Ferdinando, di rispettare il sacro matrimonio e di evitare nel modo più categorico una relazione “*more uxorio*”, prima della celebrazione dei santi riti degli sponsali: “*Se spezzi il suo nodo virginale prima/Che tutte le rituali cerimonie possano/essere celebrate in piena conformità col rito sacro/Nessuna dolce aspersione per benedizione e purificazione verrà giù dai cieli/Per fare in modo che questo contratto matrimoniale cresca fruttifero ...*” (IV, 1, 15-17), “*If thou dost break her virgin-knot before/ All sanctimonious ceremonies may/ With full and holy rite be minister’d, / No sweet aspersion shall the heavens let fall/ To make this contract grow....*”). Peraltro, Prospero è un sinonimo di Florido; e Florio, nei versi riportati sotto il suo ritratto pubblicato nel dizionario del 1611, “gioca” proprio con le parole “*Florius*” e “*floridus*” (già Saul Gerevini, op.cit., p. 349 aveva rilevato, con riguardo a Prospero, l’assonanza con l’aggettivo “florido”).

Ancora nella *Tempesta*, assai significativa, al riguardo, è la successiva “*masque*” nuziale, nella quale appaiono le dee Iris, Cerere e Giunone. In questa rappresentazione “*metateatrale*” (“*theatre within the theatre*”). “*Iris invita Cerere, dea dell’abbondanza e della fertilità, a lasciare i suoi siti abituali e portare il suo augurio per il matrimonio tra i due giovani*” (William Shakespeare, *La Tempesta*, cura, introduzione e note di Rocco Coronato, traduzione di Gabriele Baldini, BUR, 2008, nota 10 di p. 230): “*Per celebrare un contratto di schietto amore, e per dispensare liberamente alcuni doni a questi fortunati amanti*” (Atto IV, Scena i, 84-86). “*Cerere, poi, si riferisce al ratto della figlia Proserpina ... indotto da Venere e Cupido (Ovidio, Le Metamorfosi, V. 341-571)*” (Rocco Coronato, cit., nota 13 di p. 232). A questo punto, Iris racconta di aver incontrato Venere insieme col figlio Cupido “*mentre tagliava le nubi in direzione di Pafò*” (Atto IV, Scena i, 92-93), la sua dimora in Cipro. Il Drammaturgo finisce per ritornare, qui, per la terza volta, sulla sua

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

a differenza della precedente lettera allo stesso Cecil di poche settimane prima²⁹, non si può più fregiare del titolo di “*Italorum Concionator*” “*Predicatore degli italiani*”, essendo stato deposto da quella carica. Né si fregia più dell’epiteto di Fiorentino; non si sentiva degno (almeno in quella lettera del 1552) di vantare le virtù (passate e presenti) proprie della “Fiorentinità”, giacché era piuttosto stato additato pubblicamente come un “fornicatore”; un’umiliazione terribile, quella del “passaggio” da *Michelangelo Florio Fiorentino a Michelangelo Florio Fornicatore!* Michelangelo, l’integerrimo Michelangelo, fu al centro di un grande scandalo, che avrebbe coinvolto il Segretario del Re Edoardo, Lord Cecil (cui Michelangelo impetrò il perdono), di cui si parlò e sparò in tutta l’Europa protestante (anche in una lettera del giugno 1553, di John à Lasco, soprintendente delle chiese riformate a Londra, a Heinrich Bullinger, il successore di Zwingli, si fa indiscutibile riferimento allo scandalo di Michelangelo); del quale, ancora nel 1568 (a distanza di ben 16 anni dall’episodio!), era vivo il ricordo, tanto che il vescovo di Londra Edmund Grindal chiedeva, per iscritto (il 18 ottobre 1568), particolari al ministro della Chiesa francese Jean Cousin, soprattutto circa la specifica penitenza inflitta, in vista della soluzione di un caso analogo. Un’umiliazione inimmaginabile per Michelangelo, un’umiliazione

ossessione vera e propria circa la necessità che i giovani evitino rapporti prematrimoniali “*more uxorio*”, prima della santa benedizione nuziale, finendo, infine, per elogiare la “*castità dei due fidanzati, secondo un processo ... di umanizzazione degli dei usuale nei masques*” (Coronato, cit., nota 13 di p. 232). Infatti, “*Madre e figlio [Venere e Cupido] si erano illusi di poter sedurre anche questa giovane coppia, e indurli a consumare prima degli Imenei [prima delle nozze] il loro amore (l’ossessione di Prospero, ripetuta per la terza volta), ma inutilmente*” (Coronato, cit., nota 13 di p. 232): “*Essi [Venere e Cupido] credevano d’aver operato un qualche lascivo incanto su questo giovane e questa fanciulla, che hanno fatto voto di non esigere i diritti del talamo fino a quando la torcia di Imene non sia accesa. Ma invano!*” (Atto IV, Scena i, 94-97). Infine, arriva, sulla scena del *masque*, anche Giunone “*A benedire questa coppia*” (104), mentre Cerere augura ancora la “*benedizione nuziale*”, “*marriage-blessing*”(106).

Sempre nella *Tempesta*, il Drammaturgo (Atto II, Scena i, 74-97) aveva ricordato ancora più volte, con una “*lunga serie di riferimenti ... alla Regina Didone*”, “*il tema della castità prematrimoniale, di cui la regina cartaginese [Didone] era un simbolo*” (Coronato, cit., nota 12 di p.139); Didone, infatti, non aveva ceduto alle profferte prematrimoniali di Iarba, in vista, peraltro, di un matrimonio che non accettava, volendo rimanere fedele alla memoria del marito Sicheo, di cui era vedova. Didone era, infatti, “*nella tradizione prevalente rispetto a quella virgiliana, un simbolo di casta fedeltà*” (Coronato, cit., p. 12) e “*Si sarebbe ... uccisa per restar fedele alla memoria di Sicheo [di cui era vedova], quando Iarba pretese di sposarla*” (così, la voce *Didone* in Enciclopedia Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/didone/>). Petrarca, nel suo *Trionfo della Castità*, rileva parimenti che “*Dido, Ch’amor pio del suo sposo a morte spinse*”, “*Dido, cui studio d’onestate a morte spinse*” (versi 9-10 e 157-158; vedili in *Rime di Francesco Petrarca col commento del Tassoni, del Muratori, e di altri*, vol. II, Padova, 1827, p. 538 e p.552). Anche Boccaccio, come Petrarca, si discosta dal racconto Virgiliano (che aveva modificato – in ciò seguito anche da Dante - il mito originario di Didone, in relazione alla vicenda di Enea), nella sua opera “*De mulieribus claris*”, ove Boccaccio si mostra “*consapevole della lettura in chiave esemplare e moralistica che i padri della Chiesa hanno fatto del personaggio di Didone; e ne riprende le modalità, ma aggiungendo, soprattutto in De mulieribus claris, una speculazione di impianto stoico*” (così, Paolo Bono, Maria V. Tessitore, *Il mito di Didone: avventure di una regina tra secoli e culture*, Pearson Italia S.p.a., 1998, pp.91-92).

- 3) Frate Lorenzo, in *Romeo e Giulietta*, rivolto ai due ardenti giovani, i cui “*bollenti spiriti*” dovranno prima attendere la benedizione nuziale, afferma: “*non rimarrete soli Finché la Santa Chiesa non abbia incorporato due in uno*” (Atto II, Scena vi, 36-37).
- 4) Anche il poemetto “*Lucrezia*” (1594) è incentrato, in senso lato, su un “*rapporto sessuale intrattenuto fuori del matrimonio*”; si tratta, in realtà, di uno stupro, di una violenza, in cui tutta la colpa è esclusivamente dello stupratore. Pur tuttavia, tale evento è vissuto come disonorevole dalla vittima stessa, già sposata con Collatino, e violentata da Tarquinio; con la conseguenza che è Lucrezia a pagare per una colpa mai commessa, a uccidersi, per lavare col proprio sangue, l’onore perduto, la ferita inflitta, senza che lei lo volesse, al letto coniugale, alla dignità del marito.

²⁹ Si vedano tali lettere latine di Michelangelo, con la loro traduzione in italiano (a nostra cura), nel nostro recente studio, Massimo Oro Nobili, *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”, Con un’introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio*, 2017, pp. 44-53 nonché, pp. 16 e ss., in http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub “*Michelangelo Florio e Venezia*”.

che avrebbe gettato un'ombra su tutta la futura "famigliuola" di Michelangelo³⁰.

³⁰ Non è facile formarsi una pallida idea di ciò che Michelangelo (uomo colto e assai sensibile, così toccato pubblicamente su aspetti intimi della propria vita sessuale) dovette affrontare quando fu appunto pubblicamente annunciata ai suoi parrocchiani la sua deposizione da Pastore della Chiesa italiana, per "atti di fornicazione"; e i suoi parrocchiani erano, peraltro, già "inviperiti" per la denuncia che Michelangelo aveva poche settimane prima sporto per iscritto a Lord Cecil, esponendoli all'esilio, contro 14 di loro, rei di non aver osservato le pratiche evangeliche, ommesso la decima e frequentato la Messa cattolica (si veda tale lettera latina di Michelangelo, con la sua traduzione in italiano, a nostra cura, in Appendice I al nostro studio, *Michelangelo Florio e la celebre frase: "Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa"*, 2017, pp. 44 e ss., in http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub "Michelangelo Florio e Venezia")

Può essere, al riguardo, utile leggere alcuni brani della "Lettera scarlatta" di Nathaniel Hawthorne, BUR, 2007, un libro pubblicato nel 1850 e ambientato nella Boston puritana del XVII secolo, ove si narra di un'adultera pubblicamente messa alla gogna, in quanto rea di aver messo al mondo una figlia mentre il marito era lontano da casa. La donna, come condanna, è costretta a salire su un palco della gogna e a mostrare pubblicamente "il marchio dell'infamia: una A rosa ricamata sul petto, simbolo del crimine [Adulterio] commesso" (op. cit., p.6). Anche Michelangelo, quantomeno metaforicamente, dovette apparire di fronte ai suoi parrocchiani "marchiato" con la lettera "F" del "Fornicatore". Ritornando al racconto della storia dell'Adultera, essa "come spesso era avvenuto in altri casi, era stata condannata a restare per un certo tempo sulla piattaforma" (op. cit., p. 80). "La disgraziata colpevole, sotto il peso di occhi implacabili, tutti fissati su di lei... conservava quanta calma era possibile per una donna, ma il martirio era davvero intollerabile... sentiva di impazzire" (op. cit., p. 72). "A questo punto, il decano dei pastori di Boston... che si era preparato per l'occasione, rivolse alla folla un lungo discorso sul peccato e su tutte le sue forme, pieno di continue allusioni alla lettera infamante. Per l'ora e più, durante la quale le sue frasi si rovesciarono sul capo degli ascoltatori, egli pronunciò parole tanto terribili contro questo scandalo e infamia, che esso assunse nuovi aspetti più paurosi per l'ingenua mente del popolo, quasi derivasse la sua tinta scarlatta dalle fiamme della voragine infernale. Durante tutto questo tempo [l'adultera] rimase sul suo piedistallo di vergogna con gli occhi fissi... Aveva sopportato, quella mattina, tutto ciò che una creatura umana può sopportare; incapace di sottrarsi al suo strazio con uno svenimento, non le restava altro che ripararsi sotto quella maschera di fredda insensibilità... In questo stato la voce del predicatore rimbombava continuamente ma inutilmente, alle sue orecchie (op. cit., pp.80-83). Finita la gogna, l'adultera "cadde in uno stato di prostrazione nervosa tale da richiedere un'assidua vigilanza per impedirle di commettere qualche atto irreparabile contro di sé" (op. cit., p. 85).

Anche Michelangelo riconosce a Cecil, nella sua lettera del 23 gennaio 1552 (si veda tale lettera latina di Michelangelo, con la sua traduzione in italiano, a nostra cura, nel nostro studio, *Michelangelo Florio e la celebre frase: "Venetia ..., cit. pp. 48 e ss.)*, che "ben a ragione mi hai attribuito l'epiteto di sacrilego", cioè di "fornicatore" ("te non injuria me scelerosum vocitasse"); cfr. Castiglioni-Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, 1970, p. 1608, riporta la frase di Tito Livio 4,61,10 "Servius Romanus vocitatus (est)", traducendola in "[egli] ricevette l'appellativo di Servio Romano". Tutti gli autori riportano che anche Michelangelo fu sottoposto a una "public penance" (Yates, op. cit., p.6 e nota 3 ove ulteriori riferimenti bibliografici); d'altro canto, era un "passaggio" strettamente necessario la pubblica comunicazione, davanti ai parrocchiani, della "destituzione" di Michelangelo dal suo precedente ruolo e la contestuale informativa circa le scabrose "motivazioni" che avevano condotto a tale destituzione. Certamente, dopo la precedente denuncia di Michelangelo contro 14 suoi parrocchiani, per apostasia (con rischio di essere esiliati), il clima, nei confronti di Michelangelo, doveva essere a dir poco "rovente". Vi è da pensare che, durante la "public penance" egli fosse stato formalmente umiliato e additato come "fedifrago" (l'epiteto che già gli aveva affibbiato Cecil) e più precisamente come "fornicatore" (e non certo come "Florentinus"); la "F" di "fornicatore" aveva evidentemente sostituito, nelle ingiurie dei parrocchiani da lui stesso denunciati poche settimane prima, la "F" di "Florentinus", che costituiva un pomposo epiteto, a ricordo delle virtù (passate e presenti) dei fiorentini (ma che non si addiceva certamente a Michelangelo, in quello scabroso frangente). Michelangelo, l'integerrimo Michelangelo, era stato al centro di uno scandalo di cui si era parlato e sparato in tutta l'Europa protestante (anche in una lettera del giugno 1553, di John à Lasco, soprintendente delle chiese riformate a Londra, a Heinrich Bullinger, il successore di Zwingli, si fa indiscutibile riferimento a Michelangelo "che era stato recentemente escluso dal suo ministero a causa di uno scandalo contro i principi morali" - Yates, op.cit., p. 7 e nota 1); uno scandalo, che aveva coinvolto il segretario personale del Re (Lord Cecil); del quale, ancora nel 1568 (a distanza di ben 16 anni dall'episodio!), era vivo il ricordo, tanto che il vescovo di Londra Edmund Grindal chiedeva, per iscritto (il 18 ottobre 1568), particolari al ministro della Chiesa francese Jean Cousin, soprattutto circa la specifica penitenza inflitta, in vista della soluzione di un caso analogo (si veda *L'Arte de' metalli tradotto in lingua toscana da Michelangelo Florio Fiorentino, con prefazione di Luigi Firpo, (Giorgio Agricola e Michelangelo Florio)*, editore Bottega d'Erasmus, Torino, 1969, p. XIII, nota 21 (ove ulteriori riferimenti).

In *Misura per Misura*, un anziano Lord (Escalo), si rivolge, come segue ad Angelo, il quale ha "fornicato", proprio come Claudio, da lui condannato a morte: "Mi duole che un così dotto e così saggio quale voi siete sempre apparso, Lord Angelo, possa essere caduto in modo così indegno" "I am sorry one so learned and so wise, As you, Lord Angelo, have still appear'd, Should slip so grossly" (Atto V, Scena i, 467-469). Francamente questa frase sembra perfettamente attagliarsi al dotto e saggio Michelangelo; e Angelo, guarda caso, porta anche una parte del nome di Michel'Angelo, e, lo stesso Angelo (sostituto temporaneo del Duca) ricopre un ruolo di autorità, proprio come Michelangelo ("Itorum Concionator", "Predicatore degli Italiani", come egli stesso si definisce nella prima lettera a Lord Cecil (si veda tale lettera latina di Michelangelo, con la sua

³⁰ Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*" by

- (iv) Nella predisposizione in latino della predetta lettera del 1552³¹, Michelangelo, nel raccontare la propria caduta (“*Labes*”), attinge chiaramente al racconto ovidiano della caduta di Fetonte; in entrambi i casi (di Michelangelo e Fetonte) si ha a che fare con chi, per non aver seguito i precetti divini, “*praeceps cecidi*” (“*cade a capofitto, con la testa verso il basso*”), e con l’ira di Dio che si manifesta dall’alto³².

traduzione in italiano, a nostra cura, nel nostro studio, *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”*, Con un’introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio, 2017, pp. 44 e ss., in http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub “*Michelangelo Florio e Venezia*”).

C’è anche chi [Mariana] cerca di difendere Angelo, affermando: “*Dicono che gli uomini migliori sono foggiate dalle loro colpe e per lo più diventano tanto migliori se sono stati un po’ cattivi*” “*They say best men are moulded out of faults, and, for the most, become such more the better, for being a little bad*” (Atto V, Scena i, 436-438).

Angelo, peraltro, integerrimo anche lui fino a una certa parte dell’opera, si era addirittura scagliato duramente contro il “*concepimento illegittimo*” e aveva condannato “*Le impudenti lascivie di coloro che coniano l’immagine divina in stampi proibiti*” “*Their saucy sweetness that do coin heaven’s image In stamps that are forbid*”; e aveva contrapposto una vita che è frutto di un’attività sessuale illecita a “*una vita che è creata legittimamente*” “*a life true made*” (Atto II, Scena iv, 45-49).

³¹ Si veda la lettera latina di Michelangelo del 23 gennaio 1552, con la sua traduzione in italiano (a nostra cura), nel nostro recente studio, Massimo Oro Nobili, *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”*, Con un’introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio, 2017, pp. 16 e ss. e p. 48 e ss., in http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub “*Michelangelo Florio e Venezia*”.

³² Qui di seguito porremo a breve confronto la lettera di Michelangelo del 23 gennaio 1552 e il racconto di Ovidio, che sono peraltro letteralmente facilmente “confrontabili” essendo entrambi scritti in latino (il testo latino del Libro II delle *Metamorfosi* di Ovidio è leggibile nel link <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met2.shtml>); anche sotto tale profilo, la narrazione in latino di Ovidio doveva essere stata una preziosa fonte d’ispirazione (anche per mutuare da essa vocaboli ed espressioni), ai fini della redazione, sempre in latino, della menzionata lettera di Michelangelo.

Fetonte è acceso di cupida passione dall’irrefrenabile desiderio della corsa sul carro proibito (“*cupidine cursus*” – verso 104)! Anche Michelangelo cadde negli abissi delle cupide brame della passione e del desiderio dei sensi (“*per abrupta cupiditatum cecidi*”).

Anche Michelangelo è ottenebrato (da “*quibusdam nebulis*” “*talune nebulosità*”), come a Fetonte un velo di tenebra calò sugli occhi (“*oculis tenebrae*”- verso 181).

Anche Michelangelo sperimenta una caduta (“*Labes*”); egli descrive che cadde a testa in avanti, a capofitto (“*cecidi, ac praeceps cecidi*”), proprio come Fetonte che “*cade girando vorticosamente su sé stesso a capofitto ... come a volte può vedersi una stella che sia caduta ... dal cielo sereno*” (“*volvitur in praeceps..., ut interdum de caelo stella sereno ... potuit cecidisse videri*”- versi 320-322).

Entrambe le cadute di Michelangelo e di Fetonte sono connotate dalle parole latine “*cecidi*” (“*caddi*”) e “*praeceps*”; quest’ultima parola è “*composto di prae e caput (che cade) con la testa in avanti*” [Devoto, *Avviamento all’etimologia italiana - Dizionario etimologico*, lemma ‘*precipite*’, Firenze 1968].

Michelangelo precisa che cadde, “*violando i precetti di Dio*” (“*relicto Deo*”).

Fetonte, a sua volta “*respinge e viola le ammonizioni del divino padre*” (“*dictis [divini Phaebi] tamen ille repugnat*”- verso 103).

Giove, padre onnipotente, è indotto dall’ira a scagliare saette dall’alto contro Fetonte: “*allora il padre onnipotente [Giove] ... sale in cima alla rocca da cui ... scaglia fulmini folgoranti*” (“*at pater omnipotens, ...summam petit arduus arcem, unde ...vibrata ... fulmina iactat*” - versi 304-308) contro Fetonte.

Anche Michelangelo sottolinea che “*l’ira [di Dio] prese vigore dall’alto sopra di me*”, “[*Dei*] *ira invaluit super me*”.

Si tratta, quindi, in entrambi i casi della storia di una *violazione di precetti divini*, di *bramosia di passioni* (“*cupiditas*”), cui si accompagna, nel mito, l’immagine superba dei cavalli scalpitanti e focosi che non sono più governati e imbrigliati dal conducente; entrambe le storie finiscono con una caduta (“*cecidi*”) a capofitto (“*praeceps*”) e con l’ira divina dall’alto!

Il racconto Ovidiano della caduta di Fetonte doveva aver rappresentato un grande metafora per le vicende di Michelangelo, anch’egli alle prese con la propria bramosia, con la perdita del controllo delle proprie azioni, con la violazione dei precetti divini e con una caduta rovinosa a precipizio!

Anche nell’opera *Riccardo II*, vi è un richiamo al mito di Fetonte (che vuol dire “splendente” in greco antico); infatti, a seguito di una ribellione di nobili, vi è una caduta inarrestabile del Re Riccardo II, che non riesce a domare i ribelli (visti metaforicamente come “cavalli indomiti”), precipitando in basso, proprio come lo splendente Phaeton: “*Down, down I come like glistering Phaeton, Wanting the manage of unruly jades*” “*Precipito, precipito, giù, giù, come lo splendente Fetonte,*

³² Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by

Peraltro, il racconto ovidiano della caduta di Fetonte era stato magistralmente raffigurato da Giulio Romano a Mantova in Palazzo Te. Vasari osserva che “*la quale opera fu talmente considerata d’immaginazione e poi si ben condotta, che non pittura o cose immaginate, ma vive e vere si rappresentano rappresentano, perché qui si ha paura che non vi cada addosso*” [sullo spettatore, la figura di Fetonte che precipita a capofitto dal soffitto della sala c.d. “*Delle Aquile*”], mentre in alto appare il Dio irato, che lancia saette”³³.

Perduto il governo di indomiti cavalli” (Riccardo II, Atto iii, Sc. III, 180-181). Questo richiamo è stato acutamente segnalato da Saul Gerevini, op. cit., p. 144.

John, invece, sarà chiamato “Eliotropio” da Giordano Bruno, ne *La cena delle ceneri* (v. Orsi, *William Shakespeare... cit.*, p. 183). Mentre “Fetonte” (in cui si identificava Michelangelo) aveva disubbidito ai precetti del Dio Sole, l’etimologia di “Eliotropio” (in cui John è identificato da Bruno) è legata al fenomeno dell’eliotropismo di alcune piante, fra le quali il girasole. E’ il fenomeno per cui le corolle di alcuni fiori, per giovare continuamente dei raggi solari, si girano per seguire continuamente il sole: un girasole, con il sole al centro della corolla, è rappresentato anche nel ritratto di John pubblicato nel dizionario del 1611. Simboleggia la teoria eliocentrica Copernicana, che Bruno strenuamente asseriva insieme con la sua originale teoria degli infiniti mondi. E’ la Terra, il nostro “mondo” (come il Girasole) a dover continuamente “girare”, sempre inseguendo il sole. Allo stesso tempo, John viene rappresentato proprio come un fiore (che “assona” anche col suo cognome), che sempre segue il Sole e che simboleggia da sempre la Divinità. Mentre Michelangelo (come “Fetonte”) aveva disatteso i precetti del Dio (Sole), John era, invece, una persona che seguiva continuamente il Sole e, metaforicamente, i precetti divini.

³³ Circa i rapporti intensi fra Aretino e Giulio Romano, basti ricordare che Aretino scrisse nel 1524 i “*Sonetti Lussuriosi* (o *Sonetti sopra i ‘XVI modi’*) per commentare le incisioni di Marcantonio Raimondi sui sedici disegni erotici eseguiti proprio da Giulio Romano, i *Modi*” (così, Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi, cit., p. 26); un’interessante analisi critica di tale sua opera è nello scritto di Paolo Procaccioli, *Dai Modi ai Sonetti lussuriosi: il ‘capriccio dell’immagine e lo scandalo della parola’*, in *Italianistica, Rivista di letteratura italiana*, XXXVIII, 2 (2009), pp. 219-237.

Aretino fu anche in corrispondenza con Giulio Romano: è assai celebre la lettera di Pietro Aretino a Giulio Romano, priva di indicazione di data (che si trova pubblicata nel Volume secondo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p.280, leggibile nel link <https://books.google.it/books?id=8r18vfaLfHAC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false> p.280), ove l’Aretino ricorda di Giulio “*le maniere di voi e le virtù vostre*” e il proprio desiderio “*del vedervi operare, e del potervi godere*”, sottolineando che Giulio è “*grato, grave e giocondo nella conversazione; e grande, mirabile e stupendo nel magistero*”; Aretino, riferendosi alle pitture di Giulio Romano, esalta le “*pitture che avete fatto, e ordinato in cotesta città [Mantova], rimbellita, magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi*”; chiude la lettera da Venezia, con due domande retoriche: “*Ma perché la Fortuna non vi trasferì qui [a Venezia], come costì [a Mantova]? E perché non rimangono le memorie che lasciate a i [mantovani] Duchi di Gonzaga, ai Signori Vinetiani?*” Noemi Magri (*Such Fruits Out of Italy. The Italian Renaissance in Shakespeare’s Plays and Poems*, Special issue no.3 of *Neues Shakespeare Journal*, Laugwitz Verlag, Bucholz, Germany, 2014; in particolare, nel saggio *Giulio Romano and the Winter’s Tale*, p. 45), riportando le precise parole e forti emozioni rimaste impresse nella mente del Vasari (che, peraltro, si riferisce inesattamente a Icaro, anziché a Fetonte), rileva che “*la quale opera fu talmente considerata d’immaginazione e poi si ben condotta, che non pittura o cose immaginate, ma vive e vere si rappresentano, perché qui si ha paura che non vi cada addosso*”; si veda tale brano del Vasari in Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Einaudi, Torino 1986 (riferita all’edizione de *Le vite* del 1550), p.856; il volume è leggibile in http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf Analoghe sono le suggestioni entrando nella *Sala della Caduta dei Giganti* (1532-1535), ove, sempre su un tema ovidiano, “*siamo trascinati al centro di una spaventosa catastrofe e sembra che l’intera architettura stia crollando*” (così Loretta Secchi, *La caduta dei giganti* in <http://www.palazzote.it/index.php/it/percorsi-per-non-vedenti/382-la-caduta-dei-giganti>); analogamente, Giorgio Vasari, op. cit., p.857 sottolinea che: “*chi vi si trova dentro [tale sala], veggendo le finestre torcere, i monti e gli edifici cadere, insieme coi Giganti, dubita che essi e gli edificii non gli ruinino addosso*”

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved



[sopra, Figura 1. “La caduta di Fetonte” Giulio Romano, Palazzo Te, Camera delle Aquile 1527-28, Mantova <http://www.palazzote.it/index.php/it/palazzo-te/sale-monumentali/camera-delle-aquile>]

In particolare, tale dipinto rappresentava un mito fortemente legato al territorio padano, posto che Fetonte cadde, secondo la leggenda, nel fiume Po (allora chiamato Eridano).

Esso fu realizzato da Giulio Romano per la stanza da letto di Federico II Gonzaga, fratello di Eleonora³⁴.

³⁴ Federico II Gonzaga era “*il tanto atteso figlio maschio*”, nato il 17 maggio 1500 da Isabella d’Este e Francesco II Gonzaga; mentre il 31 dicembre 1493 era nata la primogenita Eleonora, per la cui nascita Isabella aveva espresso il “*rammarico per aver partorito ‘una putta’*” (si veda Raffaele Tamalio, voce *Isabella d’Este, Marchesa di Mantova* Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 62 (2004), in [http://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-d-este-marchesa-di-mantova_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-d-este-marchesa-di-mantova_(Dizionario-Biografico)/) .

Si tratta, quindi, del fratello di quella Eleonora Gonzaga, e della morte del di lei marito (Francesco Maria della Rovere), il “*Gonzago*” nell’*Amleto*, si tratterà diffusamente nel successivo Capitolo III. Federico Gonzaga è anche ricordato da Aretino nel suo *Pronostico* del 1534: “*Aretino scrive di approvare la decisione del Re inglese [Enrico VIII] di divorziare da Caterina [d’Aragona]*”]- così, Michel Wyatt, *The Italian encounter with Tudor England. A cultural politics of translation*, Cambridge University Press, 2008, pp.67-68. Aretino aveva sottolineato, in tale *Pronostico*, l’ipocrisia del Papa Clemente VII, riferendosi a una vicenda che ben conosceva e che si era risolta, differentemente da quanto accaduto a Enrico VIII; si trattava dell’annullamento papale, ottenuto (nel 1528-29) proprio da Federico Gonzaga, primo Duca di Mantova, relativamente al matrimonio celebrato nel 1517 con Maria Paleologo (Wyatt, op. cit., nota 10 di p. 285; su tale annullamento papale, che Federico Gonzaga, “*invischiatosi in altri amori, specialmente con Isabella Boschetto*” aveva ottenuto da Clemente VII, si veda anche Romolo Quazza - *Enciclopedia Italiana* (1932) Treccani, voce *Federico Gonzaga, primo duca di Mantova*, nel link http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-gonzaga-primo-duca-di-mantova_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Federico II era un grande amante dell’arte, tanto che si fece ritrarre da nel 1529 da Tiziano (il celebre dipinto è conservato nel Museo del Prado a Madrid). La stanza da letto di Federico nel Palazzo Te a Mantova (“*Camera delle Aquile*”), realizzata tra il 1527 ed il 1528 “*E’ detta anche camera di Fetonte, poiché il mito è stato dipinto nell’ottagono centrale della volta con un uso spettacolare della prospettiva*” [da parte di Giulio Romano] ... *Fetonte cadde nel fiume Po e dalla regione, dove sorge anche la città di Mantova, cominciò la rinascita del mondo, l’età dell’Oro. Il mito potrebbe quindi alludere anche alle antiche origini della grandezza di Mantova*”; cfr. <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/MN020-00069/> .

Importanti furono i rapporti fra Federico e Aretino. Aretino accettava, nel febbraio 1523 un invito di Federico e, più tardi, “*l’Aretino si fermò a Mantova, cedendo alle insistenze di Federico Gonzaga, sempre affascinato dall’estro satirico di Pietro.*”

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

Michelangelo, nella sua caduta (“*Labe*”, la chiama nella lettera del 23 gennaio 1552), si identifica pienamente in Fetonte e nella sua disgraziata caduta. Un motto riportato nel *Giardino di Ricreazione* di John sembra particolarmente calzante: “*Tanto più manifestasi il peccato quanto più il peccator’ è in alto stato*”³⁵, che sembra ricalcare l’oraziano “*celsae gravioe casu decidunt turres*” “*le alte torri cadono con maggior fragore*”³⁶. Lo stesso Drammaturgo affermerà: “*Mi duole che un così dotto e così saggio quale voi siete sempre apparso, Lord Angelo, possa essere caduto in modo così indegno*”.³⁷

Non vi restò a lungo, appena dal dicembre 1526 al marzo 1527”; durante questo periodo, Aretino “*trattò col marchese Federico di un poema in onore dei Gonzaga (che fu poi l’interrotta Marfisa)... Nel 1528 Federico, grato del pronostico di quell’anno, che gli fu favorevole, concesse all’Aretino di organizzare a Mantova una lotteria e l’Aretino ci guadagnò assai.*” (Giuliano Innamorati - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), Treccani, leggibile in [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/)). “*Federico ... fu infatuato... dall’Aretino che avrebbe voluto essere il suo cantore ufficiale (soprattutto con la Marfisa, che avrebbe dovuto proporsi come l’equivalente dell’Ariosto per gli Estensi)*” (Gino Benzoni, *Federico II Gonzaga, duca di Mantova e marchese del Monferrato* - Dizionario Biografico degli Italiani (1995), in http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-ii-gonzaga-duca-di-mantova-e-marchese-del-monferrato_%28Dizionario-Biografico%29/

Quanto al dipinto della Caduta di Fetonte, Aretino ebbe l’occasione di vederla probabilmente nel 1528; comunque, nell’autunno del 1541 Vasari era in viaggio verso Venezia, dove era stato invitato dall’Aretino a “*curare l’allestimento scenico della sua commedia Talanta*”; Vasari “*si fermò per quattro giorni a Mantova, ed ebbe la possibilità di visitare Palazzo te con Giulio Romano ... che donò a Vasari, in quell’occasione un disegno (“Caduta di Icaro e Caduta di Fetonte”, oggi al Louvre); “in quel foglio era raffigurato Fetonte (oltre che Icaro), che precipitava a testa in giù (con in alto Giove adirato), dopo aver lasciato le briglie del carro del Sole*” (Stefano Pierguidi nel suo saggio ‘*Caduta di Icaro*’ e ‘*Caduta di Fetonte*’: Giulio Romano e Vasari tra Mantova e Venezia nel 1541-1542, p. 134, leggibile nel link: http://www.academia.edu/11834821/Caduta_di_Icaro_e_Caduta_di_Fetonte_Giulio_Romano_e_Vasari_tra_Mantova_e_Venezia_nel_1541-1542). Con questo disegno in mano, avrebbe incontrato, poco dopo l’Aretino per l’allestimento scenico della sua commedia *Talanta*. Anche Michelangelo Florio poté verosimilmente essere informato da Aretino circa tale disegno e soprattutto vedere non solo tale disegno nei suoi soggiorni in Venezia, ma anche direttamente l’impressionante dipinto di Giulio Romano a Mantova (ove la figura di Fetonte sembrava realmente cadere sullo spettatore), che fu sicuramente una delle sue tappe durante la sua fuga verso Londra nel 1550 (*Apologia*, p. 78 b). Incidentalmente si rileva che gli studiosi sottolineano, con riguardo ai rapporti fra Aretino e Vasari, che “*Sulla formazione del Vasari storiografico, l’impronta aretiniana è evidente: se nella prima edizione delle Vite è evidente solo nei tratti e nelle scelte stilistiche, nella seconda anche nei giudizi e nei commenti. Si tratta soprattutto della tendenza a scalzare il Buonarroti dalla posizione di primato assunta nella vicenda artistica cinquecentesca, portandola al livello dei due maestri amici dell’Aretino: Raffaello e Tiziano, posti ai vertici dell’arte rinascimentale al pari di Michelangelo*” (Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di G. Mario Anselmi, cit., nota 8 di p. 141, ove ulteriori richiami bibliografici).

Per completezza, Federico II era anche un grande ammiratore di Bernardino Ochino, tanto che, nell’“*aprile 1539 Ochino faceva preparare una copia calligrafica dei dialoghi ochiniani da Tullio Crispoldi per donarla a Federico II duca di Mantova, che gliel’aveva richiesta*” (Ugo Rozzo, *I dialoghi sette e altri scritti del tempo della fuga*, di Bernardino Ochino, Torino, Claudiana, 1985, p. 23). Il Cardinale Ercole Gonzaga (fratello di Federico II e di Eleonora) lo “*invitò a predicare a Mantova nell’Avvento del 1538 e nella primavera del 1539... Ochino ... aveva predicato in Mantova di nuovo nel 1541*” (Giampiero Brunelli - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 57 (2001), voce *Gonzaga, Ercole*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-gonzaga_%28Dizionario-Biografico%29/); Ochino passerà ancora per Mantova durante la sua fuga verso Oltralpe nell’estate 1542. I suoi rapporti con il ducato di Mantova erano stati assai frequenti e sicuramente avrà avuto modo di vedere le bellezze del Palazzo Te, compresa la stanza da letto di Federico II con il dipinto di Giulio Romano sulla caduta di Fetonte. Anche Ochino poté parlarne con Michelangelo Florio negli anni di esilio (dal 1550 al 1553) che essi condivisero in Londra.

³⁵ Si veda tale motto in John Florio *Giardino di Ricreazione*, Londra, Appresso Thomaso Woodcock, 1591, nel link <http://www.florio-soglio.ch/Giardini.pdf> p. 131.

³⁶ Orazio Flacco, *Odi*, Libro II, Ode 10 A Licinio.

³⁷ Sono le parole che il Drammaturgo mette in bocca a un anziano Lord (Escalo), in *Misura per Misura*, il quale si rivolge, ad Angelo, il quale ha “fornicato”, proprio come Michelangelo: “*Mi duole che un così dotto e così saggio quale voi siete sempre apparso, Lord Angelo, possa essere caduto in modo così indegno*” “*I am sorry one so learned and so wise, As you, Lord Angelo, have still appear’d, Should slip so grossly*” (Atto V, Scena i, 467-469). Francamente questa frase sembra aver accenti autobiografici e perfettamente attagliarsi al dotto e saggio Michelangelo; e Angelo, guarda caso, porta, nel suo nome, anche una parte del nome di Michel’Angelo; e lo stesso Angelo (sostituto temporaneo di un Duca) ricopre un ruolo di autorità, proprio come Michelangelo (“*Italorum Concionator*”, “*Predicatore degli Italiani*”, come egli stesso si definisce nella prima lettera a Lord Cecil). Michelangelo era stato proprio un “*predicatore che predica bene e razzola male!*”; lui stesso, che predicava la purezza dei rapporti matrimoniali contro la “fornicazione”, aveva violato il precetto divino! Proprio come Angelo,

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

Fetonte diventa anche lo pseudonimo dietro il quale si cela Michelangelo nel sonetto, che fu scritto in perfetto inglese da John, riprendendo alcuni concetti paterni, fra i quali “*Questi frutti, questi fioretti di moralità Non furono mai portati fuori dall’Italia prima di adesso*”, “*Sutch frutes, sutch flowerets of moralitie, Were nere before brought out of Italy*”.

Una tale affermazione, come anche la scelta dello pseudonimo ‘Phaeton’, non possono che appartenere a Michelangelo³⁸ (che, dopo la sua “*immorale caduta*”, tiene anche a sottolineare che questi “*fioretti*”

che, giudicando la propria situazione, afferma: “*Una vergine deflorata e da un’eminente autorità, che pretendeva il rispetto del precetto che vieta ciò*” (*Misura per Misura*, Atto IV, Scena iv, 19-21).

³⁸ Si veda anche Paladino, 1955, cit., p.106, Tassinari, *Shakespeare?*, cit., p. 126 (è Michelangelo che tale sonetto [cioè i concetti ivi espressi] “*ha dedicato al figlio*”). Tali autori rilevano che John avrebbe ancora parlato di questo sonetto nell’epistola al lettore del dizionario del 1598, definendolo come “*un buon sonetto, di un gentiluomo, di un mio amico che amò meglio essere un poeta che essere chiamato tale*” (“*a good sonnet of a gentlemans, a friend of mine, that loved better to be a Poet, than to be counted so*”) [si veda tale epistola in John Florio, *A Worlde of Wordes*, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller, University of Toronto Press, 2013, p. 9; Tassinari, op.cit., p. 36 rileva come “*il figlio John dirà del padre ‘a friend of mine, that loved better to be a Poet, than to be counted so*”]. A tale “*gentleman*” [il padre Michelangelo], John fa nuovamente riferimento anche nella successiva parte dell’epistola al lettore del dizionario del 1598, affermando che “*a gentleman of worshipful account, well travelled, well conceited and well experienced in the Italian hath in this very kind taken great pains, and made as great proofes of his inestimable worth*”, “*un gentiluomo di venerabile importanza, che aveva molto viaggiato [si veda la successiva nota 52], molto intelligente e pieno di sé e con grande esperienza nella lingua e cultura italiana, proprio in tale sua qualità si era grandemente dato da fare e aveva dato grandi prove del suo inestimabile valore*”. John afferma “*che già vent’anni prima aveva avuto l’idea di questo lavoro [il dizionario del 1598], quando aveva visto, manoscritto, un abbozzo di dizionario italiano a opera [del predetto gentiluomo] ... l’autore di quel lavoro incompiuto, che John riprende e completa, è il padre Michel Angelo*” (Tassinari *Shakespeare?*, cit., pp. 126-127). Precisamente, John afferma: “*Glad would I be to see that work abroad: some sight whereof, gave me twenty years since the first light to this. But since he suppresseth his, for private respects, or further perfection, nor he nor others will (I hope) prize this the lesse*”; cioè “*Fui felice di vedere quel lavoro all’estero; qualche occhiata a tale lavoro mi dette la prima illuminazione per questo [dizionario]. Ma, poiché egli lo teneva nascosto [cioè, come manoscritto non pubblicato], per motivi personali [cioè non chiaramente comprensibili a John], o in vista di perfezionarlo ulteriormente, né egli né altri (Io spero) apprezzeranno meno questo [dizionario]*”. John, per rispettare l’anonimato del padre (la paternità dei cui concetti, espressi e tradotti “creativamente” in inglese da John, appaiono nel sonetto dedicatorio dei “*Second Fruits*” del 1591, è volutamente celata dallo pseudonimo paterno di Phaeton) non può esplicitamente evidenziare che il “*gentleman*” di cui parla all’inizio dell’epistola e il “*gentleman*” cui si riferisce nella parte successiva della medesima epistola sia la stessa persona e cioè suo padre Michelangelo. Tale identità (fra il “*primo*” e il “*secondo*” “*gentleman*”), pur tuttavia, come giustamente rilevato anche da Tassinari, non appare discutibile. Piuttosto, John rivela di aver visto, “*all’estero*”, “*abroad*” quell’“*abbozzo di dizionario*”, manoscritto; ciò, vent’anni prima, rispetto al 1598, data di pubblicazione del suo primo dizionario, o rispetto al 1596, data in cui il dizionario fu consegnato allo stampatore (circa i due anni, che furono necessari per la pubblicazione del dizionario, si veda Yates, op. cit., pp. 188-189). Questo significa che John vide, nel 1576-1578 questo manoscritto paterno “*all’estero*” (rispetto all’Inghilterra); a Soglio (molto probabilmente), da dove evidentemente nessuno si era curato di trasferirlo in Inghilterra. E’ verosimile che l’abbozzo di dizionario di Michelangelo fosse una raccolta di vocaboli italiani; esso evidentemente parve a John come un lavoro assai interessante e utile, che poteva acquisire una grande importanza per l’insegnamento e la diffusione della lingua italiana in Inghilterra, se i vocaboli italiani fossero stati tradotti in inglese, trasformando l’abbozzo di vocabolario monolingue di Michelangelo in un dizionario “*italiano-inglese*”. Anche la Yates (op. cit., p. 188) condivide il fatto che John “*saw in manuscript the beginnings of a collection of material for an Italian dictionary*” “*vide in manoscritto gli inizi di una raccolta di materiale per un dizionario italiano*”. La stessa Yates afferma che “*it would be interesting to know the name of the gentleman of worshipful account whose unfinished and never published work inspired Florio to this undertaking*”, “*sarebbe interessante conoscere il nome del gentiluomo di venerabile importanza, il cui lavoro non portato a conclusione e non pubblicato ispirò John Florio a compiere questa impresa [il dizionario]*”. Sembra, francamente, a noi, un modo tramite il quale la Yates volle sottolineare (senza rivelarlo apertamente) il collegamento evidentissimo del dizionario di John a un lavoro preparatorio di quel padre (Michelangelo) cui a la medesima Yates aveva, non a caso, dedicato le ben 26 prime pagine del suo libro.

Da notare che, giusta la ricostruzione di cui sopra, nel sonetto “*Phaeton to his friend Florio*”, pubblicato dopo l’epistola “*To the Reader*” nei *Second Fruits* del 1591, i concetti elogiativi di Michelangelo/Phaeton (creativamente rielaborati e tradotti da John) sono rivolti al suo “*amico*” John Florio; a sua volta, nella prima parte dell’epistola al lettore del dizionario del 1598, John parla del padre come di “*a friend of mine*”, “*un mio amico*” (“*E’ evidente che, in questo caso particolare, Giovanni Florio abbia detto amico per non dire padre*”- Paladino, 1955, cit., p. 106); in entrambi i casi, sembra che John (l’estensore finale di entrambi i testi) volesse, almeno formalmente, mantenere l’anonimato dell’“*amico*”, che teneva a celarsi sotto lo pseudonimo di “*Phaeton*”.

³⁸ Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

sono “fioretti di moralità”! E’ lui che aveva composto i “*Secondi Frutti*” in italiano (pubblicati in Italia nel 1549, nel volume trovato da Santi Paladino in una biblioteca italiana³⁹) e conferma qui concetti (poi rielaborati ed espressi in inglese da John, nel sonetto!), fra i quali spicca quello che, prima di allora, “*quei frutti*” non erano mai stati portati fuori dell’Italia! Il concetto stesso è talmente importante per John, che lui stesso (questa volta, a proprio nome) lo ripete anche nell’epistola al lettore dei “*Second Frutes*”⁴⁰: “*I have endeavored to finde matter to declare those Italian words & phrases, that never saw Albion’s cliffes*”, “*Ho cercato di trovare materiale per diffondere quelle parole e frasi italiane che mai [prima d’ora] videro le scogliere dell’Inghilterra*”.

Con riguardo al sopra citato sonetto, va rilevato che, secondo il Prof. Thomas Spencer Baynes, voce “*Shakespeare*” dell’ *Encyclopædia Britannica*, Edizione IX, “*Il Prof. [William] Minto [1845-1893-Characteristics of English Poets, 1885, p. 371] scoprì, pubblicato in apertura dei Second Fruits di Florio, un sonetto così superiore e caratteristico che ne rimase molto impressionato con la convinzione che doveva averlo scritto Shakespeare. L’interna evidenza è a favore di questa conclusione, mentre l’analisi critica del Prof. Minto e la comparazione del pensiero e della dizione di tale sonetto con i primi lavori di Shakespeare, tendono fortemente ad accreditare e la realtà e il valore della scoperta*”.⁴¹

A conclusione di questo sub-paragrafo (iv), dedicato a Fetonte, può essere interessante ribadire ancora come nella caduta di questo personaggio mitologico (Fetonte), Michelangelo Florio si identificò nella propria analoga *caduta a precipizio*. Ciò che si rivela nella sua lettera in latino a Cecil del 23 gennaio 1552, che riprende chiaramente il racconto ovidiano, in latino, di tale mitico eroe. Inoltre, Michelangelo doveva essere anche rimasto fortemente impressionato da quel capolavoro dell’arte che è *La caduta di Fetonte*, dipinta da Giulio Romano nel Palazzo Te di Mantova, per la stanza da letto di Federico II Gonzaga. Attorno a tale dipinto, gravitano tutta una serie incredibile di rapporti con

Infine, va rilevato che, rispettivamente, nella dedica al lettore del dizionario del 1598 e nell’epistola dedicatoria dello stesso dizionario, vi è: (i) da un lato, il giusto riconoscimento, da parte di John, dell’importanza che ebbe, sul dizionario italo-inglese, il manoscritto, incompiuto abbozzo di dizionario italiano del padre (seppur il nome del “*gentleman*” non sia opportunamente palesato espressamente); (ii) d’altro lato, la rivendicazione chiara e netta dei meriti esclusivi di John nella fase della traduzione dei vocaboli italiani in inglese; John dichiara espressamente di aver incontrato grandi difficoltà nella traduzione in inglese delle parole italiane: un’impresa veramente assai ardua, che implicava la cognizione del preciso significato delle parole italiane anche dialettali (egli fa espresso riferimento ai dialetti di Venezia, di Roma, della Lombardia, di Napoli, a fianco alla lingua fiorentina) e delle corrispondenti parole inglesi indicate nel dizionario; “*Now what is that in English?*”, “*Come si traduce in inglese?*” Egli afferma che di aver spesso a lungo indugiato sulle parole, e confessa “*arrossendo*” la propria “*ignoranza*” e precisa anche di non aver avuto nessuno (neanche il padre Michelangelo!) che lo potesse aiutare in tale traduzione; “*many yeeres have made profession of this toong, and in this search or quest of inquirie have spent most of my studies; yet many times in [translating] many words [I] have been so stalled and stabled, as such sticking made me blushingly confess my ignorance and such confession indeed made me studiously seek help, but such help was not readily to be had at hand*”, “*nonostante per molti anni ho fatto professione di questa lingua [inglese], e in questa indagine o ricerca ho speso la maggior parte dei miei studi, pur tuttavia molte volte nel [tradurre] molte parole mi sono così arrestato e fissato in modo che tale indugio mi costrinse a confessare arrossendo la mia ignoranza e tale confessione invero mi ha fatto diligentemente cercare aiuto, ma tale aiuto non era prontamente conseguibile a portata di mano*”. John, in questa traduzione era stato veramente solo! Egli era realmente un “*go-between*”: doveva anzitutto ben comprendere il significato delle parole italiane, spesso dialettali, e poi cercare di render tale significato al meglio in inglese. Per Tassinari (*Shakespeare?*, cit., p.47) si tratta di un’immagine “*intima*” di “*una nascita faticosa*”; John studia una lingua “*che non era la sua madre lingua*”.

³⁹ Paladino, 1955, cit., pp.8-9: “*Era un volume di proverbi, intitolato “I secondi frutti”, scritto da un protestante ... tale Michele Agnolo Florio ... Quei proverbi erano stati pubblicati e diffusi nel 1549 ...*”. Circa tale vicenda, si veda ampiamente la precedente nota 2 di questo studio.

⁴⁰ Tale epistola è leggibile in Tassinari, *Shakespeare?*, cit., p. 332.

⁴¹ Tali affermazioni sono contenute nel paragrafo della voce “*Shakespeare*”, intitolato: *Shakespeare Continues his Education. His Connection with Florio*. Detto intero paragrafo della voce *Shakespeare*, scritta da Thomas Spencer Baynes, è anche liberamente disponibile, “*on-line*”, accedendo al sito web ufficiale dell’*Encyclopædia Britannica* <http://www.1902encyclopedia.com/S/SHA/william-shakespeare-31.html> La traduzione di tale brano, in italiano, era stata effettuata da Paladino, 1955, cit., p. 94.

personaggi legati a Michelangelo Florio e al Drammaturgo, come qui di seguito brevemente sintetizzato:

- Michelangelo, come meglio illustreremo nel successivo paragrafo vi., era amico di Aretino;
- Michelangelo condivise ben tre anni di esilio a Londra con Bernardino Ochino, dal 1550 al 1553;
- Aretino era stato alla corte di Federico Gonzaga (per la cui stanza da letto, Giulio Romano dipinse, fra il 1527 e il 1528, la “Caduta di Fetonte”, nella c.d. “Camera delle Aquile” in Palazzo te a Mantova) dal dicembre 1526 al marzo 1527; durante tale periodo Aretino e Federico avevano progettato un’opera elegiaca dei Gonzaga (*Marfisa*), iniziata, ma poi non conclusa secondo tale progetto. Aretino aveva, poi, organizzato una lotteria a Mantova nel 1528 (v. precedente nota 34);
- Giorgio Vasari, ne *Le Vite* del 1550, afferma che la conoscenza di Federico Gonzaga e di Giulio Romano avvenne tramite la comune amicizia di Pietro Aretino⁴²;
- Aretino ricorda, nel suo *Pronostico* del 1534, l’annullamento del matrimonio tra Federico Gonzaga (“*invischiatosi in altri amori, specialmente con Isabella Boschetto*”) e Maria Paleologo, ottenuto dal Papa Clemente VII (nel 1528-1529); sottolineando il diverso atteggiamento tenuto dal Papa con riguardo alla richiesta di Enrico VIII d’Inghilterra, cui Aretino dedica il suo II libro delle *Lettere* (v. precedente nota 34);
- Federico era, come Michelangelo Florio, un ardente ammiratore di Bernardino Ochino, tanto che nell’*“aprile 1539 Ochino faceva preparare una copia calligrafica dei dialoghi ochiniani da Tullio Crispoldi per donarla a Federico..., che gliel’aveva richiesta”* (v. precedente nota 34);
- Il Cardinale Ercole Gonzaga (fratello di Federico II e di Eleonora Gonzaga) “*invitò [Ochino] a predicare a Mantova nell’Avvento del 1538 e nella primavera del 1539... Ochino ... aveva predicato in Mantova di nuovo nel 1541*” (v. precedente nota 34); al Cardinale Ercole Gonzaga, Ochino scrisse il 7 agosto 1542, accennando alla sua fuga *religionis causa* oltralpe; il Cardinale Gonzaga, poi, avrebbe visto Ochino tra le Grazie (una frazione dell’odierno Comune di Curtatone) e Mantova “*travestito in habito secolare... che andava tutto solo*” e ne dava avviso il 22 settembre al duca di Ferrara;⁴³
- Aretino e Giulio Romano erano grandi amici, come risulta anche da un affettuoso epistolario fra i due (v. precedente nota 33);
- Il 25 marzo 1530 Carlo V (incoronato a Bologna il 22 febbraio) entrò in Mantova, ospite di Federico Gonzaga; l’Imperatore aveva al seguito Tiziano, il suo ritrattista ufficiale, mentre, come racconta Vasari, Giulio Romano aveva allestito l’aspetto scenografico di Mantova⁴⁴. Il 2 aprile,

⁴² Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Einaudi, Torino 1986 (riferita all’edizione de *Le vite* del 1550), pp.854-855, afferma che: “*Era questo ingegno [Giulio Romano] tanto celebrato di nome e di grado, che la sua fama e dolcezza di natura fu cagione che, [es]sendo per suoi bisogni capitato a Roma Federigo Gonzaga, primo Duca di Mantova, amicissimo di Messer Pietro Aretino, et egli domestico di Giulio [Aretino era stato amico e alle dipendenze onorevoli del suo protettore ufficiale, il cardinale Giulio de’ Medici [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/)], in tanta grazia lo raccolse per essere amatore delle virtù, che non cessò di accarezzarlo, sì che lo [G. Romano] condusse a Mantova a’ suoi servigi*”. Il volume di Giorgio Vasari è leggibile nel link http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf. A prescindere dall’attendibilità di tale racconto, è indubbio che Aretino fosse al contempo amico sia di Federico Gonzaga che di Giulio Romano.

⁴³ Laura Bertazzi Nizzola, *Infiltrazioni protestanti nel ducato di mantova (1530-1563)*, in *Bollettino storico Mantovano*, 1956, pp. 263-264. Il vescovo Gian Matteo Giberti scriveva il 28 agosto a Ercole Gonzaga per deplorare la fuga di Ochino, “*annunciandogli di voler troncare ogni rapporto con ‘questi nostri spirituali’*” (Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell’Italia del Cinquecento*, Laterza, Roma - Bari, 1993, p. 124). Massimo Firpo (op. cit., p. 130) annovera, fra gli altri, il Cardinale Ercole Gonzaga, Eleonora Gonzaga, Vittoria Colonna, Giulia Gonzaga, fra coloro che furono in qualche modo simpatizzanti con gli “spirituali”.

⁴⁴ Giorgio Vasari, *Le vite...* cit., p.859 afferma che Giulio Romano “*mostrò ancora il valor suo nella venuta di Carlo V imperatore, quando fece gli apparati in Mantova*”. I meritati elogi di Giulio Romano sono numerosi da parte del Vasari che, op. cit., p 852, ricorda che “*Fu Giulio Romano discepolo del grazioso Raffaello da Urbino, e per la natura di lui mirabile et ingegnosa, meritò più de gli altri essere amato da Raffaello, che ne tenne gran conto, come quello che di disegno, d’invenzione*

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by

- L'Imperatore, accompagnato da Federico, visitò Palazzo Te e, durante tale visita, “*andarono nella camera delle Aquile che è bellissima*”⁴⁵, ove si trova il dipinto della “Caduta di Fetonte”;
- Giulio Romano regalò, a Mantova, un disegno della “Caduta di Fetonte” a Giorgio Vasari nel 1541; e Vasari portò con sé tale disegno a Venezia ove era stato chiamato da Aretino per predisporre la scenografia della sua commedia *Talanta*, ivi rappresentata nel 1542 (v. precedente nota 34);
 - Giulio Romano è l'unico artista rinascimentale italiano a essere citato dal Drammaturgo nel *Racconto d'inverno* -Atto V, Scena, ii, 95) e riusciva a raggiungere il massimo delle sue capacità di pittura “*trompe-l'œil*”, con le figure, come quella di Fetonte, “*che sembrano rovinare*” sull'incredulo spettatore. Come sottolineano gli studiosi, primo fra tutti il Vasari,⁴⁶ “*Il dipinto è talmente 'realistico' che, tale opera era considerata un gran prodotto di innovazione così ben eseguito che le pitture non sembrano essere dipinti o cose immaginarie ma appaiono agli occhi vive e reali: in verità, si prova realmente la paura che [Fetonte] ti cada addosso dal soffitto*”; un'emozione fortissima, che Michelangelo aveva probabilmente avuto modo di sperimentare nei suoi soggiorni a Mantova (che, da ultima, era stata una delle tappe della sua fuga dall'Italia - come ci dice lui stesso nella sua *Apologia*, f. 78 r – alla volta di Londra); un'opera impressionante che Michelangelo sicuramente ben conosceva, comunque, anche per le descrizioni, di Pietro Aretino, grande amico di Giulio Romano, per il disegno che Vasari portò ad Aretino a Venezia nel 1542, per i discorsi con Ochino, che sicuramente aveva visto tale dipinto durante le prediche mantovane.
- (v) si pensi che, nella seconda lettera di Michelangelo a Cecil (del 23 gennaio 1552)⁴⁷, nella quale Michelangelo chiede il perdono per il suo famoso misfatto, l'atto di fornicazione, Michelangelo stesso dice che il suo nome è ormai diventato un “*nomen pæminosum*”, cioè un “*nome screpolato*”, pieno di fenditure, con significato di “*nome scalfito*”, cioè, figurativamente, “*incrinato, intaccato, compromesso, lesa, infangato*”; tale espressione è perfettamente coincidente con l'espressione inglese

e di colorito tutti i suoi discepoli avanzò di gran lunga”. Ancora Vasari, op. cit., p. 851, sottolinea che “*se Apelle e Vitruvio fossero vivi nel cospetto degli artefici, si terrebbero vinti dalla maniera di lui [Giulio Romano] che fu sempre anticamente moderna, e modernamente antica ... [coi tanti edifici da lui costruiti a Mantova, quest'ultima città], non più Mantova, ma nuova Roma si può dire*”. Aretino, nella sua celebre lettera, senza data, a Giulio Romano (nel volume Secondo delle *Lettere* – v. precedente nota 33) riferendosi alle pitture di Giulio Romano, aveva esaltato le “*pitture che avete fatto, e ordinato in cotesta città [Mantova], rimbellita, magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi*”. Si nota come Vasari “copi” pedissequamente la frase di Aretino, a dimostrazione (ove mai necessario) del fatto che i libri, oltre che dalle esperienze personali, nascano anche dalla lettura di altri libri.

⁴⁵ Daniela Pizzigalli, *Signora del Rinascimento. Isabella d'Este alla Corte di Mantova*, Rizzoli ed., 2001, pp. 528-533, la quale ricorda come l'Imperatore Carlo V, dopo essere stato incoronato a Bologna il 22 febbraio 1530 (p. 528), “*fece il suo ingresso in Mantova il 25 marzo 1530*” (p. 530), ove Giulio Romano aveva curato “*l'aspetto scenografico*” e l'Imperatore aveva “*al seguito anche il suo ritrattista ufficiale, Tiziano Vecellio*”. Il 2 aprile 1530 Carlo V visitò Palazzo Te. La Pizzigalli sottolinea (p. 532) che Carlo V, “*che aveva ricevuto un'educazione rigida, rimase forse sconcertato dall'esplosione di sensualità degli affreschi di Giulio Romano, che esibivano la più carnale esposizione di nudi di tutta la pittura rinascimentale*”. Essi “*poi andarono nella camera delle Aquile [con il dipinto della caduta di Fetonte] che è bellissima*” (p. 533). Videro, poi, anche la rappresentazione della Caduta dei Giganti (sempre ripresa dal mito ovidiano), ribellatisi a Giove e precipitati nell'Ade. In tale dipinto (come nella Caduta di Fetonte), la Pizzigalli sottolinea (p. 533) che “*Giulio Romano portava alle estreme conseguenze illusionistiche il nuovo rapporto instaurato da Raffaello [di cui fu l'allievo più importante] tra lo spettatore e l'opera, introducendolo direttamente nella scena dipinta, che è tutt'uno con la stanza in cui si trova e che sembra rovinare su di lui*”.

⁴⁶ Noemi Magri (*Such Fruits Out of Italy. The Italian Renaissance in Shakespeare's Plays and Poems*, Special issue no.3 of *Neues Shakespeare Journal*, Laugwitz Verlag, Bucholz, Germany, 2014; in particolare, nel saggio *Giulio Romano and the Winter's Tale*, p. 45); si vedano anche le forti emozioni rimaste impresse nella mente del di Giorgio Vasari, *Le vite* cit., 1550/1986, p.856.

⁴⁷ Si veda tale lettera latina di Michelangelo, con la sua traduzione in italiano, a nostra cura, nel nostro studio, *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”, Con un'introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio*, 2017, pp. 48 e ss. e pp. 16 e ss., in http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub “*Michelangelo Florio e Venezia*”).

“Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

“wounded name” (“nome ferito”, nel senso ugualmente di “nome scalfito”, figurativamente, “incrinato, intaccato, compromesso, lesa, infangato”), che appare alla fine del dramma di *Amleto*; sull’*Hamlet’s wounded name* sono stati scritti fiumi di inchiostro!⁴⁸

Si consideri anche che, nell’*Amleto*, anche la famosa espressione “wounded name” si riferisce a un’altra “caduta”, quella di Gertrude. Il Fantasma del padre di Amleto racconta al figlio di come Claudio, dopo averlo ucciso, “vinse alla sua vergognosa libidine le voglie della mia regina che pareva tanto virtuosa” (“won to his shameful lust The will of my most seeming-virtuous queen”). O Amleto che caduta fu quella (“O Hamlet, what a falling off was there!” (Atto I, Scena v, 45-47). Anche questo brano riprende, nelle parole e nei concetti, la seconda lettera a Cecil di Michelangelo in latino, ove quest’ultimo parla della propria “Labes”, “Caduta” e afferma anche: “caddi ...nel gorgo della libidine”, “cecidì in... gurgitem libidinis”. Anche per Gertrude vi è una “caduta”, “a falling off” e una “vergognosa libidine”, “shameful lust”. Il nome di Amleto è un “wounded name” a causa della “caduta” di Gertrude (la madre) nella “vergognosa libidine”⁴⁹, proprio come il “nomen pæminosum” (“nome scalfito”) di Michelangelo era stato causato dalla sua “caduta nel gorgo della libidine”.

Ma forse anche questa è una coincidenza!

- (vi) si pensi all’insegnamento dell’italiano alla futura regina d’Inghilterra, per nove giorni, Lady Jane Grey, cui dedicherà un’importante opera, piena di affetto e commozione, *Historia De la vita e de la morte de l’Illustris. Signora Giovanna Graia*⁵⁰, nella quale si narrano anche importanti particolari

⁴⁸ Basti qui citare Haldeen Braddy, *Hamlet’s Wounded Name*, ed. Rodopi 1974, Texas Western Press, 1964.

⁴⁹ Non certamente il nome di Amleto è “ferito” per il fratricidio commesso dallo zio Claudio, il quale non appartiene affatto al nucleo familiare, in senso stretto, di Amleto. E il Drammaturgo non sembra particolarmente interessato a tale fratricidio/regicidio, come si evince dal brano in cui Amleto fa recitare al primo attore la scena del regicidio, dell’uccisione di Priamo, da parte di Pirro Neottolema. La recita di questo brano dell’*Eneide* appare, infatti, chiaramente finalizzata a inserire un brano che il Drammaturgo appositamente crea, al di fuori del testo di Virgilio: quello della disperazione di Ecuba, del suo urlo di dolore, delle sue lacrime. Infatti, dopo la lunga recita del regicidio Polonio, infastidito dall’argomento, cerca di troncargli, affermando: “Questo brano è troppo lungo”. Ma, come sottolinea con forza il Prof. Boitani (*Il Vangelo secondo Shakespeare*, il Mulino, Bologna 2009, pag. 26), Amleto “fa continuare l’attore, lo imbecca, vuole che arrivi a Ecuba”. Infatti Amleto invita l’attore a proseguire (Atto II, Scena ii, 496-497): “Continua, ti prego ... Va’ avanti, arriva a Ecuba”. È solo il brano di nuova invenzione del Drammaturgo, quello cui il Drammaturgo stesso tiene (la recita del regicidio è stata solo un necessitato passaggio per arrivare alla scena, inesistente nell’*Eneide*, e creata di sana pianta dal Drammaturgo stesso, riguardante il pianto di Ecuba)! Allora l’attore recita con grande coinvolgimento la scena di Ecuba che corre in mezzo alle fiamme, “con lacrime accecanti” e descrive il suo urlo di dolore straziante quando vede il marito morire ucciso da Pirro: “Ma se gli dei l’avessero sentita quand’ella vide Pirro con maligno piacere trinciare con la spada le membra del marito, l’urlo improvviso in cui proruppe, a meno che mai pietà li muova per le cose mortali, avrebbe fatto piangere gli ardenti occhi del cielo e sconvolto gli dei”. Gli studiosi sottolineano che l’urlo disperato di Ecuba per l’uccisione del marito è l’“emblema del dolore, di una delle grandi eroine della tragedia greca”. “La sua disperazione per la morte del marito ... non ritrova ... nel racconto di Enea in Virgilio”. “[Tale disperazione] è qui in evidente antitesi con il comportamento della madre di Amleto” (così, Mariangela Mosca Bonsignore, *William Shakespeare, Amleto*, a cura di Paolo Bertinetti, con note ai testi di Mariangela Mosca Bonsignore, Einaudi, Torino, 2005, p.159, nota 496). Sembra, si ripete, che il Drammaturgo non sia tanto interessato alla recita del regicidio, quanto alla descrizione del dolore e delle lacrime di Ecuba, a seguito dell’uccisione del marito, similmente alla descrizione dell’Aretino sui “duo fiumi amari [che] le irrigano il volto”, riferita al viso sconvolto di Eleonora Gonzaga, per l’uccisione del marito Francesco Maria della Rovere! [Le lacrime di Eleonora sono descritte nella lunga composizione poetica, venata di grande dolore e sofferenza, indirizzata da Aretino “A lo Imperadore [Carlo V] ne la morte del Duca d’Urbino”, a metà gennaio 1539, a seguito dell’improvvisa morte di Francesco Maria (il 21 ottobre 1538) - Si veda *Il secondo libro delle Lettere* di M. Pietro Aretino, *al Sacratissimo re d’Inghilterra [Enrico VIII]*, leggibile in https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false, Parigi, 1609, p. 59 e ss.]. Come rilevato da Bonsignore, vi è una “evidente antitesi” fra il comportamento di Ecuba (e di Eleonora Gonzaga) e quello di Gertrude! Fra le “lacrime accecanti”, “bisson rheum” di Ecuba (Atto II, Scena ii, 502) e le “lacrime disoneste”, “unrighteous tears” di Gertrude (Atto I, Scena ii, 154), pronta a sposare “Nel giro di un mese”, “Within a month” (153) il fratricida Claudio. Ecuba rappresenta, per l’attore (che piange come se soffrisse come Ecuba- Atto II, Scena ii, 547) il “conceit”, “conceit” (una parola tipicamente aretiniana!) del sincero dolore e della fedeltà vedovile; ciò che contrasta, invece, con la repentina “caduta” di Gertrude e con le sue “lacrime disoneste”.

⁵⁰ Il titolo completo è: “*Historia De la vita e de la morte de l’Illustris. Signora Giovanna Graia, già Regina eletta e pubblicata d’Inghilterra: e de le cose accadute in quel Regno dopo la morte del Re Edoardo VI, Nella quale secondo le Divine Scritture si*

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

delle vicende che seguirono la morte di Edoardo VI, descritte da un testimone “oculare” (come meglio illustreremo nei Capitoli II e III);

- (vii) si pensi ai rapporti di amicizia e stima di Michelangelo con personaggi come Aretino (e quindi, verosimilmente, anche con gli amici e ammiratori di Aretino stesso, fra i quali il Tiziano, gli ammiratori di Tiziano e i collaboratori della sua bottega a Venezia, il cosiddetto “*entourage tizianesco-aretiniano*”⁵¹), come oltre sarà ampiamente illustrato;
- (viii) si pensi alle esperienze dirette nell’Italia, che Michelangelo mostra di ben conoscere, anche per averla visitata in lungo e in largo in occasione dei peregrinaggi per le sue predicazioni, citando espressamente (come sarà oltre meglio illustrato) i luoghi (e Venezia in particolare), nella sua *Apologia*, ricca di particolari autobiografici⁵²; mentre uno dei “passaggi chiave” dello studio della Yates è quello in cui l’Autrice, “*Perplessa e quasi dispiaciuta*”⁵³ rileva che “*Comincia ad apparire come se John Florio, da cui taluni hanno supposto che Shakespeare avesse appreso molto di quello che egli conosceva sull’Italia e sulle città italiane, possa non aver affatto mai posto piede in Italia*”⁵⁴; lo stesso John Florio, nella dedica “*A tutti i Gentiluomini e Mercanti italjani...*” nei “*First Fruits*”, afferma, riferendosi a se stesso: “*So bene che alcuni diranno come può scrivere costui buon Italiano? & non è nato in Italia?*”⁵⁵ E’ evidente che John non “respirò” l’aria dell’Italia, non ebbe rapporti, come Michelangelo, con personaggi come Aretino e Tiziano, non ascoltò a Venezia le appassionate prediche di Ochino, non conobbe quell’Italia per la quale Michelangelo andò predicando per lungo tempo della sua vita. Tutto (o quasi tutto) quello che apprese dell’Italia gli pervenne dal padre e poi dall’amicizia con Giordano Bruno. John, non solo non era nato in Italia, ma non vi era neanche stato (perlomeno per periodi di una certa rilevanza); diversamente, ce lo avrebbe lui stesso

tratta dei principali articoli de la Religione Christiana, con l’aggiunta di una dottis. Disputa Theologica fatta in Ossonia, l’Anno 1554” Come sottotitolo, apposto dal “pubblicante” appare il seguente: “*L’argomento del tutto si dichiara ne l’Avvertimento seguente [del pubblicante], e nel Proemio de l’Authore M. Michelangelo Florio Fiorentino, già Predicatore famoso del Sant’Evangelo in più città d’Italia, et in Londra*”. Il libro è leggibile anche in <https://books.google.ch/books?id=xt1BAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

⁵¹ Questa espressione è coloritamente conosciuta da Flavia Polignano, *I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L’Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d’Anna*, in *Venezia Cinquecento*, II, n. 4, 1992 p. 43, che precisa che tale “*entourage tizianesco-aretiniano*” era stato “*tanto positivamente... colpito*” dalla “*prima predicazione dell’Ochino a Venezia, tra il febbraio e l’aprile del ‘39*”. L’A. sottolinea anche (p.10) “*il prolungato straordinario rapporto d’amicizia*” fra Aretino e Tiziano.

⁵² Michelangelo stesso, nella sua *Apologia*, racconta di aver predicato in Faenza, Padova, Roma, Venezia, Napoli (ivi, p.13 b), a Firenze, per altre “città” (ivi, p. 72 b, ove precisa il proprio nome, come predicatore, di frate Paolo Antonio); di essere passato, una volta fuggito da Roma, per l’Abruzzo, e aver fatto tappa a Napoli, in Puglia, a Venezia, Mantova, Brescia, Bergamo, Milano, Pavia e Casal Monferrato, Lione, Parigi per arrivare, infine, Londra; vi giunge il 1° novembre 1550 e da Londra riparte il 4 marzo 1554 [a seguito dell’ascesa di Maria Tudor, la Cattolica], con la propria “*famigliuola*”, passando per Anversa in Germania, poi per Argentina [Strasburgo], ove sosta sino al 6 maggio 1555, per arrivare a Soglio il 27 maggio 1555 (ivi, p. 78 a e p. 78 b); si leggano tali pagine dell’*Apologia* nel “pdf” liberamente scaricabile dal link <http://www.e-rara.ch/kgb/id/6064459>

Insomma, per i suoi tempi, Michelangelo era stato sicuramente un grande viaggiatore! Si può anche aggiungere che, nel Giugno 1561 “*Michael magna cum vehementia sua perorat*”, “*Michael [Angelo] espone le sue difese con grande veemenza*” davanti al Sinodo di Coira, accusato di professare tesi Antitrinitarie (insieme con Hieronimo Turriano e Pietro Leone) e fu costretto a ritrattare pubblicamente le proprie tesi per non essere condannato (Yates, op. cit., pp. 17-19); verosimilmente fu anche a Basilea, ove fu pubblicata, nel 1563, la sua traduzione italiana del *De Re Metallica* di Georg Agricola, presso la stamperia dei Froben. Ovviamente, viaggiò anche attraverso le varie località viciniori dei Grigioni. Insomma, era certamente un gentiluomo “*well travelled*”, “*che aveva molto viaggiato*”, come lo descrive John (v. precedente nota 38)!

⁵³ Come acutamente sottolinea Donatella Montini, *John/Giovanni: Florio “mezzano e intercessore” della lingua italiana*, in *Memoria di Shakespeare*, VI, Roma, Bulzoni, 2008, p.49.

⁵⁴ Frances A. Yates, op. cit., p.21.

⁵⁵ Si veda tale dedica in Andrea Bocchi, *I Florio contro la Crusca*, in *La nascita del vocabolario, Convegno di studio per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, Udine, 12-13 marzo 2013, a cura di Antonio Daniele e Laura Nascimben, Padova, Esedra, 2014, p. 69 (lo studio è anche leggibile nel link <http://florio-soglio.ch/BocchiFlorio.pdf>)

rivelato. “*I suoi collegamenti con la lingua e la cultura italiana furono mediati attraverso suo padre Michelangelo*”⁵⁶;

- (ix) si pensi ai numerosi proverbi che appaiono nelle opere di Michelangelo e che (certo, in qualche caso per coincidenza) sono riportati anche da John⁵⁷;
- (x) si pensi a quella vera e propria magistrale opera letteraria, che è la lettera indirizzata il 23 gennaio 1552⁵⁸ da Michelangelo Florio a Lord Cecil, Segretario del Re Edoardo VI, per implorare il perdono di tale autorevolissima eminenza, che aveva accolto nella propria casa e poi scacciato Michelangelo, a seguito del suo “atto di fornicazione”. Si tratta di una lettera “*skillfully argued*”, “*argomentata in maniera magistrale*”, come giustamente rileva la Yates⁵⁹.

In particolare, è veramente impressionante mettere a confronto il celeberrimo, palpitante brano del “*Mercante di Venezia*”, sulla misericordia, posto in bocca alla giovane Porzia davanti al Tribunale veneziano, e il relativo brano tratto dalla predetta lettera di Michelangelo a Cecil: *non è affatto esagerato affermare che Michelangelo avesse già sostanzialmente scritto in latino (nella sua famosa lettera del 23 gennaio 1552) le medesime parole e gli stessi identici concetti, espressi, poi, dal Drammaturgo in inglese!*⁶⁰

⁵⁶ John Florio, *A Worlde of Wordes*, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller, University of Toronto Press, 2013, p. xv: “*Whose [John’s] connections to Italian language and culture were mediated through his father*”.

⁵⁷ “Io sono andato più di un’hora fantasticando sopra queste tue parole per cavarne, come si dice a Firenze, il marcio [cioè per individuarne la falsità], e non sapendo anchor ben bene risolvermi di quel che tu voglia dire, dirò sol questo per hora ...” Si tratta di uno dei tanti proverbi citati da Michelangelo nella sua *Apologia* (p. 33b) e che compaiono anche nella pubblicazione di John Florio, 1591, edita unitamente ai *Second Fruites*, col titolo completo *Giardino di Ricreatione, nel quale crescono fronde, fiori e frutti, vaghi, leggiadri, e soauì, sotto nome di sei mila Prouerby, e piaceuoli riboboli Italiani, colti e scelti da Giouanni Florio, non solo utili, ma diletteuoli per ogni spirito vago della nobil lingua Italiana. Nuouamente posti in luce*. L’opera è stata pubblicata a cura di Luca Gallesi, *Giardino di Ricreazione di John Florio*, Greco & Greco ed., Milano 1993 (anteprima del libro, leggibile in <https://books.google.it/books?id=8bLtABule0MC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>). La frase di interesse può essere anche vista sul link <http://www.florio-soglio.ch/Giardini.pdf> alla p. 52 (“Egli ne ha cavato il marcio”). Ancora: in *Apologia*, f. 74 v, si legge “ti dai della scure sul piede” e in *Giardino*, loc. ult. cit. p. 43, “Darsi della scure nel piede”; in *Apologia*, f. 28 v, si legge “tirar l’acqua al suo mulino” e in *Giardino*, loc. ult. cit. p. 102, “Ogni uno tira l’acqua al suo mulino”; in *Apologia*, Epistola ai lettori, f. A4 r, si legge “chi lava il capo a l’asino .. perde il ranno & il sapone” e in *Giardino*, loc. ult. cit. p. 24, “Chi lava la testa a l’asino, perde il sapone e la lascia”; in *Apologia*, f. 83 r, si legge “cotesti buoni vini di Valtelina t’habbian fatto dar la giravolta” e in *Giardino*, loc. ult. cit. p. 69, “Il vino fa dar la volta”; in *Apologia*, p. 83 a, si legge “saltar di palo in frasca” e in *Giardino*, loc. ult. cit. p. 121, “Saltar di palo in frasca”; in *Apologia*, f. 72 v, si legge “tu hai gettata la pietra nel pozzo” e in *Giardino*, loc. ult. cit. p. 58, “Gittar la pietra nel pozzo”; in *Apologia*, f. 14 v, si legge “chi ha fiele in bocca non può sputar m[i]ele” e in *Giardino*, loc. ult. cit. p. 24, “Chi ha fiele in bocca, non può sputar miele”; in *Apologia*, f. 17 v, si legge “intender lucciole per lanterne” e in *Giardino*, loc. ult. cit. p. 135, “Veder lucciole per lanterne”; in *Apologia*, f. 23 v, nonché 24 r, si legge “piaga antiveduta assai men duole” e in *Giardino*, loc. ult. cit. p. 108, “Piaga antiveduta, assai men duole”; in *Apologia*, f. 58 v, si legge “tu sei fuori del seminato” e in *Giardino*, loc. ult. cit. p. 130, “Tu esci del seminato”. Andrea Bocchi, op. cit., p. 76, sottolinea che “La raccolta [del *Giardino*], che anticipa il vocabolario [del 1598] se non altro nella volontà di raccogliere una grandissima quantità di materiale, fu intrapresa col fine di arricchire la propria e l’altrui prosa inglese di motti eleganti e piacevolezze italiane. Ma fu certo preparata dallo stile e dalle inclinazioni di Michelangelo, del quale possiamo ritrovare (e certo sarà in qualche caso per coincidenza) alcune delle espressioni usate nell’*Apologia*”, come sopra rilevato. Tassinari, op.cit., p. 172 afferma anche che nell’*Apologia* “affiorano qua e là autentici gioielli di stile, di un’arte e di una vitalità ..., insomma una grande prosa a cui mancava solo la traduzione in una nuova lingua esplosiva per diventare Shakespeare”; e l’incipit “Io sono andato più di un’hora fantasticando sopra queste tue parole” [*Apologia*, f. 33 v] appare a noi senz’altro uno di questi “gioielli”.

⁵⁸ Si veda tale lettera latina di Michelangelo, con la sua traduzione in italiano, a nostra cura, nel nostro studio, *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”, Con un’introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio*, 2017, pp. 48 e ss. e pp. 16 e ss., in http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub “*Michelangelo Florio e Venezia*”.

⁵⁹ Yates, op. cit., p.6.

⁶⁰ Personalmente, notiamo che Michelangelo Florio, nello scrivere la sua lettera sulla “misericordia” (per convincere Lord Cecil a non punirlo con l’esilio), possa, a sua volta, aver preso verosimilmente spunto da un importante concetto, molto chiaro e rapidamente vergato da Aretino (poi ampiamente rielaborato da Michelangelo), contenuto nella lettera a Enrico VIII, del 1° agosto 1542, pubblicata, a Venezia nel 1542, nel Secondo libro delle *Lettere* (le *Lettere* di Aretino sono tra i libri elencati da

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by

Qui di seguito riportiamo i due brani a confronto: (i) il primo (tradotto dall'inglese), quello celeberrimo, pronunciato da Porzia; (ii) il secondo, consistente in estratti dalla lettera latina di Michelangelo Florio del 23 gennaio 1552 (da noi tradotta in italiano):

- (i) *“La natura della misericordia non si può forzare, cade come la pioggia gentile dal cielo sulla terra in basso: è due volte benedetta, benedice colui che la esercita e colui che la riceve, è potentissima tra i potenti, si addice al monarca in trono più della sua corona. Il suo scettro mostra la forza del potere temporale, attributo del rispetto e della maestà, e in esso*

John per la predisposizione dei suoi dizionari; si vedano le successive Appendici I e II, rispettivamente, elementi 65 e 217; il libro faceva verosimilmente parte dell'originaria biblioteca di Michelangelo). Con tale lettera (dedicatoria), Aretino comunicava al Re di Inghilterra Enrico VIII, la sua decisione di dedicargli il Secondo volume delle sue *Lettere*, elogiando, come segue, il re per la sua misericordia:

“noi vi vediamo procedere con una sorta di giustizia, e con una specie di misericordia, più tosto consimile a la misericordia, e a la giustizia, divina, che a l'umana”. Su questa lettera, si vedano alcune riflessioni in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, pp. 195-199. Sulla medesima lettera, si veda anche Michel Wyatt, *The Italian encounter with Tudor England. A cultural politics of translation*, Cambridge University Press, 2008, pp.67-70, il quale ricorda come, *“nel suo Pronostico (1534), Aretino scrive di approvare la decisione del Re inglese di divorziare da Caterina, un gesto di solidarietà che gli fece guadagnare 300 scudi 'per signo di cortesia' da Thomas Cromwell, il Segretario di Stato dell'Inghilterra... Questa dedica va letta come uno dei più audaci esercizi di Aretino nello sfidare l'autorità della Chiesa Romana, e, con l'appoggiare in modo così deliberato il più importante monarca eretico del momento egli rischiava più che un coinvolgimento per complicità; forse tale sua presa di posizione fu un elemento che fu utilizzato anche fra le diverse motivazioni che furono alla base dell'iscrizione dell'intera raccolta delle sue opere fra quelle dell'Indice Cattolico dei libri proibiti, nel 1559, appena pochi anni dopo la sua morte”*. Aretino aveva sottolineato l'ipocrisia del Papa Clemente VII, nel suo *Pronostico* (1534), riferendosi a una vicenda che ben conosceva e che si era risolta differentemente da quanto accaduto a Enrico VIII; si trattava dell'annullamento papale, ottenuto (nel 1528-29) da Federico Gonzaga, primo Duca di Mantova (e fratello secondogenito di Eleonora Gonzaga, moglie di Francesco Maria I della Rovere, il Duca *“Gonzago”* dell'*Amleto*, di cui si tratterà nel successivo Capitolo III), relativamente al matrimonio celebrato nel 1517 con Maria Paleologo (Wyatt, op. cit., nota 10 di p. 285; su tale annullamento papale, che Federico Gonzaga, *“invischiatosi in altri amori, specialmente con Isabella Boschetto”* aveva ottenuto da Clemente VII, si veda anche Romolo Quazza - Enciclopedia Italiana (1932) Treccani, voce *Federico Gonzaga, primo duca di Mantova*, nel link http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-gonzaga-primo-duca-di-mantova_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Nel discorso di Porzia sulla misericordia, come anche nella lettera di Michelangelo del 1552, echeggiano, a nostro avviso, anche le riflessioni, proprie di quel periodo fra i Riformati, sul rapporto tra autorità civile e fede religiosa. Sebastiano Castellione aveva affermato, a difesa della tolleranza dell'altrui professione religiosa, nell'opuscolo *“Contro il libello di Calvino”*, che: *“Uccidere un uomo non è difendere una dottrina, è uccidere un uomo. Quando i ginevrini hanno ucciso Serveto non hanno difeso una dottrina, hanno ucciso un uomo. Non spetta al magistrato difendere una dottrina. Che ha in comune la spada con la dottrina? Se Serveto avesse voluto uccidere Calvino, il magistrato avrebbe fatto bene a difendere Calvino. Ma poiché Serveto aveva combattuto con scritti e con ragioni, con ragioni e con scritti bisognava refutarlo.”* Iacopo Aconcio e Castellione sostenevano che lo stato non dovrebbe punire l'eresia, *“lasciare la possibilità di usare l'autorità civile per uccidere i dissidenti religiosi ... sarebbe un terribile strumento nelle mani di un potere che se degenerasse farebbe presto a valersi del pretesto dell'eresia per eliminare gli avversari scomodi”* (Marco Bracali, *Il filologo ispirato, Ratio e Spiritus in Sebastiano Castellione*, ed. Francoangeli, 2001, p. 59).

A chiusura di questa nota, rileviamo che Michelangelo Florio (un'altra mera “coincidenza”?), aveva fissato - nel *Proemio* del suo manoscritto *Regole de la lingua Thoscana*, datato Londra, 21 agosto 1553- alcune regole sui tipi di linguaggi da utilizzare in varie situazioni (v. Giuliano Pellegrini, *Michelangelo Florio e le sue regole de la lingua thoscana*, in *Studi di filologia italiana*, vol. XII, 1954, p. 108). In particolare, Michelangelo aveva voluto precisare, come segue, il tipo di linguaggio che deve utilizzare l'avvocato che difenda, davanti a un tribunale, una persona che sia stata convenuta in giudizio e che sia a torto ritenuta colpevole, proprio come Antonio nel giudizio intentatogli da Shylock: *“E chi la causa d'un' che sia condannato a torto ha da difendere in giudizio, se l'animo del giudice muovere, ed al condannato giovar' disia, come chi dimanda la limosina non parli, ma con audacia, sollecitudine, prontezza, gratuità, e constanzia. La qual' cosa qualunque ragione detta da lui meglio negl'altrui cuori fa penetrare.* E questo è il peso de linguaggi”.

Michelangelo, nel suo citato manoscritto del 1553, aveva già dato indicazioni precise sul tipo di linguaggio che avrebbe dovuto utilizzare un avvocato, per difendere in giudizio il proprio assistito, a torto incolpato; l'indicazione era per un tipo di parlare e di argomentare in modo *“audace, sollecito e pronto”*; sottolinea Michelangelo che, in tal maniera, con un piglio deciso e non certo di colui che chiede l'elemosina, qualunque ragione detta da tale avvocato difensore penetrerà meglio nei cuori di chi dovrà giudicare; proprio come farà Porzia in quel capolavoro che è il dibattito *“scoppiettante”* davanti al magistrato di Venezia.

“Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

risiede il terrore che incutono i re. Ma la misericordia è al di sopra di questo potere scettrato, essa ha il suo trono nei cuori dei re, è un attributo dello stesso Dio; e il potere terreno appare più simile a quello di Dio quando la misericordia tempera la giustizia. Perciò, Ebreo, sebbene giustizia sia ciò che chiedi, considera questo, che seguendo giustizia nessuno di noi vedrebbe salvezza: noi chiediamo misericordia e quella stessa preghiera insegna a noi tutti a compierne gli atti. Tutto questo ho detto per attenuare il rigore della tua richiesta.”

- (ii) “*Forse che invano furono istituiti il potere del re, la forza della spada del difensore della legge, la forza dello strumento di tortura del carnefice, le armi del milite, le regole di colui che governa e la severità del buon padre?’ No senz’altro, ma tutto quanto sopra ha le sue misure, cause, ragioni e utilità. Infatti, il perdono non contrasta con queste istituzioni degli umani governi, né a esse si oppone l’indulgenza. Se ciò dovesse accadere [che l’indulgenza si opponga alle istituzioni degli umani governi], Cristo non ci avrebbe offerto la dolcezza della sua grazia, né avrebbe testimoniato tanta clemenza mediante decisioni virtuose, ma si sarebbe limitato a confermare il più severo principio della vendetta dell’Antico Testamento”. [E poche righe prima] “Chi intende odiare tutti coloro che peccano, certamente non ama neanche se stesso. E se costui aspira a che tutti coloro che sbagliano siano condannati a morte, non tollererà che viva nessuno. [...] E, così come è necessaria a ciascuno la misericordia di Dio a causa delle proprie colpe, così è appropriato per ciascuno essere misericordioso verso tutti coloro che sbagliano”.*

Esiste - dice Porzia - “*la forza del potere temporale*”; esistono- dice Michelangelo - “*il potere del re, la forza della spada del difensore della legge*”. Però – secondo Porzia – “*il potere terreno appare più simile a quello di Dio quando la misericordia tempera la giustizia*”; e parimenti – secondo Michelangelo – “*il perdono non contrasta con queste istituzioni degli umani governi, né a esse si oppone l’indulgenza*”. Ancora secondo Porzia, “*seguendo giustizia nessuno di noi vedrebbe salvezza*”; e secondo Michelangelo, chi “*aspira a che tutti coloro che sbagliano siano condannati a morte, non tollererà che viva nessuno*”. Porzia conclude: “*noi chiediamo misericordia e quella stessa preghiera insegna a noi tutti a compierne gli atti*”; mentre Michelangelo afferma: “*E, così come è necessaria a ciascuno la misericordia di Dio a causa delle proprie colpe, così è appropriato per ciascuno essere misericordioso verso tutti coloro che sbagliano*”.

Shakespeare è giustamente considerato, come il “*vero drammaturgo del perdono*” e questo appare come un aspetto fondamentale della sua opera!⁶¹

⁶¹ Così Hansurs Von Balthasar, *Introduzione al dramma*, vol. 1, di *Teodrammatica*, trad. it. di Guido Somavilla, ed. Jaca Book, Milano, 2012, p. 451. L’Autore dedica ben 15 pagine ad un paragrafo intitolato “*Excursus: Shakespeare e il perdono*” (pp. 450-464).

Stiamo parlando di uno dei più grandi teologi cristiani del 1900, fautore del Concilio Vaticano II, “*Premio internazionale Paolo VI per la teologia (1984). Designato cardinale da Giovanni Paolo II, è morto due giorni prima della creazione nel concistoro del 28 giugno 1988*”: così, Enciclopedia Treccani on line <http://www.treccani.it/enciclopedia/hans-urs-von-balthasar/> ; si veda anche l’appendice del 1991 in http://www.treccani.it/enciclopedia/hans-urs-von-balthasar_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Piero Boitani, *Il Vangelo secondo Shakespeare*, il Mulino, Bologna 2009, p.11, rileva che “i drammi romanzeschi di Shakespeare ... formino la sua buona novella, il suo Vangelo ... Shakespeare ha costantemente presente il Vangelo cristiano ... Prospero alla fine della *Tempesta* si congeda dai suoi spettatori (da noi) con le parole che chiudono il *Padre nostro*: ‘E la mia fine è la disperazione, a meno che non sia salvato dalla preghiera che va tanto a fondo da vincere la pietà e liberare dal peccato. Come voi per ogni colpa implorate il perdono, così la vostra indulgenza metta me in libertà’”.

Nella sua lettera del 23 gennaio 1552, Michelangelo aveva affermato, come rilevato, che: “*il perdono non contrasta con queste istituzioni degli umani governi, né a esse si oppone l’indulgenza. Se ciò dovesse accadere [che l’indulgenza si opponga alle*

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

- (xi) si pensi, ancora, alla lettera del 23 gennaio 1552, la quale è anche interessante per il timore, che Michelangelo esprime, per l'esilio e per il finire ucciso dall'Inquisizione: *“Dove andrò in esilio fuori da questo regno, per poter evitare o che i denti e le bocche dei nemici del Vangelo si sazino della mia carne e del mio sangue, o che io stesso sia costretto a negare la verità di quello [del Vangelo]?”* Qui Michelangelo non fa che mutuare, in una situazione diversa, i medesimi concetti espressi da Ochino nella sua celebre lettera del 22 agosto 1542 a Vittoria Colonna. Ochino aveva deciso di non andare a Roma, per il timore di essere incarcerato e *“perché [a Roma] non potrei se non negare Christo o essere crocifisso”* (una conferma di come, nell'ambito della comunità dei Riformatori protestanti italiani, i contenuti delle lettere più importanti degli appartenenti alla stessa erano da tutti i Riformatori conosciuti). In realtà, per Michelangelo, dopo l'abiura e la predicazione luterana in Londra, un suo

istituzioni degli umani governi], *Christo non ci avrebbe offerto la dolcezza della sua grazia, né avrebbe testimoniato tanta clemenza mediante decisioni virtuose, ma si sarebbe limitato a confermare il più severo principio della vendetta dell'Antico Testamento*”. Il Drammaturgo, in *Misura per Misura*, afferma: *“Tutte le anime erano un tempo perdute [a causa della disobbedienza di Adamo], e Colui [Dio] che più poteva trarne vantaggio trovò il rimedio [la missione salvifica e misericordiosa di Cristo]. Come sareste voi se Colui che di giustizia è il culmine, vi giudicasse sol per quel che siete? Pensateci, e fra le labbra allora vi aliterà la misericordia, come a un uomo fatto nuovo[“like man new made”]”* (Atto II, Scena ii, 73-79). Questi richiami a concetti teologici così precisi possono essere introdotti solo da una mente profondamente immersa nello studio delle Scritture e nelle dispute dei riformatori del tempo. Gli studiosi della Riforma sottolineano con grande insistenza la contrapposizione fra l'“*homo novus*” o “*renatus*” o “*nuova creatura*” e l'“*homo vetus*”, rilevando, in particolare che: *“Tutto comincia col pentirsi del vetus homo di paolina ispirazione [v. lettera ai Romani, 5.12-19], per diventare figli di Dio ... amare Dio e obbedire ai suoi precetti vivificanti ... essere imitatio, farsi come Cristo, diventando in questo modo una nuova creatura”* (Marco Bracali, *Il filologo ispirato, Ratio e Spiritus in Sebastiano Castellione*, ed. Francoangeli, 2001, p. 51). Il Drammaturgo parla proprio dell'“*homo novus*”, “*man new made*”, cioè “*rinnovato*”, “*rinato*”, a seguito dell'intervento messianico di Cristo, immolandosi sulla croce per togliere i peccati dal mondo, a seguito del peccato “originale” di Adamo; “*uomo nuovo*”, che, tramite la *imitatio Christi*, è, a sua volta, chiamato al rispetto del “*nuovo comandamento*” dell'amore e del perdono (si veda il Vangelo di Giovanni, 13, 34: *“Vi do un comandamento nuovo: che vi amiate gli uni gli altri; come io vi ho amato, così amatevi anche voi gli uni gli altri”*); cioè il comandamento del perdono, perché amare significa prima di tutto perdonare. E Gesù aveva anche precisato: *“Avete inteso che fu detto: Occhio per occhio e dente per dente [Levitico, 24, 19-21]; ma io vi dico ... se uno ti percuote la guancia destra, tu porgigli anche l'altra;... Avete inteso che fu detto: Amerai il tuo prossimo e odierai il tuo nemico; ma io vi dico: amate i vostri nemici e pregate per i vostri persecutori... Infatti se amate quelli che vi amano, quale merito ne avete?... (Matteo, 5.38-48)”*. Questo è l'amore che Gesù pretende anche verso i nemici, superando la logica della vendetta e della legge del “*taglione*”. Gli studiosi ricordano come “*un celebre esule a Chiavenna [religionis causa], il siciliano Paolo Ricci, ... aveva assunto, al momento della sua formale conversione alla Riforma, l'alias di Camillo Renato, un omen [un nome, quello di “renato” che era un progetto di vita] che il francescano Francesco Visdomini era pronto a deridere (“renato e remorto mille volte”)[così, Eleonora Belligni, *Renata di Francia (1510-1575) - Un'eresia di corte*, Utet editore, Torino, 2011, p. 273]; il concetto paolino dell'uomo “nuovo”, “renato” era proprio al centro del *Beneficio di Cristo (Trattato Utilissimo del Beneficio di Gesù Christo Crocifisso verso i christiani, la più importante opera della Riforma italiana, pubblicata a Venezia nel 1543), strettamente connesso alla crocefissione e al sacrificio salvifico di Cristo: “come per la disobbedienza di uno solo [Adamo] tutti sono stati costituiti peccatori, così anche per l'obbedienza di uno solo [Cristo] tutti saranno costituiti giusti (S. Paolo, Lettera ai Romani, 5.19)”*. “*Se il cibo di morte fu la disobbedienza generata dalle parole del serpente, il cibo di vita sarà la parola verace di Cristo che indica l'obbedienza a quei precetti”* (Marco Bracali, *Il filologo ispirato, Ratio e Spiritus in Sebastiano Castellione*, ed. Francoangeli, 2001, p. 51). “*La nuova legge del Beneficio di Cristo era contrapposta alla durezza della vecchia Legge*” [Eleonora Belligni, op.cit., p. 154 e nota 24].*

Solo per citare due ulteriori esempi (rispetto a la *Tempesta* e a *Misura per Misura*), Hansurs Von Balthasar, op. cit., p. 458, sottolinea come: *“Romeo e Giulietta si concluda con la riconciliazione dei Montecchi e Capuleti sui cadaveri dei loro figli”*; inoltre, ormai sul punto di morire (op. cit. p. 459), Laerte e Amleto si perdonano reciprocamente: *“Laerte: ‘Perdoniamoci a vicenda, nobile Amleto! La mia morte e quella di mio padre (Polonio) non cada su di te, né la tua su di me’. Amleto: ‘Il cielo te ne liberi [ti assolv]! Io ti seguo’”*[Atto V, Scena ii, 334-337]. Anna Luisa Zazo, *William Shakespeare Amleto*, Traduzione di Eugenio Montale, Apparati a cura di Anna Luisa Zazo, Con uno scritto di Samuel Taylor Coleridge, Mondadori, 2017, p. XXVIII, ha correttamente sottolineato che *“Amleto non è una tragedia di vendetta. Si potrebbe piuttosto definirla come una tragedia di conoscenza. Amleto non vuole vendicarsi, vuole sapere, sapere di sé, dello spettro, dell'ardua verità, della vita...”*. La stessa Zazo, op. cit., nota 2 a p. XXII, rileva come *“in Amleto si è visto, di volta in volta: ... un uomo attratto dalle questioni eterne...; un uomo che si chiede se la vendetta sia legittima, o se ... non sia necessario ricorrere a una punizione legale, o ancora se la sua vera missione sia ... la redenzione della madre o la restituzione a Fortebraccio delle terre che gli erano state tolte ...”*

“Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

eventuale nuovo arresto, da parte dell’Inquisizione, lo avrebbe posto nello status di “*relapso*”, “*recidivo*”, che, di regola non ammetteva la possibilità di avere i benefici di una seconda abiura. L’uomo bandito evocava anche la figura del diritto romano arcaico dell’“*homo sacer nel senso che non può ritornare in patria mai, e in particolare può essere ucciso senza che questo comporti pene per l’assassino*”⁶². Quindi una sorta di equazione fra esilio fuori da un paese ospitale, quale l’Inghilterra di Edoardo VI, e la morte! Equazione che ritroveremo in una delle più struggenti scene di Romeo e Giulietta, ove Romeo, esiliato ma non condannato a morte, afferma che l’esilio equivale per lui alla morte. Tutta la scena è pervasa da una commozione fortissima; sembra proprio che, alla base vi siano sentimenti ancora vivissimi ed emozione autobiografiche, che appaiono, in quel contesto, irrazionali. A Frate Lorenzo, che non comprende tale atteggiamento, Romeo alla fine dice: “*Tu non puoi parlare di quello che non senti*” “*Thou canst not speak of that thou dost not feel*” (Atto III, Sc. 3, 65).

- (xii) si pensi, infine, alla biblioteca di libri italiani di Michelangelo⁶³, sulla base della quale si sviluppò quella che è chiamata la “*Biblioteca in volgare di John Florio*”⁶⁴ e che comprendeva numerosissimi libri di Aretino. Va notato - a ulteriore testimonianza non solo dell’amicizia, ma anche della stima letteraria - che, nella biblioteca di Michelangelo, i libri dell’amico Aretino (morto nel 1556, quando John aveva solo quattro anni) erano assai numerosi; John, attingendo evidentemente dalla biblioteca paterna⁶⁵, ci dice di aver letto ben 14 libri dell’Aretino, sui 72 libri italiani studiati per la predisposizione del dizionario del 1598; circa 1/5 dei libri letti da John erano di Aretino⁶⁶ e John definirà, come rilevato, Aretino, nei suoi “*Second Fruits*” (sulle orme dell’Ariosto, che lo aveva celebrato come “*il flagello De principi, il divin Pietro Aretino*” – Orlando Furioso, XLVI, 15) come “*divino per il suo ingegno, veritiere per le sue narrazioni, & per la sua ingegnosa verità flagello de’*

⁶² Franco Ricordi “*Shakespeare Filosofo dell’essere*”, Ed. Mimesis, 2011, p. 199. Si veda anche la voce “*Sacertus*” nell’Enciclopedia Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/sacertus/> : “*Nel diritto romano arcaico, la condizione dell’homo sacer, quello che, per aver commesso un delitto contro la divinità o la compagine dello Stato, era consacrato alla divinità, cioè abbandonato alla vendetta degli dei ed espulso dal gruppo sociale. Il colpevole, cui erano confiscati i beni..., poteva essere ucciso o fatto schiavo da parte di chiunque.*”

⁶³ Così anche Tassinari, op.cit., p. 190, che rileva che, nella sua biblioteca, “*John ha sicuramente conservato almeno parte dei libri del padre*”. Si tratta, quindi, di una biblioteca che si è andata, via via arricchendo con i nuovi acquisti di John, che si aggiungono ai libri di Michelangelo.

⁶⁴ Si tratta dei libri italiani letti da John Florio, elencati nei suoi dizionari, su cui si veda l’interessante studio di Michael Wyatt, *La biblioteca in volgare di John Florio. Una bibliografia annotata*, Bruniana & Campanelliana, Vol. 9, No. 2 (2003), pp. 409-434, published by Accademia Editoriale (Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/24333802>), leggibile nel link https://www.jstor.org/stable/24333802?seq=1#page_scan_tab_contents

⁶⁵ Così anche Tassinari, op.cit., p. 190, che rileva che, nella sua biblioteca, “*John ha sicuramente conservato almeno parte dei libri del padre*”. Si tratta, quindi, di una biblioteca che si è andata, via via arricchendo con i nuovi acquisti di John, che si aggiungono ai libri di Michelangelo.

⁶⁶ L’interessante constatazione circa il numero dei libri di Aretino indicati da John nei suoi dizionari, fra i libri da lui letti per la predisposizione dei dizionari medesimi, è rilevata da Manfred Pfister, *Inglese Italianato-Italiano Anglizzato: John Florio, in Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*, edito da Andreas Hofele - Werner von Koppenfels, Berlin, New York, 2005, p. 50. La celebrazione di Aretino, nei “*Second Fruits*” di John, può leggersi in i “*Second Frutes*”, con introduzione di R.C. Simonini jr, Longwood College, Gainesville, Florida, 1953, p. 188, leggibili sul link <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.3901502223575;view=1up;seq=5> Mario Praz, Introduzione al *Volpone* di Ben Jonson, BUR Rizzoli, Milano 2010, p. 11 sottolinea che “*Volpone* interessa particolarmente noi italiani, poiché, potrebbe dirsi con un paradosso, *Volpone* è la migliore delle commedie dell’Aretino, la commedia che l’Aretino avrebbe dovuto scrivere, e che invece, per uno strano tiro della Fortuna, venne in mente a un Inglese mentre, tra i proverbi e i brani di civile conversazione impartitigli dal suo maestro d’italiano [John Florio, che Ben definirà, in una scritta di suo pugno “*suo amoroso padre e degno amico Giovanni Florio, aiuto delle sue Muse*” – Praz., op.cit., p. 22], intravedeva l’ambiente fastoso e corrotto della Venezia cinquecentesca”. “*Fu attraverso le cicalate del Florio che Jonson intuì nella Venezia dell’Aretino un nuovo modo enorme e truculento di peccare?*” [op.cit., pp. 26]. Dice Praz che la Venezia di Jonson “*respira, batte*” - usando le parole dello stesso Aretino nella sua celebre lettera a Cosimo I da Venezia nell’ottobre 1545 (v. il III libro delle *Lettere*, Parigi, 1609 <https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false> p. 238)- proprio come il ritratto che Tiziano aveva fatto ad Aretino [op., cit., p. 27]. Infine, secondo Praz, “*il Cinquecento del Vasari e dell’Aretino, questo il Jonson lo intuì attraverso il Florio*” [op.cit., p. 28]. E’ evidente che particolari diretti della vita di Aretino (morto nel 1556, quando John aveva solo quattro anni), John li dovette apprendere, a sua volta, dal padre Michelangelo, grande amico di Aretino.

principi” ! Vi sono anche da aggiungere due ulteriori volumi riguardanti l’Aretino, elencati da John per compilare i suoi dizionari, in particolare concernenti alcune lettere ricevute dall’Aretino da importanti personaggi dell’epoca (indicati come “Duo volumi di Epistole di diversi gran Signori e Principi scritte al’ Aretino”).

Non solo, quindi, fra Aretino e Michelangelo, una grande amicizia, ma una profonda stima letteraria che Michelangelo testimonia coi libri di Aretino posseduti.

Le liste dei libri italiani di John letti per la predisposizione dei suoi dizionari del 1598 e del 1611 è riportata nelle Appendici I e II; ben 252 erano le indicazioni dei libri italiani - alcune comprendenti più volumi - letti da John per il dizionario del 1611, per un totale di 274 volumi, comprendenti anche i libri fondamentali degli “spirituali” (*Il Trattato del beneficio di Giesù Christo crocifisso, Alfabeto Cristiano, Considerationi di valdesso*)⁶⁷.

Insomma (ciò che sarà assolutamente necessario approfondire in futuri studi), non è affatto inverosimile che buona parte dei numerosi libri italiani, che furono letti da John per i suoi dizionari, furono raccolti da Michelangelo. Potrebbe essersi trattato di un lavoro di non poco conto, ma di un’attività che impegnò grandemente Michelangelo quando egli era itinerante per l’Italia come predicatore. Peraltro, Michelangelo, come “Guardiano” di S. Croce in Firenze, doveva avere un’esperienza specifica nella ricerca di nuovi e interessanti testi, anche per aggiornare quella eccezionale biblioteca che il suo monastero vantava (un suo predecessore, come “Guardiano”, aveva acquisito il famoso “*Decretum Gratiani*” la celebre raccolta di fonti di diritto canonico del monaco Graziano, risalente al XII secolo - si veda, in merito, anche il successivo punto iv., sub n. 1), di questa Premessa).

Qui basti accennare al fatto che il trasporto di libri dall’Italia ai luoghi ove Michelangelo era fuggito in esilio non doveva essere stato un problema logistico di poco conto e tracce di questo aspetto potrebbero trovarsi anche nella *Tempesta* del Drammaturgo.⁶⁸ I propri libri erano, per gli umanisti esuli, una

⁶⁷ Niente a che vedere con la “*leggendaria*” biblioteca di William di Stratford, di cui non si ha nessun documento che ne provi l’esistenza e in merito alla quale Jonathan Bate (“*Soul of the Age*”, Pinguin Books, 2009, p. 145) è costretto a veri sforzi di immaginazione: “*My guess is that it would not have contained no more than about forty volumes and possibly as few as twenty (excluding his own)*”, “*La mia supposizione è che non avrebbe contenuto non più di quaranta volumi e forse tanto pochi quanto venti (esclusi i volumi delle sue proprie opere)*”. Lo stesso Bate, op. cit., p. 144 precisa, invece, che “*Jonson’s library of more two hundred volumes consisted mainly of classical works*”, “*la biblioteca di Jonson, con più di duecento volumi, consisteva soprattutto in opere classiche*”, composta (p. 81) di “*Greek and Latin historical and philosophical texts*” “*di testi storici e filosofici greci e latini*”. Bate (p.81) precisa anche che Jonson era “*one of the very few middle-ranking Englishmen of the age to have possessed a substantial library*” “*uno dei pochissimi inglesi di medio rango dell’epoca ad aver posseduto una cospicua biblioteca*”.

⁶⁸ Prospero, nella *Tempesta* fa espresso riferimento alla sua “biblioteca” e racconta di come Gonzalo (il suo vecchio e onesto consigliere) avesse tolto dalla “biblioteca” i volumi, sapendo che Prospero amava i suoi libri e che per lui erano più preziosi del suo ducato”; in modo che potesse fruirne nel luogo ove sarebbe arrivato. Lo racconta proprio Prospero: “*Per divina provvidenza. Avevamo del cibo e acqua fresca che, mosso da compassione, ci aveva fornito Gonzalo, un nobile napoletano incaricato di dirigere l’esecuzione di quel progetto ... parimenti, sempre mosso dalla bontà, sapendo che amavo i miei libri, egli mi provvide, togliendoli dalla mia biblioteca, di volumi che sono per me più preziosi del mio ducato*” “*By Providence divine. Some food we had and some fresh water that A noble Neapolitan, Gonzalo, Out of his charity,—who being then appointed Master of this design,—did give us... of his gentleness, Knowing I loved my books, he furnish’d me From mine own library with volumes that I prize above my dukedom*”. (Atto I, Scena ii). A noi sembra il racconto del trasferimento dei libri della biblioteca italiana di Michelangelo nei luoghi del suo esilio. Qualcuno si prese l’incarico di questo trasferimento. E per Michelangelo, il ricongiungersi con quei volumi dovette rappresentare una grandissima “emozione”; si trattava di volumi per lui preziosissimi (e l’elenco preciso e puntuale che di essi fa John ne appare una chiara dimostrazione!); l’acquisizione di ciascuno di essi era stato il risultato del suo andare itinerante per tutta Italia. Essi erano realmente e materialmente le sue “radici italiane” e la sua vita!

I libri della propria biblioteca costituiscono una parte essenziale nella vita di Prospero (come di ogni letterato!); egli non potrebbe fare a meno di essi, come non potrebbe vivere senza cibo e acqua fresca!

Ci sembra che questo particolare della *Tempesta* sia, in realtà, una traccia assai rilevante che rende conto di un’operazione logisticamente assai complessa (considerati i trasporti di quell’epoca) quale dovette essere il trasferimento della biblioteca italiana di Michelangelo nei luoghi del suo esilio.

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

sorta di elemento che integrava la loro stessa persona di studiosi e senza i quali essi non potevano che sentir perduta quasi la loro stessa identità e il proprio riferimento culturale. E' un tema importante, perché senza i loro libri questi esuli letterati erano come privi del "pane"⁶⁹

Infine, Calibano, quando progetta un complotto per assassinare Prospero, sottolinea anzitutto, a un suo complice, l'importanza dei libri di Prospero: "*Ma ricordati prima di tutto di impossessarti dei suoi libri, perché senza quelli egli è un povero sciocco impotente qual io mi sono, e non ha più alcuna capacità di comandare ... Sta' attento, però, a bruciare soltanto i libri. Egli ha anche delle belle masserizie ...*". Sembra esservi anche un'eco di quei tanti roghi di libri proibiti, fra i quali, in particolare quello dei libri di Giordano Bruno davanti alla scalinata di Piazza San Pietro nel 1600. Anche in quel caso (similmente alle istruzioni di Calibano), la sentenza del Sant'Uffizio dell'8 febbraio 1600 (destinata al governatore di Roma) era rivolta contro i libri, prima ancora che contro la persona di Giordano Bruno: "*Condanniamo ...tutti gli ... tuoi libri e scritti, come eretici ... ordinando che tutti quelli che sin'ora si son avuti, et per l'avvenire verranno in mano del Santo Offizio siano pubblicamente guasti et abbrugiati nella Piazza di San Pietro, avanti le scale, et come tali siano posti nell'Indice de' libri proibiti, si come ordiniamo che si facci*" (Luigi Firpo, *Il processo di Giordano Bruno*, Roma 1993, p. 343). Là dove si danno alle fiamme i libri si finisce per bruciare anche gli uomini (sulla tematica, Luciano Canfora, *Libro e libertà*, GLF editori Laterza, 2005, che sottolinea anche come *una biblioteca sia come specchio di chi la possiede o la crea*).

Quanto a Giordano Bruno, grande amico di John Florio negli anni trascorsi presso l'ambasciata francese a Londra dal 1583 al 1585, ove entrambi lavoravano in quel periodo (Yates, op. cit., p. 60 e ss. e p. 90), giova sottolineare come il Drammaturgo, nell'*Amleto* (Atto II, Scena ii, 191-195) rappresenti Amleto che sta leggendo un libro. Gli studiosi si chiedono: quale è il libro che egli sta leggendo? La risposta? Il libro che Amleto sta leggendo è l'opera di Bruno *Il Candelaio!* E come facciamo a sapere ciò? Ce lo spiega Hilary Gatti, *Il teatro della coscienza. Giordano Bruno e Amleto*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 31-32 cui, per brevità, si rinvia; si veda anche Julia Jones Julia Jones, "*The Brave New World of Giordano Bruno*", in questo sito www.shakespeareandflorio.net (p.23). Il Drammaturgo intende, evidentemente, sottolineare, con tale scena, che le opere di Giordano Bruno (seppur bruciate a Roma) rimangono immortali e continuano a essere lette, anche da Amleto. Bruno era stato arso vivo il 17 febbraio 1600, a seguito della sentenza dell'Inquisizione e Drammaturgo (nell'*Amleto* - 1601) sembra voler comunicare a tutto il mondo una replica durissima, con riguardo a a tale esecuzione: che nessuno potesse credere che Giordano Bruno (arso vivo, le ceneri gettate al vento, i libri bruciati a Roma, in Piazza San Pietro) fosse stato, del tutto e definitivamente "cancellato" dalla storia dell'umanità: anzi, si mostrava come Bruno e le sue idee rimanevano più vivi che mai e immortali tramite i suoi libri, che continuavano a essere letti in tutto il mondo!

Nel 1603, John, nell'epistola al lettore della sua traduzione degli *Essais* di Montaigne, si riferirà ancora affettuosamente al più grande pensatore e amico che egli aveva conosciuto nella sua vita, Giordano Bruno, definito come "*My olde fellow Nolano*" "*Il mio vecchio compagno di Nola*" (si veda tale epistola in Tassinari, *Shakespeare?*, cit., p.354).

Quanto ancora ai roghi di libri eretici, può anche ricordarsi che "*l'11 febbraio 1543, il cardinale Alessandro Farnese il Giovane poteva segnalare al nunzio a Venezia, Fabio Mignanelli, che a Milano 'per ordine del marchese Del Vasto [Alfonso III d'Avalos, governatore di Milano], sono state bruciate pubblicamente le Prediche et altre scritture venute di nuovo di fra Bernardino [Ochino]'*", fuggito nel 1542, *religionis causa* (v. Ugo Rozzo, *I dialogi sette e altri scritti del tempo della fuga*, di Bernardino Ochino, Torino, Claudiana, 1985, p. 19).

⁶⁹ Ugo Rozzo, *Pier Paolo Vergerio censore degli indici dei libri proibiti*, in *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento*, Convegno internazionale di studi Cividale del Friuli, 15-16 ottobre 1998, a cura di Ugo Rozzo, Udine 2000, p. 161, rileva che Vergerio, il primo vescovo cattolico costretto alla fuga *religionis causa*, e pastore a Poschiavo dal maggio 1549 al 1553, "*non aveva portato con sé al momento della fuga una biblioteca e neanche un gruppo consistente di libri*"; dunque, per scrivere le sue opere, "*utilizzò, oltre ad una buona memoria ben allenata, tipica degli intellettuali del Cinquecento, quello che poté trovare a Poschiavo (soprattutto, c'è da pensare, nella libreria del pastore)*".

Di un altro esiliato *religionis causa*, Francesco Porto, grande cultore della lingua greca antica, gli studiosi ci precisano che aveva "*abbandonata la sua biblioteca a Venezia*", ma, a Ginevra, "*si ricostituì una biblioteca, forse con l'aiuto del figlio Emilio*" (così, Eleonora Belligni, *Renata di Francia (1510-1575) - Un'eresia di corte*, Utet editore, Torino, 2011, p. 377 e nota 54). Della "*più dotta fra le giovani italiane di quel periodo*", Olimpia Morato, gli studiosi ci raccontano che essa, avvicinatasi al luteranesimo, fu costretta, nel 1550, ad abbandonare la Corte di Renata di Francia, per un esilio *religionis causa*, "*in cui perse la biblioteca, le scarpe e la salute*" (Belligni, op. cit., p. 115), morendo giovanissima di peste a Heidelberg nel 1555. Ancora, viene precisato che "*Renata di Francia, duchessa d'Este, possedeva una biblioteca eccezionale per l'epoca, 160 volumi circa*" (Belligni, op. cit., p. 288); ma se tale biblioteca doveva considerarsi "eccezionale" per l'epoca, quella dei Florio era "ben più eccezionale", essendo costituita da ben 340 volumi (più del doppio dei volumi della biblioteca di Renata), come precisa John nel suo testamento del 1625. Per completezza, una biblioteca ancor più ricca di volumi era quella di un protestante italiano, Giovanni Bernardino Bonifacio, Marchese d'Oria, nato a Napoli nel 1517, che "*il 25 agosto 1591 naufragò davanti al Porto di Danzica insieme con la sua biblioteca di più di 1200 volumi, che aveva raccolti durante la sua lunga vita e i viaggi incessanti attraverso l'intera Europa...metà dei libri furono tratti in salvo a seguito del naufragio*"; egli donò i circa 500 volumi alla città di Danzica e all' *Akademische Gymnasium*, vicino a un ex convento francescano, in cui egli fu ospitato dal magistrato e dai cittadini della città di Danzica fino alla morte ... 448 volumi di Bonifacio fanno attualmente parte della Biblioteca di Danzica dell'Accademia Polacca della Scienza (PAN), e il ritratto di Bonifacio (cieco, sul letto di morte) è visibile dagli studiosi della biblioteca, che lavorano nella sua sala di lettura; il Bonifacio rappresenta un avvincente

⁶⁹ Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*" by

Peraltro, nella consistente Biblioteca dei Florio⁷⁰ (che andrebbe adeguatamente studiata anche sotto questo profilo), si trovano (e non certo casualmente) i libri che furono necessari al Drammaturgo per scrivere le opere⁷¹!

esempio di quella “*cultural mobility*” di cui parla Stephen Greenblatt (così, Manfred Pfister, *The King and the Countess, or: Bandello at the Baltic Coast*, in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali* a cura di Guillermo Carrascón e Chiara Simbolotti, Accademia University Press, Torino, 2015, pp. 89-93, il quale fa anche riferimento a S. Greenblatt et al., *Cultural Mobility. A Manifesto*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009). Il Bonifacio, che era stato connesso coi circoli valdesiani di Napoli prima del suo esilio, morì nel 1597 (v. anche Domenico Caccamo - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 12 (1971), voce *Bonifacio, Giovanni Bernardino*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bernardino-bonifacio_%28Dizionario-Biografico%29/). Incidentalmente, Pier Paolo Vergerio (amico di Michelangelo e John Florio) e il Bonifacio avevano un comune amico in Bonifacio Amerbach (giureconsulto tedesco e amico di Erasmo); si veda *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento*, Convegno internazionale di studi Cividale del Friuli, 15-16 ottobre 1998, a cura di Ugo Rozzo, Udine 2000, p. 157. Ancora, Bonifacio “fornì i mezzi finanziari per la pubblicazione a Basiela, nel 1554, del *De Haereticis* composto dal savoiardo Sebastiano Castellione. Fu la prima e più importante delle molte prese di posizione a favore della tolleranza [religiosa] registrate immediatamente dopo l'esecuzione di Michele Serveto” nel 1553... Bonifacio avrebbe percorso l'Europa in lungo e in largo, accompagnato dovunque, durante i suoi viaggi, dalla sua magnifica biblioteca...” (John Tedeschi, *I contributi culturali dei riformatori protestanti italiani nel tardo Rinascimento*, Italia, 1987, p. 21, in <http://www.jstor.org/discover/10.2307/478509?uid=3738296&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21106842095393>).

Un'altra importante biblioteca era quella di Pietro Martire Vermigli a Zurigo: “*libri connessi con l'Italia rinascimentale raggiungevano Ginevra per canali inaspettati...[la biblioteca di Vermigli a Zurigo] Comprende studi biblici, scritti di teologi protestanti contemporanei, gran copie di opere di Padri della Chiesa ...una edizione in nove volumi dell'Opera di Erasmo ...Egli [nella biblioteca] possedeva anche molti classici, da Aristofane a Polibio, con Cicerone in testa ... gli Opera completi di Bembo de di Budé, la Rhetorica di Vives, numerose edizioni di Paolo Manuzio, e le opere poetiche neolatine di Marcantonio Flaminio e Francesco Spinola ... La biblioteca fu acquistata da Theodore Beza per l'Accademia di Ginevra nel 1565 (tre anni dopo la morte di Vermigli) ... [l'elenco dei libri trasferiti da Zurigo a Ginevra] avrebbe potuto essere più lungo, se il Consiglio cittadino di Ginevra non avesse deciso di ridurre gli alti costi del trasporto della raccolta da Zurigo a Ginevra, dando a Beza il compito di svendere i libri ‘inutili’ della collezione” (John Tedeschi, op. cit., p. 30). Abbiamo qui un esempio delle difficoltà logistiche del trasferimento di una biblioteca (peraltro all'interno della medesima Svizzera) e dei relativi costi.*

⁷⁰ Non abbiamo a disposizione, fisicamente, la biblioteca di 340 libri italiani, francesi e spagnoli, di cui parla John nel suo testamento del 1625; in realtà, però, abbiamo un cospicuo elenco di ben 252 indicazioni di libri italiani - alcune comprendenti più volumi - letti da John per la predisposizione del suo dizionario del 1611. Peraltro, in 11 di queste “indicazioni” si fa riferimento a un certo numero di libri (per esempio, i 6 libri delle *Lettere* di Aretino, all'indicazione n. 217 [v. Appendice II in calce a questo studio]). Se si calcola il numero totale di volumi/libri che emerge da queste “indicazioni”, si perviene a un numero di 274 volumi italiani; all'appello, mancherebbero soltanto ulteriori 66 libri, italiani, francesi e spagnoli. Si vuole dire che della stragrande maggioranza della biblioteca dei Florio conosciamo precisamente i titoli dei libri (probabilmente di tutti quelli italiani); ciò che costituisce un dato conoscitivo di enorme rilievo! E sono i libri utilizzati dal Drammaturgo nelle sue opere.

⁷¹ Tanto per fare alcuni esempi, Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p.476, elenca alcune opere di Shakespeare che prendevano spunto da novelle italiane non ancora tradotte in inglese. *Measure for Measure* traeva la propria fonte (op. cit., p. 453) dalla “*quinta novella dell'ottava deca degli Hecatommithi di Giovan Battista Giraldo Cinthio (1565), che fu poi tradotta in francese da Gabriel Chappuys (1584)*”. *Othello*, a sua volta (op. cit., p. 475), aveva la propria fonte nella “*settima novella della terza deca*” degli *Hecatommithi. Much Ado About Nothing* traeva origine (op. cit., p. 346) dalla “*novella XXVI della prima parte delle Novelle del Bandello (1554)*”. In relazione a tutti questi casi in cui non esisteva una traduzione inglese, Melchiori (op. cit., p. 477) afferma: “*C'è dunque da sospettare che Shakespeare avesse una conoscenza sia pur molto superficiale dell'italiano, o conoscesse persone (ad esempio il lessicografo e traduttore italiano Giovanni Florio residente a Londra) in grado di informarlo su questi racconti*”). Jonathan Bate, “*Soul of the Age*”, Pinguin Books, 2009, pp. 151-152, prende in considerazione *Measure for Measure* e *Othello*, entrambi tratti dagli *Hecatommithi di Giovan Battista Giraldo Cinthio* e rileva come gli “*Studiosi dibattono se Shakespeare conobbe l'originale italiano o una traduzione francese che era disponibile (o entrambi). Io propendo verso la conoscenza diretta dell'originale italiano: le comparazioni delle parole sono più vicine al testo di Shakespeare e la lingua era facile da leggere se si conosceva il latino e si aveva a portata di mano il dizionario di Florio.*” Francamente, l'utilizzo del vocabolario di Florio poteva costituire un ausilio per persone che già conoscessero la lingua italiana. Si trattava di un vocabolario dall'italiano in inglese [per un evidente “errore materiale”, “*clerical error*”, Bate, *Soul of the Age*, cit., p. 150, parla dell’“*English-Italian dictionary*” di John Florio, che, come noto era, invece, un vocabolario italiano-inglese]; tanto per fare un'esempio, se, in una novella italiana, si trova la frase “io lessi un libro”, per conoscere la traduzione in inglese del vocabolo “lessi”, si deve cercare sul

⁷⁰ Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by

iii. La candidatura dei Florio come unica candidatura attuale - La demolizione delle candidature di Sir Francis Bacon e del Conte di Oxford a opera di James Shapiro, 2011 - *William Shakespeare e John Florio: una prima analisi comparata linguistico-stilistica* a opera della Prof. Laura Orsi, 2016 - “La perfetta compatibilità della creatività linguistica di Shakespeare con quella di John Florio: la loro osmosi” - La finalità ultima degli studi sui due Florio, a carattere fortemente interdisciplinare: conoscere meglio le opere del Drammaturgo.

La “*tesi Floriana*” è stata recentemente rilanciata, sostenendosi la candidatura di John Florio, in due importanti studi del 2016 della Prof. Laura Orsi⁷².

Nel “*Caso Shakespeare*”. *I sonetti*, la Orsi sottolinea come “*In aggiunta alla padronanza di numerose lingue, i fattori che rendono John Florio il più probabile Shakespeare, più di Christopher Marlowe, Sir Francis Bacon, il Conte di Oxford e Mary Sidney, Contessa di Pembroke, sono racchiusi in quattro parole, che proviamo a mettere in un ordine che rifletta il percorso educativo di Shakespeare in una linea a metà tra culturale e cronologica: Italia, Bibbia, Mediterraneo, mondo antico*”⁷³.

Si sottolinea anche come fondamentale la “*conoscenza di Michel Angelo e John Florio: un padre e un figlio, sradicati transfughi italiani la cui vita calza splendidamente con tutta l’opera di Shakespeare*”⁷⁴.

Al riguardo, ci permettiamo di sottolineare che la candidatura dei “*Florio*” è, in realtà, l’unica rimasta, considerato che uno dei più grandi studiosi americani di Shakespeare, James Shapiro, nel suo libro “*Contested Will: Who Wrote Shakespeare?*”, London 2011, ha autorevolmente, motivatamente e diffusamente contestato le due più accreditate candidature degli aristocratici inglesi Francis Bacon e di Edward de Vere come possibili autori delle opere di Shakespeare.

Per altro verso, uno dei più autorevoli studiosi inglesi di Shakespeare, Jonathan Bate ha sottolineato che: “*Considerato che Shakespeare conosceva Florio [Bate fa riferimento essenzialmente a John, non entrando nel distinguo fra l’opera di John e quella del di lui padre] e i suoi lavori, l’opinione che l’opera di Shakespeare fosse stata scritta invero da John Florio è più difficile da confutare rispetto all’ipotesi che un aristocratico inglese si fosse celato dietro il suo nome*”⁷⁵.

vocabolario il vocabolo “leggere” (cioè il verbo all’infinito). “...per poter consultare [i dizionari di Florio], occorre conoscere l’italiano, se non come lo conoscevano gli allievi di Florio, almeno abbastanza da potersene giovare”(Laura Orsi, *Il “Caso Shakespeare.” I Sonetti*, cit., p. LXIII).

Conclusivamente, se appare un vero mistero come William di Stratford possa aver letto, in italiano, le *Novelle* del Bandello e gli *Hecatommithi* di Gian Battista Giraldis Cintio, basta consultare l’elenco dei libri letti da John Florio per il dizionario del 1611, per accorgersi che essi sono nella *Biblioteca dei Florio* e fra i libri letti da John! Le *Novelle* del Bandello al numero 174 di tale elenco e gli *Hecatommithi* di Gian Battista Giraldis Cintio al numero 92 di detto elenco, leggibile in Appendice II di questo studio).

⁷²Laura Orsi *Il “Caso Shakespeare.” I Sonetti*, cit.; Id., *William Shakespeare e John Florio: una prima analisi comparata linguistico-stilistica* (Memoria presentata dal s.c. Giuliano Pisani nell’adunanza del 16 aprile 2016), Estratto *Arti e Memorie* dell’Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti, vol. CXXVIII (2015-2016), Parte III, Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Padova, presso l’Accademia, pp. 138-280. La Orsi, *William Shakespeare e John Florio...* cit., p. 269 afferma che “*La candidatura John Florio alias Shakespeare nasce con Shakespeare, uno Shakespeare che ci pare essere stato percepito con viva chiarezza, al suo esordio, quale un tutt’uno con John Florio*”.

Lo studio *William Shakespeare e John Florio...* cit. è anche leggibile nel link:

https://www.academia.edu/31443819/William_Shakespeare_e_John_Florio_una_prima_analisi_comparata_linguistico-stilistica. Per un profilo biografico della Prof. Laura Orsi, si veda il link <https://www.fus.edu/academics/faculty/322>

⁷³ Laura Orsi, *Il “Caso Shakespeare.” I Sonetti*, cit., p. XXV-XXVII. Come rileva Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio...* cit., p. 150 e nota 18, anche “*Un altro autorevole studioso, Dario Calimani, ha definito John Florio ‘pericolosissimo candidato’ [all’attribuzione delle opere di Shakespeare]; vale a dire ‘validissimo’*. La Orsi richiama il pensiero di Dario Calimani, espresso nel 2011, in: www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=97933. Calimani ha tradotto e commentato quarantasette sonetti di Shakespeare: *I sonetti della menzogna*, Roma, Carocci 2009, e *Il Mercante di Venezia*, Marsilio, Venezia, 2016.

⁷⁴ Tassinari, op. cit., p. 21.

⁷⁵ J. Bate, *The Genius of Shakespeare*, Picador, 2008, p.94.

In buona sostanza, è facile demolire le candidature degli aristocratici inglesi ... mentre, con un “eufemismo”, la confutazione della candidatura dei Florio appare assai “più difficile”: un’impresa sostanzialmente impossibile. Infatti, utilizzando, *mutatis mutandis*, lo stesso *iter argomentativo*, seguito dalla Prof. Orsi con riguardo all’attribuzione a John Florio della traduzione [1620] del *Decameron* di Boccaccio ⁷⁶, anche in questo caso, una sostenibile “contro-candidatura” alla “firma” dei “Florio”, per le opere attribuite a Shakespeare, presupporrebbe l’indicazione di “*un candidato che avesse certe caratteristiche [possedute dai Florio] ... senza essere i Florio stessi*”.

Per completare il punto, va rilevato che, nella sua celebre opera su John Florio del 1934, la Yates, nella prefazione, auspica che, “*alla luce delle maggiori conoscenze acquisite, sia finalmente possibile raggiungere una conclusione definitiva sulla vessata questione delle relazioni di Florio con Shakespeare*”⁷⁷. Non poteva spingersi oltre, nella sua veste di studiosa inglese; i collegamenti fortissimi fra Florio e le opere di Shakespeare caratterizzano tutto il predetto studio della Yates!

La vessata questione di tali rapporti era stata già affrontata nella “voce” *Shakespeare* dell’*Encyclopædia Britannica*, IX Edizione (paragrafo: *Shakespeare Continues his Education. His Connection with Florio*⁷⁸), nella quale si sottolineava che, per Shakespeare, John Florio era “*a friend and literary associate to whom he felt personally indebted*”, “*un amico e associato letterario verso cui egli si sentiva personalmente in debito*”⁷⁹. Rinviando, sul punto, al successivo § II.3 del Capitolo II del presente studio, tale autorevole voce dell’*Encyclopædia Britannica* finiva per trovare tante e tali connessioni fra Florio e Shakespeare (solo lui, fortemente debitore verso il primo) che, alla fine, la soluzione dell’ “*associazione letteraria*” fra i due sembrava costituire una sorta di vera e propria “*foglia di fico*”⁸⁰ per nascondere il contributo esclusivo ed unidirezionale dei Florio⁸¹.

⁷⁶ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio: una prima analisi comparata linguistico-stilistica*, cit., p. 258. Anche Mario Praz, *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi sui rapporti anglo-italiani*, Sansoni ed., Firenze, 1962, p. 6 e nota 2 (e p. 75, nota 1) condivise l’opinione che “*Florio fu probabilmente anche il primo traduttore del Decameron in inglese*”, sulla scia di quanto sostenuto da Herbert G. Wright, *The First English Translation of the Decameron*, Upsala, 1953.

⁷⁷ Yates, op. cit., “Preface”: “*I hope that it may eventually be possible, in the light of this fuller knowledge, to reach a definite conclusion upon the vexed question of Florio’s relationship with Shakespeare*”.

⁷⁸ Tale intero paragrafo della voce *Shakespeare*, scritta da Thomas Spencer Baynes, è anche liberamente disponibile, “on-line”, accedendo al sito web ufficiale dell’*Encyclopædia Britannica* <http://www.1902encyclopedia.com/S/SHA/william-shakespeare-31.html>

⁷⁹ Anche Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio*...cit., p. 207, afferma che “*a ben guardare Shakespeare nasce associato a Florio*”.

⁸⁰ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio*..., cit., p. 251, rileva che “*volendo tenere una prospettiva ampia, la stessa di Shakespeare e del suo supposto ‘suggeritore’ o ‘amico’ John Florio, talmente vicino a Shakespeare, come si vede, da apparire sempre più in una vera e propria osmosi con lui*”. La Orsi, *William Shakespeare e John Florio*... cit., p. 269 afferma ancora che “*La candidatura John Florio alias Shakespeare nasce con Shakespeare, uno Shakespeare che ci pare essere stato percepito con viva chiarezza, al suo esordio, quale un tutt’uno con John Florio*”. Ci sembra che la tesi del ‘suggeritore/amico’ si traduca sostanzialmente in una vera leggenda, in cui il ‘suggeritore/amico’ sia, in realtà, il vero Drammaturgo, senza bisogno di ulteriori intermediari.

⁸¹ Si sottolinea che il paragrafo in questione dell’*Encyclopædia Britannica* fu interamente tradotto in italiano da Santi Paladino, nel suo volume del 1955, pp. 92-98. Personalmente, ricordo l’emozione che mi assalì quando finalmente riuscii a trovare questa edizione (cui Paladino si riferiva, senza precisarne gli estremi) dell’*Encyclopædia Britannica*, presso la biblioteca dell’*Enciclopedia Treccani* in Roma; poi, con le parole inglesi a disposizione, non mi fu difficile reperire tale paragrafo on line nel link ufficiale dell’ *Encyclopædia Britannica* <http://www.1902encyclopedia.com/S/SHA/william-shakespeare-31.html> Di questa piccola personale “scoperta” è fatta menzione nel volume di Roberta Romani e Irene Bellini, *Il segreto di Shakespeare – Chi ha scritto i suoi capolavori?*, Milano, Mondadori editore, ottobre 2012, p.20. Le “voci” di un’ enciclopedia autorevole, anche se datate, sono, a mio avviso studi preziosi che non vanno trascurati; come ogni studio umano, esse possono contenere spunti di assoluto interesse, oltre a profili discutibili. Certamente aiutano nella ricerca di uno studioso! Peraltro l’edizione IX dell’*Encyclopædia Britannica* è largamente conosciuta come la “*Scholar’s Edition*”, l’ “*Edizione dello Studioso*” “*per i suoi alti standard intellettuali*” (“*for its high intellectual standards*”), come precisamente chiarito nel sito ufficiale dell’*Encyclopædia Britannica*, <http://www.1902encyclopedia.com/about.html> ; la “voce” *Shakespeare* fu curata da Thomas Spencer Baynes, “*man of letters who was editor of the ninth edition of Encyclopædia Britannica ... He himself wrote the Britannica article on Shakespeare*”, come si legge nel link <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Spencer-Baynes>

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by

In proposito, Santi Paladino afferma: “Ecco cosa testualmente dice l’Enciclopedia britannica che raccoglie i fatti ritenuti dagli inglesi più positivi delle varie biografie di Shakespeare. Se volessimo analizzare periodo per periodo tutto quanto sopra, troveremmo argomenti per centinaia e centinaia di pagine tutte intese a dimostrare come l’ ‘associato letterario’ fosse effettivamente l’erudito Giovanni Florio e come il ‘più grande poeta d’Inghilterra’ altri non potesse essere che il padre di questi e cioè il frate sfratato Michele Agnolo Florio.”⁸²

Il Paladino è, a mio avviso, troppo “sbilanciato” e affezionato verso Michelangelo, di cui aveva trovato il famoso libro in italiano, intitolato i “*Secondi Frutti*” (pubblicato nel 1549, quando Michelangelo era in prigione); libro che, dal titolo, faceva anche presumere che lo stesso Michelangelo avesse anche scritto, precedentemente in italiano un libro intitolato “*Primi Frutti*”.

Sempre a mio avviso, allo stato delle conoscenze, sarebbe auspicabile, come oltre ribadiremo meglio, non sbilanciarsi troppo neanche in senso opposto, perché i due Florio contribuirono in maniera diversa, e con ruoli diversi, ma entrambi essenziali, a una “comune” impresa.

La Prof. Orsi, al riguardo, rileva anche che “*Il ruolo del padre [Michelangelo] dovrà essere approfondito e già si può dire che fu determinante*”⁸³.

Ancora la medesima studiosa, nel suo ulteriore studio *William Shakespeare e John Florio: una prima analisi comparata linguistico-stilistica*, e in particolare nella parte terza di tale contributo (“*Florio e Shakespeare a confronto*”⁸⁴), sottolinea, “*attraverso lo studio al microscopio dei modi seguiti da John Florio e da Shakespeare nell’inventare parole*”⁸⁵, l’irrefrenabile creatività innovativa linguistica di Florio e Shakespeare, che seguono le medesime modalità nella creazione di neologismi, tanto che “*Shakespeare ci è parso fondersi a poco a poco (e*

⁸² Nel volume di Paladino, op. cit., 1929, p.35, lo stesso Paladino ci informa di come egli fu in grado di leggere tale paragrafo della voce “*Shakespeare*” dell’*Encyclopædia Britannica*, IX Edizione, di cui Paladino stesso, come rilevato, fornirà una traduzione completa in italiano nel suo successivo volume del 1955, pp.92-98. Paladino, nei suoi studi, era stato largamente coadiuvato dal “*Commendator Avvocato Professor Raffaele Sammarco da Reggio Calabria*”, dando atto (nel Capitolo XII, intitolato “*La scoperta del Prof. Sammarco*”, pp. 35-37 del volume del 1929) che fu quest’ultimo, “*condividendo la certezza*” del Paladino, a “*trovare in una Enciclopedia inglese delle importantissime notizie*” (p. 35), fra le quali, quella (p.36) che “*Florio, poeta italiano, fu l’amico più intimo di Guglielmo Shakespeare*”. L’*Encyclopædia* si esprime, precisamente, in termini di John Florio come “*friend and literary associate to whom he [Shakespeare] felt personally indebted.*” (“*amico e associato letterario, verso il quale [Shakespeare] si sentiva personalmente in debito*”). Paladino, nel momento in cui scriveva il suo primo volumetto del 1929, non aveva ancora potuto visionare tale *Encyclopædia* e aveva solo ricevuto una lettera dal Prof. Sammarco, in cui tale studioso segnalava a Paladino l’importante collegamento fra Florio e Shakespeare, evidenziato in tale *Encyclopædia*; e, appunto, in tale lettera si affermava che “*Florio, poeta italiano, fu l’amico più intimo di Guglielmo Shakespeare*”. Paladino, però, non aveva compreso che il “*Florio*” di cui si parlava nell’ *Encyclopædia*, non era Michelangelo, ma suo figlio John (della cui esistenza Paladino, all’epoca, non aveva neanche consapevolezza); si tenga conto che il primo saggio divulgativo in italiano su Giovanni Florio è costituito dalla voce di Maria Frasccherelli, nell’*Enciclopedia Italiana Treccani* del 1932 (vol. XV, p.564), ora leggibile anche nel link [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-florio_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-florio_(Enciclopedia-Italiana)/). La Yates, op.cit., p. 17, nota 1, rileva giustamente che Paladino confuse Michelangelo Florio con John Florio. Paladino, op. cit., 1955, p.9 racconta di aver più volte “*riletto con passione tutto quanto poteva leggersi in quel malandato volume*” del 1549 (il volume dei “*Secondi Frutti*”, in italiano, pubblicato da Michelangelo Florio) e l’*Encyclopædia* suggeritagli dal Prof. Raffaele Sammarco, definito da Paladino come “*suo amico e maestro, preside dell’Istituto Tecnico di Reggio Calabria e redattore de ‘Il Giornale d’Italia’*”. Il Prof. Sammarco è un personaggio di spicco della cultura calabrese e tuttora ricordato con grandissima stima dai suoi concittadini. Nella *Storia della Calabria* di Domenico Caruso, risulta che “*Fra gli uomini illustri che onorano la nostra Terra emerge la figura di Raffaele Sammarco - poeta, scrittore, giornalista e maestro.*” (v. il link <http://digilander.libero.it/brutium/storia/storia18.htm>, ove è illustrata la vita e l’opera del Professore). Recentemente, il Prof. Sammarco, nato a Varapodio, il 14 ottobre 1866 e morto a Reggio Calabria, l’8 giugno 1931, e amico di Giovanni Pascoli, è stato ricordato, con apposita celebrazione in Reggio Calabria, l’11 ottobre 2016, in occasione del 150° anniversario della sua nascita (si veda l’articolo di Caterina Sorbara sul link <http://approdoneews.it/giornale/?p=236726>).

⁸³ Laura Orsi, Il “*Caso Shakespeare.*” *I Sonetti*, cit., p. XXIX.

⁸⁴ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio: una prima analisi comparata linguistico-stilistica*, cit., p. 222 e ss.

⁸⁵ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio*, cit., p. 269.

siamo solo all'inizio, alle prime tre lettere dell'alfabeto, che abbiamo appena spigolato) con il più celebre e virtuoso professionista della grammatica e della parola del suo, del loro tempo: John Florio⁸⁶.

Tale Autrice, nel sintetizzare le conclusioni del suo ponderoso approfondimento, sottolinea, fra l'altro, "la perfetta compatibilità della creatività linguistica di Shakespeare con quella di John Florio: la loro osmosi"⁸⁷.

Alla prima parte di tale studio della Orsi (intitolata "Il Caso Shakespeare") si rinvia, anzitutto, per "mettere a fuoco il 'Caso Shakespeare' nelle sue linee storico culturali"⁸⁸. La questione è ivi ampiamente e sistematicamente illustrata con gli apporti e i contributi relativi.

Nel medesimo studio, peraltro, nella seconda parte, "si presenta John Florio, anche in rapporto al padre, il celebre riformato Michelangelo ...", intitolata proprio "Michelangelo e John Florio"⁸⁹.

Anche in questo studio, infatti, si sottolinea l'importante eredità di Michelangelo, pure per quanto riguarda l'innovatività nella creazione di neologismi: John "inventa anche nella veste di lessicografo. Poteva venire da papà Florio [Michelangelo] questa propensione? Sicuramente sì La vis polemica [di Michelangelo, specie nella sua Apologia] porta del resto Michelangelo a vere e proprie tirate neologistiche, degne in tutto di suo figlio John, ma anche (questo è ben noto) di Shakespeare. Viene da dire: "It runs in the family"; come a dire: "Buon sangue non mente".⁹⁰

Si tratta, ovviamente, di affermazioni importanti, cui dovranno seguire, a mio avviso, studi attenti e puntuali di ogni singola opera del Drammaturgo, in ogni loro singolo passo; una sorta di attenta "rilettura" sistematica delle opere del Drammaturgo, da effettuarsi, per così dire "con gli occhiali" dei Florio, e con un coinvolgimento di competenze interdisciplinari (si pensi all'importanza della Riforma protestante, al contributo culturale dei riformatori protestanti italiani, ai profili teologici, alle competenze di latinisti, considerate le lettere latine di Michelangelo, alle competenze di studiosi del Rinascimento italiano, a competenze di analisi linguistico - stilistica etc.).

I due citati studi di Laura Orsi sono i primi "saggi accademici" a supporto della "tesi floriana", che fanno seguito a una prima "indagine-manifesto", pubblicata nel 2008 da un altro studioso accademico⁹¹.

Per approfondire il "caso Shakespeare", alla predetta "indagine-manifesto" e ai predetti "saggi accademici" dovranno seguire, evidentemente, ulteriori ricerche.

Uno dei tanti possibili modi di procedere potrebbe consistere, a mio giudizio, in commenti organici e completi di un primo "stock" di opere significative del Drammaturgo (es: *Amleto*, *Romeo e Giulietta*, *Misura per Misura*, *Il Mercante di Venezia*, *La Tempesta*), da analizzare partitamente e brano per brano, per verificare "sul campo" la tesi "Floriana".

⁸⁶ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio* cit., p. 269.

⁸⁷ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio*, cit., p. 141.

⁸⁸ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio*, cit., p. 141.

⁸⁹ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio*, cit., pp. 141 e 161 e ss.

⁹⁰ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio*, cit., p. 249.

⁹¹ Come "indagine-manifesto", Tassinari, op.cit., p.12 qualifica il proprio studio. Sostanzialmente coevo allo studio di Tassinari è un altro voluminoso studio, diventato anch'esso una pietra miliare di riferimento, pubblicato da Saul Gerevini, *William Shakespeare, ovvero John Florio: un fiorentino alla conquista del mondo*, Pilgrim edizioni, 2008. Si tratta di un'ampia e documentata trattazione, scritta peraltro in modo avvincente alla lettura e "intrigante" (com'è stato, peraltro, già rilevato anche da Laura Orsi, *William Shakespeare ... cit.*, p. 166); tale studioso, inoltre, condivide alcune importanti convinzioni con la studiosa inglese Giulia Harding (in particolare, circa una possibile collaborazione fra John Florio e William di Stratford). A sua volta, è da ricordare come il padre di Giulia Harding, John Harding, fosse uno studioso anti-stratfordiano: Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare*, Picador, 2008, p. 363, ricorda di aver intrattenuto conversazioni con tale studioso, traendone spunti per il proprio libro, e, in particolare, rileva che "John Harding ... believes that Florio himself wrote the works of Shakespeare", "John Harding ... ritiene che Florio stesso scrisse le opere di Shakespeare". Si tratta, probabilmente, del primo studioso inglese che sostenne la candidatura di John Florio!

Si è, a mio avviso, solo all'inizio di un lavoro immane e assai impegnativo, ma al quale non ci si può sottrarre, anche sotto il profilo contenutistico. E' necessario trovare, nei testi, quelle che, in gergo legale, si chiamano "smoking guns", cioè "prove inconfutabili", anche sotto il profilo forense, proprio come quella di colui che è sorpreso sul luogo del delitto "con in mano la pistola ancora fumante"; o, almeno, indizi "gravi, precisi e concordanti", che, secondo gli ordinamenti giuridici attuali (v. art. 2729, comma 1, del nostro codice civile), possono essere comunque considerati come "probanti" e cioè come equipollenti a una vera e propria prova, a meno che la parte contro-interessata non riesca a provare l'infondatezza di tali indizi.

La *finalità ultima* che spinge tali ricerche non è quella di identificare chi furono gli autori delle opere del Drammaturgo (l'arte universale e gli artisti universali sono comunque patrimonio dell'intera umanità!).

Alla base di tali studi vi è la convinzione (peraltro, una convinzione generale, fondata su quella di autorevoli studiosi) che solo identificando gli autori (per quanto possibile, di tutte o parte delle opere attualmente attribuite al Drammaturgo), sia possibile "conoscere meglio le opere stesse del Drammaturgo".

Le opere di un Autore, infatti, non possono essere "intese appieno" se non tramite un esame "della sua formazione umana e culturale, che tenga conto di tutti i dati, anche psicologici della sua personalità e di tutte le componenti che vi confluiscono" per pervenire a un'interpretazione della sua opera "capace di riflettere tutte le sfumature e magari le contraddizioni della sua esperienza reale", posto che senza la vita dell'autore nella sua collocazione anche storica "non esisterebbero neppure gli affetti e le fantasie del poeta, non l'opera artistica, ... non la rifrazione del sentimento" nell'opera poetica⁹².

Senza l'identificazione dell'autore/i, e delle sue esperienze di vita, senza la conoscenza della cerchia di persone amiche frequentate e delle esperienze e studi letterari, che inevitabilmente si riflettono nell'opera letteraria, un'opera non si conosce.

Un'opera d'arte (di qualunque tipo) è essenzialmente la rifrazione di un sentimento, di un'emozione di un uomo, o di uomini realmente vissuti, che viene comunicata al pubblico.

La migliore comprensione dei contenuti delle opere del Drammaturgo è il vero fine ultimo anche della ricerca (l'individuazione degli autori, una necessaria tappa)!

Dello stesso identico avviso appare la Prof. Orsi, la quale sottolinea che "Occorreranno ancora anni di studio e molte competenze"⁹³ e conclude che "bisogna cominciare a lavorare insieme, tra dipartimenti, tra discipline, mettendo insieme tutte le competenze possibili [forse, mi auguro, anche quelle di un modesto studioso indipendente come me!]. Il mito del genio solitario è fuorviante ... Gli studi dovranno essere sistematici"⁹⁴; e, rileviamo, ovviamente che tale auspicata unione di tutte le competenze possibili riguarderà, ovviamente, non solo il profilo stilistico-linguistico, ma anche i contenuti dell'opera del Drammaturgo.

L'obiettivo è proprio "una comprensione rinnovata di Shakespeare e la riscoperta del "Risoluto" ma prudente e ironico, lungimirante, anche a costo del sacrificio, John Florio"⁹⁵; e riscoprire John Florio significa, aggiungiamo (ciò che può evidentemente apparire già implicito, ma che è bene comunque sempre tenere a mente), riscoprire anche la figura di Michelangelo Florio, dato che è indubbio che "In numerosi modi John seguì le orme di suo padre in Inghilterra, condividendo la sua passione e amore per la lingua italiana e l'umanesimo"⁹⁶.

iv. I tre elementi indefettibili della "tesi Floriana": 1) La centralità della Riforma Luterana; 2) Il concepimento di John Florio, tramite il famoso "atto di fornicazione" di Michelangelo; 3) Lo

⁹² Natalino Sapegno, in *Letteratura italiana* (diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno), vol. VII, pag. 736 e vol. I, pag. IX, Italia, Garzanti editore, 1982.

⁹³ Il "Caso Shakespeare." *I Sonetti*, cit., p. XXV.

⁹⁴ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio* cit., pp. 268-269.

⁹⁵ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio* cit., p. 269.

⁹⁶ John Florio, *A Worlde of Wordes*, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller, University of Toronto Press, 2013, p. xi.

“scampato pericolo”, a seguito del fallimento della spedizione di Filippo II, Campione del Cattolicesimo volta a invadere l’Inghilterra di Elisabetta, la regina “mere English”, “inglese puro-sangue” e anglicana (la sconfitta dell’Armada -1588).

Può sembrare banale, ma, volendo schematizzare, *tre sono, a mio avviso, gli elementi indefettibili della “tesi Floriana”*:

1) La Riforma Luterana, un evento “centrale” nella “tesi” in esame.

Se non vi fosse stata la Riforma, molto semplicemente Michelangelo Florio non sarebbe fuggito dall’Italia per raggiungere il 1° novembre 1550 Londra.

Come illustreremo ampiamente nel successivo Capitolo II (§ II.1 e II.2), un’ulteriore svolta fondamentale nella vita di Michelangelo fu il suo secondo “esilio *religionis causa*”. Infatti, a seguito della deposizione di Jane Grey (Regina per nove giorni), Maria Tudor la Cattolica ascese al trono il 19 luglio 1553 e successivamente manifestò la propria intenzione di sposare Filippo di Spagna (figlio di Carlo V); ne seguì la rivolta di Thomas Wyatt, che si arrese il 7 febbraio 1554; in quegli stessi giorni venne giustiziata Jane Grey (la cui pena era stata sino ad allora sospesa) e fu pubblicato un bando che obbligava tutti gli stranieri a lasciare il Regno entro 24 giorni; Michelangelo, con la sua “famigliuola”, il 4 marzo 1554 abbandonava Londra per poi pervenire il 27 maggio 1555 - dopo essere passato per Anversa e trattenuto a Strasburgo - a Soglio, ove avrebbe esercitato le funzioni di pastore della locale comunità evangelica riformata, nonché di notaio fino al 1566; è questo l’ultimo anno in cui troviamo ancora documentazione inconfutabile (la raccolta degli atti notarili da lui stipulati, con la sua firma!⁹⁷) circa la sua esistenza in vita.

Ritornando, però, al periodo londinese di Michelangelo, va sottolineato che “*I riformatori inglesi vennero rinforzati dall’afflusso di forestieri che fuggivano dinanzi all’Inquisizione romana ... uomini come Ochino a Londra, il Vermigli a Oxford ...*”⁹⁸ Gli italiani, come altri perseguitati religiosi, trovarono nel Regno di Edoardo VI un “porto sicuro” e “*proprio perché fuggiti dalla patria dei ‘papisti’ tendevano a essere più radicali ...*[A Londra], *Accanto a Michelangelo Florio, stanno Bernardino Ochino, prolifico autore di libelli teologici e Pietro-Martire Vermigli, professore di diritto ecclesiastico ad Oxford. E’ attraverso questi personaggi che si consolida il legame tra Rinascimento italiano e Riforma protestante. I rifugiati, approdati in Inghilterra, dovettero lavorare come insegnanti e traduttori. Attraverso questa loro produzione esercitarono una notevole influenza sul mondo delle lettere anglosassone, che ricevette così quanto di più raffinato e significativo aveva espresso la cultura italiana dell’umanesimo*”.⁹⁹

Uno studioso americano ha scritto un *fondamentale studio sul contributo culturale dei riformatori protestanti italiani*¹⁰⁰, mettendo in luce come tali riformatori protestanti erano spesso umanisti di grande spessore, che, nei paesi (specie l’Inghilterra) ove trovarono asilo, nel loro esilio *religionis causa*, apportarono parallelamente competenze teologiche, ma anche di grande cultura umanistica, classica e del Rinascimento italiano.

⁹⁷ Frances A. Yates, *John Florio, The life of an Italian in Shakespeare’s England*, Cambridge University press, 1934 (2010), p.25 e nota 1, la quale precisa che i registri degli atti notarili di Michelangelo (per gli anni 1564-1566) sono conservati nella biblioteca di Coira.

⁹⁸ Roland H. Bainton, *La Riforma Protestante*, Einaudi, p. 185.

⁹⁹ Luca Gallesi (a cura di), *Giardino di Ricreazione di John Florio*, Greco & Greco ed., Milano 1993, *nota introduttiva*, p.11, il quale richiama anche A. Lytton Sells, *The Italian influence in English Poetry*, George Allen& Unwin, London, 1955, pp. 91-92.

¹⁰⁰ John Tedeschi, *I contributi culturali dei riformatori protestanti italiani nel tardo rinascimento*, Italice, 1987, pp. 19-61, in <http://www.jstor.org/discover/10.2307/478509?uid=3738296&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21106842095393>

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

“Gli esuli italiani [religionis causa] stimolarono negli elisabettiani l’interesse e la conoscenza di cose italiane. Ma questo non fu il loro unico contributo alla vita inglese. Parteciparono allo sviluppo del protestantesimo, contribuirono alla circolazione in Inghilterra di autori rinascimentali anche non italiani, diedero uno stimolo importante agli studi legali e filologici, e favorirono l’introduzione della tecnologia continentale”¹⁰¹. Gli studiosi sottolineano come “l’emigrazione ereticale ... avesse ... trasmesse al Nord [Europa] molte delle tradizioni intellettuali della cultura rinascimentale italiana” e come la “diffusione al Nord [Europa] dei testi letterari” fu attuata proprio dagli esuli italiani religionis causa, i quali “fedeli sostenitori delle Riforme di Calvino e di Lutero, avevano un forte interesse nella cultura profana della loro terra nativa [l’Italia] e fecero più di quanto si è finora ritenuto per assisterla nel suo cammino verso l’Europa”¹⁰². Inoltre, “il contributo di monaci e frati alla cultura rinascimentale fu più importante di quanto usualmente si pensi”¹⁰³.

Proprio “da quella minuscola ondata protestante italiana furono portate al nord le acque della Rinascita e della crisi del sud: la lingua, la poesia, le idee di Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Machiavelli, Aretino, Tasso, Ronsard, Castiglione, Montaigne, Bruno che hanno generato il Cigno dell’Avon, fenomeno strano, immaginabile appena... la corrente del Meridione ha toccato al momento giusto la cultura dei Tudor, l’ha fecondata e trasformata. La stessa acqua che, in una superba immagine di John Florio..., portò ai Greci ‘their baptizing water from the conduit pipes of the Egipcians’, e a loro ‘from the well-springs of the Hebrewes or Chaldees’, ha portato ...agli inglesi”¹⁰⁴ i Florio.

Fu attraverso tale fenomeno (legato strettamente alla *Riforma protestante*) che la cultura classica, umanistica e rinascimentale italiana “sbarcò” in Inghilterra, realizzando un imponente trasferimento culturale dall’Italia in Inghilterra.

In particolare, “Fra’ Paolo Antonio di Figline [cioè, Michelangelo Florio, futuro padre di John] era dell’ordine conventuale di San Francesco e guardiano nel monastero di Santa Croce in Firenze ...”¹⁰⁵ Quindi, si rileva che Michelangelo Florio Fiorentino, nato a Figline Valdarno (un paese a pochi chilometri da Firenze)¹⁰⁶, non era solo un grandissimo studioso (come dimostrano le sue opere), ma aveva anche raggiunto una carica assai importante nell’ordine francescano dei minori conventuali, divenendo addirittura il Padre “Guardiano” del monastero di Santa Croce in Firenze; cioè il frate “Superiore” che reggeva il monastero!

Santa Croce a Firenze, peraltro, vantava una delle più importanti biblioteche dell’epoca.

¹⁰¹ John Tedeschi, *I contributi culturali dei riformatori protestanti italiani nel tardo rinascimento*, Itasca, 1987, pp. 38-39, in <http://www.jstor.org/discover/10.2307/478509?uid=3738296&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21106842095393>

¹⁰² John Tedeschi, op. cit., p. 40.

¹⁰³ John Tedeschi, op. cit., nota 143 di p. 61, il quale riferisce il pensiero di P.O. Kristeller, “The contribution of Religious Orders to Renaissance Thought and Learning”, *American Benedictine Review*, 21 (1970), 1-35, specialmente pp. 3 sgg.

¹⁰⁴ Tassinari, op. cit., p. 10. John Florio si riferisce ai Greci che attinsero “la loro acqua generatrice di vita dalle condotte degli Egiziani”, che a loro volta l’avevano ricevuta “dalle fonti degli Ebrei o Caldei” (si veda tale superba immagine nella dedica di John Florio “To the courteous Reader” in “Florio’s translation of Montaigne’s Essays” pubblicata nel 1603 e leggibile in Tassinari, op. cit., p. 354).

¹⁰⁵ Luigi Carcereri, *L’eretico fra Paolo Antonio fiorentino e Cosimo de’ Medici*, in *Archivio storico italiano*, XLIX, 1912, pp. 13-33 (leggibile anche nel link <http://www.archive.org/stream/archivistoricoi495depuuoft/#page/12/mode/2up>). Anche Laura Orsi, *William Shakespeare ...* cit., p. 170 e nota 72, sulla base dello studio di Carcereri, afferma che, a differenza di quanto ipotizzato dalla Yates, op. cit., p.1, “Michelangelo è dunque fiorentino (e non senese, o lucchese, come spesso si legge)”.

¹⁰⁶ Michelangelo era nato a Figline Valdarno, comune compreso nell’attuale Provincia di Firenze, e a Firenze aveva raggiunto la carica di Guardiano di S. Croce; nella sua *Apologia* (p. 77 a) lo stesso Michelangelo definisce “Firenze patria mia”: si leggano tali pagine dell’*Apologia* nel “pdf” liberamente scaricabile dal link <http://www.e-rara.ch/kg/id/6064459> A nostro avviso, l’anno di nascita fu il 1518; si veda in merito il nostro recente studio, Massimo Oro Nobili, *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”, Con un’introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio*, 2017, pp. 5 e ss.; tale studio è leggibile liberamente nel link http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub “Michelangelo Florio e Venezia”.

Santa Croce a Firenze, peraltro, vantava una delle più importanti biblioteche dell'epoca. “Il primo nucleo della Biblioteca di Santa Croce iniziò a costituirsi ai tempi dell'insediamento della comunità francescana a Firenze, quando frate Bernardo Quintavalle e frate Egidio arrivarono a Firenze nel 1209, seguiti da Francesco nel 1211 ... In questo periodo iniziarono a formarsi presso i conventi dei Francescani raccolte di libri di uso comune, utili per prepararsi alla lettura, al canto, alla preghiera, ma con il tempo *si incoraggiò l'istituzione di vere e proprie biblioteche per assicurare ai frati tutti i libri necessari allo studio*, considerato che erano molto costosi e che era meglio non possederne a titolo personale... ... La prima acquisizione datata [di libri] risale al 1246, quando venne acquistato [dal Padre Guardiano, Fra Guido Dalla Fassa] il manoscritto del *Decretum Gratiani*: la celebre raccolta di fonti di diritto canonico del monaco Graziano, risalente al XII secolo ... *Dante Alighieri*¹⁰⁷ *aveva frequentato lo Studium di Santa Croce, come lui stesso afferma nel Convivio*¹⁰⁸, *probabilmente fra il 1291 e il 1295* Sappiamo che anche *san Bernardino da Siena frequentò la Biblioteca di Santa Croce* in occasione dei suoi soggiorni a Fiesole presso il Convento di San Francesco e per le sue prediche in Santa Croce che hanno luogo nel 1424 e nel 1425, come risulta dai codici che le riportano...¹⁰⁹”. Dal 1423, *Santa Croce diveniva sede dello Studio Generale dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali, ospitava il Pontefice Eugenio IV e molti altri personaggi importanti, diventando uno dei più prestigiosi centri della cultura europea*¹¹⁰.

¹⁰⁷ Michelangelo Florio possedeva nella sua biblioteca ben quattro commenti alle opere di Dante, che furono elencati da John fra i libri da lui stesso letti per la predisposizione dei suoi dizionari; e John (il “*Praelector Linguae Italicae*”), nell'epistola dedicatoria del suo dizionario del 1598, sottolinea l'estrema difficoltà della lettura di Dante: “*Hardest but commented*”, “il più difficile di tutti” (rispetto alle opere di Boccaccio – “difficili, ma comprensibili” - e di Petrarca, “più difficili” di quelle del Boccaccio); ma, comunque, precisa John, le opere di Dante erano comprensibili grazie alle spiegazioni dei numerosi “commenti” degli studiosi italiani, letti dal medesimo John (quelli di Alessandro Vellutello, Bernardo Daniello, Giovanni Boccaccio e Cristoforo Landino). Sui libri letti da John Florio, elencati nei suoi dizionari, si veda l'interessante studio di Michael Wyatt, *La biblioteca in volgare di John Florio. Una bibliografia annotata*, Bruniana & Campanelliana, Vol. 9, No. 2 (2003), pp. 409-434, published by Accademia Editoriale (Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/24333802>), leggibile nel link https://www.jstor.org/stable/24333802?seq=1#page_scan_tab_contents

¹⁰⁸ La Prof. ssa Irene Zavattero, *Dante e la filosofia*, in http://www.treccani.it/scuola/tesine/dante_e_la_filosofia/zavattero, precisa che “Dante Alighieri (1265-1321) non fu soltanto il più grande poeta del Medioevo ma anche un pensatore rigoroso e originale. La sua formazione filosofica non fu legata ad alcuna università; egli apprese la filosofia ‘*ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti*’ (*Convivio II, xii, 7*), cioè, frequentando le scuole degli Ordini mendicanti a Firenze: quella dei Domenicani nella chiesa di Santa Maria Novella e quella dei Francescani nella *chiesa di Santa Croce*, che ammettevano anche frequentatori laici esterni”. Parimenti, si vedano anche Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Bari, Laterza, 1983, p. 31 e G. Brunetti, S. Gentili, *Una biblioteca nella Firenze di Dante: i manoscritti di Santa Croce*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche di autore*, a cura di E. Russo, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 26-27.

¹⁰⁹ Si veda Agnolo Gaddi, *Santa Croce e la sua Biblioteca*, leggibile nel link ufficiale della Basilica di Santa Croce in Firenze <http://www.santacrocefirenze.it/?p=326>. Si veda anche l'ampia bibliografia, in merito, ivi citata, comprendente, fra l'altro: R. Manselli, *Due biblioteche di 'Studia' minoritici: Santa Croce di Firenze e il Santo di Padova*, in *Le scuole degli ordini mendicanti, secoli XIII-XIV, 11-14 ottobre 1976*, Todi, presso l'Accademia Tudertina, 1978, p. 355; D. Nebbiai, *Le biblioteche degli ordini mendicanti (sec. XIII-XV)*, in *Studio e studia: le scuole degli ordini mendicanti tra XIII e XIV secolo*, atti del XXIX convegno internazionale, Assisi, 11-13 ottobre 2001, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2002, pp. 222-223; M. D'Alatri, *Panorama geografico, cronologico e statistico sulla distribuzione degli studia degli ordini mendicanti in Le scuole degli ordini mendicanti, secoli XIII-XIV, 11-14 ottobre 1976*, Todi, presso l'Accademia Tudertina, 1978, pp. 49-72; G. Brunetti, S. Gentili, *Una biblioteca nella Firenze di Dante: i manoscritti di Santa Croce*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche di autore*, a cura di E. Russo, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 26-27; C. T. Davis, *The early collection of books of S. Croce in Florence* in “*Proceedings of the American philosophical Society*”, 107 (1963) n. 5, pp. 399-414; A. Lenzuni, *Le vicende di una preziosa biblioteca*, in *Santa Croce nel solco della storia*, Firenze, Città di vita, 2007, p. 69; C. Mazzi, *L'inventario quattrocentistico della Biblioteca di S. Croce in Firenze* in *S. Croce*, in “*Rivista delle biblioteche e archivi*”, VIII, 1897; P. M. Bihl, *Ordinationes Fr. Bernardi de Guasconibus, Ministri provincialis Thusciae, pro bibliotheca conventus S. Crucis, Florentiae, an. 1356-1367*, in “*Archivium franciscanum historicum*”, XXVI (1933), n. 1-2, pp. 149-151; P. Venturi, *La biblioteca di Santa Croce*, Firenze, Biblioteca di Santa Croce, 1944, p. 24; B. Farnetani, *L'attuale biblioteca in Santa Croce nel solco della storia*, Firenze, Città di vita, 2007, a cura di M. G. Rosito.

¹¹⁰ Si veda tale precisazione nel link ufficiale dell'Opera di Santa Croce in Firenze, http://www.santacroceopera.it/it/Spiritualita_TimelineFrancescani.aspx. Ivi, si puntualizza anche che “Il Padre Guardiano di Santa Croce, Fra Guido della Fassa, acquistò nel 1246 un testo fondamentale per gli studiosi, il *Decretum Gratiani* “*ad usum et*

“Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

Può essere anche utile rilevare che la famiglia fiorentina dei Buonarroti aveva “*la proprietà di una cappella privata nella chiesa di Santa Croce*”¹¹¹. Michelangelo Buonarroti, che si formò nella bottega fiorentina di Domenico e Davide Ghirlandaio - pur nato a Caprese (vicino ad Arezzo), ma da padre fiorentino (Ludovico), che in quella località ricopriva, all’epoca della nascita di Michelangelo, la carica di Podestà della Repubblica fiorentina¹¹² - appose sulla sua più celebre scultura (1497-1499), *La Pietà*, la scritta MICHEL ANGELUS BONAROTUS FLORENT[INUS] FACIEBAT, impressa “*sulla fascia che attraversa la veste della Vergine, forse per evitare, come sostiene il Vasari, che lo straordinario gruppo marmoreo venisse erroneamente attribuito allo scultore lombardo Cristoforo Solari*”¹¹³. Similmente, può ritenersi che anche a Michelangelo Florio (frate Guardiano in Santa Croce a Firenze e originario di una località, Figline, assai prossima a Firenze) piacque di fregiarsi con l’epiteto di “fiorentino”, essendo la “fiorentinità” un vero e proprio valore che ricordava le grandi virtù proprie dei molti celebri fiorentini coevi e del passato.

Michelangelo Florio sopportò dal febbraio 1548 al maggio 1550 una prigionia di ben ventisette mesi a Roma, quando vennero alla luce le sue simpatie evangeliche. Egli “*fu condannato ad abiurare e poi rimesso in libertà*”¹¹⁴; fuggì da Roma e dall’Italia e “*alla fine prese la via dell’Inghilterra, dove nel 1550 era pastore nella chiesa per esuli italiani; scrisse, fra l’altro, una grammatica della sua lingua nativa, e divenne precettore di Lady Jane Grey, cugina di Edoardo VI, che, dopo la sua morte, governò per nove giorni, finché fu soppiantata e giustiziata da Mary Tudor. All’inizio del 1554 Florio ritornò sul continente con la grande ondata di esuli mariani*”¹¹⁵ e arrivò a Soglio il 27 maggio del 1555¹¹⁶. “*Aveva con sé il piccolo figlio, John, che un giorno avrebbe fatto ritorno in Inghilterra per diventare il principale patrocinatore di studi italiani in quel paese*”¹¹⁷ ... Nel 1563 Michelangelo pubblicò, per i tipi della stamperia dei Froben a Basilea, una traduzione italiana del *De Re Metallica* di Georg Agricola, ...considerato il primo moderno studio sistematico delle tecniche minerarie ...esso conteneva una lunga dedica adulatoria all’eretica regina d’Inghilterra, Elisabetta I ...era un tentativo ... di gettare un ponte sopra il baratro che si andava allargando tra la cultura dell’Europa cattolica e la cultura dell’Europa protestante”¹¹⁸. Michelangelo era un vero e proprio “go-between” culturale (vero “ponte”, “intermediario” fra la cultura rinascimentale dell’Italia dei Papi e la cultura dei paesi protestanti), come lo sarebbe divenuto

utilitatem fratrum minorum conventus florentini”. È il primo passo verso la costituzione di una delle prime biblioteche di Firenze”.

¹¹¹ Si veda Marta Alvarez Gonzalez, *I geni dell’arte, Michelangelo*, Milano, Mondadori, 2008, p.10.

¹¹² Si veda Marta Alvarez Gonzalez, op.cit., pp.12 e 10.

¹¹³ Si veda Marta Alvarez Gonzalez, op.cit., p. 42.

¹¹⁴ Luigi Carcereri, op. cit., p. 18.

¹¹⁵ John Tedeschi, op. cit., p. 24.

¹¹⁶ V. *Apologia*, cit., f. 78 v.

¹¹⁷ Si veda anche la voce di Maria Frasherelli, *Florio, Giovanni* nell’Enciclopedia Treccani, ora leggibile anche in http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-florio_%28Enciclopedia-Italiana%29/; tale A., peraltro, conclude tale “voce”, affermando che “*Le opere di Shakespeare di soggetto italiano sono testimonianza di quella diffusa conoscenza dei capolavori del nostro Rinascimento di cui il Florio fu alla corte di Elisabetta propagatore*”.

¹¹⁸ John Tedeschi, op. cit., p. 24, p.25 e nota 48, nonché p. 26, sottolinea, in modo assai interessante, che la pubblicazione (da parte dei Froben in Basilea) della traduzione di Michelangelo era destinata al mercato italiano, “*benché l’edizione di Florio puzasse di eresia. Non si fece nessuno sforzo per nascondere o dissimulare l’indicazione del luogo di edizione a Basilea, e degli editori, Froben, né il nome del traduttore apostata. Queste due caratteristiche da sole non avrebbero completamente precluso la circolazione del libro in Italia. In accordo con la pratica della censura romana, una tale proibizione era generalmente riservata agli opera omnia degli arcieretici e agli scritti religiosi degli eretici minori. Libri di autori protestanti su soggetti si natura non controversistica potevano essere sospesi temporaneamente e poi autorizzati a circolare dopo essere stati purgati, operazione che usualmente aveva la caratteristica di una rozza cancellatura a penna ed inchiostro imposta al testo da ufficiali addetti ai tribunali del Sant’Uffizio [L’ostacolo maggiore, nel caso di specie, era la] lunga dedica adulatoria alla eretica regina d’Inghilterra... Ma che la sua traduzione fosse stata realmente concepita, come attesta la prefazione, per la distribuzione in Italia è dimostrato da un semplice fatto: essa sopravvive in pochissimi esemplari e, con una o due eccezioni, esemplari mutili, mancanti della dedica alla regina*”.

anche il figlio John¹¹⁹. Da Londra intratteneva, ai primi del 1554, rapporti epistolari con la Duchessa d'Este Renata di Francia¹²⁰, aperta alle nuove idee della Riforma.

Un'autorevole studiosa di Renata di Francia, rileva che “*Alla schiera dei predicatori degli ordini mendicanti frequentati [per corrispondenza] da Renata occorre aggiungere un personaggio che, con estrema probabilità, in realtà non si era mai trovato a tenere omelie a Ferrara e dintorni: Michelangelo Florio, considerato il veicolo per eccellenza dell'influenza linguistica e letteraria che il Rinascimento italiano esercitò sull'Inghilterra degli anni tra il regno di Edoardo VI ed Elisabetta I, tanto da essere ritenuto (in qualche estrema interpretazione storiografica) il vero autore dei testi shakespeariani*”¹²¹.

Certo è che, solo per accennare qui appena a un profilo eclatante della vita di Michelangelo Florio (predicatore cristiano di professione!), non può non balzare agli occhi un collegamento forte con le opere del Drammaturgo, nelle quali le Sacre scritture giocano un ruolo centrale.

Qui di seguito riporteremo una sorta di brevissimo “*florilegio*” di alcune opinioni in tal senso di alcuni studiosi.

Essi sottolineano anzitutto che l'opera di Shakespeare sembra costituire, specie nelle ultime opere, una sorta di Vangelo, volto alla salvezza del pubblico e del Drammaturgo stesso, la cui mente era completamente satura delle Sacre Scritture¹²².

In questo ambito, “*La prospettiva di uno Shakespeare ex-francescano [Michelangelo] è tutt'altro che assurda, anzi, è illuminante*”¹²³.

Inoltre, si sottolinea che “*Piena di senso è ... l'opinione di Peter Milward e Steven Marx secondo cui ... Shakespeare ha derivato dalle Scritture idee centrali e immagini del suo teatro, a ogni livello. Per loro, le Scritture non sono presenti nelle opere di Shakespeare soltanto come citazioni, come mera erudizione o anche solo come testimonianza di fede. Sono molto di più, sono fonte di ispirazione ... la materia biblica è presente in Shakespeare in un modo che direi subliminale ... a scrivere ... è ... un inguaribile predicatore ... l'autore usa il teatro con i suoi attori e il suo pubblico come uno straordinario espediente per portare avanti un intervento sul mondo ... l'opera di Shakespeare è la dimostrazione, sulla scia di Dante, del carattere irrimediabilmente sacro di ogni grande parola poetica*”¹²⁴.

Inoltre, “*Per Naseeb Shaheen, Richmond Noble, Thomas Carter come anche per Steven Marx, l'autore delle opere di Shakespeare possiede una cultura biblica fuori del comune che satura tutto il suo teatro. Una cultura che va oltre la religiosità, che diventa una forma mentis, un incantesimo che può accadere solo a un 'professionista' delle Sacre Scritture, a uno che le abbia studiate per anni, utilizzate*

¹¹⁹ Così è definito John da Manfred Pfister, *Inglese Italianato-Italiano Anglizzato: John Florio*, in *Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*, edito da Andreas Hofele - Werner von Koppenfels, Berlin, New York, 2005, pp. 32-54.

¹²⁰ E' documentata l'esistenza di una corrispondenza fra Michelangelo Florio e Renata di Francia, nel “*regesto*”, stilato nel 1554, della corrispondenza ricevuta da Renata di Francia; tale “*regesto*” è pubblicato da B. Fontana, *Renata di Francia, duchessa di Ferrara*, sui documenti dell'archivio Estense, del Mediceo, del Gonzaga e dell'archivio segreto Vaticano, 3 voll., Forzani, Roma 1889-1899, III, specie, per quanto riguarda Michelangelo Florio, p. XXXII. In tale pagina XXXII, si riporta quanto segue:

“*Michelangelo Florio Fiorentino scrive longa lettera di Londra la quale è con alcune di Bucheforte, et detto Michele Angelo è predicatore...*

Molte lettere di Bucheforte, con una di Michel Angelo heretico predicatore in Londra, signate 14.” [Il cantore Jehannet Bouchefort era un fedele servitore di Renata].

¹²¹ Eleonora Belligni, *Renata di Francia (1510-1575) - Un'eresia di corte*, Utet editore, Torino, 2011, pp. 306-307 e nota 179.

¹²² Piero Boitani, *Il Vangelo secondo Shakespeare*, il Mulino, Bologna 2009, p.11, rileva che “*i drammi romanzeschi di Shakespeare ... formino la sua buona novella, il suo Vangelo ... Shakespeare ha costantemente presente il Vangelo cristiano ... Prospero alla fine della Tempesta si congeda dai suoi spettatori (da noi) con le parole che chiudono il Padre nostro: 'E la mia fine è la disperazione, a meno che non sia salvato dalla preghiera che va tanto a fondo da vincere la pietà e liberare dal peccato. Come voi per ogni colpa implorate il perdono, così la vostra indulgenza metta me in libertà'*”.

¹²³ Tassinari, op. cit., p. 36, il quale, evidentemente sottolinea anche qui l'importanza di quella “*confluenza*” di esperienze ed eredità fra padre e figlio, cui sopra si è accennato.

¹²⁴ Tassinari, op. cit., p. 235. Si è anche sottolineato che le figure dei frati, “*nel teatro Shakeasperiano, hanno un ruolo particolare e inusuale*” (Tassinari, op. cit., pag. 36): si pensi solo ai ruoli importanti di Frate Lorenzo (oltre che di Frate Giovanni) in *Romeo e Giulietta*, e di Frate Francesco in *Molto Rumore per Nulla*.

quotidianamente e professionalmente e le utilizzi ancora per dimostrare, convincere, convertire. Saturo di Bibbia era certo il predicatore Michel Angelo Florio ...”¹²⁵

Michelangelo era al contempo un teologo e un umanista, ma le due “carriere” non erano separate: quando scrive le *Regole della lingua Toscana*, non manca di riempire tale trattatello di esempi collegati alla sua fede Evangelica¹²⁶, mentre quando scrive di teologia, nella lettera al nicodemita frate Bernardino Spada, lo invita a studiare la “forza de uocaboli ... impara prima a fare le concordanze e poi parla”¹²⁷.

2) *Il concepimento di John Florio, tramite il famoso “atto di fornicazione” di Michelangelo*

Altrettanto banale è rilevare che, senza il concepimento - tramite il famoso “atto di fornicazione”¹²⁸ di Michelangelo - del figlio John, quest’ultimo non sarebbe venuto alla luce e non avrebbe potuto svolgere quell’importante ruolo che, nell’ambito della “tesi Floriana”, viene a lui assegnato!

Giusta la “tesi Floriana”, da una tale “caduta” dei genitori, sarebbe venuto alla luce chi, proseguendo sulla strada del padre, avrebbe scritto in perfetto inglese le opere importanti che conosciamo; e peraltro tale “caduta” avrebbe avuto un peculiare rilievo, in un ambiente (quello della chiesa evangelica italiana a Londra) in cui Michelangelo non si era certamente attratto simpatie, avendo addirittura denunciato, poco tempo prima, alcune inadempienze del suo “gregge”, al fine di ottenere un’adeguata punizione dei responsabili.

John Florio volle attestare, in maniera inconfutabile, il fatto di essere stato generato da Michelangelo, nella dedica dei suoi “*First Fruits*” (1578) a Robert Dudley.

Questi era il figlio di John Dudley (e fratello di Guildford Dudley, marito di Lady Jane e con lei decapitato il 12 febbraio del 1554); Robert Dudley, come noto, era “il favorito e forse anche l’amante della regina Elisabetta I d’Inghilterra; bello e immensamente ambizioso, non riuscì a congiungersi in matrimonio con la Regina, ma rimase uno stretto amico della regina sino alla fine della sua vita”.¹²⁹

Michelangelo aveva già tradotto dal latino in italiano, nel 1553, il *Catechismus* approvato nel sinodo londinese del 1552 e redatto in latino forse da John Ponet, vescovo di Winchester.¹³⁰ L’opera era dedicata

¹²⁵ Tassinari, op. cit., p. 238. Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio ...*, cit., p.225 rileva che “La professione di predicatore di Michelangelo si profila come il seme da cui potrebbero essersi sviluppati lo stile e la poetica di John (preccettore, lessicografo e traduttore) quanto di Shakespeare (poeta-linguista e poeta-drammaturgo)”.

¹²⁶ Con riguardo alle suddette Regole, è stato notato come “fosse strano che la grammatica di Michelangelo Florio facesse così esteso uso delle convinzioni del suo autore non certamente apologetiche verso il Cattolicesimo e anzi assolutamente anti-Cattoliche, ma che, al tempo stesso apparisse subito assolutamente chiaro come non ci fosse nulla di casuale nel mischiare, da parte di Michelangelo, le regole del linguaggio e le sue convinzioni ideologiche”. “Michelangelo fece qualcosa di più che introdurre informazioni grammaticali, nell’offrire esempi quali”: “S’io ubbidisse al papa, ad anticristo ubbidirei (con riguardo al rapporto fra il modo congiuntivo e il modo condizionale)”- Così, Michael Wyatt, *The Italian Encounter with Tudor England*, Cambridge University Press, 2005, p. 212-213; si veda anche Ives, *Lady Jane Grey, A Tudor Mystery*, Wiley-Blackwell 2009, p. 73. Michael Wyatt, a sua volta, richiama il pensiero di Giuliano Pellegrini, *Michelangelo Florio e le sue regole de la lingua thoscana*, in *Studi di filologia italiana*, vol. XII, 1954, p.103.

¹²⁷ *Apologia*, cit., p.20.

¹²⁸ Si veda il nostro recente studio, Massimo Oro Nobili, *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”*, *Con un’introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio*, 2017, pp. 16-20 in http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub “Michelangelo Florio e Venezia”.

¹²⁹ Si veda la voce *Robert Dudley, earl of Leicester, English noble*, in *Encyclopædia Britannica* on-line, <https://www.britannica.com/biography/Robert-Dudley-earl-of-Leicester-Baron-Denbigh>

¹³⁰ “Si tratta del primo libro in italiano stampato nell’isola” britannica (Andrea Bocchi, *I Florio contro la Crusca*, in *La nascita del vocabolario, Convegno di studio per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, Udine, 12-13 marzo 2013, a cura di Antonio Daniele e Laura Nascimben, Padova, Esedra, 2014, p. 52, nota 2; lo studio è anche leggibile nel link <http://florio-soglio.ch/BocchiFlorio.pdf>). “Fonte della traduzione è il *Cathechismus brevis Christianae disciplinae summam continens*, apud Andream Gessnerum, Tiguri, 1553” (Bocchi, op.cit., p. 52, nota 2). Il titolo dell’opera di Michelangelo è *Catechismo, cioè forma breve per ammaestrare i fanciulli ... tradotta di Latino in Lingua Thoscana per M. Michelangelo*

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

al padre di Robert Dudley, John Dudley, Duca di Northumberland (“*Signore Giovanni Dudele degnissimo Duca di Northumberlande*”), cui Michelangelo era devoto e che Michelangelo elogiò, nella dedica stessa, per aver bandito l’Anticristo dal Regno d’Inghilterra (“*per la gloria di Dio ...di questo regno d’Inghilterra alle reliquie che dell’Antechristianesimo ci erano fu dato bando*”); in tale dedica, Michelangelo ricordò anche come la traduzione gli fosse stata caldeggiata proprio da John Dudley: “*col caldo vostro ardente zelo, a farla spinto m’havete*”¹³¹. Su tale figura torneremo ampiamente nei seguenti § II.1 e II.2 del Capitolo II di questo studio.

Tornando a John, questi, nella dedica dei “*First Fruits*” (1578) a Robert Dudley¹³² ricorda i servizi di suo padre resi alla famiglia Dudley, “*Massime per essere io uscito dalle viscere di chi [Michelangelo] vi è stato fedele e devoto vassallo, e conseguentemente essendo io restato successore della medesima servitù e devozione, vorrei così piacendo alla Vostra Eccellenza essere nel numero di quelli che con perfetto amore vi servono*”.

Vi sono qui espressi due importantissimi concetti:

- (i) E’ John stesso a certificare, per iscritto, di “*essere io uscito dalle viscere*” di Michelangelo Florio.
- (ii) Lo stesso John sottolinea il suo ruolo di “*successore della medesima servitù e devozione*”, ma, direi, più in generale (aldilà del caso specifico), della medesima “*missione*” paterna.

Gli studiosi rilevano che “*E’ curioso notare come John Florio fosse abile ad approfittare, nella passione per la cultura italiana, dei grandi personaggi cui suo padre aveva insegnato e come il lavoro di Michelangelo in Inghilterra fosse una sorta di fondamenta sulle quali il figlio fu capace di cominciare a costruire la sua propria più importante struttura*”¹³³.

3) ***Lo “scampato pericolo”, a seguito del fallimento della spedizione di Filippo II (campione del Cattolicesimo), volta a invadere l’Inghilterra di Elisabetta, la regina “mere English”, “inglese puro sangue” e anglicana (la sconfitta dell’Armada -1588).***

Un eventuale successo della spedizione di Filippo II avrebbe potuto cambiare radicalmente la storia dell’intera umanità. Per quanto di interesse, una dominazione della Spagna, campione del Cattolicesimo, sull’Inghilterra, avrebbe provocato un nuovo esilio per John Florio, avrebbe potuto avere ripercussioni sull’ascesa dell’Impero spagnolo a scapito di quello inglese e della sua lingua. Insomma, anche per Florio, sarebbe stata una vera catastrofe e verosimilmente non sarebbe stata possibile l’impresa “*Shakespeare*”, giusta la “*tesi Florianiana*”.

E’ un dato di fatto che il teatro di Shakespeare decolla subito dopo la data fatidica della sconfitta dell’*Armada* nel 1588.

Il successo inglese del 1588 segna, secondo gli storici, l’inizio dell’ “*ascesa dell’impero inglese*”¹³⁴, il successo di quella politica che caratterizzò tutto il regno di Elisabetta e che può riassumersi nelle due parole di cui ella stessa si vantava: io sono una “*mere English*”, cioè, un’ “*inglese puro sangue*”¹³⁵. Ciò, in evidente contrasto con il travagliato regno della sorellastra Maria, una regina Tudor, ma spagnola da parte di madre e cattolica; non certo, quindi, un’ “*inglese puro sangue*”. Maria aveva, mediante il suo matrimonio (25 luglio 1554) con il principe Filippo II, consegnato a uno spagnolo il titolo di Re d’Inghilterra (senza, però diritto di successione in caso di morte della regina Maria; solo eventuali eredi, che non furono generati dalla coppia, avrebbero avuto tale diritto¹³⁶). Era stato un matrimonio fortemente voluto da Carlo V, padre di Filippo, perché “*necessario agli asburgo per assicurarsi anche*

Florio Fiorentino, stampato nel maggio 1553 (senza il nome dello stampatore e senza numerazione di pagine)” (Bocchi, op. cit., p. 52).

¹³¹ Yates, op. cit., p. 11, note 1 e 2, e p. 28 e nota 1.

¹³² Yates, op. cit., p. 28 e nota 1.

¹³³ Yates, op. cit., p. 28.

¹³⁴ Toti Celona, *Le grandi famiglie d’Europa, gli Asburgo*, Mondadori, 1972, p.88.

¹³⁵ Florence M.G. Higham, voce *Elisabetta, regina d’Inghilterra*, in *Enciclopedia Treccani*, 1949, vol. XIII, p. 820. Si veda anche la voce *Elisabetta I (ingl. Elizabeth), regina d’Inghilterra*, in *Dizionario Enciclopedico italiano Treccani*, 1970, vol. IV, p. 332.

¹³⁶ Toti Celona, op. cit., p. 79.

*l'Inghilterra*¹³⁷. Filippo aveva “il titolo di re d'Inghilterra, gli facevano vedere tutti i documenti importanti ...Poiché non sapeva l'inglese e conosceva bene soltanto lo spagnolo e il latino, riuscì a ottenere che tutte le carte e i documenti del Consiglio del regno fossero scritti, oltre che in inglese, appunto in spagnolo o latino”¹³⁸; ciò che rende, peraltro, palese come, a quell'epoca, la conoscenza della lingua inglese, anche fra i sovrani delle corti dell'Europa continentale, avesse una diffusione assai scarsa (e tale avrebbe rischiato di permanere ove il predominio spagnolo avesse prevalso). Alla morte di Maria Tudor, nel 1558, Elisabetta, “*troppo intelligente per ripetere l'errore della sorellastra*”, aveva rifiutato la proposta matrimoniale di Filippo II, che “*poneva la condizione che Elisabetta e il suo popolo tornassero cattolici*”¹³⁹. I capisaldi della politica di Elisabetta furono orientati verso quel “*crescente spirito insulare (insularity) degli inglesi e alle ... idee nazionalistiche*”¹⁴⁰. “*Elisabetta decise di basare la sua forza proprio su ciò che pareva costituire la sua debolezza: quell'isolamento cioè in cui essa si era sempre trovata dato il carattere e la posizione di sua madre, una semplice fanciulla inglese senza legami coi nobili del suo paese e senza potenti relazioni in Europa. Elisabetta era 'un'Inglese puro sangue', 'mere English': un fatto che per essa sarebbe stato ragione di vanto e che le avrebbe dato modo di appellarsi all'amore e alla fedeltà del suo popolo.*¹⁴¹” Inglese “*puro sangue*” e, ovviamente, anglicana.

- v. **Chi fu più grande, Michelangelo (che ancora aveva come riferimento la lingua universale latina) o John Florio (che fu un importante “contributore” della nascente lingua universale inglese, agli albori dell'impero coloniale inglese)? “Ai posteri l'ardua sentenza”! Secondo noi, fu una “staffetta generazionale”, in cui entrambi tali grandissimi umanisti meritano di “salire sul podio” per ricevere il meritato riconoscimento.**

E' una domanda lecita e che è ricorrente fra coloro che sono appassionati studiosi della vita e delle opere dei due Florio.

Abbiamo, or ora rilevato come la Yates ritenesse che sulle “*fondamenta* [di Michelangelo]”, “*il figlio fu capace di cominciare a costruire la sua propria più importante struttura*”. Il giudizio della studiosa è che “*la struttura*” costruita da John Florio, sulle “*fondamenta*” di Michelangelo (in una sorta di paragone basato sull'arte dell'“*edilizia*”), sia “*più importante*”.

Vi è da precisare, però, che l'autorevole studiosa si riferiva, evidentemente, a un confronto fra le opere di Michelangelo Florio (firmate da Michelangelo stesso) e alle opere di John Florio (firmate da John Florio stesso). E' evidente che, in questo paragone, John dovesse risultare “*vincente*”, basti pensare solo: ai suoi manuali dialogici (“*First Fruits*” e “*Second Fruits*”), che tanta influenza ebbero sul Drammaturgo; ai suoi due dizionari del 1598 e del 1611, i primi estesi dizionari della nascente nuova lingua universale; alla sua magistrale traduzione degli “*Essais*” di Montaigne, in merito ai quali giustamente la Yates afferma che “*Tale traduzione fu probabilmente uno dei libri che ebbe maggior influenza, mai pubblicati in questo paese [l'Inghilterra]*”¹⁴².

Anche in relazione a tale paragone, peraltro, un approfondimento ulteriore potrebbe rivelare un ruolo non irrilevante di Michelangelo nei manuali dialogici, nelle raccolte di proverbi (“*Giardino di Ricreatione*”- 1591), nelle grammatiche e nei dizionari stessi di John¹⁴³.

¹³⁷ Toti Celona, op. cit., p. 78.

¹³⁸ Toti Celona, op. cit., p. 79. Eric Ives, *Jane Grey, A Tudor Mystery*, Wiley-Blackwell 2009, p. 81, rileva che, a seguito del matrimonio fra Maria Tudor e Filippo II, “*il regno di lei divenne il regno di Filippo e di Maria*”.

¹³⁹ Toti Celona, op. cit., p. 81.

¹⁴⁰ Florence M.G. Higham, op. cit., p. 821.

¹⁴¹ Florence M.G. Higham, op. cit., p. 820.

¹⁴² Yates, op. cit., p. 240. Peraltro, “*Se si pensa che Florio [madrelingua italiano] traduceva da una lingua che non era la sua in un'altra egualmente non sua, si comprende l'altissima misura del risultato*” (Carlo Maria Franzero, *John Florio a Londra ai tempi di Shakespeare*, Guanda 1969, p. 148).

¹⁴³ Si veda solo quanto, in modo del tutto condivisibile, rileva Tassinari, op.cit., pp. 136-127, con riguardo al dizionario del 1598 di John. Infatti, nell'avviso ai lettori di tale dizionario, “*John dice che già vent'anni prima aveva avuto l'idea di questo lavoro quando aveva visto manoscritto, un abbozzo di dizionario italiano ad opera di un signore di “worshipful account”*”[di

“Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by

La comparazione cui qui intendiamo riferirci riguarda, invece, giusta la “tesi Floriana”, il grado di (maggior/minore) rilevanza del Florio *senior* fiorentino di nascita (Figline è attualmente un comune della Provincia di Firenze) rispetto al Florio *junior* fiorentino di origini (in quanto figlio di Michelangelo) *nella contribuzione alle opere del Drammaturgo*¹⁴⁴.

A nostro giudizio, con gli elementi conoscitivi di cui disponiamo allo stato, *non pare possibile dare una risposta convincente* (né in un senso né nell’altro).

Riteniamo che, allo stato, si possa senz’altro ipotizzare che, nella specie, si sia trattato di una vera e propria “staffetta generazionale” (introducendo qui un paragone di carattere “sportivo”). “*Ai posteri l’ardua sentenza!*” su un’eventuale (ove mai possibile) “graduazione” dei meriti fra i due grandi studiosi, padre e figlio.

Condivido pienamente le affermazioni della medesima Yates¹⁴⁵, secondo la quale “*Michelangelo aveva iniziato nella sua generazione l’opera che il figlio avrebbe continuato nella generazione successiva*”. “*In innumerevoli modi John seguì le orme del padre in Inghilterra, condividendo la passione per la lingua italiana e l’umanesimo*”.¹⁴⁶

Due generazioni a lavoro per un’opera giustamente definita “sovrumana”.

Condividiamo pienamente l’aggettivo che Jonathan Bate¹⁴⁷ usa con riferimento all’opera di Shakespeare: “*superhuman*” (“sovrumana”). Tale aggettivo, a nostro modesto avviso, è molto pertinente, in quanto un’opera così “sconvolgente” va al di là delle forze di una singola generazione, di un singolo uomo, ma necessita una preparazione preliminare “a monte” *nella generazione precedente*.

Continuando nel paragone “sportivo” della “staffetta”, è a tutti noto che, nell’atletica, *tutti i partecipanti a una squadra vittoriosa di staffetta salgono sul podio per ricevere “ciascuno” la propria medaglia; e la medaglia viene*

venerabile importanza] e ‘well experienced in the Italian’[con grande esperienza nella lingua e cultura italiana] ... *l’autore di quel lavoro incompiuto, che John riprende e completa, è il padre Michelangelo*” (si veda anche ampiamente la precedente nota 38). Interessanti sono anche le annotazioni di Andrea Bocchi, *I Florio contro la Crusca*, in *La nascita del vocabolario, Convegno di studio per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, Udine, 12-13 marzo 2013, a cura di Antonio Daniele e Laura Nascimben, Padova, Esedra, 2014, pp. 51-52 (lo studio è anche leggibile nel link <http://florio-soglio.ch/BocchiFlorio.pdf>), il quale rileva, con riguardo al dizionario di John del 1611, che “*credo non apparirà arbitrario farne risalire le origini (le origini, dico, e non una generica ispirazione) addirittura prima della nascita di John Florio, nel primo e già importante approccio del padre di John, Michelangelo, con la cultura inglese nel 1550; e seguirne le tappe nelle prefazioni delle diverse opere di interesse linguistico di Michelangelo e di John.*”

¹⁴⁴ Secondo Tassinari, op.cit., p. 94, “*il ruolo di John è per me preponderante*” - “*il figlio [John] ci ha messo la creatività linguistica e lo stile; il padre, probabilmente, la memoria, l’esperienza, alcuni canovacci.*” Anche Laura Orsi, *Il “Caso Shakespeare”. I Sonetti*, cit., p. XXIX, nota 18, condivide, allo stato dei fatti, tale giudizio. Ma siamo, a mio sommo avviso, di fronte a un giudizio ancorato a una propria sensibilità soggettiva degli studiosi e soprattutto, “*allo stato dei fatti*”, in una fase forse prematura, in cui il ruolo di Michelangelo Florio non è stato ancora oggetto di un approfondito studio monografico relativo alla sua vita e alle sue opere. Assoluto rispetto, comunque, per il loro più esperto giudizio! In ogni caso, anche Tassinari (op., loco cit.) “*punta decisamente sui Florio*”, nella sua ricerca di prove volte a mostrare che “*Michelangelo e John Florio erano Shakespeare.*” Circa la “*creatività*” linguistica di John Florio, si veda anche John Florio, *A Worlde of Wordes*, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller, University of Toronto Press, 2013, p. xxxi, nonché lo studio di Laura Orsi *William Shakespeare e John Florio* cit. Tassinari, op. cit., p. 95 rileva anche che “*Nei libri più recenti su Shakespeare anche in quelli più audaci che sfidano l’ortodossia, il riferimento a John Florio occupa poche righe, mentre il padre Michel Angelo è totalmente ignorato*”.

¹⁴⁵ Frances A. Yates, *John Florio, The life of an Italian in Shakespeare’s England*, Cambridge University press, 1934 (2010), p.8.

¹⁴⁶ John Florio, *A Worlde of Wordes*, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller, University of Toronto Press, 2013, p. xi.

¹⁴⁷ J. Bate, *The Genius of Shakespeare*, Picador, 2008, pag. 158.

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

assegnata “a tutti gli staffettisti” e non certamente solo a chi ha tagliato il traguardo finale! Penso che un analogo criterio possa valere anche con riguardo ai due Florio!

Può essere utile rilevare, inoltre, che un autorevole studioso ha segnalato, ormai trent’anni fa, come “*Uno studio completo della straordinaria carriera di Michelangelo Florio resti un desideratum*”.¹⁴⁸ Recentemente, si è, inoltre, sottolineato che “*lo studio sistematico di Michelangelo Florio, quando inizierà, porterà in piena luce il suo stile a tratti lirico a tratti comico, altisonante, ironico, forbito; caratterizzato, come quello di un predicatore colto e impegnato quale fu, dall’uso di tutta una serie di stilemi che già appaiono a ffini a quelli di Shakespeare, in primis, la ‘copia’, alla quale torneremo, in rapporto sia a John sia a Shakespeare*”¹⁴⁹

Entrambi i Florio (vite e opere) vanno attentamente studiati, perché il padre, giusta la “tesi florianiana”, cedette il “testimone” al figlio, e conoscere “l’oggetto e l’estensione di quel testimone” non ci sembra poter essere affatto irrilevante.

Per concludere rapidamente questo paragrafo, riteniamo utile solo accennare a una delle tante differenze fra i due Florio (che si aggiunge ai diversi luoghi in cui essi si formarono e alle loro diverse esperienze di vita), che è la *lingua universale di riferimento*.

Michelangelo ha ancora, nelle sue opere, come riferimento, la *lingua universale latina*.

In tale lingua universale aveva scritto il suo monumentale trattato sull’Arte dei metalli, *De Re Metallica*, Georg Agricola (un umanista tedesco, di nome Georg Bauer che aveva tradotto in latino il proprio cognome – che significa “contadino” in tedesco - e che “*continuava a scrivere [le sue opere] nel suo raffinato latino*”¹⁵⁰). Michelangelo rileva che Giorgio Agricola (essendo tedesco) avrebbe potuto più facilmente, per lui, scrivere quest’opera in lingua tedesca e invece l’ha scritta in lingua latina, rendendo in tal modo *possibile alla sua opera di essere compresa, non solo dai tedeschi (come sarebbe avvenuto se l’avesse scritta “ne la sua natia Thedesca [lingua]”), ma da una più ampia cerchia di persone che conoscono la lingua latina (“da saui e dotti tenuta in gran pregio”¹⁵¹), anche se non sono direttamente coinvolte (come Michelangelo) nell’arte dei metalli: queste persone colte, capaci di comprendere il latino, a loro volta, hanno la possibilità di tradurre l’opera nelle loro lingue nazionali*. Così aveva proprio fatto Michelangelo, che aveva tradotto l’opera, pubblicata nel 1563, in una lingua che fosse comprensibile in tutta Italia, “*per giouare a queglii [coinvolti nell’arte dei metalli] che la mia lingua, & non la Latina intendono*”. Michelangelo diventava traduttore *per giovare agli italiani che non conoscevano la lingua latina*, ma che erano interessati a imparare le tecniche descritte da Agricola, fondamentali in un periodo in cui l’uso dei metalli, ancor più di oggi, pervadeva ogni aspetto della vita.

Si tratta di una pagina fondamentale di Michelangelo¹⁵², che delinea, in maniera assai chiara, la funzione precipua di una lingua “universale”, cioè di una lingua universalmente conosciuta, perlomeno dai più “dotti”; una lingua, il

¹⁴⁸ John Tedeschi, op.cit., p. 47, nota 43. Anche Tassinari, op. cit., 37 rileva che di Michelangelo “*Non esiste nessuna monografia e la sola biografia si limita a una ventina di pagine che gli ha dedicato Frances Yates nel 1934 in apertura del suo libro su John Florio... Michel Angelo Florio esiste dunque per la storia appena come predicatore, appena come diffusore di lingua e cultura italiana nell’Inghilterra preelisabettiana e infine come padre di John. Michel Angelo Florio, rispetto ai più noti Fausto Sozzini e Bernardino Ochino, è una delle figure minori dei predicatori riformati in Italia*”. Il medesimo Tassinari, op. cit., p. 12, sottolinea l’importanza delle ricerche su Michelangelo Florio affermando: “*Certo la [presente] ricerca avrebbe potuto estendersi a numerosi altri libri e documenti sparsi un po’ dovunque, in particolare riguardanti Michel Angelo Florio. Ma non ho intrapreso questa fatica ...*”

¹⁴⁹ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio ... cit.*, p. 199.

¹⁵⁰ Così, Luigi Firpo, nella sua prefazione *Giorgio Agricola e Michelangelo Florio*, nella pubblicazione *L’Arte de’ metalli tradotto in lingua toscana da Michelangelo Florio Fiorentino*, editore Bottega d’Erasmus, Torino, 1969, p. VII.

¹⁵¹ Le citazioni, nel testo, delle parole di Michelangelo sono tratte dalla sua famosa dedica della traduzione dell’opera di Agricola, alla Regina Elisabetta (da Soglio il 12 marzo 1563), leggibile in *L’Arte de’ metalli tradotto in lingua toscana da Michelangelo Florio Fiorentino*, con prefazione di Luigi Firpo, editore Bottega d’Erasmus, Torino, 1969, immediatamente dopo la prefazione di Luigi Firpo.

¹⁵² E’ giusto riportare le parole fedeli di Michelangelo (in *L’Arte de’ metalli tradotto in lingua toscana da Michelangelo Florio Fiorentino*, loco cit., sempre nell’ambito della dedica alla Regina Elisabetta): “*Che quantunque molto maggiore fosse la commodità della uita generalmente fra tutti, se sicome la uoce, e gl’instromenti da formar le parole son queglii stessi in ogni*

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by

latino (per il caso specifico della sua traduzione), che consentiva a persone di diverse nazionalità e di diverse lingue madri, di poter dialogare nonostante tutto, delineandosi la funzione dei ‘dotti’ in tale contesto. Michelangelo aveva, inizialmente, constatato come la natura avesse fornito gli uomini con tante diverse lingue; egli aveva cominciato la propria analisi proprio dal fatto che *sarebbe molto più comodo per tutti se le parole di ogni popolo e nazione fossero le stesse: non sarebbero necessarie tante fatiche, compresa l’intermediazione di mezzani e interpreti, che spesso sono anche “fallaci”!* Michelangelo passava a considerare, poi, il fatto che la natura non ci ha dato la possibilità di parlare tutti allo stesso modo; *ciò comporta la necessità di grande studio per imparare questo e quel linguaggio, ma questo disagio può trasformarsi in un’opportunità incredibile di perfezionare la nostra mente, della quale la natura non va biasimata affatto.* Infatti, vi era una vera e propria apoteosi sulla perfezione che apporta al nostro intelletto la difficoltà di apprendere una nuova lingua. La diversità delle lingue è, per Michelangelo, un’opportunità grandiosa, poiché egli esalta *“la perfezione che l’intelletto riporta da l’essere altrui astretto con lungo disagio, e studio ad apparare [imparare] hor questo, & or quell’altro linguaggio”.* Appare utile sottolineare come sia attualmente scientificamente provato il fatto che l’apprendimento di lingue diverse contribuisca a potenziare le facoltà intellettuali di un individuo, sviluppando ulteriormente le sue capacità di creare più facilmente connessioni e comparazioni fra idee e argomenti differenti e apparentemente del tutto scollegati; anche questo profilo non può essere sottaciuto quando si parla della genialità del Drammaturgo che, giusta la “tesi floriana”, era in grado di avvalersi di tanti e diversi strumenti linguistici (dal latino antico al francese, dall’italiano all’inglese), che facevano dire al Drammaturgo stesso (tramite Amleto): *“Che opera d’arte è l’uomo, com’è nobile nella sua ragione, infinito nelle sue capacità”, “What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties”* (Amleto, Atto II, Scena ii, 302-304). Un’influenza chiara del pensiero di Giordano Bruno (amico fraterno di John Florio), che concepiva l’“infinità dell’universo” (Amleto dichiarerà di essere *“a king of infinite space”, “un re di un universo infinito”*- Atto II, Scena ii, 255) e, allo stesso tempo, le “infinite” capacità della mente umana¹⁵³.

Tornando a Michelangelo, inoltre, il ruolo dei ‘dotti’, volto ad approntare le traduzioni per il volgo, ha anche radici profondamente religiose (legate alla Riforma)! Ancora Michelangelo, infatti, aggiunge che egli voleva anche essere di esempio per i cultori del latino di ogni altra nazione (*“dare cagione a begli ingegni d’ogn’altra nazione di fare il medesimo”*); questi dovrebbero, in generale, cimentarsi in simili traduzioni dal latino nelle lingue nazionali, anche con riguardo ad altre opere latine non meno utili e belle e *“spezialmente de le diuine, & sacre”*¹⁵⁴. Lo stesso Michelangelo aveva già tradotto dal latino in italiano, nel 1553, il *Catechismus* approvato nel sinodo londinese del 1552 e redatto in latino forse da John Ponet, vescovo di Winchester¹⁵⁵.

Non a caso, la traduzione delle Sacre Scritture dal latino (della c.d. *Vulgata* di S. Girolamo) nelle lingue nazionali costituì *uno dei più importanti impegni della Riforma luterana*¹⁵⁶. La Riforma Luterana ebbe, quindi, un’influenza

popolo, & nazione, così ancora quelle medesime fossero le parole in tutti (che co maggiore agevolezza l’un’ huomo da l’altro da se stesso otterrebbe, quello che con estreme fatiche, per uia di uarii mezzani & interpreti, ben spesso fallaci, bisogna che s’ottenga) è non di meno tanta e tale la perfezione che l’intelletto riporta da l’essere altrui astretto con lungo disagio, e studio ad apparare [imparare] hor questo, & or quell’altro linguaggio, che biasimare non si dee punto la natura produttrice di tutte le mondane cose, sicome una stessa uoce, una stessa necessità di parlare d’una stessa maniera, ella no ci habbia data”.

¹⁵³ Hilary Gatti, *Il teatro della coscienza. Giordano Bruno e Amleto*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 54-55, rileva che Bruno considerava, allo stesso tempo, *“l’universo infinito un sigillo umbratile dell’infinito divino, e le ombre del pensiero nella mente umana suscettibili di combinazioni infinite in un’arte della memoria che apriva nuovi orizzonti di conoscenza potenzialmente senza limiti”*; la Gatti precisa anche che *“la prima opera mnemonica di Bruno, De umbris idearum ... era stata pubblicata a Parigi nel 1582”*.

¹⁵⁴ *L’Arte de’ metalli tradotto in lingua toscana da Michelangelo Florio Fiorentino*, loco cit., sempre nell’ambito della dedica alla Regina Elisabetta.

¹⁵⁵ *“Si tratta del primo libro in italiano stampato nell’isola”* britannica (Andrea Bocchi, *I Florio contro la Crusca*, in *La nascita del vocabolario, Convegno di studio per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, Udine, 12-13 marzo 2013, a cura di Antonio Daniele e Laura Nascimben, Padova, Esedra, 2014, p. 52, nota 2; lo studio è anche leggibile nel link <http://florio-soglio.ch/BocchiFlorio.pdf>). *“Fonte della traduzione è il Catechismus brevis Christianae disciplinae summam continens, apud Andrea Gessnerum, Tiguri, 1553”* (Bocchi, op.cit., p. 52, nota 2). Il titolo dell’opera di Michelangelo è *Catechismo, cioè forma breve per ammaestrare i fanciulli ... tradotta di Latino in Lingua Thoscana per M. Michelangelo Florio Fiorentino*, stampato nel maggio 1553 (senza il nome dello stampatore e senza numerazione di pagine)” (Bocchi, op. cit., p. 52). L’opera è dedicata a John Dudley, Duca di Northumberland, elogiato per aver bandito l’Anticristo dal Regno d’Inghilterra (Yates, op. cit., p. 11).

¹⁵⁶ *“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane Venere e Adone e Amleto”* by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

fondamentale anche sotto il profilo linguistico e letterario. Solo per citare l'esempio più eclatante, Lutero tradusse la Bibbia in tedesco contribuendo così a una sua larga diffusione anche tra il popolo. Per poter farlo in una Germania frantumata da centinaia di stati e dialetti creò un nuovo linguaggio, ancorata al dialetto della Germania centrale e arricchita dal linguaggio popolare. Questo linguaggio era comprensibile in tutte le parti della Germania, per la prima volta un libro ebbe una diffusione capillare a livello nazionale. Si dice approssimativamente che Lutero fu il fondatore della lingua tedesca moderna e fece per la lingua tedesca qualcosa di simile di quel che aveva fatto Dante per la lingua italiana. Egli si batté per un uso concreto, popolare della lingua: in un suo trattato sui principi della traduzione invitò gli studiosi ad ascoltare la lingua della gente semplice, delle donne e dei fanciulli al mercato. La Bibbia divenne così un libro popolare. *“Le più grandi cure ... furono rivolte da Lutero alla traduzione della Bibbia (Biblia, das ist die gantze Heilige Schrift Deudsch) che, apparsa nel 1534 e continuamente rielaborata fino al 1545, costituisce un documento altissimo per profondità teologica e sensibilità pastorale, nonché uno dei capolavori della letteratura tedesca”*.¹⁵⁷

Questo “connubio” fra opera religiosa e capolavoro letterario (che si realizzò nell’ambito della Riforma protestante) è un qualcosa che ha profondamente a che fare anche con l’opera di Shakespeare. Anche il teatro shakespeariano è volto a *“salvare il mondo”*¹⁵⁸, il suo teatro *“è finzione intesa alla scoperta e alla comunicazione della verità”*.¹⁵⁹ Teologia e letteratura si fondono anche nell’opera del *“vero Drammaturgo del perdono”*, quale, come già rilevato, il Drammaturgo fu giustamente definito da Hansurs Von Balthasar¹⁶⁰. Come già sottolineato, l’opera di Shakespeare sembra costituire, specie nelle ultime opere, una sorta di Vangelo, *“la sua buona novella”*, volta alla salvezza del pubblico e del Drammaturgo stesso¹⁶¹.

Ritornando alla traduzione della Bibbia di Lutero, essa ebbe un'enorme successo e successivamente ne furono stampati centinaia di migliaia di copie.

Anche in Francia vide la luce la *“prima bibbia protestante francese: la traduzione fu approntata dal maestro di scuola umanista Roberto Olivetano in Neuchâtel e pubblicata in quella città da Pierre de Vingle nel 1535”*¹⁶².

Non si deve credere che l’opera di traduzione delle Sacre Scritture non fosse priva di profili problematici. Le traduzioni si prestavano a rendere in una lingua il significato delle parole di un’altra lingua, secondo canoni non privi di una qualche “discrezionalità” del traduttore. Per essere concreti, basti ricordare quanto accadde al savoiardo Sebastiano Castellione, nominato, a Ginevra nel 1541, *“Reggente del Collegio di Rive, scuola a cui, nelle intenzioni di Calvino, era affidato l’importante compito di formare ottimi predicatori destinati all’istruzione dei laici ... [nell’ambito di tale incarico, Castellione] cominciò l’opera a lui molto cara di traduzione del Nuovo Testamento in francese ... [ma] ... I rifiuti [del Castellione] di sottostare alle correzioni che Calvino apportava al*

¹⁵⁶ La Riforma protestante comportò un fiorire di traduzioni dal latino (della c.d. *Vulgata* di S. Girolamo) nelle lingue volgari del Vangelo e delle Sacre Scritture. Michelangelo Florio richiamò, nella sua citata opera *“Apologia”* (p. 41 B), la prima Lettera ai Corinzi di San Paolo, capitolo 14, nel quale si legge fra l’altro: “[9] Così anche voi, se non pronunziate parole chiare con la lingua, come si potrà comprendere ciò che andate dicendo? Parlerete al vento! [10] Nel mondo vi sono chissà quante varietà di lingue e nulla è senza un proprio linguaggio; [11] ma se io non conosco il valore del suono, sono come uno straniero per colui che mi parla, e chi mi parla sarà uno straniero per me”.

Michelangelo (op. e loco cit.) afferma: “Christo amministrando la cena con l’Apostoli usò parole comuni a quel paese; è di qui nasce che Paolo [v. sopra] ordina che ne la chiesa si parli in lingua intesa da tutti, a ciò [affinché] il popolo possa rispondere Amen”; Michelangelo aggiunge, invece, rivolgendosi ai Cattolici che: “uoi ne la uostra Messa, come ne gl’altri uffizij, non usate che la lingua latina intesa da pochi; & non di meno uolete che essi confermino col dir Amen, quello che non intendano, è doue hauete uoi imparato questo?”

¹⁵⁷ Così la voce *Lutero, Martino*, in Enciclopedia Treccani on line, in <http://www.treccani.it/enciclopedia/martino-lutero/>. Ulteriori interessanti informazioni sono reperibili nei siti http://www.lacasadellabibbia.it/lutero_e_bibbia_tedesca.aspx e <http://www.viaggio-in-germania.de/lutero-linguatedesca.html>

¹⁵⁸ Franco Ricordi *“Shakespeare Filosofo dell’essere”*, Ed. Mimesis, 2011, pag. 406.

¹⁵⁹ Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p.427.

¹⁶⁰ Hansurs Von Balthasar, *Introduzione al dramma*, vol. 1, di *Teodrammatica*, trad. it. di Guido Somnavilla, ed. Jaca Book, Milano, 2012, p. 451. L’Autore dedica ben 15 pagine ad un paragrafo intitolato *“Excursus: Shakespeare e il perdono”* (pp. 450-464).

¹⁶¹ Piero Boitani, *Il Vangelo secondo Shakespeare*, il Mulino, Bologna 2009, p.11.

¹⁶² John Tedeschi, op. cit., p. 22.

manoscritto della traduzione neotestamentaria ... [condussero] all'espulsione di Castellione che nei primi mesi del 1545 trovò dimora a Basilea".¹⁶³ La parola evangelica tradotta in un determinato modo poteva facilitare una particolare lettura interpretativa delle Scritture, da parte dei fedeli. Abilità nella parola del traduttore e orientamento teologico costituivano un "binomio" difficilmente negabile.

Pure un italiano, l'esule fiorentino Antonio Brucioli, a Lione "inizìo una traduzione in italiano della Sacra Scrittura, che egli avrebbe pubblicato in parti successive a Venezia fra il 1530 e il 1532"¹⁶⁴.

Per evitare anche traduzioni delle Scritture non "in linea" con l'insegnamento della Chiesa Cattolica, "Il concilio di Trento nella sua IV sessione (8 aprile 1546) emise il *Decretum de editione et usu sacrorum librorum*, dove si vietava a chiunque di stampare, vendere o tenere quosvis libros de rebus sacris, che non recassero nome d'autore e non fossero stati approvati dal vescovo, con approvazione da stamparsi sul frontespizio del libro ... [Infatti], Connessa all'attività dell'Inquisizione, era l'attività di prevenzione, che agiva soprattutto con l'evitare che i cattolici fossero pervertiti a mezzo della stampa. Essa si esplicava con la censura preventiva (sottoposizione all'imprimatur)"¹⁶⁵.

Con la Riforma protestante si era rotta l'unità dei cristiani in Europa e le Sacre Scritture venivano tradotte nelle lingue nazionali dei paesi aderenti alla riforma protestante, sostituendo la *Vulgata*, prima traduzione completa in lingua latina della Bibbia (compiuta da San Girolamo su incarico di papa Damaso I, nel IV secolo), la quale aveva, sino ad allora, unito i monasteri cristiani di tutt'Europa; "Il Concilio di Trento decretò la *Vulgata sola autentica tra le versioni latine e stabili che se ne pubblicasse un'edizione ufficiale (lavoro concluso nel 1592 sotto il pontificato di Clemente VIII)*".¹⁶⁶

Michelangelo era ricorso alla "lingua universale latina", cioè alla lingua dei "dotti", nelle due importantissime lettere che egli scrisse (la seconda, il 23 gennaio 1552 e la prima, a poche antecedenti settimane di distanza) a Lord William Cecil, First Baron Burghley (Segretario del Re Edoardo VI), anch'egli grande dotto umanista, educato "al St. John's College di Cambridge, dove aveva studiato i classici [latini e greci] sotto la guida del versatile umanista John Cheke"¹⁶⁷. La lingua latina era la lingua "universale" dei dotti, attraverso la quale Michelangelo (uomo di cultura di lingua italiana) riusciva a dialogare perfettamente con Lord Cecil (come detto, uomo di cultura, di lingua inglese)¹⁶⁸. Al riguardo, va sottolineato che non abbiamo nessuna prova documentale circa le competenze linguistiche inglesi di Michelangelo; sicuramente, concetti così profondi come quelli espressi da Michelangelo, specie nella seconda lettera del 23 gennaio 1552, Michelangelo era in grado di renderli soltanto in italiano e in latino¹⁶⁹.

Inoltre, nelle *Regole de la lingua Thoscana*, un manoscritto autografo (di 124 carte) dedicato da Michelangelo (Londra 21 agosto 1553) a Henry Herbert, cognato di Jane Grey (per averne sposato la sorella maggiore)¹⁷⁰, a

¹⁶³ Marco Bracali, *Il filologo ispirato, Ratio e Spiritus in Sebastiano Castellione*, ed. Francoangeli, 2001, p. 20.

¹⁶⁴ John Tedeschi, op. cit., p. 32.

¹⁶⁵ Arturo Carlo Jemolo - Enciclopedia Italiana (1931) Treccani, voce *Controriforma*, leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/controriforma_%28Enciclopedia-Italiana%29/

¹⁶⁶ Così la voce *Vulgata*, nell'Enciclopedia Treccani on line, leggibile in <http://www.treccani.it/enciclopedia/vulgata/>

¹⁶⁷ Così, Bernard Winslow Beckingsale, voce "William Cecil, 1st Baron Burghley" dell' Encyclopædia Britannica on line, leggibile in <https://www.britannica.com/biography/William-Cecil-1st-Baron-Burghley>

¹⁶⁸ "Eccellente studioso del greco antico", lo definisce Michel Wyatt, *The Italian encounter with Tudor England. A cultural politics of translation*, Cambridge University Press, 2008, p. 98.

¹⁶⁹ Le due lettere di Michelangelo in latino, con a fianco anche la nostra traduzione in italiano, possono leggersi nell'Appendice documentaria del nostro recente studio, Massimo Oro Nobili, *Michelangelo Florio e la celebre frase: "Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa"*, Con un'introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio, 2017, pp. 44 e ss. e 48 e ss.; tale studio è liberamente leggibile nel link http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub "Michelangelo Florio e Venezia".

¹⁷⁰ L'opera fu pubblicata "giusto quattro secoli dopo la composizione dei due manoscritti" (Andrea Bocchi, *I Florio contro la Crusca*, in *La nascita del vocabolario, Convegno di studio per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, Udine, 12-13 marzo 2013, a cura di Antonio Daniele e Laura Nascimben, Padova, Esedra, 2014, p. 51; lo studio è anche leggibile nel link <http://florio-soglio.ch/BocchiFlorio.pdf>) da Giuliano Pellegrini, *Michelangelo Florio e le sue regole de la lingua Thoscana*, in *Studi di filologia italiana*, vol. XII, 1954, pp. 77 e ss.; l'indicazione del numero di carte di cui si compone l'opera è riferita da

"Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*" by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

corredo degli esempi grammaticali Michelangelo “Florio cita la traduzione in latino, non in inglese. Il confronto con il latino, e dunque l’esplicita supposizione che chi intende imparare l’italiano conosca il latino, resta dunque in Michelangelo ineludibile ... è questo uno degli elementi di differenza fra il primo [Michelangelo Florio] e il secondo [John] Florio ...”¹⁷¹ E’ certo che per Michelangelo, a differenza di John, la “lingua universale” di riferimento (cioè, nel senso sopra detto, della lingua dei “dotti”) è ancora, nella sua generazione, il latino.

John, nelle sue opere, sarà un “go-between”¹⁷², “intercessore” fra la lingua e cultura italiana e la lingua e cultura inglese. “Tutti i suoi testi sono bilingui e in ognuno di essi Florio si concentra sul transito, linguistico e culturale, tra due mondi, tra due gusti, tra due lingue. Tre generi diversi percorre: 1) quello della traduzione, traducendo innanzitutto i Saggi di Montaigne [dal francese all’inglese] sulla cui influenza su Shakespeare molto è stato detto, alcune delle Navigazioni di Gian Battista Ramusio (1550-1559) [tradotte dall’italiano in inglese – Yates, op. cit., p. 55], il Basilikon Doron di Giacomo I [dall’inglese all’italiano, è “l’unico esempio di traduzione di John Florio in italiano e non in inglese – Yates, op. cit., p. 248], più controversa una traduzione del Decameron [ma si veda, ora, l’approfondito studio di Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio...* cit.¹⁷³, che ha il merito di aver sostanzialmente fugato ogni dubbio sulla questione]; 2) un secondo genere è quello dei manuali di conversazione, o meglio di dialoghi didattici [i *Firste Fruites* -1578- e i *Seconde Frutes* - 1591, accompagnati anche da una guida alla pronuncia dell’inglese¹⁷⁴]; 3) infine, quello dei dizionari [del 1598 e del 1611¹⁷⁵],”¹⁷⁶.

In tutte queste opere, John ha come riferimento, non la “lingua universale latina” (come il padre Michelangelo, nelle sue sopra citate opere), ma la lingua inglese che “stava proprio iniziando la sua ascesa come lingua

Pellegrini, op.cit., p. 100. Michelangelo Florio aveva anche precedentemente scritto un’altra consimile opera, un manoscritto autografo intitolato *Regole et Institutioni della Lingua Thoscana* (di 95 pagine – Pellegrini, op. cit., p. 100), privo di data e dedicato alla sua allieva preferita, Jane Grey. Tale dedica è leggibile in Giuliano Pellegrini, op.cit., pp. 202-204. La Yates, op. cit., p. 8, nota 2 ritiene, correttamente, che la datazione di tale manoscritto sia collocabile nell’estate del 1552, considerato che, nella predetta dedica, Michelangelo si riferisce chiaramente al suo atto di fornicazione (oggetto della lettera in latino a Lord Cecil del 23 gennaio 1552), che gli procura quella grave sofferenza (“grauè martire”) che “da sei mesi in qua m’ingombra l’animo, si che io sono quasi in odio à me stesso”.

¹⁷¹ Così, Andrea Bocchi, op. cit., p. 62.

¹⁷² Manfred Pfister, *Inglese Italianato-Italiano Anglizzato: John Florio*, in *Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*, edito da Andreas Hofele - Werner von Koppenfels, Berlin, New York, 2005, pp. 32-54. Si veda anche Donatella Montini, *John/Giovanni: Florio “mezzano e intercessore” della lingua italiana*, in *Memoria di Shakespeare*, VI, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 47-59.

¹⁷³ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio* cit., p. 227 sottolinea come l’ipotesi che l’anonimo traduttore del Decameron, pubblicato in inglese a Londra nel 1620 (l’anonimato essendo consigliato anche dalla censura dell’opera, non solo da parte del Sant’Uffizio cattolico, ma anche dalla forte censura sulla stampa vigente sotto il regno di Re Giacomo – op. cit., p. 230) “fosse proprio John Florio fu avanzata nel 1953 da Herbert Gladstone Wright, accolta da Tassinari nel 2009 e ribadita da Hermann W. Haller nel 2013 nella sua edizione del *World of Wordes*” (Orsi, *William Shakespeare e John Florio* cit., pp. 226-227); anche la Orsi (p.229) afferma: “confermiamo con convincimento l’attribuzione”. A seguito di un’attenta analisi linguistico-stilistica, la Orsi, *William Shakespeare e John Florio* cit., p. 258, afferma, inoltre, che “Se si presentasse una contro-candidatura alla ‘firma’ di John Florio per questa traduzione, si dovrebbe indicare un candidato che avesse certe caratteristiche – quelle che si stanno delineando e si metteranno sempre meglio a fuoco – senza essere tuttavia Florio stesso: un’impresa che a oggi ci sembra a dir poco impossibile”.

¹⁷⁴ Si veda, Giordano Orsini, *Un trattatello sconosciuto di G. Florio*, in *Cultura* 10 (1931), 483-489.

¹⁷⁵ Andrea Bocchi, op. cit., pp. 51-52, nel “ripercorrere le vicende e gli intendimenti del *World of Wordes* 1611”, sottolinea che “credo non apparirà arbitrario farne risalire le origini (le origini, dico, e non una generica ispirazione) addirittura prima della nascita di John Florio, nel primo e già importante approccio del padre di John, Michelangelo, con la cultura inglese nel 1550; e seguirne le tappe nelle prefazioni delle diverse opere di interesse linguistico di Michelangelo e John”.

¹⁷⁶ Donatella Montini, *John/Giovanni: Florio “mezzano e intercessore” della lingua italiana*, in *Memoria di Shakespeare*, VI, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 51-52. La ripartizione delle opere di John Florio in “tre distinti generi di testi ‘go-between’” è anche evidenziata da Manfred Pfister, *Inglese Italianato-Italiano Anglizzato: John Florio*, in *Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*, edito da Andreas Hofele - Werner von Koppenfels, Berlin, New York, 2005, pp. 43-44.

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

universale (“global”) come è oggi¹⁷⁷, in concomitanza con gli esordi di quello che sarebbe, poi, divenuto l’impero coloniale inglese.

- vi. **Una vera e propria “svolta” nella “tesi Floriana” di Paladino: la recentemente scoperta e documentata amicizia fra Michelangelo Florio e Pietro Aretino; Aretino scrisse, nell’aprile del 1548 un’affettuosa lettera a Fra’ Paolo Antonio Fiorentino (il nome che Michelangelo aveva come predicatore francescano), incarcerato a Roma dall’Inquisizione in Tor di Nona; già nell’ottobre 1545 Aretino aveva, in una sua lettera, evidenziato la sua amicizia e stima per Fra’ Paolo Antonio Fiorentino, auspicando una sua predica a Venezia; la biblioteca dei Florio (secondo l’elenco dei volumi menzionati da John per la predisposizione dei suoi dizionari) conteneva grandissima parte delle opere di Aretino; tale documentato rapporto di stima e amicizia apre (come il presente studio cerca di dimostrare) imperscrutabili nuove prospettive di rinnovati studi e approfondimenti circa l’influenza di Aretino sulle opere di Shakespeare, in aggiunta alla cospicua “concentrazione di studi” già esistenti al riguardo. La possibile soluzione del più delicato profilo: quello della conoscenza dell’italiano da parte di Shakespeare. L’inverosimile leggenda di un John Florio che interpreta, traduce dall’italiano per Shakespeare. L’epistolario fra Michelangelo e Cosimo I de’ Medici. L’influenza sul Drammaturgo anche delle opere di Giulio Romano in Mantova. Il periodo “nicodemitico” di Michelangelo Florio (1541-1550).**

Si accenna qui rapidamente a come si sia recentemente pervenuti a scoprire due lettere che comprovano l’amicizia fra Michelangelo Florio e Pietro Aretino.

Va anzitutto ricordato che Michelangelo Florio predicava, come frate francescano, col nome di Fra’ Paolo Antonio (come egli ci racconta nell’*Apologia*, f.72 v).¹⁷⁸

Nel 1912, il Prof. Luigi Carcereri, il massimo studioso di Cosimo I de’ Medici, si imbatté in un epistolario fra l’eretico Fra’ Paolo Antonio fiorentino e lo stesso Cosimo, nell’ambito del processo inquisitoriale a carico di tale frate.

L’illustre Professore, colpito da tale corrispondenza epistolare e non sapendo chi fosse tale Fra’ Paolo Antonio fiorentino, pubblicò un documentato e particolareggiato studio su tale epistolario¹⁷⁹, ove approfondiva anche la figura del Frate medesimo, che risultava destinatario di una lettera da parte di Pietro Aretino dell’aprile 1548 da Venezia al carcere romano di Torre di Nona, ove Fra’ Paolo Antonio era rinchiuso; lettera pubblicata nel Quarto Libro delle *Lettere* di Aretino, col n. 476¹⁸⁰.

Per quasi un secolo, a quanto ci risulta, nessuno riuscì ad “abbinare” il Fra Paolo Antonio, di cui si parla in questo studio del Prof. Carcereri, con Michelangelo Florio.

¹⁷⁷ John Florio, *A Worlde of Wordes, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller*, University of Toronto Press, 2013, p. ix.

¹⁷⁸ Si veda anche Yates, op. cit., p. 2 e nota 3.

¹⁷⁹ Luigi Carcereri, *L’eretico fra Paolo Antonio fiorentino e Cosimo de’ Medici*, in *Archivio storico italiano*, XLIX, 1912, pp. 13-33 (leggibile anche nel link <http://www.archive.org/stream/archivistoricoi495depuuoft/#page/12/mode/2up>)

¹⁸⁰ Luigi Carcereri, op. cit., p.14 e nota 2. Già la Yates (op. cit., p. 2) aveva rilevato che Michelangelo Florio, aveva assunto il nome di Fra’ Paolo Antonio, come predicatore francescano, come si legge nell’*Apologia*, f.72 v. Secondo Stefano Villani, “A Massimo Firpo e Dario Marcatto si deve l’identificazione tra Michelangelo Florio e il francescano Paolo Antonio da Figline arrestato per eresia nel 1548: Massimo Firpo, Dario Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi* (1557-1567). Edizione critica, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 1998-2000, vol. II, pp.147-148, 1121; Massimo Firpo, Dario Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*. Nuova edizione critica, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2011, vol. I, p. 368 e n. 121 (v. Stefano Villani, «Amaestrare i fanciulli»: traduzioni in italiano di catechismi della Chiesa d’Inghilterra nella prima età moderna, in *Rivista storica italiana* 1/2017, nota 13 di p. 120. L’interessante studio di Villani può leggersi in

https://www.academia.edu/34539847/Amaestrare_i_fanciulli_traduzioni_in_italiano_di_catechismi_della_Chiesa_d_Inghilterra_nella_prima_et%C3%A0_moderna

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

Per quanto mi costa, solo recentemente, nel 2013, lo studio del Prof. Carcereri apparve nella bibliografia della voce “*Michelangelo Florio*” in un’enciclopedia “on-line”, specializzata proprio sugli eretici, dissidenti e inquisitori nel mondo mediterraneo¹⁸¹.

La recente scoperta dell’amicizia fra Michelangelo Florio e Pietro Aretino rappresenta un “punto di svolta” fondamentale per gli studi relativi a Michelangelo Florio e per quelli concernenti Pietro Aretino.

Nella citata lettera¹⁸² che Michelangelo Florio (alias Frate Paolo Antonio) ricevette, in Tor di Nona (ove era imprigionato dall’Inquisizione Romana), nell’aprile 1548 (a tre mesi dall’inizio della sua carcerazione), dal suo amico Pietro Aretino, quest’ultimo si dispiaceva di aver solo allora saputo della carcerazione del frate in Tor di Nona, avvertito da un comune amico, Andrea Ghetti da Volterra¹⁸³, anch’egli aderente (come Michelangelo) alle

¹⁸¹ Daniele Santarelli, voce *Michelangelo Florio*, in *Dizionario di eretici, dissidenti e inquisitori nel mondo mediterraneo*, 2013, leggibile in <<http://www.eticopedia.org/michelangelo-florio>> [URL consultato, da ultimo, il 10 ottobre 2017].

¹⁸² Nel Quarto Libro delle *Lettere di Aretino*, pubblicato nel 1550 a Venezia; si veda l’edizione in Parigi del 1609, p. 207, in <https://books.google.it/books?id=eH49BIIjQWoC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

Per quanto riguarda Andrea Ghetti da Volterra, si veda la voce di Guido Dall’Olio, *Andrea Ghetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 53 (2000)*, leggibile nel link [http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-ghetti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-ghetti_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁸³ Per quanto riguarda Andrea Ghetti da Volterra, si veda la voce di Guido Dall’Olio, *Andrea Ghetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 53 (2000)*, leggibile nel link [http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-ghetti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-ghetti_(Dizionario-Biografico)/) Sappiamo (v. Guido Dall’Olio, op.cit.) che *Andrea Ghetti tenne la “predicazione quaresimale del 1547 ... a Napoli, e che i suoi sermoni non suscitarono obiezioni o incidenti”*. Come precisa Luigi Carcereri (op. cit., p. 13 e p. 24), da una lettera inviata da Napoli, il 21 gennaio 1548, dal Viceré di Napoli (in particolare, da Don Garzia de Toledo, evidentemente per conto del padre Don Pedro Alvarez) a Cosimo I de’ Medici, Duca di Toscana -(genero di Don Garzia, di cui Cosimo aveva sposato la sorella Eleonora de Toledo il 29 luglio 1539 -v. Elena Fasano Guarini, voce *Cosimo I de’ Medici, duca di Firenze, granduca di Toscana* *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 30 (1984)*, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-i-de-medici-duca-di-firenze-granduca-di-toscana_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-i-de-medici-duca-di-firenze-granduca-di-toscana_(Dizionario-Biografico)/)) -, risulta che *Michelangelo Florio* (“alias”, Fra’ Paolo Antonio) “aveva predicato la quaresima del 1547 nella chiesa dell’Ospitale dell’Annunziata in Napoli” (l’attuale Basilica della Santissima Annunziata Maggiore, che comprendeva anche un ospedale). *Appare, pertanto verosimile che l’agostiniano Andrea Ghetti e il francescano Michelangelo Florio avessero potuto incontrarsi quantomeno in occasione delle loro prediche in Napoli, durante la Quaresima del 1547* (anche il Ghetti aveva predicato in Napoli nella Quaresima del 1547; v. Guido Dall’Olio, *Andrea Ghetti*, cit., il quale fa espresso riferimento alla “predicazione quaresimale del 1547, che [il Ghetti] tenne a Napoli”). Per quanto riguarda l’amicizia fra Aretino e Andrea Ghetti, evidenziamo la nascita di questa loro amicizia in una lettera di Aretino al Ghetti del 20 luglio 1538, nella quale Aretino dà conto di aver ricevuto una lettera dal Ghetti, il quale esprimeva il suo desiderio di conoscere di persona Aretino (i due erano stati posti in comunicazione tramite un comune amico, Padre Gian Iacopo da Trento); Aretino si mostra lusingato da questa profferta e dichiara di essere debitore verso il comune amico Padre Gian Iacopo da Trento (“perciò io debbo tanto a lui che fa che io conosca voi”) e sottolinea, quanto al Ghetti: “quanto a voi, che bramate conoscere me, onde la lettera piena di affetti, che vi è uscita de l’animo, ho ricevuta, letta e riposta, come ricevo, leggo e ripongo la carte che mi mandano quei pochi principi buoni; e... tosto ci vedremo in presenza [di persona]”. Era l’inizio di una feconda amicizia e di un denso carteggio fra Aretino e il Ghetti; la lettera del 20 luglio 1538 è pubblicata nel Secondo libro delle sue *Lettere*, edite in Venezia nel 1542; si veda l’edizione di Parigi, 1609, pp. 41-42, https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false Nella stessa lettera, Aretino afferma che “Verità, fede, libertà & amorevolezza sono le virtù che mi diede Iddio”; aggiunge anche che “amo bene l’ottimo fra Bernardino [Ochino] Tromba e squilla del verbo di Dio e dei saluti che a lui deste in mio nome, & a me date in suo, vi rendo cordialissime gratie”. Si evince chiaramente che il predicatore e teologo agostiniano Andrea da Volterra aveva inviato saluti a Bernardino Ochino in nome di Aretino, e Ochino, a sua volta, aveva incaricato Andrea da Volterra di ricambiare i saluti ad Aretino. “In una lettera del Volterrano all’Aretino, del 31 ottobre 1538, viene segnalato nuovamente un cordiale scambio di saluti tra i due: ‘...il reverendo P.F. Bernardino Senese da me salutato in nome di V.S. la medesima caramente risaluta e gratamente certo ha ricevuto le salutationi di V.S.’”(così, Flavia Polignano, *I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L’Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d’Anna*, in *Venezia Cinquecento*, II, n. 4, 1992, p. 23 e nota 38). Il 15 giugno 1539, Aretino scrive di nuovo al Ghetti, rivolgendosi a lui come “Padre Reverendo, il quale per propria generosità riconcilia insieme i rancori degli avversari, ... benché lo esempio di ciò viene da Christo, le misericordie, le compassioni de la cui bonitade riceve nelle braccia la pietà divina il cuore del penitente ” (II libro, ed. Parigi cit., pp. 76-77). Ancora è utile ricordare la lettera inviata il 30 giugno 1539 ad Andrea Ghetti da Volterra, un’importante pagina di Aretino sulla capacità di trasformare l’inimicizia in amore, ove Aretino afferma: “Santa cosa vivere senza rancore; una persona aliena dall’odio è ignota alla morte e quelli che, dopo un lungo travaglio, riducano la inimistà in amore, somigliano a due che a gran pena [fatica] sono usciti dal fiume, i quali con il cuore palpitante, e con le membra scosse da i tremi de la paura, anziando [con ansia], rimirano il cupo di quelle acque; in cui la vaghezza della gioventù e la temerità dell’animo, essendo poco esperti nel nuoto, gli fece arrischiare la vita; hora io sono fuori di angustie così fatte: ne rendo a Dio Sommo le grazie, che debbo”. Coloro

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

nuove idee della Riforma. Avrebbe immediatamente fatto tutto quanto in sua possibilità per “giovare” a Michelangelo. Aretino è sinceramente addolorato (“*con penetrabile dolore*”) per la carcerazione dell’amico Michelangelo (“*Padre in virtù reverendo*”), incarcerato mentre si recava a Napoli per predicare la Quaresima, su sollecitazione di Cosimo I, a sua volta sollecitato dal Viceré di Napoli¹⁸⁴. Aretino sottolinea l’importanza delle prediche quaresimali (“*guai alle nostre anime, se tali santi huomini mancassero una volta l’anno, di rammentarci per bocca dello evangelo, ciò che da noi stessi devremmo rammentarci a ogni hora*”). Aretino conclude con il rimanere a completa disposizione di Michelangelo per ogni occorrenza (“*eccomi pronto in tutte quelle cose, che vi possono risuldar’ benefitio*”).

“Al Frate Pavolo Antonio
CCCCCLXXVI

Padre in virtù reverendo, con penetrabile dolore nell’animo ho sentito il vostro ritegno in torre di nona, e forse anco che, se vi fusse venuto in mente il farmelo per voi stesso intendere, senza spettare, ch’io lo intendesse d’altrui; che vi potevo di subito giovare intendendolo. Il Volterra, spirito eletto della scrittura vera, mi ha confermato lo infortunio, che vi consuma in prigione; del che provo il dolore, che altri pate negli accidenti de i casi, che a me medesimo intervengano; e a chi ne dubitasse può farne fede la ripulsa, che hebbe da casa nostra quel’ tristo del protestante, che ridendosi tuttavia diceva, che i predicatori sono di quaresima, come la maschare di carnovale, soggiugnendo, che si come queste si tirano dietro le ciurme del popolo, così quegli si congregano dinanzi le turbe delle genti. Ma guai alle nostre anime, se tali santi huomini mancassero una volta l’anno, di rammentarci per bocca dello evangelo, ciò che da noi stessi devremmo rammentarci a ogni hora. Come si sia eccomi pronto in tutte quelle cose, che vi possono risuldar’ benefitio, et costì in Roma, e in Fiorenza, e per tutto. Di Aprile in Vinetia. M.D XLVIII” [corsivo nostro]

che trasformano l’inimicizia in amore sono come due persone, inesperte nel nuoto, che hanno rischiato di perdere la propria vita, travolti dal tumulto delle acque di un fiume, e che, invece, sono riusciti a fuoriuscire da tale tumulto. La lettera è nel Secondo Libro delle *Lettere* ; si veda l’edizione di Parigi del 1609, p. 80, in https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

In un’altra interessante lettera di Aretino a fra Andrea da Volterra del marzo 1548, Aretino spiega al frate come gli fosse stato richiesto un chiarimento sul suo *Genesi*, in particolare sulla frase di Aretino che “*Iddio è la natura & la natura non è Dio*”; Aretino aveva risposto: forse “*che la natura, come Iddio risusciti un morto*”? La natura non è Dio, perché non è capace, a differenza di Dio, di far resuscitare i morti. La lettera è nel Quarto Libro delle *Lettere* ; si veda l’edizione di Parigi del 1609, pp. 167-168, in <https://books.google.it/books?id=eH49BIIjQWoC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

¹⁸⁴ Si tratta della lettera inviata da Napoli, il 21 gennaio 1548, da “*Don Garzia de Toledo, viceré di Napoli, a Cosimo de’ Medici, Duca di Toscana*”, riprodotta nello studio di Luigi Carcereri, *L’eretico fra Paolo Antonio fiorentino e Cosimo de’ Medici*, in *Archivio storico italiano*, XLIX, 1912, p. 24 (leggibile anche nel link <http://www.archive.org/stream/archivistoricoi495depuuoft/#page/12/mode/2up>). Per quanto di nostra conoscenza, in realtà, il Viceré di Napoli era Don Pedro de Toledo, il padre di Don Garzia. Qui Don Garzia (il figlio) sostanzialmente firma la lettera per conto del padre (il viceré), evidentemente da questi autorizzato; si tenga anche presente che Cosimo I de’ Medici era sposato con Eleonora de Toledo, sorella di Don Garzia. Cosimo era, quindi, genero di Don Garzia, e Don Pedro era suo suocero. Si trattava, quindi, di una richiesta di cortesia che proveniva a Cosimo dagli autorevoli parenti della di lui moglie Eleonora. Cosimo cercherà di agevolare Michelangelo, facendolo trasferire, quantomeno transitoriamente, in un’ala della prigione meno terribile (non più nelle strette e malsane “*secrete*”, dove era “*ritenuto e trattato di sorte, che peggio stare non potrei*”, ma nella più spaziosa “*prigione pubblica*”), in quanto Michelangelo gli aveva rivelato l’esistenza di un complotto contro la “*vita di quella*”, cioè di Cosimo, suffragato da una lettera, di cui Michelangelo aveva visto copia in prigione (lettera di “*Fra Paolo Antonio, frate guardiano di Santa Croce, a Cosimo de’ Medici*”, “*dalla prigione di Torre di Nona in Roma, 9 aprile 1548*”- riportata da Carcereri, op., cit., p. 25). Cosimo aveva coinvolto nella questione il Cardinale Juan Álvarez de Toledo, vescovo di Burgos dal 1537 e fratello di Don Pedro de Toledo, viceré di Napoli (v. Daniele Santarelli, voce *Álvarez de Toledo, Juan*, in *Dizionario di eretici, dissidenti e inquisitori nel mondo mediterraneo*, nel link <http://www.eticopedia.org/juan-alvarez-de-toledo>), “*nel 1542, incluso tra i membri della Congregazione dell’Inquisizione appena istituita*”. Cosimo scriverà al “*card. Di Burgos*” il 21 aprile 1548, rappresentando la carcerazione di Michelangelo Florio [Fra Paolo Antonio] in Torre di Nona, “*perseguitato (come dice) da alcuni frati di San Domenico*”; sottolinea che il frate era stato carcerato “*perché a requisizione [richiesta] mia si mosse da Fiorenza per andare a Napoli per compiacere il signor Don Garzia [nipote del Cardinale]*”; Cosimo è soprattutto interessato ad aver “*la copia di quella lettera*” di cui Michelangelo parla, in quanto “*pare*” contenente “*cose importanti alla vita mia [di Cosimo]*”- la lettera è riportata da Carcereri, op., cit., p. 26). Ancora Michelangelo scrive al Duca il 19 giugno 1548, avvertendo che “*un familiar di quella [cioè di Cosimo] o tardi o per tempo darà la morte sua [di Cosimo] et di tutti i suoi illustrissimi figliuoli*”- Carcereri, op., cit., pp. 27-28). Dopo tutta un’intensa corrispondenza, si comprese, infine, che la segnalazione di Michelangelo, sulla base di un suo confidente, imprigionato anch’egli in Tor di Nona (tal “*Nocentino*”), non aveva “*nessun fondamento*” (Carcereri, op., cit., p. 18).

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

Ulteriore testimonianza documentale della *consolidata e risalente amicizia di Pietro Aretino verso Michelangelo Florio (alias Frate Paolo Antonio)* ci è fornita anche dalla *lettera che Pietro Aretino inviò da Venezia, nell'ottobre 1545 al Generale Costacciaro*¹⁸⁵, superiore del Piovano della Chiesa di Santi Apostoli di Venezia (parrocchia di Aretino da diciotto anni), il quale, sembrava (anche su indicazioni del Nunzio Apostolico [“*Legato*”] di Venezia, Monsignor Della Casa) non favorevole alla predicazione, durante la successiva Quaresima, di Michelangelo presso il pulpito di tale importante Chiesa. L'*incipit* di tale lettera è particolarmente significativo, perché Pietro Aretino sembra voler sottolineare una sorta di “comunanza” fra se stesso e il Generale Costacciaro (cui si rivolge); il Generale è da Aretino definito come “*vassallo libero*” del Duca di Urbino (Guidobaldo II della Rovere, figlio di quel Francesco Maria I della Rovere, di cui parleremo nel successivo Capitolo III), mentre lo stesso Aretino si autoproclama “*servo spontaneo*” dello stesso Duca¹⁸⁶. Il richiamo a tale comunanza può giovare alla causa della cortesia che Aretino sta per chiedere al Generale Costacciaro. Aretino “*si dice affezionato parrocchiano della chiesa «dell'Apostolo» (la chiesa dei Santi Apostoli di Venezia) da ben 18 anni, e fa presenti la dottrina e la fama*

¹⁸⁵ Questa ulteriore lettera, che documenta il rapporto di grande amicizia e stima fra Pietro Aretino e Michelangelo Florio, è segnalata da Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio: una prima analisi comparata linguistico-stilistica* (Memoria presentata dal s.c. Giuliano Pisani nell'adunanza del 16 aprile 2016), Estratto Arti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti, vol. CXXVIII (2015-2016), Parte III, Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Padova, presso l'Accademia, pp. 171 -173. L'Autrice (op. cit., p. 171 e nota 77) ricorda anche che delle due importanti, citate, lettere di Pietro Aretino (che documentano l'amicizia e la stima profonda fra Aretino e Michelangelo) ne aveva dato notizia anche L. Tassinari nella traduzione francese del suo libro (*John Florio alias Shakespeare*), su segnalazione di Silvano Porta.

¹⁸⁶ “*Guidubaldo II della Rovere (1514-1574) successe nel 1538 al padre Francesco Maria, morto il 21 ottobre dello stesso anno [di cui ampiamente discorreremo nel successivo Capitolo III; Francesco Maria era il “Gonzago” in Amleto, in quanto marito di Eleonora Gonzaga, madre di Guidubaldo II, con la quale Aretino ebbe un fitto scambio di lettere; a Francesco Maria, Aretino aveva dedicato nel 1538 il Primo Libro delle Lettere]. Guidubaldo fu capitano delle truppe veneziane e di quelle pontificie. Fu in ottimi rapporti con l'Aretino, e lo invitò a più riprese a trasferirsi ad Urbino, stringendo con lui assidui contatti durante il periodo veneziano. Aretino gli dedicò due commedie, l'Ippocrito [1542] e il Filosofo [1546], oltre a varie poesie”* (Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, p. 139, nota 1). Fra Aretino e Guidubaldo II intercorsero numerosissimi scambi epistolari. Si vedano, fra le numerosissime: la lettera databile al 1542 nel Secondo Libro delle *Lettere* (in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi, cit., pp. 139-142), nella quale Aretino si riferisce al grande apprezzamento del Duca per due quadri che Giorgio Vasari gli aveva inviato “*La Leda e la Venere ... di fonte michelangiolesca*”, poiché, come spiega Aretino, “*i cartoni di cotali figure son di mano del grande, del mirabile, e del singulare Michelagnolo [Buonarroti]*”; in effetti, Vasari “*nel 1541 è a Venezia, dove aveva portato una Venere e una Leda, eseguite su cartoni di Michelangelo*”(così Mary Pittaluga, in *Enciclopedia Treccani* 1937, voce *Vasari Giorgio*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-vasari_%28Enciclopedia-Italiana%29/) [*I buoni rapporti tra l'Aretino e il Vasari sono testimoniati da un'assidua corrispondenza epistolare, nonché da frequenti e reciproche dimostrazioni di stima e ammirazione. Nel 1541 l'Aretino invitò il Vasari [a Venezia] a curare l'allestimento scenico della sua commedia Talanta*] (Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi, cit., nota 8 a p. 141)] ; la lettera dell'ottobre 1551, nel Libro Sesto, in cui Aretino elogia il Duca, “*virtuoso e prudente*”, e, come rilevano gli studiosi, “*la prudenza è virtù propria del ...Principe di Machiavelli*” (Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi, cit., p. 203 e nota 26). Una delle vicende più care ad Aretino fu quando, nel 1543, aveva avuto l'onore di “*essere inviato dai Veneziani assieme a Guidobaldo II, per incontrare l'Imperatore Carlo V a Peschiera, che lo aveva invitato a cavalcare al suo fianco (in occasione della quarta guerra tra Francesco I e Carlo V); l'Aretino era stato fatto segno di grandi onori, e aveva, poi, pubblicato, in lode dell'Imperatore, un capitolo e un sonetto*” (in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi, cit., p. 30). In una lettera del 29 dicembre 1538, nel Secondo Libro delle *Lettere* (cioè dopo l'uccisione del padre Francesco Maria), Aretino invia al “*Sig. Guidubaldo Feltrio, Duca di Camerino*” una copia del Primo Libro delle sue *Lettere* che Aretino aveva proprio dedicato a Francesco Maria I della Rovere (“*l'opera che il vostro singular padre, si è degnato, ch'io gl'intitoli, ve la mando*”). In una precedente lettera del 15 novembre 1538 “*Al Duca d'Urbino*”, Aretino ringrazia per un dono in denaro ricevuto (descritto come “*dono che venga di si honorato luogo*”). In una successiva lettera del 24 marzo 1542, Aretino apostrofa Guidubaldo come “*degno figliuolo, e successore del chiaro Francescomaria*”.

Si vedano tali tre ultime lettere del Secondo Libro, nell'edizione di Parigi, 1609, rispettivamente alla p. 6, alla p. 55, e alle pp. 254-255, leggibili in https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWEJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false Gli studiosi sottolineano che “*Sulla formazione del Vasari storiografico, l'impronta aretiniana è evidente: se nella prima edizione delle Vite è evidente solo nei tratti e nelle scelte stilistiche, nella seconda anche nei giudizi e nei commenti. Si tratta soprattutto della tendenza a scalzare il Buonarroti dalla posizione di primato assunta nella vicenda artistica cinquecentesca, portandola al livello dei due maestri amici dell'Aretino: Raffaello e Tiziano, posti ai vertici dell'arte rinascimentale al pari di Michelangelo*” (Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di G. Mario Anselmi, cit., nota 8 di p. 141, ove ulteriori richiami bibliografici).

“Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

goduti da fra' Paolo Antonio, mettendo in luce il proprio personale attaccamento al frate, capace di penetrare, con le sue prediche, i cuori e le anime dei fedeli"¹⁸⁷.

Siamo in quel periodo delicato di Michelangelo "nicodemita", in cui egli era ancora un frate francescano seppur infelicissimo ("Infelicissimo da uero era lo stato mio quando sotto l'habito franciscano stauo sepolto ne l'infinita superstizioni anzi Idolatrie contro a la mia coscienza ... Io non uoglio per hora parlare de le molte altre cose che sotto tale habito infelicissimo mi faceano,..." – *Apologia*, f. 13 v); tale periodo (in cui egli si doveva comportare "contro a la mia coscienza", cioè contro la fede che intimamente egli coltivava) era iniziato circa nel 1541, giacché Michelangelo rivela (*Apologia*, f. 13 v) che "già più di XVI anni [rispetto alla data dell'*Apologia* del 1557] sono che per lo Dio mercé conobbi gran parte del uero" e, in varie città ("Faenza, Padoua, Roma, Vinezia & Napoli") aveva dato "fuori qualche saggio" del "uero".

Con riguardo al predetto brano dell'*Apologia*, gli studiosi correttamente sottolineano come Michelangelo, "guadagnato intorno al 1541 alle idee della Riforma, le nutrì segretamente in cuor suo per diversi anni, arrischiandosi a farne trapelare qualche lume nella sua attività di predicatore, finché, ai primi del 1548, venne imprigionato e tradotto a Roma, dove subì la tortura e restò carcerato per ventisette mesi"¹⁸⁸ (circa il momento in cui Michelangelo conobbe il "vero", si veda quanto ipotizzato al successivo § vii. di questa Premessa).

In tale periodo "nicodemitico" di Michelangelo (che durerà dal 1541 sino al maggio 1550, quando egli si spoglierà dell'abito fratesco), i "saggi del uero", che egli aveva fatto trapelare in alcune sue prediche, non dovevano essere passati del tutto inosservati e anzi dovevano aver innalzato il livello di attenzione degli Inquisitori ("Il 21 luglio 1542 Paolo III aveva riorganizzato l'Inquisizione romana con la bolla *Licet ab initio*"¹⁸⁹, attribuendo al "supremo tribunale del Sant'Ufficio romano, ... compiti di direzione e coordinamento delle Inquisizioni locali"¹⁹⁰, compresa l'Inquisizione Veneziana). In questo delicato periodo, dunque, durante il quale interviene la lettera in esame del 1545, "capiamo come la devozione che commuove Aretino potesse dare pensiero a Monsignor della Casa"¹⁹¹ (1503-1556), "l'autore del *Galateo*, noto agli storici per la solerzia con cui diede la caccia agli 'eretici' nella sua veste di Nunzio Apostolico (il 'Legato') a Venezia"¹⁹².

Aretino esalta le doti di Michelangelo Florio (Fra' Paolo Antonio), definito come "venerabile Frate" e sottolinea "di quanta religiosa dottrina sia vantato per la bocca della fama il Fiorentino sacerdote [Michelangelo]", auspicando che "l'huomo sacro [Michelangelo]", come dallo stesso "desiderato", possa predicare dal pulpito della Chiesa di Santi Apostoli di Venezia nella "futura quaresima". Aretino, infine, ringrazia anticipatamente con il "core" il proprio interlocutore per l'attenzione. *Un grandissimo ulteriore, precedente (rispetto alla lettera dell'aprile 1548), attestato di amicizia e stima di Pietro Aretino verso Michelangelo!*

"Al Generale Costacciaro

Io so bene, ch'ella è in modo per se stessa grande la gentilezza, de la vostra cortese carità Monsignor' Reverendissimo che non accadeua per la intercessione in grado del uenerabile Frate Paolo Antonio l'eccellenza del Signor' Duca d'Urbino, di cui voi siete vassallo libero, & io seruo spontaneo, però mi è parso di intermetterci la bontà sua; acciocche il padre suddetto si renda certo del quanto honoreuolmente s'è operato per lui. ma quando bene non si fusse lo stimolo dell'amistà, ch'io tengo con le sapute qualitatadi, che lo celebrano: onde sono, e sarò sempre isforzato a non premetterte veruna sorte di officii, che gli apporte contentezza, e honore, è debito de la mia coscienza lo affaticare

¹⁸⁷ Così Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio*, cit., p. 172.

¹⁸⁸ Così, Luigi Firpo, nella sua prefazione *Giorgio Agricola e Michelangelo Florio*, nella pubblicazione *L'Arte de' metalli tradotto in lingua toscana da Michelangelo Florio Fiorentino*, editore Bottega d'Erasmus, Torino, 1969, pp. X-XI.

¹⁸⁹ Ugo Rozzo (con introduzione e apparato iconografico a sua cura), *I dialogi sette e altri scritti del tempo della fuga*, di Bernardino Ochino, Torino, Claudiana, 1985, p. 13.

¹⁹⁰ Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Laterza, Roma - Bari, 1993, pp. 123-124.

¹⁹¹ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio*, cit., p. 172.

¹⁹² Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio*, cit., p. 172.

qualunque amico, e padron' ch'io m'habbia in sodisfattione della chiesa Christianissima di Santo Apostolo già XVIII anni a me parochia, e rifugio. E perché il circospetto Piovano, che la regge, come vero, e ottimo di lei pastore, ad altro più non attende, che al precacciarle predicatori degni di predicarci prediche con penetramento de i cori, e de l'anime di noi, che di continuo la frequentiamo; sapendosi pure di quanta religiosa dottrina sia vantato per bocca de la fama il Fiorentino sacerdote e potendo io con seco non meno ch'egli si possa di me, non ho potuto rimanermi di fare quel', ch'io ho fatto con la conclusione di niente, perché non pure io, che nulla sono, ma coloro, che il tutto paiono, debbono passare più oltra di quel', che piace al iusto, e modesto da la casa Legato, i cui rispetti non è honesto a tentare: peroché non senza gran' causa non sente, chel 'huomo sacro la futura quaresima in su'l pulpito desiderato predichi. Ma io che ho tocco la sincera volontà vostra con mano, ve ne ringratio con il medesimo core, con che ve ne hauerei renduto gratie succedendo altrimenti ne altro so, che dirmiui, salvo che Iddio esaudisca l'augurio, che l'amor', ch'io vi porto pronostica a i vostri notabili meriti. Di Ottobre in Vinetia. M. DXLV".

Va, inoltre, sottolineato che Michelangelo predicava a Venezia (come più volte egli afferma nella sua *Apologia*, ff. 13 v, nonché 73 v, e nella sua *Storia sulla vita e la morte di Jane Grey*¹⁹³, p. 28) e aveva quindi occasione, in tali soggiorni veneziani, di incontrare di persona Pietro Aretino.

La documentata amicizia fra Michelangelo Florio e Pietro Aretino apre imperscrutabili nuove prospettive di rinnovati studi e approfondimenti sull'influenza di Aretino sulle opere di Shakespeare, in aggiunta agli studi già esistenti.

Infatti, la questione non è affatto nuova e già da quasi un secolo una "concentrazione di studi" evidenzia l'influenza e il ruolo di fonte delle opere di Aretino sulle opere di Shakespeare¹⁹⁴. Solo J.M. Lothian¹⁹⁵ elenca circa 30 'prestiti' dall'Aretino in Shakespeare. Si rinvia ai successivi Capitoli I, II (specie § II.9) e III, circa l'influenza da noi rilevata, dell'Aretino sulle opere di Shakespeare, sulla base di studi progressi.

Il punto più delicato, sottolineato in questi studi, è la "questione ... tuttora irrisolta ... della conoscenza dell'italiano da parte di Shakespeare"¹⁹⁶. Un profilo che va, peraltro, ad aggravare la già "problematica" questione della "scolarizzazione" di William di Stratford (su cui si veda la successiva nota 298).

In ordine a tale problema, alcuni studiosi hanno cercato di sostenere la tesi che John Florio potesse in qualche modo essere una sorta di interprete, consulente, traduttore, a beneficio del Drammaturgo.

Si tratta di una tesi che, come giustamente affermato da John M. Lothian, è "inverosimile"¹⁹⁷.

¹⁹³ Il titolo completo dell'opera è: "Historia De la vita e de la morte de l'Illustris. Signora Giovanna Graia, già Regina eletta e pubblicata d'Inghilterra: e de le cose accadute in quel Regno dopo la morte del Re Edoardo VI, Nella quale secondo le Divine Scritture si tratta dei principali articoli de la Religione Christiana, con l'aggiunta di una dottis. Disputa Theologica fatta in Ossonia, l'Anno 1554", Stampato appresso Richardo Pittore, ne l'anno di Christo 1607. Michelangelo rivela (p. 8) che Thomas Cranmer (ex Arcivescovo di Canterbury), Nicholas Ridley (ex Arcivescovo di Londra) e Hugh Latimer (ex vescovo di Worcester) "dispregiati i supremi honori, l'impie ricchezze, e la vita propria, già son sei anni che piuttosto la prigionia, gli scorni, et il fuoco s'ellessero [si scelsero]". Tale martirio dei prelati anglicani era stato voluto dalla regina cattolica Maria e dal vescovo cattolico e suo Lord Chancellor Stephen Gardiner. Ridley e Latimer morirono sul rogo a Oxford il 16 ottobre 1555, mentre l'esecuzione di Cranmer avvenne il 21 marzo 1556. Michelangelo qui rivela, pertanto, che, quando egli scrisse il manoscritto, i tre erano già morti sul rogo da sei anni rispetto alle loro morti nel 1555/1556. Quindi, secondo la Yates, Michelangelo scrisse il manoscritto nel 1561 (Yates, *John Florio* cit., p.9, nota 1); secondo Eric Ives (*Lady Jane Grey*, cit., pp.27/28), nel 1561/1562.

¹⁹⁴ Si veda Maria Palermo Concolato, *Aretino nella letteratura inglese del Cinquecento*, in *Pietro Aretino, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo 28 settembre – 1° ottobre 1992; Toronto 23-24 ottobre 1992; Los Angeles 27-29 ottobre 1992, Salerno Editrice, 1995, Tomo I, p.471 e nota 1: l'A. rileva che "sulla presenza di Aretino nell'Inghilterra del Cinquecento esiste una concentrazione di studi tutta orientata verso il ruolo di fonte ... per l'opera dei maggiori autori drammatici dell'età elisabettiana, dallo Shakespeare delle prime commedie al Jonson del Volpone". L'A. richiama, fra gli altri: J.M. Lothian, *Shakespeare's Knowledge of Aretino's Plays*, in *Modern Language Review*, 25, 1930, pp.415-424 (Lothian ritiene che Shakespeare avesse letto in italiano le commedie di Aretino); Claudia Corradini Ruggiero, *La fama dell'Aretino in Inghilterra e alcuni suoi influssi su Shakespeare*, in *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. 29, 1976, fasc. III, pp. 182-203.*

¹⁹⁵ J.M. Lothian, op. cit. P. rebora, *Interpretazioni anglo-italiane. Saggi e ricerche*, Bari 1961, pp. 128-129, mette in luce alcuni parallelismi tra la *Cortigiana* I, 4 dell'Aretino e 'le argute ciance' di Autolycus in *The Winter's Tale*, IV, 4.

¹⁹⁶ Così, Claudia Corradini Ruggiero, *La fama dell'Aretino in Inghilterra e alcuni suoi influssi su Shakespeare*, cit., p 193.

Gli studi, compiuti da tale Autore circa gli indiscutibili collegamenti fra gli scritti di Pietro Aretino e le opere di Shakespeare, dimostrano in modo inconfutabile come colui che scrisse le opere del Bardo non poteva non conoscere perfettamente l'italiano.

Il collegamento fra frasi italiane di Aretino e frasi inglesi del Drammaturgo rivela che il secondo può essere stato influenzato dal primo, solo perché conosceva perfettamente il significato di ogni parola italiana e, poi, era in grado di rielaborare creativamente, nella sua mente, la stessa fonte italiana, nel momento dell'attività di composizione poetica in inglese.

Lothian ci dice, che, come egli evince dai suoi studi, non è possibile, per un poeta, creare una composizione poetica, sulla base di un'influenza di un altro autore, se il poeta stesso non abbia una conoscenza profonda della lingua scritta dell'opera da cui trae ispirazione; la "leggenda" che Shakespeare fosse aiutato da un interprete (ovviamente John Florio!) non regge¹⁹⁸, perché, giustamente, nel momento della composizione poetica, il poeta deve poter ricontrollare le precise parole scritte dell'autore da cui prende spunto, e non basarsi su reminiscenze verbali di quanto udito da un interprete.

Sotto altro profilo, Lothian sottolinea come Shakespeare sia in "debito" verso Aretino in misura rilevante, in base alle evidenze di vere e proprie appropriazioni di frasi, come lo studioso dimostra nei numerosi casi che egli considera specificamente nel suo studio e ai quali non si può, in questa sede, per motivi di brevità, far neanche cenno¹⁹⁹.

Un "binomio Michelangelo-John Florio", come autori delle opere del Drammaturgo, risolverebbe alla radice questo che appare oggi il quesito più difficile da risolvere, in merito all'indiscussa influenza di Aretino sulle opere del Drammaturgo stesso.

A conclusione di questo paragrafo, va anche sottolineato che - a ulteriore testimonianza non solo dell'amicizia, ma anche della stima letteraria - nella biblioteca di Michelangelo, i libri dell'amico Aretino (morto nel 1556, quando John aveva solo quattro anni) erano assai numerosi; John, attingendo evidentemente dalla biblioteca paterna²⁰⁰, ci dice di aver letto ben 14 libri dell'Aretino, sui 72 libri italiani studiati per la predisposizione del dizionario del 1598; circa 1/5 dei libri letti da John erano di Aretino e John definirà, come rilevato, Aretino, nei suoi "*Second Fruits*" (sulle orme dell'Ariosto, che lo aveva celebrato come "*il flagello De principi, il divin Pietro Aretino*" – Orlando Furioso, XLVI, 15) come "*divino per il suo ingegno, veritiere per le sue narrazioni, & per la sua ingegnosa verità flagello de' principi*"²⁰¹! Vi sono anche da aggiungere due ulteriori volumi riguardanti l'Aretino,

¹⁹⁷ J.M. Lothian, *Shakespeare's Knowledge of Aretino's Plays*, in *Modern Language Review*, 25, 1930, p.415.

¹⁹⁸ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio...*, cit., p. 251, rileva che "*Prescindere dalla conoscenza dell'italiano non è possibile, come si vede, per comprendere Shakespeare e la sua epoca, volendo tenere una prospettiva ampia, la stessa di Shakespeare e del suo supposto 'suggeritore' o 'amico' John Florio, talmente vicino a Shakespeare, come si vede, da apparire sempre più in una vera e propria osmosi con lui*".

¹⁹⁹ J.M. Lothian, *Shakespeare's Knowledge of Aretino's Plays*, in *Modern Language Review*, 25, 1930, p.415.

²⁰⁰ Così anche Tassinari, op.cit., p. 190, che rileva che, nella sua biblioteca, "*John ha sicuramente conservato almeno parte dei libri del padre*". Si tratta, quindi, di una biblioteca che si è andata, via via arricchendo con i nuovi acquisti di John, che si aggiungono ai libri di Michelangelo.

²⁰¹ L'interessante constatazione circa il numero dei libri di Aretino indicati da John nei suoi dizionari, fra i libri da lui letti per la predisposizione dei dizionari medesimi, è rilevata da Manfred Pfister, *Inglese Italianato-Italiano Anglizzato: John Florio, in Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*, edito da Andreas Hofele - Werner von Koppenfels, Berlin, New York, 2005, p. 50. La celebrazione di Aretino, nei "*Second Fruits*" di John, può leggersi in i "*Second Frutes*", con introduzione di R.C. Simonini jr, Longwood College, Gainesville, Florida, 1953, p. 188, leggibili sul link <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.3901502223575;view=1up;seq=5> Mario Praz, Introduzione al *Volpone* di Ben Jonson, BUR Rizzoli, Milano 2010, p. 11 sottolinea che "*Volpone* interessa particolarmente noi italiani, poiché, potrebbe dirsi con un paradosso, *Volpone* è la migliore delle commedie dell'Aretino, la commedia che l'Aretino avrebbe dovuto scrivere, e che invece, per uno strano tiro della Fortuna, venne in mente a un Inglese mentre, tra i proverbi e i brani di civile conversazione impartitigli dal suo maestro d'italiano [John Florio, che Ben definirà, in una scritta di suo pugno "suo amoroso padre e degno amico Giovanni Florio, aiuto delle sue Muse" – Praz., op.cit., p. 22], intravedeva l'ambiente fastoso e corrotto della Venezia cinquecentesca". "Fu attraverso le cicalate del Florio che Jonson intuì nella Venezia dell'Aretino un nuovo

"Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*" by

elencati da John per compilare i suoi dizionari, in particolare concernenti alcune lettere ricevute dall'Aretino da importanti personaggi dell'epoca (indicati come “*Duo volumi di Epistole di diversi gran Signori e Principi scritte al' Aretino*”)²⁰².

Non solo, quindi, fra Aretino e Michelangelo, una grande amicizia, ma una profonda stima letteraria che Michelangelo testimonia coi libri di Aretino posseduti.

In Appendice al presente studio, sono visionabili i due elenchi dei libri letti da John per i suoi dizionari rispettivamente del 1598 e del 1611; si tratta di quella che gli studiosi chiamano la “*Biblioteca in volgare di John Florio*”²⁰³.

Infine, si rileva che ulteriori recenti pubblicazioni recano importanti ulteriori evidenze circa l'influenza di Aretino e delle opere di Giulio Romano a Mantova sull'opera di Shakespeare²⁰⁴.

Si tratta di pubblicazioni che andrebbero attentamente studiate, anche come base per ulteriori approfondimenti in merito.

- vii. **A Venezia, Michelangelo Florio, Pietro Aretino, e Tiziano erano parte di un “*entourage tizianesco- aretiniano*”, su cui tanta influenza ebbero le predicazioni veneziane di Bernardino Ochino del 1539: il telerio tizianesco “*Ecce Homo*” del 1543, ove sono ritratti sia Ochino che Aretino. La testimonianza di Michelangelo Florio, nella primavera del 1541, contro Fra Giulio da Milano, nel relativo processo inquisitoriale veneziano.**

Nell'ambito di questa “Premessa” e prima di entrare nel merito di questi studio (che riguarda l'influenza di Tiziano e Aretino sulle opere di Shakespeare e, specificamente *Venere e Adone* e *Amleto*), giova accennare a quello che gli studiosi definiscono l’“*entourage tizianesco- aretiniano*”²⁰⁵, di cui Michelangelo Florio, quale amico di Pietro Aretino, era parte.

modo enorme e truculento di peccare?” [op.cit., pp. 26]. Dice Praz che la Venezia di Jonson “*respira, batte*” - usando le parole dello stesso Aretino nella sua celebre lettera a Cosimo I da Venezia nell'ottobre 1545 (v. il III libro delle *Lettere*, Parigi, 1609 <https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false> p. 238)- proprio come il ritratto che Tiziano aveva fatto ad Aretino [op., cit., p. 27]. Infine, secondo Praz, “ il Cinquecento del Vasari e dell'Aretino, questo il Jonson lo intuì attraverso il Florio”[op.cit., p. 28]. E' evidente che particolari diretti della vita di Aretino (morto nel 1556, quando John aveva solo quattro anni), John li dovette apprendere, a sua volta, dal padre Michelangelo, grande amico di Aretino.

²⁰² Si tratta delle *Lettere scritte al Signor Pietro Aretino*, pubblicate da Francesco Marcolini a Venezia nel 1551 e suddivise in due libri: il primo libro raccoglie essenzialmente lettere fino al 1537 e il secondo libro essenzialmente lettere successive al 1537. In merito si vedano le due edizioni critiche a cura di Paolo Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, edite a Salerno nel 2003 (quanto al libro primo) ed edite a Salerno nel 2004 (quanto al secondo libro). Questa pubblicazione, insieme coi sei volumi delle Lettere di Pietro Aretino, creava una sorta di “carteggio” (da “epistolario” a carteggio”, da “letteratura a documento” come si legge nella copertina del primo libro pubblicato a cura di Procaccioli nel 2003), perché le lettere di Aretino erano talvolta in risposta a lettere ricevute dallo stesso Aretino e a esse facevano talora seguito risposte da parte dei relativi destinatari.

²⁰³ Sui libri italiani letti da John Florio, elencati nei suoi dizionari, si veda l'interessante studio di Michael Wyatt, *La biblioteca in volgare di John Florio. Una bibliografia annotata*, Bruniana & Campanelliana, Vol. 9, No. 2 (2003), pp. 409-434, published by Accademia Editoriale (Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/24333802>), leggibile nel link https://www.jstor.org/stable/24333802?seq=1#page_scan_tab_contents

²⁰⁴ Si veda Paul Hemenway Altrocchi, MD, *The Soul of the Age, Edward de Vere as Shakespeare Stimulates a Golden Era of English Literature*, iUniverse, 2014; in particolare, ivi, pp. 134 e ss. gli scritti di John Hamill: *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 1 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City (Shakespeare Oxford Newsletter , Vol. 39, No. 3, p. 1, Summer, 2003); The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City (Shakespeare Oxford Newsletter , Vol. 39, No. 4, p. 3, Autumn, 2003)*. John Hamill è uno studioso indipendente ed ex Presidente della *Oxford Shakespeare Society*.

E' leggibile in <https://books.google.it/books?id=E3eIBAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

²⁰⁵ L'espressione è di Flavia Polignano, *I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L'Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d'Anna*, in *Venezia Cinquecento*, II, n. 4, 1992, p. 43.

Infatti, a sua volta, Pietro Aretino, come noto, era legato da un “*prolungato straordinario rapporto d’amicizia*”²⁰⁶ con Tiziano, che aveva la sua bottega a Venezia.

E Michelangelo (come egli stesso afferma più volte nell’*Apologia*) predicava a Venezia e ivi soggiornava, specie in occasione delle Quaresime.

A Venezia, inoltre, il più famoso predicatore italiano, aperto alle nuove idee della Riforma, Bernardino Ochino teneva magistrali prediche quaresimali nel 1539 e nel 1542, nella Chiesa di SS. Apostoli.

Le vite di tutti questi personaggi si intersecarono anche in occasione di quelle prediche.

Testimonianza viva di questa compresenza di personaggi (Tiziano, Aretino e Ochino) è nel telero di Tiziano “*Ecce Homo*” (oggi al Kunsthistorisches Museum, Gemaldegalerie, Vienna), effettuato su commissione di Giovanni d’Anna e datato 1543, nel quale sono rappresentati sia Aretino, nelle vesti di Pilato (che assume “*una veste problematicamente positiva*” nell’opera aretiniana *Umanità di Cristo*), sia Bernardino Ochino, con il suo saio fratesco e il bastone dell’esule (nel 1542, era fuggito, *religionis causa*, in Svizzera).

Gli studiosi sottolineano anche che “*Sembra che Tiziano, fermatosi nella Cappella Sistina davanti al Giudizio Universale di Michelangelo Buonarroti, avesse riconosciuto l’inserzione del ritratto di Aretino nella parte centrale dell’affresco. Gli scrittori concordano che il volto dell’Apostolo S. Bartolomeo posizionata sotto Cristo abbia le fattezze di Aretino; la fronte, gli occhi, la barba, le labbra e il grosso labbro inferiore sono effettivamente identici al ritratto di Aretino oggi nella Frick Collection di New York*”²⁰⁷ del 1537; in effetti, la straordinaria importanza di Aretino in quegli anni è anche figurativamente testimoniata dall’essere l’Aretino (su ben 391 figure²⁰⁸) l’unico personaggio coevo, immortalato, nel *Giudizio Universale* di Michelangelo Buonarroti (ultimato nel 1541), proprio sotto la grande figura del Cristo. Ancora gli studiosi rilevano che “*La testa di Aretino si volge verso l’Apollo-Cristo dietro di lui ... Che ci sia una connessione fra Aretino e Pilato non desta sorpresa*”.²⁰⁹

²⁰⁶ Flavia Polignano, cit., p. 10.

²⁰⁷ Thomas Martone, op. cit., p. 531.

²⁰⁸ Andrea Pomella, *Vatican Museums*, Edizioni Musei Vaticani, 2007, p. 183.

²⁰⁹ Thomas Martone, op. cit., p. 531. Tale A. ricorda anche i rapporti epistolari intercorsi fra Aretino e Michelangelo Buonarroti. Aretino aveva inviato a Michelangelo alcuni consigli su come progettare il *Giudizio Universale* il 15 settembre 1537 (vedila in *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi, cit., pp. 104-109); ma Michelangelo non doveva essere uomo bisognoso di suggerimenti e, in una lettera del 20 novembre 1537, pur ringraziando cortesemente l’Aretino per il consiglio, asserì di aver già progettato il lavoro e che l’affresco era già in stato di avanzamento. Il 20 gennaio 1538 Aretino chiedeva a Michelangelo alcuni cartoni, che Michelangelo normalmente bruciava dopo averli usati... Un anno dopo Michelangelo inviò ad Aretino alcuni disegni. Aretino pretendeva ulteriori schizzi, senza ricevere risposta e, pertanto, criticò severamente il *Giudizio Universale*, ritenendolo un’offensiva parata di nudi. Martone (op. cit. p. 532) ritiene che la rappresentazione del volto di S. Bartolomeo, che ha un coltello e la pelle scuoiata del Santo con le fattezze di Michelangelo, sia una parodia del rapporto fra l’artista e il poeta. Ma Martone non appare troppo convinto della spiegazione, considerato che rileva come i due toscani usassero i loro talenti per canzonarsi scherzosamente, perché, dopo poco, Aretino nuovamente richiedeva altri schizzi a Michelangelo.

Quel che sommessamente rilevo è il fatto, a mio avviso fondamentale, che il ritratto di Aretino (a differenza di quello Biagio da Cesena, che pure aveva criticato l’affresco ritenendolo immorale, raffigurato nell’affresco stesso fra le spire di un serpente fra i dannati) appare immediatamente sotto alla grande figura di Cristo e con il volto girato verso Cristo!

Era certamente un onore per Aretino essere rappresentato in tale posizione. Alla fin fine, i due toscani non erano poi tanto dissimili. Michelangelo Buonarroti, l’artista per eccellenza della Chiesa di San Pietro in Roma, si sarebbe rappresentato (1547-1555), nella c.d. Pietà Bandini (conservata nel Museo dell’Opera del Duomo a Firenze) nella figura di Nicodemo; forse a testimoniare di aver nutrito, egli stesso, una fede particolarmente spirituale (Antonio Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2005, pp.410-411). Michelangelo non doveva pensarla in modo dissimile da Aretino, che aveva definito Roma, per la sua corruzione, “*Non più caput ma cauda mundi*”(Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell’Italia del Cinquecento*, editori Laterza, Roma-Bari, 1993, p.105). A sua volta, è stato autorevolmente sostenuto che, nel telero tizianesco *Ecce Homo* (1543), la raffigurazione tizianesca di Pilato (con le sembianze di Aretino) avrebbe seguito la rappresentazione che Aretino aveva dato di Pilato nell’*Umanità di Cristo* (1535): e cioè, “*un personaggio assolutamente positivo, un uomo giusto, paragonato addirittura all’imperatore Antonino Pio, che usa ogni mezzo e ogni arte per salvare Cristo... un uomo pacifico che rifugge dall’uso violento e indiscriminato della sua autorità, che tenta coraggiosamente di seguire una via intermedia di conciliazione. La posizione di Pilato [nell’Umanità di Cristo di Aretino] corrisponde nella*

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

Ritornando al “telero” tizianesco del 1543, gli studiosi rilevano che “*Uno degli elementi sostanziali che potrebbe aver fatto scattare la commissione della grande tela viennese, che, per il tema prescelto, presupponeva una sensibilità religiosa non del tutto comune, è proprio quello della prima predicazione dell’Ochino a Venezia, tra il febbraio e l’aprile del ’39, che tanto positivamente aveva colpito l’entourage tizianesco-aretiniano, cosicché l’Ochino stesso sarebbe divenuto uno dei perni simbolici della composizione*”²¹⁰.

Qui è Tiziano che dipinge le “parole” di Aretino, in un “singolarissimo ‘riflesso’ della parola scritta sull’immagine”²¹¹. In particolare, Aretino, così, aveva descritto (in una lettera al medico senese Giustiniano Nelli del 20 marzo 1539) Ochino: “*la cui umiltade riluce ne l’aspro del romagnuolo [un ruvido panno di lana tessuto secondo l’uso romagnolo], che cinto di corda gli ricopre le carni più che non fa la superbia d’altri nel morbido della porpora. Insomma, bisogna essere e non parere servo di Cristo*”²¹². Tiziano ritrae, nel predetto “telero”, Ochino vicino a Caifa (“*mandante dell’omicidio di Cristo*”²¹³), proprio “*debordante nella veste di porpora ...*”

realtà contemporanea ad Aretino, ad un preciso atteggiamento nicodemitico, come scelta definita di pacificazione. E’ una posizione che corrisponde a quella personale più volte ribadita dall’Aretino, che nelle sue lettere afferma ripetutamente, e con particolare vigore in questi anni, di non essere ‘né chietino né luterano’ [“Chietino” era il Cardinale Gian Pietro Carafa, vescovo di Chieti e massima espressione dell’Inquisizione Romana, prima di divenire Papa]; ossia, né vicino all’ala rigorista della curia romana, né compromesso con alcun settore della riforma italiana” (così, Augusto Gentili *Tiziano e Aretino tra politica e religione* in *Pietro Aretino, Atti del Convegno* di Roma-Viterbo-Arezzo 28 settembre – 1° ottobre 1992; Toronto 23-24 ottobre 1992; Los Angeles 27-29 ottobre 1992, Salerno Editrice, 1995, Tomo I, p. 287). Insomma, anche Aretino, come il Pilato che egli aveva descritto, cercava “*una via intermedia di conciliazione*”, “*come scelta di pacificazione*”.

Forse che Michelangelo (aldilà delle spiegazioni sopra riportate degli studiosi) volesse iconograficamente - con quella imponente figura di S. Bartolomeo, al centro dell’affresco - esprimere anche il concetto che Michelangelo, senza la propria “maschera” (come sembra nell’affresco), era un uomo sempre alla ricerca della verità come Aretino, che egualmente perseguiva l’ideale di una missione non corrotta, spirituale e conciliatrice della Chiesa Cattolica? La collocazione di Aretino fra i Santi (accanto a S. Lorenzo) non sembra poter assumere comunque un significato “punitivo”!

Il Giudizio Universale fu realizzato da Michelangelo in anni (1536-1541) che videro il dispiegarsi con forza della “*posizione intermedia del Cardinale veneziano Gasparo Contarini*” (così, Massimo Firpo, *Riforma protestante... cit.*, p.122); posizione intermedia che culminerà in quell’estremo (fallimentare) tentativo -nell’ambito della dieta di Ratisbona (1541) - di riappacificare i Cattolici coi protestanti. Nella Cappella Sistina, potremmo sostanzialmente vedere, in Aretino, il simbolo di quella corrente cattolica “*volta all’intermediazione conciliatrice e pacificatrice*”, che si riconosceva nelle speranze di riconciliazione dei cristiani (che sarebbero purtroppo fallite proprio a Ratisbona nel 1541), ma che avrebbe, solo oltre 400 anni dopo, condotto al Concilio Vaticano II e all’Ecumenismo religioso, fino a questi nostri giorni: alla Dichiarazione congiunta, il 31 ottobre 2016, nella Cattedrale Luterana di Lund, sottoscritta da Papa Francesco e dal Vescovo Munib Yunan, Presidente della LWF (Lutheran World Federation), nella quale le parti si danno reciprocamente atto che “*abbiamo imparato che ciò che ci unisce è più grande di ciò che ci divide...Rifiutiamo categoricamente ogni odio e ogni violenza, passati e presenti, specialmente quelli attuati in nome della religione*”; inoltre, “*Dal conflitto alla comunione*” è il titolo del documento della “*Commissione Luterana-Cattolica Romana*”, istituita in vista della “*commemorazione comune del quinto centenario dell’inizio della Riforma di Lutero*,” il 31 ottobre 2017; in merito a tali documenti, si vedano i seguenti link:

http://it.radiovaticana.va/news/2016/10/31/firmata_a_lund_la_dichiarazione_congiunta_testo_integrale/1269137

<https://www.ilcattolico.it/catechesi/catechesi-del-santo-padre/udienza-ai-partecipanti-al-convegno-internazionale-di-studio-sul-tema-lutero-500-anni-dopo.html>

E’ significativo che anche Bernardino Ochino, nei *Dialoghi XXX*, Zurigo, 1563 (dopo il rogo di Michele Serveto nel 1553), si battesse per la tolleranza religiosa, sulla base delle idee di Giacomo Aconcio e Sebastiano Castellione; “*il cuore dell’opera predetta era rappresentato dalla difesa della libertà di pensiero in campo religioso (non si può condannare a morte un uomo per le sue idee errate, anche se riguardano i fondamenti della fede)*”- così, Miguel Gotor - *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 79 (2013), voce *Bernardino Ochino*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-ochino_%28Dizionario-Biografico%29/

²¹⁰ Flavia Polignano, *I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L’Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d’Anna*, in *Venezia Cinquecento*, II, n. 4, 1992, pp. 7-54, in particolare, p. 21 e p. 43.

²¹¹ Flavia Polignano, op. cit., p. 21.

²¹² Si legga tale lettera in Flavia Polignano, op.cit., p. 24.

²¹³ Flavia Polignano, op.cit., p. 29, rileva anche come appaia sorprendente che Ochino, in una lettera al Muzio del 7 aprile 1543 scrivesse: “*Hor tu ben sai che Antechristo [il Papa] ... con Caiphaz concluderono ch’io morissi et furono eletti sei cardinali*”[i sei cardinali dell’Inquisizione, eletti il 4 luglio 1542; cfr. Ugo Rozzo, *B. Ochino, I “dialoghi sette” e altri scritti del tempo della fuga*, Claudiana, Torino 1985, p. 160, nota 24]. Ochino stesso rappresentava Caifa come una sorta di stretto “collaboratore” dell’Anticristo.

rimandando inevitabilmente a quella corte [papale] che ora perseguiva ed inseguiva l'eresia di Bernardino"²¹⁴, quella corte caratterizzata, appunto, da apparenza e opulenza; il racconto evangelico è quindi "attualizzato". "Uno stridore palestinese tra il ricco Sacerdote e il semplice frate", che indossa "una sorta di anonima tunica 'alla fratesca', dichiaratamente povera e dimessa"²¹⁵; ripetendosi, nell'immagine tizianesca, il contrasto descritto da Aretino.

Aretino, a sua volta, aveva assistito alle due prediche veneziane di Ochino del 1539 e del 1542 (come si evince da una lettera di Aretino al parroco di SS. Apostoli di Venezia, del 23 luglio 1542)²¹⁶.

Gli studiosi sottolineano che "la posizione di Pilato [nell'*Umanità di Cristo* di Aretino] corrisponde nella realtà contemporanea ad Aretino, ad un preciso atteggiamento nicodemitico, come scelta definita di pacificazione. E' una posizione che corrisponde a quella personale più volte ribadita dall'Aretino, che nelle sue lettere afferma ripetutamente, e con particolare vigore in questi anni, di non essere 'né chietino né luterano' ["Chietino" era il Cardinale Gian Pietro Carafa, vescovo di Chieti e massima espressione dell'Inquisizione Romana, prima di divenire Papa]; ossia, né vicino all'ala rigorista della curia romana, né compromesso con alcun settore della riforma italiana ... Una domanda conclusiva: questo atteggiamento nicodemitico è solo dell'Aretino o riguarda anche Tiziano? La risposta, assai chiara, è nel quadro [il telero *Ecce Homo*] e va letta seguendo la lunga durata della sua esecuzione: al termine della quale – nonostante l'epoca imponesse ormai cautela – l'Ochino è ancora lì, anche se non è più il celebre predicatore ma l'apostata calvinista"²¹⁷. Per ulteriore conferma, nella "*Deposizione nel sepolcro*" del 1559 (Museo del Prado, Madrid), Tiziano dipingerà il suo autoritratto, incappucciato, nelle vesti proprio di Nicodemo/Giuseppe d'Arimatea; come afferma il Prof. Augusto Gentili, qui, Tiziano, letteralmente, ha il coraggio di "metterci la faccia"²¹⁸. Lo stesso Michelangelo Buonarroti, l'artista per eccellenza della Chiesa di San

²¹⁴ Flavia Polignano, op.cit., p. 29.

²¹⁵ Flavia Polignano, op.cit., p. 24.

²¹⁶ Si legga tale lettera in Flavia Polignano, op.cit., p. 26.

²¹⁷ Augusto Gentili, *Tiziano e Aretino tra politica e religione* in *Pietro Aretino, Atti del Convegno* di Roma-Viterbo-Arezzo 28 settembre – 1° ottobre 1992; Toronto 23-24 ottobre 1992; Los Angeles 27-29 ottobre 1992, Salerno Editrice, 1995, Tomo I, pp. 287-288. La lettera di Aretino cui Gentili si riferisce, per quanto concerne la posizione aretiniana (di non essere "né chietino né luterano"), è quella di Aretino al Giovinio del febbraio 1545, nel Terzo libro delle *Lettere* (così Gentili, op. cit., p. 287, nota 18).

²¹⁸ Si può vedere e ascoltare, sul punto, quanto affermato dal Prof. Augusto Gentili, nella conferenza tenuta il 13 marzo 2013, presso le Scuderie del Quirinale, *La pittura infinita del vecchio Tiziano (1555-1575)*, nel video in <https://www.youtube.com/watch?v=UjyxUUE6YoQ>. Nel Vangelo di Giovanni, appaiono due figure di uomini, al momento della sepoltura di Gesù: 1) Giuseppe di Arimatea che "era discepolo di Gesù ma in segreto, per paura dei giudei" (19,38); 2) Nicodemo ("un uomo, appartenente ai farisei, ... un capo dei giudei" 3, 1-2), anch'egli un discepolo di Gesù, che, lo andava a trovare in segreto "di notte" (19, 39). Entrambi, peraltro, facevano parte di una nutrita schiera di notabili discepoli che praticavano questa condotta. Giovanni, nel proprio Vangelo, amaramente commenta il comportamento di costoro: "... molti, anche tra i notabili, credettero in lui [Gesù], ma non osarono dichiararlo pubblicamente per non essere espulsi dalla sinagoga..." (12, 42). Entrambi, quindi, erano "nicodemiti": si veda il vocabolario Treccani <http://www.treccani.it/vocabolario/nicodemita/> "dal nome del fariseo Nicodemo, che, secondo il Vangelo di Giovanni, si recò a visitare Gesù di notte, in segreto – Termine usato polemicamente, nelle controversie tra riformati, per indicare quei cristiani protestanti del sec. 16° che, vivendo in paesi cattolici, occultavano la propria fede per sfuggire a eventuali persecuzioni". Che si tratti dell'uno o dell'altro discepolo di Gesù presente, secondo il Vangelo di Giovanni, alla sua sepoltura (Giuseppe di Arimatea o Nicodemo), ai fini iconografici, nulla cambia: il significato è che Tiziano si rappresenta proprio come un "nicodemita", perché entrambi tali discepoli si atteggiavano in modo da occultare, per quanto possibile, esteriormente la propria fede interiore, per sfuggire a eventuali persecuzioni. Fu Giovanni Calvino, fondatore del Calvinismo, a coniare i termini 'nicodemismo' e 'nicodemita' per descrivere quei riformati che, vivendo in regioni di fede cattolica, dissimulavano la propria fede, con pratica, a suo avviso, esecrabile. Nell sua opera, pubblicata nel 1544, *Excuse de lean Calvin à messieurs les Nicodemites sur la complaincte qu'ilz font de sa trop grand' rigueur* (Difesa di Giovanni Calvino ai signori Nicodemiti che si lamentano del suo eccessivo rigore), Calvino si scaglia contro i nicodemiti, in quanto persone che 'dissimulano' e nascondono il proprio credo interiore e temono, professando la 'vera fede', di perdere i loro privilegi; egli afferma che costoro devono uscire allo scoperto, perché a Dio dovranno rendere conto delle loro scelte. "Calvino inveisce contro gl'incerti e trepidi 'nicodemiti'. Dio esige ubbidienza piena, e perciò ha dato la legge". Si veda, come primo approccio, la voce Giovanni Calvino dell'Enciclopedia Treccani <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-calvino/>. Il dibattito sul "nicodemismo" fu un dibattito fondamentale, che accese e coinvolse, con differenti opinioni, tutti i teologi dell'epoca, durante il periodo della Riforma: così, se per Calvino era meglio finire da martiri piuttosto che nascondere e dissimulare la propria fede, altri teologi coevi erano più transigenti (come Juan de Valdés), e trovavano nel nicodemismo un conveniente equilibrio di convivenza. Una "molto forte... polemica contro la tentazione nicodemitica" è contenuta nell' *Esortazione al martirio* di Giulio da Milano

"Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*" by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

Pietro in Roma (oggetto frequente di un'antagonistica comparazione con Tiziano), si era rappresentato (1547-1555), nella c.d. Pietà Bandini (conservata nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze) nella figura di Nicodemo/Giuseppe d'Arimatea; e ciò, a parere degli studiosi, per “significare il grado profondissimo di coinvolgimento nel culto di Cristo, il mezzo di salvezza degli uomini celebrato dalla teologia del Cardinale Reginald Pole e di Vittoria Colonna. Nell'identificazione con Nicodemo, denunciava il suo senso di colpa per non aver avuto il coraggio di celebrare più apertamente la sua ... devozione”²¹⁹.

Anche Ochino aveva per lungo tempo praticato la via del “nicodemismo”, tanto che lo stesso frate senese doveva “ripetere, quasi fino alla noia, che solo dopo la fuga dall'Italia aveva potuto finalmente insegnare un Cristo “sanza maschara”²²⁰ [e cioè il puro Vangelo, depurato dai “falsi” dogmi e i precetti introdotti dalla Chiesa Cattolica] e “illuminare ... con gli scritti, i fratelli che ancora vivono nel Regno d'Anticristo”²²¹.

(1552), che contiene anche “il racconto della passione del martire Fanino Fanini” (giustiziato a Ferrara il 22 agosto 1550, poche settimane dopo la liberazione di Michelangelo Florio dal carcere di Tor di Nona e la sua fuga da Roma il 4 maggio 1550) – così, Ugo Rozzo, *L'Esortazione al martirio di Giulio da Milano*, in *Riforma e società nei Grigioni, Valtellina e Valchiavenna tra '500 e '600*, a cura di Alessandro Pastore, Milano, Franco Angeli, 1991, pp.63-88 e, in particolare, pp. 66-68; su Fanino Fanini, si veda la voce di Lucia Felici, *Dizionario Biografico degli Italiani* Treccani- Volume 44 (1994), leggibile anche sul link [http://www.treccani.it/enciclopedia/fanino-fanini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/fanino-fanini_(Dizionario-Biografico)/). Giulio da Milano, dopo la condanna veneziana del 1542, era fuggito, come Ochino e Vermigli fuori dell'Italia, recandosi nei Grigioni. Al riguardo, Giuseppe de Leva, *Giulio da Milano*, in *Archivio Veneto*, tomo VII, parte II, 1874, p. 248 rileva che “l'Ochino e il Vermigli cercarono di giustificare l'abbandono della patria ... con le parole di Cristo: ‘quando vi perseguitano in una città fuggite nell'altra’ (Vangelo di Matteo, 10, 23) ... Giulio al contrario tra gli altri suoi scritti pubblicò in Svizzera una esortazione al martirio. E in bocca di uomo libero, che non ha più nulla da temere, sta male la grande parola, che chi può rinunciare alla patria per l'evangelo, può anche per esso morire”.

²¹⁹ Antonio Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2005, pp.410-411. Il Prof. Augusto Gentili ha recentemente tenuto, in data 5 ottobre 2017, una *Lectio Magistralis* presso l'Accademia dei Desiderosi in Roma, riguardante “Le immagini degli ‘spirituali’. Anticonformismo religioso nella pittura del Cinquecento. Protagonisti: Michelangelo, Lotto, Tiziano, Tintoretto”; il sommo studioso ha dimostrato come la religiosità “cristocentrica” degli “spirituali” (portati a pratiche di prudente “nicodemismo”) pervada non solo l'opera di Tiziano e Michelangelo, ma anche quella di Lotto e di Tintoretto. Antonio Forcellino, op. cit., pp. 296-298, rileva come Eleonora Gonzaga fu coinvolta nella realizzazione tormentata del celeberrimo incarico di Michelangelo Buonarroti per realizzare la tomba di Giulio II, in San Pietro in Vincoli (Roma), considerato che il marito di Eleonora (Francesco Maria I della Rovere, il ‘Gonzago’ in *Amleto*) era il nipote di tale Papa. Le peripezie di tale opera sono state particolarmente investigate in epoca recente, nel 1998, in occasione dell'inizio del restauro dell'opera per conto della Soprintendenza ai Beni Architettonici di Roma. Infatti, “*Quel restauro si rivelò subito un'occasione di studio unica per il monumento che per la prima volta veniva sottoposto a un intervento conservativo moderno ... La possibilità di scrutare il ‘retro’ delle statue della Tomba, anche di quella più ammirata, del Mosè, avrebbe riservato più di una sorpresa ... ebbe inizio così lo studio del monumento più travagliato di Michelangelo, la ‘tragedia della sepoltura’ nel gruppo di lavoro che si raccolse intorno al suo restauro e che annoverò il restauratore, architetto Antonio Forcellino e un insigne studioso del rinascimento italiano, Christoph Luitpold Fromme.*” (Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli “Spirituali”*, ed. Viella, Roma, 2009, p.9). “Una committenza che coinvolgeva Eleonora Gonzaga e suo fratello, il cardinale Ercole Gonzaga, doveva senza dubbio evocare per Michelangelo la condivisione di una spiritualità nuova ... Attraverso il rapporto con Vittoria Colonna, il Michelangelo di questi anni aveva frantumato ogni schema predefinito ... E fu precisamente in questo clima accoratamente devoto che Michelangelo decise coraggiosamente ... di apportare alla tomba l'ultima radicale trasformazione, che si può leggere come il frutto della sua particolare e sofferentissima fede”(Antonio Forcellino, op. cit., pp. 296-298). “Quando riprese a scolpire il Mosè, Michelangelo volle cambiargli postura... Questo straordinario azzardo tecnico ha lasciato molte tracce sulla statua ... e anomalie materiali della scultura, apparse evidenti nel corso del suo restauro ...La scultura concepita tra il 1513 e il 1516 ... aveva forse non solo la faccia rivolta in avanti ma anche i piedi uniti come quelli della sibilla Cumana della Sistina (come si deduce dalla strana forma che ha il lembo del mantello che oggi si affianca al piede destro proprio come la sagoma di un altro piede). Nel 1542 a Michelangelo questa postura non piaceva più... Se Mosè avesse guardato dritto, com'era nel primo progetto, avrebbe posato lo sguardo sull'Altare delle Catene ... fondamento ... [del] potere temporalementre con la mirabolante modifica, Mosè volgeva lo sguardo verso la luce che scendeva da una finestra aperta proprio alla sua sinistra e oggi purtroppo tamponata. Il raggio di luce che illuminava i suoi ‘corni’ al tramonto sarebbe stato il completamento più raffinato di quella suggestione spirituale cui tutto il monumento tendeva”(Antonio Forcellino, op. cit., pp. 308-310).

²²⁰ Ugo Rozzo, *B. Ochino, I “dialoghi sette” e altri scritti del tempo della fuga*, Claudiana, Torino 1985, p.7.

²²¹ Ugo Rozzo, *B. Ochino, I “dialoghi sette” cit.*, p.31. Invero, Ugo Rozzo, op. cit., p. 15, sottolinea la “frenetica attività editoriale di Ochino a Ginevra, dove si trasferisce nel settembre 1542” [dopo la sua fuga dall'Italia, in agosto], a partire da “un'edizione delle Prediche, datate 10 ottobre 1542”.

Verosimilmente anche Michelangelo Florio (frequentemente a Venezia, come detto, nell'entourage tizianesco-aretiniano) dovette assistere alle prediche veneziane di Ochino.

E anche Michelangelo Florio, come già rilevato, dal 1541 al maggio 1550 (quando si spogliò dell'abito fratesco), attraversò un lungo periodo di "nicodemismo". Come correttamente evidenziano gli studiosi²²², sulla base dell'*Apologia* (f. 13 v), Michelangelo, dopo essere stato "guadagnato intorno al 1541 alle idee della Riforma, le nutrì segretamente in cuor suo per diversi anni, arrischiandosi a farne trapelare qualche lume nella sua attività di predicatore, finché, ai primi del 1548, venne imprigionato e tradotto a Roma, dove subì la tortura e restò carcerato per ventisette mesi" (dal febbraio 1548 al maggio 1550, durante i quali Michelangelo, frate francescano col nome di Frate Paolo Antonio fiorentino, intratterrà anche un consistente epistolario con il Duca Cosimo I de' Medici²²³). Con riguardo all'inizio della sua conoscenza del "vero", non è affatto inverosimile congetturare che ciò avvenne in occasione dell'esperienza particolarmente "traumatica" della deposizione nel processo inquisitoriale, in cui testimoniò contro Giulio da Milano. Michelangelo, in quell'occasione, ebbe sicuramente occasione di approfondire le idee religiose di Giulio da Milano, contro il quale era stato chiamato a testimoniare dall'Inquisizione veneziana. Potrebbe essere stato proprio allora che "segretamente" e "intimamente" Michelangelo iniziò ad aderire al "vero", cioè alle idee professate da Giulio contro il quale aveva testimoniato. Tale testimonianza, infatti, avvenne nella primavera del 1541²²⁴, anno che coincide proprio con l'inizio del periodo "nicodemitico" di Michelangelo, sulla base di quanto egli stesso racconta nella sua *Apologia*, quando, "per lo Dio mercé conobbi gran parte del vero" (*Apologia*, f. 13 v)²²⁵.

²²² Così, Luigi Firpo, nella sua prefazione *Giorgio Agricola e Michelangelo Florio*, nella pubblicazione *L'Arte de' metalli tradotto in lingua toscana da Michelangelo Florio Fiorentino*, editore Bottega d'Erasmus, Torino, 1969, pp. X-XI.

²²³ Luigi Carcereri, *L'eretico fra Paolo Antonio fiorentino e Cosimo de' Medici*, in *Archivio storico italiano*, XLIX, 1912, pp. 13-33 (leggibile anche nel link <http://www.archive.org/stream/archivistoricoi495depuuoft/#page/12/mode/2up>). Che Michelangelo Florio fiorentino e l'eretico Fra Paolo Antonio fiorentino (oggetto del predetto studio del Prof. Carcereri) fossero la medesima persona è in modo decisivo, confermato dal fatto che l'inizio della carcerazione di Michelangelo Florio in Tor di Nona, come anche quella di Fra Paolo Antonio (come Michelangelo era registrato nel processo inquisitorio), risulta incontrovertibilmente databile, in base a inconfutabili documenti scritti, nel gennaio/febbraio 1548; si veda nota 8 di p. 5 del nostro recente studio, Massimo Oro Nobili, *Michelangelo Florio e la celebre frase: "Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa"*, *Con un'introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio*, 2017, in http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub "Michelangelo Florio e Venezia".

²²⁴ Luigi Carcereri, op.cit., p.13, indica nel 20 aprile 1542 la data in cui Fra Paolo Antonio fiorentino [il nome assunto da Michelangelo Florio, come predicatore francescano, dell'ordine conventuale] testimoniò nel processo inquisitoriale a Venezia contro Giulio da Milano; ma v'è un evidente errore materiale. Infatti, tre fondamentali testi relativi a tale processo sono quelli di: Giuseppe de Leva, *Giulio da Milano*, in *Archivio Veneto*, tomo VII, parte II, 1874, pp. 235-249; Emilio Comba, *Giulio da Milano, Processi e scritti*, in *La Rivista Cristiana*, 1887, pp. 350-353 (lo studio è diviso in tre parti: pp.269-277; pp. 304-333; pp. 345-356); Gaetano Capasso, *Fra Giulio da Milano*, in *Archivio Storico Lombardo, Giornale della Società Storica lombarda*, serie IV, fasc. XXI, Milano, 31 marzo 1909, anno XXXVI, pp.387-402. In tutti e tre questi studi, è indicata come data della pubblica lettura della sentenza, quella del 15 gennaio 1542 (de Leva, op. cit., p. 248; Comba, op. cit., p. 350; Capasso, op. cit., p. 397). Comba (op. cit., p. 305) precisa anche che "Venticinque sono i testimoni chiamati a deporre contro Maestro Giulio Le deposizioni, incominciate il 20 aprile 1541, han termine il dì 8 di giugno dello stesso anno"; quindi, Michelangelo rese la sua testimonianza fra il 20 aprile 1541 e l'8 giugno 1541. Per completezza, dopo l'audizione dei "testimoni per l'accusa", iniziò l'interrogatorio dell'inquisito fino al 19 luglio 1541 (Comba, op. cit., p. 310); il 10 novembre 1541, fra Giulio chiedeva che fossero ascoltati "cinquanta testimoni" a sua difesa "li quali sono stati continuamente per tutta la quaresima ovvero per la maggior parte miei auditori, e non per una o due fiate [volte], come dichiarano essere stati quelli i quali contra di me hanno depositato" (Comba, op. cit., p. 345). La richiesta, come sottolinea Comba, "non venne neppure considerata. I testimoni a sua difesa, non aveva diritto l'accusato di produrli? Sì, certamente, ma questo diritto naturale non era contemplato negli statuti inquisitoriali, né ammesso come legittimo" (Comba, op. cit., p. 346). Giulio da Milano, infine, fuggì dalla prigione veneziana nel febbraio 1554, recandosi "in territorio grigione, dove ben presto diventò pastore prima di Vicosoprano, poi, a partire dal 1547, della comunità riformata di Poschiavo e da allora fino alla morte - che lo coglierà nel maggio 1581 a Tirano - eserciterà il suo ministero di ortodosso pastore calvinista nelle citate e in alcune altre località delle Tre Leghe" (Ugo Rozzo, voce *Della Rovere, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 37*, 1989, in http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-della-rovere_%28Dizionario-Biografico%29/).

²²⁵ Michelangelo Florio, nella sua *Apologia*, non fornisce dettagli precisi in ordine alle modalità in cui "per lo Dio mercé conobbi gran parte del vero" (*Apologia*, f. 13 v). Al riguardo, però, oltre la data di questa "rivelazione" (che, come detto, coincide con la sua testimonianza a Venezia, nella primavera del 1541, contro Giulio da Milano), possono risultare illuminanti

Ochino, a sua volta, aveva gran stima di Aretino ed ebbe modo di esprimere la sua profonda gratitudine al letterato (con lettera del 25 marzo del 1542²²⁶) per aver ricevuto in dono, da lui, una copia dell'opera di contenuto religioso, il *Genesi* (del 1538).

Incidentalmente rileviamo che Ochino, (ormai dal suo esilio in Svizzera), con lettera del 7 dicembre 1542 alla Signoria di Venezia, auspicava che Venezia divenisse “*la porta*” della Riforma in Italia: “*Già Cristo ha incominciato a penetrare in Italia ... e credo che Venetia sarà la porta, e felice te se l'accetterai e guai a quelli che con Erode per human timore il perseguiteranno*”²²⁷.

Le prediche di Ochino, come sottolineato, influivano sull'*entourage* tizianesco-aretiniano: Tiziano, come illustrato, rappresentava Ochino, in fuga col bastone del viandante, e Aretino nelle vesti di Pilato, nel suo “*telero*” del 1543; gli scritti di Aretino, a loro volta, erano influenzati dalle prediche di Ochino, come rilevato dagli studiosi.²²⁸

A loro volta, come già evidenziato, una “concentrazione di studi” sottolinea, da quasi un secolo, l'influenza e il ruolo di fonte delle opere di Aretino sulle opere di Shakespeare.

Insomma, come cercheremo di dimostrare nel presente studio, una compresenza di religiosi, letterati e pittori che da Venezia (la “porta” della Riforma in Italia, come la definì Ochino), sembra influire notevolmente sulle opere del Drammaturgo (ambientate non di rado proprio in quella che era allora la Repubblica Veneta²²⁹)!

viii. Le esigenze di massima diffusione commerciale delle opere letterarie, in modo da raggiungere il più vasto bacino di fruitori, nella concezione di Michelangelo Florio.

Per esigenze di brevità, riporteremo qui solo alcuni brevi passi di Michelangelo, che ci paiono particolarmente significativi per comprendere la sua concezione di erudito, desideroso che *la cultura e i libri siano diffusi il più ampiamente possibile e siano comprensibili a chiunque, secondo il linguaggio usato nel presente e non nel passato.*

le circostanze che: (i) Fra Paolo Antonio (Michelangelo Florio) “*Aveva deposto che fra Giulio era discepolo di maestro Agostino [Mainardo] piemontese, qual ha fama di esser luterano*” [Carcereri, op. cit., nota 3 di p.13]; (ii) Michelangelo, volutamente ricorderà con affetto, nell'*Apologia*, pubblicata nel 1557, al f. 44 r, la figura del “*dottissimo e fedele ministro de l'Euangelio Messer Agostino Mainardo di Piemonte*”, volendo, in tal modo, dimostrare la sua profonda stima verso tale religioso, *fedele alla Parola del Vangelo*; nel 1557, cioè, Michelangelo teneva ad affermare pubblicamente di condividere le idee del Mainardo e, indirettamente, sembrava quasi volersi giustificare (*a posteriori*) per la testimonianza resa contro Giulio da Milano, accusato, fra l'altro, di essere discepolo proprio del Mainardo (circostanza peraltro vera); durante la quale testimonianza, Michelangelo non aveva espresso alcuna sua opinione personale sulle predicazioni di Mainardo e dei suoi discepoli. All'epoca della testimonianza, forse ancora non aveva conosciuto il “*vero*”, ma forse anche aveva cominciato ad aderire alle nuove idee della Riforma protestante (proprio, stimolato magari da tale vicenda così “*tormentata*”, quale è comunque una testimonianza da rendersi pubblicamente, da parte di un frate contro un altro frate): in ogni caso, in quell'occasione, si era ben guardato dall'esprimere pubblicamente una sua eventuale, già recentemente formata, adesione alle nuove idee, per non incappare, a sua volta, anche lui, nelle persecuzioni dell'Inquisizione.

²²⁶ Si legga tale lettera in Flavia Polignano, op.cit., p. 27.

²²⁷ Si legga tale lettera in Flavia Polignano, op.cit., pp. 27-28. In tale lettera, Ochino esortava anche i veneziani “*ad essere in verità amici di Christo et a voler intender il puro evangelio, et non perseguir ma favorir quelli che vi predicano la parola di Dio*”. La Polignano, op. cit., alla nota 64 di p. 28, riprodotta ap. 50, afferma: “*Crediamo sia ... in queste parole il riferimento alla vicenda giudiziaria di frate Giulio da Milano.*” In merito a tale vicenda, si veda Massimo Oro Nobili, *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”, Con un' introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio*, 2017, pp. 33 e ss.; lo studio è leggibile nel link http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub “*Michelangelo Florio e Venezia*”.

²²⁸ Flavia Polignano, op.cit., p. 48, nota 29, che rinvia anche a C. Cairns, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his Circle in Venice 1527-1556*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 84-90.

²²⁹ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio* cit., p. 158, sottolinea che “*ben 5 degli 11 drammi ‘italiani’ di Shakespeare sono ambientati nella Repubblica Veneta (Romeo e Giulietta, Il Mercante di Venezia, Otello, I due gentiluomini di Verona e la bisbetica domata)*”.

Molto importante, a nostro avviso, è il discorso che Michelangelo svolge nell'introduzione al benigno lettore, in apertura della sua traduzione dal latino in italiano del *De Re Metallica* di Giorgio Agricola²³⁰.

“L'intento mio o lettore carissimo, è stato da agevolare tanto il mio parlare ... che i semplici altresì possano intenderlo ... non mi sono servito di moltissimi vocaboli usati dal Boccaccio ... perché questa mia traduzione non dee esser letta da l'età del Boccaccio, ma da la presente”.

Michelangelo si mostra come un antesignano della comunicazione, della diffusione della cultura, che deve poter raggiungere qualunque persona, soprattutto le persone “semplici” o “ignoranti” (“idiota”, dice Michelangelo, seguendo il significato in latino e greco antico di tale parola e non in senso dispregiativo, che equivale a “ignorante”; John stesso traduce, nel suo dizionario del 1598, la parola italiana “idiota” nell'inglese “an ignorant”).

Inoltre, la comprensibilità della lingua, in un bacino più ampio possibile di potenziali lettori è, per Michelangelo, un presupposto fondamentale per la vendita e la lettura dei libri e per la diffusione dei loro contenuti culturali.

Quindi, una visione nuova, pragmatica e attenta alle “esigenze di diffusione commerciale”²³¹ della cultura.

“ ... se ... io havessi dato solamente i nomi usati a Firenze, gl'honorati Frobenij [la traduzione era stata pubblicata nel 1563 a Basilea “per Hieronimo Frobenio et Nicolao Episcopo”], per i quali l'ho tradotto [questo libro], si sarebbero potuti giustissimamente dolere di me, con dirmi che essi non me l'hanno fatto tradurre [in lingua italiana] per venderlo solamente a Firenze, ma in ogni altra parte d'Italia”.

Pertanto, le “esigenze di massima diffusione commerciale” della cultura impongono, secondo Michelangelo:

- che anche i “semplici” possano intendere l'opera che è stata scritta;
- che la lingua utilizzata sia quella “presente”, cioè quella comprensibile alla massima parte dei lettori;
- che la lingua stessa sia tale da poter essere compresa da un bacino potenziale di lettori, il più ampio possibile (nella, specie, la traduzione dal latino in italiano, avrebbe dovuto potere essere letta in tutta l'intera Italia)²³².

Se, per la traduzione dal latino in italiano del *De Re Metallica*, l'intento era che l'opera, per la lingua adottata, potesse essere letta in tutta l'intera Italia, per le opere del *Drammaturgo*, l'intento era quello di rendere possibile la “circolazione” delle opere in Inghilterra e, in prospettiva, nelle colonie del Nuovo Mondo, agli esordi del nascente impero britannico. E la lingua non poteva essere né l'italiano, né il latino di Michelangelo, ma *la lingua inglese di John*, una lingua inglese che, come più volte sottolineato, “*stava proprio iniziando la sua ascesa come lingua*

²³⁰ Tale introduzione è anche leggibile in Andrea Bocchi, *I Florio contro la Crusca*, in *La nascita del vocabolario, Convegno di studio per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, Udine, 12-13 marzo 2013, a cura di Antonio Daniele e Laura Nascimben, Padova, Esedra, 2014, pp. 54-56; lo studio è anche leggibile nel link <http://florio-soglio.ch/BocchiFlorio.pdf>

²³¹ Così, Andrea Bocchi, op. cit., p. 56.

²³² E' evidente che, per andare incontro al grande pubblico in Inghilterra, non si sarebbe certamente parlato il latino (la lingua “universale” dei dotti per Georg Agricola e Michelangelo Florio). Analogamente è a dirsi per il Nuovo Mondo: i colonizzatori erano gente piena di mille risorse ma, per lo più, non certamente umanisti latini!

La colonizzazione inglese del Nuovo Mondo, che già si profilava all'orizzonte, avrebbe richiesto una *nuova lingua universale* e Michelangelo era pronto a fornire a Elisabetta d'Inghilterra (cui dedicava la sua traduzione di Agricola) tutto il suo supporto necessario (tramite John, evidentemente! Che sarebbe diventato perfettamente bilingue-italiano-inglese, nello scritto e il più grande traduttore dell'epoca - anche dal francese).

“Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

universale (“*global*”) *come è oggi*”²³³, in concomitanza con gli esordi di quello che sarebbe, poi, divenuto l’impero coloniale inglese.

D’altro canto, Michelangelo, in tutte le sue opere, afferma (e non è un modo di dire!) che le verità che egli vuole trasmettere possano essere conosciute “*in tutto il mondo*”!

Il modello di riferimento per Michelangelo (come per tutti i Riformati, d’altronde) non poteva essere che San Paolo. E il messaggio evangelico di San Paolo si era diffuso in tutto il mondo occidentale. Nelle stesse parole di Michelangelo (che si riferisce alla Lettera di San Paolo ai Galati, 1,2), San Paolo volle “*far conoscere a tutto il mondo che ambedue* [Pietro e Paolo, i due apostoli così diversi e così fondamentali nella Chiesa cristiana] *ne la dottrina erano d’un stesso parere, d’un animo, e d’una sentenza*”²³⁴. Un passo significativo, in un momento in cui l’unità dei cristiani era venuta meno e fallimentari erano risultati gli estremi tentativi di ricomporre tale unità a Ratisbona (1541).

Le parole di verità di San Paolo avevano raggiunto tutto il mondo e anche Michelangelo, a suo modo, si sentiva investito di una *missione di rivelazione a tutto il mondo, delle verità, anzitutto religiose*.

Analoghi accenti si notano nell’epistola ai lettori di Hieronimo Torriani da Crema (“*Ministro indegno del Santo Evangelio in Bondo di Val Bregaglia*”), pubblicata subito dopo quella firmata da Michelangelo (da Soglio il 3 settembre 1556), in apertura dell’*Apologia*. Nella parte conclusiva di tale epistola, Torriani afferma: [A Michelangelo] “*autor di questo santo libretto, bastagli aver difesa la causa de l’Evangelio ...E noi fra tanto di cuore e con calde orazioni preghiamo il celeste Padre che ... il suo santo Evangelio sia per tutto’l mondo predicato, a cioche presto veggiamo quell’universal Concilio dove non valeranno le falsità ed astucie e finzioni Papesche, ma la sola fede viva in Christo, al quale sia ogni honore e gloria nei secoli dei secoli. Così sia*”. Anche in tale epistola, Hieronimo Torriani sottolinea il carattere “universale” del “Vangelo” di Cristo e la necessità che esso sia predicato “*in tutto il mondo*”, insistendo sul fatto che il “*santo libretto*” di Michelangelo sia stato scritto proprio a “*difesa della causa del Vangelo*”, perché esso sia “*per tutto’l mondo predicato ...[secondo] la sola vera fede in Christo*”.

Lo stesso Michelangelo, nella sua *Apologia*²³⁵, con riferimento ad alcuni chiarimenti che intende fornire successivamente per iscritto, su aspetti di fede, precisa: al riguardo, “*mi riserbo ampiamente a mostrare a tutto’l mondo in alcune mie Scholie*” [cioè, in miei commenti scritti²³⁶].

I predicatori del Vangelo, come Michelangelo, ambiscono, per loro naturale missione, ad una predicazione del Vangelo in tutto il mondo, proprio come aveva fatto San Paolo.

Ancora Michelangelo, nell’*Historia De la vita e de la morte de l’Illustris. Signora Giovanna Graia...*”, la sua allieva prediletta, martire della fede evangelica, racconta una particolare raccapricciante crudeltà, avvenuta il 12 febbraio 1554, giorno della decapitazione del marito (Guidford Dudley) e di Giovanna (Jane Grey) stessa. Michelangelo vuole fermamente che tale crudeltà sia conosciuta “*in tutto il mondo*”, come solennemente egli afferma: “*Ma io voglio ben che tutto’l mondo in questo libretto intenda una crudeltà usatale, la più barbara che fosse mai, si vedesse, et udisse in questi secoli [che] passati sono... vie[p]più crudele che la crudeltà istessa*” (a bella posta fu portato, con un carro, sotto la finestra della stanza dove Jane stava recitando le sue ultime preghiere,

²³³ John Florio, *A Worlde of Wordes, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller*, University of Toronto Press, 2013, p. ix.

²³⁴ *Apologia* f. 59 r; tale volume è anche leggibile tramite il link <http://www.e-rara.ch/kg/id/6064459>, ove si può scaricare il relativo “pdf”.

²³⁵ F. 16 r.

²³⁶ Si veda il lemma “Scolio” in dizionario Treccani <http://www.treccani.it/vocabolario/scolio/>

il corpo decapitato del marito, perché lei lo vedesse e ne provasse spavento e orrore²³⁷). Anche “questo libretto” era destinato proprio a esaltare il martirio evangelico di Jane, a diffondere *in tutto il mondo* le crudeltà subite dalla martire e le verità teologiche che avevano sostenuto la grandissima fede religiosa di Jane.

Per Michelangelo, la diffusione del Vangelo e dei suoi martiri in tutto il mondo ha radici profondamente religiose (legate anche alla Riforma)!

Ancora Michelangelo, infatti, come già rilevato, aveva affermato, nella dedica alla Regina Elisabetta della sua traduzione del *De re Metallica*, che i latinisti di ogni nazione dovrebbero cimentarsi non solo nelle traduzioni dal latino nelle lingue nazionali, delle opere volte a diffondere in tutto il mondo le verità tecnologiche (come nella specie dell’opera sulla metallurgia di Agricola), ma anche nelle traduzioni di altre opere latine non meno utili e belle e “*spezialmente de le diuine, & sacre*”²³⁸.

Lo stesso Michelangelo aveva già tradotto dal latino in italiano, nel 1553, il *Catechismus* approvato nel sinodo londinese del 1552 e redatto in latino forse da John Ponet, vescovo di Winchester²³⁹

Abbiamo ancora sopra rilevato che Michelangelo, nell’introduzione al *benigno lettore* della sua traduzione del *De Re Metallica* di Agricola, aveva sottolineato in modo particolare l’“*esigenza di diffusione commerciale*” delle opere volte a divulgare la conoscenza.

Similmente Ben Jonson (in piena sintonia con l’opinione espressa da Michelangelo), affermò, riferendosi al Drammaturgo²⁴⁰, “*Thou art... alive still, while thy Booke doth live*”, “*La tua arte ... vive ancora finché vive il tuo Libro*”. Le opere del Commediografo sarebbero diventate immortali e il Libro (che le raccoglieva) sarebbe stato letto in tutto il mondo da uomini di ogni cultura e rappresentato con successo nel tempo; ciò, a condizione che “*thy Booke*”, “il tuo Libro”, le tue opere teatrali, “rimangano in vita”, circolino nei teatri inglesi, in Inghilterra (e nelle colonie del Nuovo Mondo).

Ciò che importava è che circolassero la “verità”, la “cultura”, le “emozioni”, i “messaggi” che sono dentro quelle opere; in modo che le opere possano “vivere”, circolare, raggiungere il più vasto possibile ambito di lettori e spettatori. Questo, il messaggio di Jonson, in piena consonanza con le “esigenze di diffusione commerciale” (sottolineate da Michelangelo) di una qualsiasi opera scritta (volta alla divulgazione della

²³⁷ Le precise parole di Michelangelo sono: *Morto che egli fu [Guidford Dudley], così in camicia come era, posero quel busto, con la testa spiccata [tagliata] sopra una carretta, senza pur coprirlo con un lenzuolaccio almeno, e portarolo ne la torre per sotterrarlo. Ora questo è il bel tratto vie[p]più crudele che la crudeltà istessa. A bella posta ordinarono che la detta carretta con quel busto fermata fosse à punto sotto la finestra di quella cammera ove la Giovanna [Jane] si stava in orazione [preghiera], di punto in punto aspettando d’esser ancor ella chiamata à lasciar la sua terrena spoglia: parendole (come più volte à le sue consolatrici compagne detto aveva) mill’anni di far tal passo”* (*Historia...* cit., p. 75); il libro è leggibile anche in <https://books.google.ch/books?id=xtlBAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

²³⁸ *L’Arte de’ metalli tradotto in lingua toscana da Michelangelo Florio Fiorentino*, loco cit., sempre nell’ambito della dedica alla Regina Elisabetta.

²³⁹ “*Si tratta del primo libro in italiano stampato nell’isola*” britannica (Andrea Bocchi, *I Florio contro la Crusca*, in *La nascita del vocabolario, Convegno di studio per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, Udine, 12-13 marzo 2013, a cura di Antonio Daniele e Laura Nascimben, Padova, Esedra, 2014, p. 52, nota 2; lo studio è anche leggibile nel link <http://florio-soglio.ch/BocchiFlorio.pdf>). “Fonte della traduzione è il *Cathechismus brevis Christianae disciplinae summam continens*, apud Andrea Gessnerum, Tiguri, 1553” (Bocchi, op.cit., p. 52, nota 2). Il titolo dell’opera di Michelangelo è *Catechismo, cioè forma breve per ammaestrare i fanciulli ... tradotta di Latino in Lingua Thoscana per M. Michelangelo Florio Fiorentino*, stampato nel maggio 1553 (senza il nome dello stampatore e senza numerazione di pagine)” (Bocchi, op. cit., p. 52). L’opera è dedicata a John Dudley, Duca di Northumberland, elogiato per aver bandito l’Anticristo dal Regno d’Inghilterra (Yates, op. cit., p. 11).

²⁴⁰ La frase è nel First Folio del 1623 (il documento nel quale sono elencate e raccolte per la prima volta le opere attribuite a Shakespeare), e, in particolare, nella composizione poetica di Jonson (posta dopo la Epistle Dedicatorie e la Epistle to the varius Readers firmate da John Heminge e Henry Condell), intitolata “*To the memory of my beloved, The Author Mr. William Shakespeare: and what he hath left us*”, “*Alla memoria del mio amato, L’Autore Mr. William Shakespeare: e ciò che egli ci ha lasciato*”.

conoscenza), affinché la stessa possa sopravvivere nel tempo e raggiungere una sorta di immortalità, come il medesimo Jonson si augurava (“*Thou art a Monument without a tomb*”, “*La tua arte un Monumento [in senso oraziano] senza tomba*”, cioè destinato all’immortalità).

ix. Le opere firmate da John Florio (manuali dialogici, dizionari, traduzioni), come opere tutte riconducibili al suo essere esperto di lingue. L’autorevole e attento studio di Manfred Pfister. L’inesistenza di opere di John Florio, da lui firmate, che siano creazioni “originali” di letteratura inglese “in senso proprio” (anche se i manuali dialogici con la loro teatralità erano già ben più di manuali di insegnamento e una traduzione come quella degli *Essais* di Montaigne sarà ben più di una semplice traduzione). L’esordio di John come autore “originale”, a tutti gli effetti, nella letteratura inglese non poteva avere uno sbocco commerciale in Inghilterra (e nel nuovo mondo), se non tramite la mediazione dell’attribuzione delle opere a un inglese “puro-sangue”, “*mere English*”, proprio secondo il motto che caratterizzò il regno di Elisabetta.

Uno dei più autorevoli e attenti studiosi di John Florio, il Prof. Manfred Pfister dell’Università di Berlino²⁴¹, ha acutamente precisato quale fosse la tipologia di opere firmate e pubblicate da John Florio.

Egli ha ricondotto tutte le opere di John a quelli che lui definisce “*go-between texts*”²⁴².

Si tratta, cioè, di testi che si caratterizzano per “*essere situati fra diverse lingue*”, “*texts situated between languages*”.

Egli classifica le opere di John, distinguendo i seguenti “*tre distinti generi di ‘go-between texts’*”:

- (1) *dialoghi per lezioni di lingua finalizzati a facilitare e rendere piacevole l’apprendimento di lingue straniere (i First e i Second Fruits del 1578 e del 1591);*
- (2) *dizionari di lingua straniera, parimenti predisposti per l’acquisizione del linguaggio (il World of Words del 1598 e la sua versione ampliata, Queen Anna’s New World of Words, del 1611);*
- (3) *Traduzioni da o in lingue moderne straniere (fra le quali, Navigations to New France di Jacques Cartier del 1580, Basilikon Doron del Re Giacomo e, naturalmente, gli Essays di Montaigne del 1603).*

Tutti i tre generi e i testi che appartengono a essi sono in un modo o nell’altro ‘maccheronici’: i dialoghi e i dizionari sono, per così dire, bilingui, presentando i componenti inglesi e italiani fianco a fianco; le traduzioni, stampate senza i testi originali a fronte, propongono solo la diversa lingua [nella quale il testo originale è stato tradotto], riportando all’eventuale lettore bilingue solo il testo come tradotto ... questi tre generi sono stati cruciali per formare un senso supranazionale europeo dell’Umanesimo Rinascimentale e allineare l’Inghilterra dei Tudor e degli Stuart a esso. E il risultato di Florio in tutti e tre i generi fu eccellente. La sua traduzione di Montaigne è ancora parte del nostro canone letterario come uno dei maggiori risultati di quella particolarmente ‘arte Elisabettiana’ della traduzione. E i suoi dialoghi e dizionari, sebbene appena ricordati attualmente [ndr. 2005] se non da commentatori delle opere di Shakespeare, erano anche innovativi [‘ground-breaking’] ai loro tempi. Il suo dizionario italiano- inglese fu il primo che tenne in conto non solo Dante, Petrarca e Boccaccio, ma

²⁴¹ Si ricorda qui anche l’eccellente *Lezione inaugurale su John Florio, Inglese Italianato-Italiano Anglizzato: John/Giovanni Florio come go-between o intermediario*, tenuta, in lingua italiana, dal Prof. Manfred Pfister, come relazione di apertura del Seminario tenutosi, in data 3 maggio 2012, presso l’Università degli Studi di Roma, Tor Vergata, Facoltà di Lettere e filosofia, Aula Sabatino Moscati, “*Libri che parlano di libri, che parlano di libri*”. Il Seminario fu presieduto dal Prof. Attilio Mauro Caproni dell’Università degli studi di Udine, con un intervento del Prof. Paolo Procaccioli, dell’Università della Tuscia, *Tra storia e destino: il libro letterario nella foresta dei libri*.

²⁴² Manfred Pfister, *Inglese Italianato-Italiano Anglizzato: John Florio*, in *Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*, edito da Andreas Hofele - Werner von Koppenfels, Berlin, New York, 2005, pp. 32-54, e in particolare, pp. 43-44.

anche la letteratura contemporanea italiana, il primo a registrare una ricchezza di parole e forme dialettali, e ha preservato, sia in italiano che in inglese, ‘uno strato colloquiale del discorso che, in modo così frequente, non raggiunge mai la pagina stampata’²⁴³.

Il Prof. Pfister sottolinea²⁴⁴ come il genere dei ‘dialoghi’ fosse diffuso, ma che “nessuno di essi- con l’eccezione dei *Dialoghi di Erasmo*- poteva rivaleggiare con i *First e i Second Fruits* di Florio in ambizione letteraria. Essi sono più ingegnosi e teatrali²⁴⁵ nella loro presentazione dei personaggi e delle situazioni quotidiane e che essi ambiscono a fornire qualcosa di più di una semplice istruzione linguistica, introducendo colui che apprende non solo alla lingua straniera ma anche alla cultura straniera, dando modelli di civil conversation e di maniere cortigiane²⁴⁶ ... In quanto tali, ‘essi possono essere stati un fattore considerevole nella formazione della nostra lingua e letteratura [inglese]’.²⁴⁷ Le opere di Florio, essendo di per se stesse istanze di un interscambio [‘enter-traffique’] fra lingue, frequentemente contengono riflessioni sulla differenza fra l’inglese e l’italiano e le culture espresse in tali lingue, e sugli usi di tale interscambio. In una situazione linguistica europea nella quale, a differenza di oggi, l’inglese era appena conosciuto nel Continente - come Florio mette in bocca a uno dei colloquianti dei *First Fruits* in modo drastico: ‘E’ una lingua che vi farà bene in Inghilterra, ma passato Dover, la non val niente’- era particolarmente la lingua inglese in urgente bisogno di intermediari linguistici [‘linguistic go-betweens’] proprio come era Florio”.

Il Prof. Pfister rileva sostanzialmente che tutte le opere di John Florio sono riconducibili a “tutte le sue attività in Inghilterra come insegnante, lessicografo e traduttore”²⁴⁸.

Ma, come già accennato, si trattava di opere egregie, che, aldilà del *genus*, oltrepassavano ben oltre i contenuti di semplici manuali di insegnamento o di mere traduzioni.

Abbiamo illustrato come ai manuali “dialogici” di Florio (cioè manuali bilingui in forma di dialogo, “ben più che due manuali”²⁴⁹) viene riconosciuta una spiccata “teatralità”; si trattava di vere e proprie scenette teatrali che rendevano gustoso e piacevole l’apprendimento.

Il Prof. Mario Praz, dopo aver precisato che “veri pionieri dello studio dell’italiano in Inghilterra possono considerarsi... primi fra tutti Michelangelo Florio e suo figlio Giovanni”²⁵⁰, sottolinea come “drammaturghi come Shakespeare e Ben Jonson attinsero ai volumi del Florio”²⁵¹.

Anche l’*Encyclopædia Britannica*, Edizione IX, aveva evidenziato che “Shakespeare aveva anche molta familiarità con i lavori giovanili di Florio, ‘I primi frutti’ e ‘I secondi frutti’, I quali erano manuali preparati in modo del tutto accurato per lo studio dell’italiano e contenevano elementi della grammatica, una selezione di dialoghi in colonne parallele di italiano e di inglese, e più lunghi estratti da classici scrittori italiani, in prosa e in versi. Noi abbiamo

²⁴³ Manfred Pfister, op. cit., p. 44 e nota 51, il quale, a sua volta, fa riferimento a James L. Rosier, “*Lexical Strata in Florio’s New World of Words*”, *English Studies*, 44 (1963), 415-423, in particolare p. 423.

²⁴⁴ Manfred Pfister, op. cit., p. 45.

²⁴⁵ Manfred Pfister, op. cit., nota 55 di p. 45, rileva che “Questa teatralità è sottolineata da William Edward Engel, ‘*Knowledge That Counted: Italian Phrase-Books and Dictionaries in Elizabethan England*’, *Annali d’Italianistica*, 14 (1996), pp.507-522, in particolare, p. 518.”

²⁴⁶ Manfred Pfister, op. cit., nota 56 di p. 45, rileva che la *Civil Conversation* di Stefano Guazzo (1574) fu tradotta per la prima volta in inglese da George Pettie da una traduzione in francese del 1586; inoltre, la traduzione del *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1529) apparve nel 1561.

²⁴⁷ Manfred Pfister, op. cit., nota 57 di p. 45, precisa che tale affermazione è di Frances A. Yates, ‘*Italian Teachers in Elizabethan England*’, *Journal of the Warburg Institute*, 1 (1937), p.115.

²⁴⁸ Manfred Pfister, op. cit., p. 36.

²⁴⁹ Laura Orsi, *William Shakespeare ... cit.*, p. 182.

²⁵⁰ Mario Praz, *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi sui rapporti anglo-italiani*, Sansoni ed., Firenze, 1962, p.191.

²⁵¹ Mario Praz, op. cit., pp. 7 e 191.

preso nota di vari punti di prova indiretta, che mostrano la familiarità di Shakespeare con questi manuali, ma poiché questi sono innumerevoli e particolareggiati non possono essere qui integralmente riferiti. Deve ritenersi sufficiente citare un solo esempio, ad illustrazione di questo rilievo, e cioè i versi in lode di Venezia, che Holofernes pronuncia con così gran compiacimento in *Love's Labour's Lost*.²⁵²

Come già rilevato, la traduzione degli *Essays* di Montaigne, a parere della Yates, “fu probabilmente uno dei libri che ebbero maggiore influenza, mai pubblicati in questo paese”²⁵³.

Ancora, Mario Praz ha sottolineato che “Non si può negare a Giovanni Florio, contemporaneo di Shakespeare, divulgatore massimo della lingua e della civiltà italiana in Inghilterra, tra generazioni che ebbero molto da imparare da noi, la qualifica d’‘importante’ ... La sua versione inglese di Montaigne ... è la sua sola opera di letteratura vera e propria, ha avuto un enorme influsso sul dramma ed è stesa in una lingua ricca e vivace; merita lode come opera originale...”²⁵⁴

Si è anche rilevato che “Il vocabolario di Florio ha un colorito prevalentemente lombardo-veneto, Venezia è per lui la principale città italiana, come può vedersi nell’ottavo capitolo dei *First Fruits*; tutto ciò può aiutarci a capire perché le allusioni locali nei drammi italiani di Shakespeare siano limitate a Venezia e alle città vicine”²⁵⁵.

Tanto rilevato, va, a nostro avviso, condiviso il chiaro pensiero del Prof. Pfister, secondo cui, le opere di John Florio (anche se assai importanti, influenti e, per certi versi sicuramente “originali”) erano tutte caratterizzate dal fatto di essere, allo stesso tempo:

- (i) “*go-between texts*”; cioè, manuali, dizionari e traduzioni, che non erano altro che testi “*situati tra diversi linguaggi*” (i manuali, con una colonna in italiano e una in inglese; i dizionari, ove accanto a un lemma italiano vi erano i corrispondenti lemmi inglesi; le traduzioni, che non riportavano il testo in lingua originale, ma solo la traduzione del Florio); e
- (ii) riconducibili alle “*attività che egli [Florio] svolgeva in Inghilterra, di insegnante, di lessicografo e di traduttore*”.

La conclusione cui correttamente perviene il Prof. Pfister è che “Nessuna delle opere di John Florio era un’opera letteraria ‘originale’”²⁵⁶.

Ovviamente, è necessario intendersi sui termini.

Il concetto che Pfister vuole esprimere è che tutte queste opere di John non sono, in senso stretto, opere letterarie ‘originali’, in quanto consistono sostanzialmente nella traduzione di un testo (o di un lemma) da una lingua a un’altra; anche se il testo dei manuali è caratterizzato da un’accentuata “teatralità”, i dizionari da un’indubbia

²⁵² L’intero paragrafo della voce “*Shakespeare*” della Nona Edizione dell’Enciclopedia Britannica, intitolato “*Shakespeare Continues his Education. His Connection with Florio*” (volume XXI, New York, 1890, pp. 756-757) è leggibile anche nel sito web ufficiale dell’ Encyclopædia Britannica <http://www.1902encyclopedia.com/S/SHA/william-shakespeare-31.html>. In merito alla citazione di Oloferne, si veda il nostro recente studio recente studio, Massimo Oro Nobili, *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”*, 2017, pp. 16-20 in http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub “*Michelangelo Florio e Venezia*”.

²⁵³ Yates, op. cit., p. 240.

²⁵⁴ Mario Praz, op. cit., pp. 167-168.

²⁵⁵ Mario Praz, op. cit., p. 194.

²⁵⁶ Manfred Pfister, op. cit., p. 43: “*None of them [John’s works] are ‘original’ literary works*”. Condivide tale opinione anche Donatella Montini, *John/Giovanni: Florio “mezzano e intercessore” della lingua italiana*, in Memoria di Shakespeare, VI, Roma, Bulzoni, 2008, p. 51, secondo cui, parimenti: “*Nessuna delle sue [di John] opere principali è ‘originale’ in realtà*”.

“creatività”²⁵⁷ e la traduzione di Montaigne fu, secondo la Yates, uno dei testi “ che ebbero maggiore influenza” mai pubblicati in Inghilterra.

Per quanto qui di interesse, appare utile sottolineare che le opere pubblicate da John Florio erano effettivamente tutte, allo stesso tempo, sia dei “*go-between texts*”, sia opere correlate alle attività che John svolgeva in Inghilterra: di insegnante della lingua italiana²⁵⁸ (del titolo di “*Praelector Linguae Italicae*”, si fregerà nel ritratto pubblicato nel dizionario del 1611), di lessicografo e di traduttore.

Le sue opere erano legate alla sua abilità di esperto linguista, al suo essere un letterato “*go-between*”, un intermediario della lingua e della cultura, soprattutto italiana, e al suo connesso ruolo di insegnante di italiano, di lessicografo e traduttore.

Le sue opere rispecchiavano fedelmente il suo “status” di italo-inglese, o comunque di nativo londinese, ma di origini, lingua madre ed educazione culturale italiana.

Un autorevole studioso italiano si è posto, implicitamente, il problema del perché John non scrisse anche opere di vera e propria originale grande letteratura; egli ha risposto a tale quesito, affermando che “*Non basta saper sciorinare tutte le risorse d’una lingua per essere un buono scrittore*”²⁵⁹.

Riteniamo che l’affermazione sia oggettivamente corretta, ma che, sotto un profilo soggettivo, non si attagli a John Florio.

Personalmente ritengo che la carenza di opere di John Florio di vera e propria originale grande letteratura, intendendosi per tale quella che non sia riconducibile a un genere dei “*go-between texts*” (che includano anche la seppur magistrale traduzione di Montaigne), possa aver indotto il predetto studioso a conclusioni che andrebbero, dopo tanti anni, rimediate.

Infatti, riteniamo, in base alla c.d. “tesi Floriana”, che John, dotato di capacità letterarie creative e sulla base dell’importante paterno “*background*” culturale e di vita di cui si è già parlato, a un certo momento della propria vita, si “risolse” a “esordire” nel campo della letteratura inglese vera e propria, esorbitando dal ruolo che, lui e suo padre Michelangelo si erano ritagliati come insegnanti, lessicografi e traduttori.

Era possibile *trovare un mercato* per opere della *letteratura inglese* (non più “*go-between texts*” in senso stretto) che fossero dichiaratamente scritte da un italo-inglese o comunque italiano di origini (“*alien*”²⁶⁰), come era John?

A questa domanda ha risposto in maniera inequivoca e del tutto comprensibile, il Prof. Jonathan Bate²⁶¹, quando, esaminando la tesi “*floriana*” del Paladino, *aveva affermato d’istinto* (prima di entrare nel merito della questione e

²⁵⁷ John Florio, *A Worlde of Wordes*, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller, University of Toronto Press, 2013, p. xxxi.

²⁵⁸ Anche i dizionari erano primariamente rivolti al pubblico inglese per l’apprendimento della lingua italiana, nonostante che la dedica del 1598 fosse rivolta anche a studenti italiani (Manfred Pfister, op. cit. p. 45 e nota 59).

²⁵⁹ Mario Praz, op. cit., p. 168.

²⁶⁰ Manfred Pfister, op. cit., p. 36 e nota 18, ritiene che John, essendo nato in Inghilterra, “*secondo l’ordinamento della Common Law rule risalente al tredicesimo secolo, era Inglese*” (Pfister richiama, nella citata nota 18, lo studio di Thomas Wyatt, “*Aliens in England before the Huguenots*”, *Proceedings of the Huguenot Society of London*, 19 (1953), 79-94, in particolare le pp. 78 e 94; diversamente, Michel Wyatt, *The Italian encounter with Tudor England. A cultural politics of translation*, Cambridge University Press, 2008, pp. 139-140, ritiene che i figli di stranieri nati in Inghilterra, come John (“*English-born children of a first-generation ‘stranger’*”), non avessero una cittadinanza inglese vera e propria ma fossero soggetti ad atti di “naturalizzazione”.

²⁶¹ Jonathan Bate, “*The Genius of Shakespeare*”, 2008, Picador, p. 94.

di riconoscere, poi, che, “considerato che Shakespeare conobbe Florio e i suoi lavori, tale candidatura sarebbe più difficile da confutare rispetto alle candidature di aristocratici inglesi”):

“neanche a pensarci che le opere di Shakespeare possano essere state scritte da uno straniero”

“perish the thought that the works of Shakespeare might have been written by a foreigner”.

Questo è, oggi come ieri, il “*comune sentire*” di qualsiasi persona che, a fronte di un capolavoro facente parte della propria letteratura nazionale, sia posto davanti al dubbio che tale capolavoro sia l’opera di uno straniero.

E’ come se a noi italiani ci venisse detto che la *Divina Commedia* sia opera di un autore di origine e cultura inglese, madrelingua inglese, capace, però (a seguito del suo soggiorno in Italia, nonché di studi e letture di libri italiani), di scrivere anche in perfetto volgare italiano!

Si tratta, nel caso dei Florio, di ciò che, a nostro avviso, realmente avvenne ... in una vicenda “estrema”, ove, secondo un bel motto italiano, “*la realtà supera di gran lunga ogni possibile immaginazione*”!

Per non tediare oltre: il “mercato” inglese delle opere teatrali [ma in qualunque nazione si sarebbe verificata la stessa reazione!] non poteva “comprendere” quanto non poteva che apparire del tutto “*inimmaginabile*”; e anche ora, l’unica spiegazione della vicenda si può trovare nel sopra citato proverbio (“*perle di saggezza*” le considera John, attribuibili a qualche anonimo “*poeta*”): “*la realtà supera di gran lunga ogni possibile immaginazione*”!

La conclusione di questo paragrafo è, quindi, che l’esordio dei Florio nella “letteratura inglese vera e propria” (nel senso sopra spiegato) non poteva trovare sbocchi commerciali, senza l’attribuzione della paternità delle opere a un inglese “*puro-sangue*”.

Questo era tanto più spiegabile anche alla luce del contesto politico inglese che aveva come punto chiaro di riferimento la regina Elisabetta, il cui punto di forza era proprio quello di essere una regina “*mere English*”, “*inglese puro-sangue*”, dopo il drammatico regno della sorellastra Maria, una regina Tudor, di madre spagnola e cattolica, che aveva consegnato il titolo di Re d’Inghilterra a uno spagnolo, Filippo II d’Asburgo.

Analizzeremo, nei prossimi paragrafi, quanto era successo a Venezia con la commercializzazione delle opere eretiche.

Può essere interessante scoprire gli espedienti che gli stampatori di Venezia (abili mercanti per eccellenza) adottarono, per commercializzare tali opere, in modo da evitare le maglie dell’Inquisizione e dell’*Indice dei libri proibiti*.

Tali espedienti potrebbero aver costituito precedenti importanti, per comprendere le analoghe dinamiche che i Florio potrebbero aver messo in campo in Inghilterra, per le loro opere di letteratura inglese.

- x. **Le tecniche di commercializzazione delle opere luterane in Venezia, “vero nodo della propaganda eterodossa in Italia” e “porta” dell’Italia alla Riforma, ove “agivano tipografi avidi di novità”. L’anonimato del *Beneficio di Cristo*” (il libro più importante della Riforma protestante in Italia). L’uso di pseudonimi. Sia l’anonimato che gli pseudonimi innalzavano, però, il livello d’attenzione degli Inquisitori. La tecnica di successo dell’attribuzione dell’opera di Lutero al Cardinale Federico Fregoso, una persona realmente esistita e da poco deceduta (quindi, non in grado di smentirne la**

paternità): una tecnica particolarmente studiata da Pier Paolo Vergerio e dallo stesso addirittura consigliata per agevolare la commercializzazione delle opere eretiche in Italia.

Tralasciamo ora, per un momento, Shakespeare e veniamo a considerare cosa era avvenuto alle opere dei Riformatori protestanti italiani, minacciate dalla persecuzione inquisitoriale e dall'*Index librorum prohibitorum*²⁶², per tentare di capire se le due vicende (quella della pubblicazione a Venezia delle opere dei Riformatori italiani e quella della pubblicazione delle opere del Drammaturgo) possano in qualche modo avere dei punti di comunanza, specie se si aderisca alla “tesi Floriana”.

Venezia, definita da Ochino “la porta” della Riforma in Italia²⁶³, era un “Vero e proprio nodo della propaganda eterodossa in Italia, con i suoi tipografi avidi di novità, i suoi indaffarati gazzettieri, i suoi mercanti in rapporto con mezzo mondo, il suo Fondaco dei tedeschi dove tra i sacchi di pepe e le balle di pannilana non era difficile nascondere qualche fascio di volumi luterani, poi messi in vendita con le dovute cautele (e a prezzo remunerativo) nelle botteghe dei librai”²⁶⁴.

Consideriamo, in primo luogo, la più famosa opera della Riforma protestante italiana, il “Trattato del beneficio di Giesù Cristo crocifisso verso i cristiani” (conosciuto, più brevemente, anche come il “Beneficio di Cristo”, e incentrato sulla figura di Gesù e sulla misericordia di Dio, con un titolo peraltro “generico”, che poteva anche appartenere alla tradizione cattolica), che era stato stampato per la prima volta proprio a Venezia (uno dei più importanti centri promotori della Riforma protestante in Italia) nel 1543, “presso la tipografia di Bernardo de’ Bindoni, dalla quale usciranno l’anno successivo le Prediche sopra Aggeo di Girolamo Savonarola”²⁶⁵ (impiccato e poi arso in Piazza della Signoria a Firenze nel 1498).

Nell’ “Avvertenza alli lettori Christiani”, che, precede il Trattato, è brevemente, ma chiaramente spiegata la “ratio” che era sottostante alla pubblicazione anonima dell’opera:

“Essendoci venuta alle mani un’opera delle più pie e dotte, che ai nostri tempi si siano fatte, il titolo della quale è Del beneficio di Giesu Christo Crocifisso verso i Christiani, ci è paruto a consalatione et utilità vostra darla in istampa, et senza il nome dello scrittore acciocché più la cosa vi muova che l’autorità dell’autore”²⁶⁶.

Era, quello dell’Italia dopo il 1542 (dopo, cioè l’ istituzione del Sant’Ufficio dell’Inquisizione Romana), un periodo nel quale *ciò che importava era la diffusione delle idee della Riforma protestante e non certo aveva importanza l’autore delle opere. Importante era che i lettori fossero ‘mossi’, ‘commossi’, ‘toccati’ dai contenuti dell’opera!*

D’altro canto, *l’anonimato era proprio un modo perché le nuove convinzioni (dei riformatori protestanti italiani), e le verità che in esse erano contenute, potessero circolare, senza che fosse messa a repentaglio la vita di chi aveva scritto le opere che divulgavano tali convinzioni.*

Anonimato e pseudonimi avevano tipicamente caratterizzato, proprio il periodo dell’Inquisizione Romana.

²⁶² Si veda, in merito, la voce *Indice dei libri proibiti* in Enc. Treccani, nel link http://www.treccani.it/enciclopedia/indice-dei-libri-proibiti_%28Dizionario-di-Storia%29/

²⁶³ Si veda la sua lettera del 7 dicembre 1542 (ormai dal suo esilio in Svizzera), alla Signoria di Venezia, in cui l’Ochino affermava speranzoso: “Già Cristo ha incominciato a penetrare in Italia ... e credo che Venetia sarà la porta, e felice te se l’acetterai e guai a quelli che con Erode per human timore il perseguiteranno”. Si legga tale lettera in Flavia Polignano, op.cit., pp. 27-28.

²⁶⁴ Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell’Italia del Cinquecento*, editori Laterza, Roma-Bari, 1993, p.11.

²⁶⁵ Così, il volume, Benedetto Fontanini da Mantova, Marcantonio Flaminio, *Il Beneficio di Cristo*, introduzione e note a cura di Salvatore Caponetto, Claudiana, Torino, 2009, 3^a ed., p.7.

²⁶⁶ Si veda Caponetto, *Il Beneficio di Cristo*, cit., p.7; si veda anche Vincenzo Vozza, *Beneficio di Cristo*, in *Dizionario di eretici, dissidenti e inquisitori nel mondo mediterraneo*, 2013, <http://www.ericopedia.org/beneficio-di-cristo>

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

Giova sottolineare che, dal momento della pubblicazione del *Beneficio di Cristo*, “si scatenò una caccia inquisitoriale così pertinente da distruggere quasi tutti gli esemplari italiani”²⁶⁷.

La storia di questo importante libro è esemplare, perché dimostra anche, che, dopo tanti anni, *la verità finisce per riemergere*, proprio come affermerà anche il Drammaturgo: “*Il tempo svelerà ciò che l’astuzia impegnata nasconde*” “*Time shall unfold what plighted cunning hides*”(Re Lear, Atto I, Scena I, 289).

Oltre ben trecento anni dopo la sua prima pubblicazione (nel 1543), nel 1855, il reverendo Churcill Babington riuscì a trovare l’unico esemplare esistente attualmente al mondo dell’edizione del “*Beneficio di Cristo*” edito nel 1543; e tale ritrovamento “*fu un avvenimento nel campo culturale e religioso*”²⁶⁸. “Questo *unicum* è conservato [attualmente] presso la Biblioteca del Saint John’s College di Cambridge, donato nel 1744 dal dott. Domenico Antonio Ferrari, esule a Londra per motivi religiosi”²⁶⁹.

Il “*Beneficio di Cristo*” “ebbe un successo enorme e se ne ebbe una [prima] ristampa nello stesso anno [1543] ... una nuova edizione nel 1546 [sempre a Venezia] presso Filippo Stagnino; una terza [ristampa] ... stampata ancora a Venezia, ma priva del nome dello stampatore e dell’anno. E’ probabile che sia posteriore alla condanna pronunciata nel Concilio Tridentino (21 luglio 1546) dal vescovo di Aquino Galeazzo Florimonte. Nel 1565 ne usciva una ristampa a Tubinga, per gli italiani della Dalmazia e dell’Istria, curata da Stefano Consul e Antonio Dalmata d’Alessandro, traduttori e divulgatori delle opere di Lutero fra le popolazioni di lingua italiana e slava delle sponde adriatiche orientali. L’operetta fu uno dei *best-sellers* del Cinquecento e, se appare esagerata la cifra data dal Vergerio di 40.000 copie stampate e vendute nella sola Venezia in sei anni, non dovrà essere tanto lontana dal vero ...”²⁷⁰.

“Leopold von Ranke, nel 1834, *considerava il libretto definitivamente perduto*”²⁷¹, a causa della “caccia inquisitoriale” e della sua conseguente distruzione.

In realtà, pochi, rarissimi esemplari avrebbero trovato il modo di sopravvivere: in particolare si “*conoscono oggi solo cinque*” esemplari, che si riferiscono alle *quattro edizioni veneziane* e all’*ultima ristampa di Tubinga* del 1565: a Cambridge è conservato l’*unicum* dell’*editio princeps* del 1543, stampato a Venezia da Bernardino de’ Bindoni; a Stoccarda e Vienna due esemplari stampati a Venezia da Filippo Stagnino; a Vienna un esemplare stampato a Venezia nel 1546, ma priva del nome dello stampatore; a Lubiana, l’esemplare stampato in Tubinga nel 1565.²⁷²

Come e quando l’anonimato degli autori del “Beneficio di Cristo” fu, infine, superato e i nomi degli autori furono conosciuti?

“Fu Pietro Carnesecchi [impiccato e arso a Roma il 1° ottobre 1567²⁷³], amico intimo di Marcantonio Flaminio, revisore e collaboratore dell’opera anonima [*Il Beneficio di Cristo*], a svelare i nomi degli autori ai giudici

²⁶⁷ *Il Beneficio di Cristo*, Caponetto, cit., p. 8.

²⁶⁸ *Il Beneficio di Cristo*, cit., pp.8-9.

²⁶⁹ *Il Beneficio di Cristo*, cit., p. 7.

²⁷⁰ *Il Beneficio di Cristo*, cit., pp. 7-8.

²⁷¹ *Il Beneficio di Cristo*, cit., p. 8.

²⁷² *Il Beneficio di Cristo*, cit., p. 8.

²⁷³ Sulla vita di Pietro Carnesecchi, sul suo processo e sulla sua morte, si veda Antonio Rotondò, voce *Pietro Carnesecchi* del Dizionario Biografico degli Italiani Treccani- Volume 20 (1977), leggibile in [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-carnesecchi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-carnesecchi_(Dizionario-Biografico)/). Così egli descrive la sua morte: “Il 30 settembre [1567] il Carnesecchi si confessò e si

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

dell'Inquisizione durante il processo del 1566-67", chiarendo "in maniera precisa ed esauriente", nel "costituito del 21 giugno 1566", il ruolo dei due autori: "Il primo autore" era stato il monaco benedettino cassinese *Benedetto Fontanini da Mantova*, che lo aveva composto in un monastero "in Sicilia presso il monte Etna"; il monaco aveva poi consegnato copia del testo all'amico *Marcantonio Flaminio* "pregandolo che lo volesse polire e illustrare col suo bello stile, acciò fusse tanto più leggibile e dilettevole; e così il Flaminio, lasciando integro il soggetto, lo reformò secondo che parse a lui ..." e quindi svolse il ruolo di "revisore" formale dell'opera²⁷⁴.

Particolarmente interessante è il fatto che "l'attribuzione della paternità del *Beneficio di Cristo*" poté essere chiarita fra gli studiosi solo dopo la "tarda pubblicazione" del processo di *Pietro Carneseccchi nel 1870 a opera di G. Manzoni, Il processo di P. Carneseccchi*, in "Miscellanea di storia italiana", X, 1870, e, come precisa Salvatore Caponetto, anche a seguito delle "indagini di questi ultimi anni [lo studio di Salvatore Caponetto, di cui si riportano le osservazioni, fu edito nel 1975], frutto di una spontanea collaborazione di studiosi, la querelle può dirsi ormai esaurita".²⁷⁵

La verità sugli autori dell'opera emerse finalmente e in modo indiscutibile fra gli studiosi, anche se dopo oltre ben quattrocento anni dalla sua prima pubblicazione in Venezia nel 1543!

Michelangelo Florio conosceva, ovviamente, benissimo questa fondamentale opera della Riforma protestante italiana, che faceva parte della sua biblioteca; ne acquistò verosimilmente una copia a Venezia, prima della sua carcerazione nel febbraio 1548, considerato che, come Michelangelo stesso testimonia nella sua *Apologia* (f. 13 v nonché f. 73 v), Venezia era uno dei suoi luoghi di predicazione. John dichiarerà di aver letto tale libro, "Trattato del beneficio di Giesù Christo crocifisso", menzionandolo nell'elenco dei libri letti per la predisposizione del suo secondo dizionario del 1611 [si veda tale elenco nell'Appendice II di questo studio, e, in particolare, sub elemento n. 234], di cui evidentemente era in possesso; e ciò, nonostante la "caccia inquisitoriale", volta alla distruzione di tutte le copie esistenti.

comunicò. All'alba del giorno successivo ..., lasciò il carcere di Tor di Nona [il medesimo ove era stato carcerato anche Michelangelo Florio]. Salì sul patibolo con dignità e decoro, 'tutto attillato - come due giorni dopo scrisse a Cosimo de' Medici il suo agente Serristori - con la camicia bianca, con un par di guanti nuovi e una pezzuola bianca in mano'. La decapitazione avvenne senza indugi. Più lenta fu, invece, l'azione del rogo a causa della pioggia." I rapporti di amicizia e di comunanza di fede che unirono il Carneseccchi e Giulia Gonzaga (morta più di un anno prima dell'esecuzione del Carneseccchi), nonché gli importanti carteggi fra i due (che risultarono fatali per la condanna del Carneseccchi) sono illustrati da Guido Dall'Olio, nella voce *Giulia Gonzaga* del Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 57 (2001), leggibile in [http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-gonzaga_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-gonzaga_(Dizionario-Biografico)/). "Tra il giugno e il settembre 1535 Giulia Gonzaga incontrò per la prima volta il protonotario apostolico Pietro Carneseccchi, con il quale sarebbe rimasta in contatto, diretto o epistolare, per tutta la vita e avrebbe condiviso quelle esperienze religiose che finirono per portare il Carneseccchi al patibolo e resero la stessa Gonzaga fortemente sospetta all'Inquisizione. In quell'estate, del resto, la Gonzaga conobbe anche l'eretico spagnolo Juan de Valdés, che, dopo averle fatto visita nel castello di Fondi, scrisse al cardinale Ercole Gonzaga una lettera colma di elogi per la duchessa (18 sett. 1535). ... Durante la quaresima del 1536, la giovane duchessa fu profondamente scossa dalla predicazione del cappuccino Bernardino Ochino. Caduta in una profonda crisi religiosa, trovò pace soltanto nella conversazione assidua con Juan de Valdés, finendo con il diventare uno dei più importanti membri del gruppo che lo spagnolo aveva riunito attorno a sé a Napoli, che comprendeva, tra gli altri, Marcantonio Flaminio, il Carneseccchi (introdotto nel circolo proprio dalla Gonzaga)... Fu la conversione della Gonzaga che ispirò al Valdés l'*Alfabeto cristiano*, dialogo religioso in cui non è difficile riconoscere nei due interlocutori appunto la nobildonna mantovana e l'esule spagnolo ... il protonotario fiorentino [Carneseccchi] si recò a far visita alla Gonzaga a Napoli tra l'estate e l'autunno del 1546 Proprio in questi mesi cominciava tra il Carneseccchi e la Gonzaga quella intensa corrispondenza epistolare (in parte cifrata, per ragioni di prudenza) che le autorità inquisitoriali avrebbero poi massicciamente utilizzato come prova a carico dello stesso Carneseccchi ... La Gonzaga morì a Napoli il 19 aprile 1566. Nel suo testamento aveva lasciato erede universale il nipote Vespasiano [Gonzaga, duca di Sabbioneta, da lei stessa educato]. Appena avuta la notizia della morte della Gonzaga, il papa Michele Ghislieri (Pio V), richiese al viceré di Napoli il sequestro delle sue carte e la loro consegna a Roma. Dopo averle esaminate, Pio V disse che, se le avesse viste mentre la Gonzaga era ancora in vita, 'l'avrebbe abbruciata viva'".

²⁷⁴ *Il Beneficio di Cristo*, cit., pp. 9-11.

²⁷⁵ *Il Beneficio di Cristo*, cit., p. 10.

Sempre nella biblioteca di Michelangelo, esisteva anche l'altro importante libro della Riforma protestante italiana, l'*Alfabeto Cristiano* di Juan de Valdés (dedicato a Giulia Gonzaga), pubblicato nel 1545 sempre a Venezia, nella traduzione del letterato veneziano Marcantonio Magno²⁷⁶ (che attesta, documentalmente, l'interesse di Michelangelo per tali idee), e che appare conseguentemente, fra i libri letti da John Florio (e dallo stesso elencati) per la predisposizione del suo dizionario del 1611 [si veda tale elenco in Appendice II di questo studio, e , in particolare, sub elemento n. 1]²⁷⁷.

L'esperienza della pubblicazione *anonima* del "*Beneficio di Cristo*" fu di insegnamento, per i Riformatori protestanti italiani, i quali compresero perfettamente che la pubblicazione di un'opera in forma anonima (o mediante pseudonimo) aveva finito per "innalzare" paradossalmente "il livello di attenzione degli Inquisitori": *se un'opera era pubblicata in forma anonima (o con uno pseudonimo), evidentemente, vi era qualcosa di "eretico" da nascondere e celare!* Lo stesso Pier Paolo Vergerio aveva cercato di "mascherarsi" sotto lo pseudonimo "*ben presto svelato*, di 'Athanasio'"²⁷⁸.

Abbiamo già rilevato che, dal momento della pubblicazione del *Beneficio di Cristo*, "*si scatenò una caccia inquisitoriale così pertinente da distruggere quasi tutti gli esemplari italiani*"²⁷⁹.

La storia ci mostra come i Riformatori protestanti, interessati a far circolare in Italia le nuove idee, adottarono anche un'altra strategia, che evitasse quella vera e propria "*caccia inquisitoriale*", che si scatenò sui volumi del *Beneficio di Cristo*.

Infatti, nel periodo dell'Inquisizione, si ricorse a ogni stratagemma per far circolare le "verità" della Riforma, non solo attraverso il ricorso all'anonimato o agli pseudonimi (che aveva presentato gli inconvenienti sopra menzionati), ma anche attraverso l'attribuzione di opere eretiche a *personaggi illustri del mondo cattolico realmente esistiti e da poco defunti*.

Pier Paolo Vergerio (importante Riformatore protestante e amico di Michelangelo Florio) ricorda che Lutero, per cercare di facilitare la diffusione delle proprie idee, pubblicò una *Prefazione del reverendiss. Cardinal di Santa Chiesa M. Federico Fregoso nella Pistola di San Paolo a Romani*, Venezia, Arrivabene, 1545²⁸⁰, usando, così la

²⁷⁶ Si veda il saggio di Massimo Firpo, *Marcantonio Magno e l'Alfabeto cristiano di Juan de Valdés*, in *Storia sociale e politica: omaggio a Rosario Villari*, FrancoAngeli 2007, p.151.

²⁷⁷ Come rilevato da Guido Dall'Olio, op. loco cit., "*Fu la conversione della [Giulia] Gonzaga che ispirò al Valdés l'Alfabeto cristiano, dialogo religioso in cui non è difficile riconoscere nei due interlocutori appunto la nobildonna mantovana e l'esule spagnolo*". Sempre fra i libri elencati da John per la predisposizione del suo dizionario del 1611 vi è anche il volume "*Considerazioni di valdesso*" [si veda tale elenco in Appendice, VI di questo documento, e , in particolare, sub elemento n. 29]; si veda, in merito anche Michael Wyatt, *La biblioteca in volgare di John Florio. Una bibliografia annotata*, Bruniana & Campanelliana, Vol. 9, No. 2 (2003), pp. 418-19, published by Accademia Editoriale, leggibile nel link https://www.jstor.org/stable/24333802?seq=1#page_scan_tab_contents. Ivi si afferma che si tratta di un'opera, sempre di Juan de Valdes, tradotta dallo spagnolo Celio Secondo Curione: "*Le cento & dieci divine considerazioni del S. Giovanni Valdesso: nele quali si ragiona delle cose più utili, più necessarie, & più perfette, della Christiana professione*", pubblicata a Basilea, da Michael Isingren, di 512 pp. Si segnala anche che la numerazione degli elementi dell'elenco di John del 1611, nello studio di Wyatt, va decurtata di un'unità (dopo l'elemento n. 9), dato che, a p. 416, dopo l'elemento n. 9, si "salta" erroneamente al numero 11 (che è in realtà il n.10). Lo studio, inoltre, non è completo e considera solo i primi 111 elementi dei 252 presenti nell'elenco di John; e quindi non considera il n. 234 concernente il "*Trattato del beneficio di Giesù Christo crocifisso*".

²⁷⁸ Ugo Rozzo, *Pier Paolo Vergerio censore degli indici dei libri proibiti*, in *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento*, Convegno internazionale di studi Cividale del Friuli, 15-16 ottobre 1998, a cura di Ugo Rozzo, Udine 2000, p. 146.

²⁷⁹ *Il Beneficio di Cristo*, cit., p. 8.

²⁸⁰ Ugo Rozzo, *Pier Paolo Vergerio censore degli indici dei libri proibiti*, in *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento*, Convegno internazionale di studi Cividale del Friuli, 15-16 ottobre 1998, a cura di Ugo Rozzo, Udine 2000, p. 160 e nota 54.

“veste cardinalizia” per coprire scritti proibiti, sotto il nome di un cardinale cattolico (Federico Fregoso), il quale era morto nel 1541, *solo quattro anni prima*; e quindi poteva ben trattarsi di *una sua opera pubblicata “postuma”*. Peraltro, *tale cardinale, essendo morto, prima della pubblicazione dell’opera, non poteva evidentemente “smentire” la paternità dell’opera stessa!*

Non si trattava, in questo caso, di uno *pseudonimo* (cioè di un nome, diverso da quello dell’Autore, sotto il quale pubblicare scritti, assumendo un nome di “fantasia”, o di una divinità, o di un personaggio storico vissuto in epoca totalmente diversa, etc.), che è, sotto un profilo legale, lecito e ammissibile.

Qui, invece, si trattava di una vera e propria “frode” che certamente non aveva nulla di lecito (ma non diversamente si esprimeva uno scrittore come Henry James per il caso “Shakespeare”: “I am ‘a sort of’ haunted by the conviction that the divine William is the biggest and most successful fraud ever practised on a patient world”. “Sono in qualche modo tormentato dalla convinzione che il divino William sia la frode più colossale e di successo che sia mai stata praticata in un mondo tollerante”²⁸¹!

Tornando all’opera scritta da Lutero, l’attribuzione di tale opera di Lutero (con contenuti luterani) a un *personaggio realmente esistito* (un cardinale cattolico), ma non in grado (perché già morto) di smentire la paternità dell’opera pubblicata sotto il suo nome, induceva il pubblico (e gli Inquisitori, soprattutto) a credere che si trattasse di un’*opera pubblicata “postuma”* di tale cardinale, *morto da soli quattro anni*.

L’opera, che recava il nome del Cardinale Federico Fregoso, circolò in Italia e solo nel 1559 (*15 anni dopo!*) l’Inquisizione (*quella romana e non quella veneziana di Monsignor della Casa!*) si accorse dei contenuti luterani di tale opera e la mise all’indice dei libri proibiti.

Il nome del Cardinale era servito a Lutero per facilitare la diffusione di tale sua opera (e relative idee), per parecchi anni in Italia.²⁸²

Gli studiosi²⁸³ rilevano *come tale vicenda fu ampiamente illustrata da Pietro Paolo Vergerio*, che fu amico di Michelangelo Florio e (dopo essere stato processato e assolto in Venezia per eresia- 1546- , poi chiamato a Roma per discolarsi, fu il primo vescovo [di Capodistria] che seguì la strada dell’esilio *religionis causa*, recandosi in Svizzera il 10 maggio 1549); egli fu pastore, dal 1549 al 1553, in Vicosprano, poi risiedette a Tubinga quale consigliere del duca Cristoforo di Württemberg; propagandista luterano nel 1557 a Berna, a Ginevra e a Basilea, *“pose ogni impegno a sventare maneggi romano-spagnoli tendenti a fare espellere gli esuli italiani dai Grigioni”* compiendo, dal 1561 fino alla sua morte nel 1565, parecchie missioni nel capoluogo dei Grigioni, Coira, in Zurigo e nella Valtellina, svolgendo attiva propaganda anticonciliare e divulgando parecchi libretti d’ispirazione luterana²⁸⁴. *Michelangelo (dal 27 maggio 1555 al 1566, sicuramente a Soglio) e Vergerio ebbero verosimilmente diverse occasioni per incontrarsi nei Grigioni e parlare di questa vicenda così intrigante e ben congegnata, che tanto aveva colpito Vergerio, e sulla quale Vergerio era sicuramente il massimo esperto, in quanto l’aveva attentamente studiata e in merito alla quale aveva espresso per iscritto pubblicamente le proprie opinioni.*

²⁸¹ La frase è contenuta in una lettera di Henry James inviata a Miss Violet Hunt, August 1903 in *Letters*. La questione è riferita da Tassinari, op. cit. p.18 e nota 4. Lo stesso Tassinari, *John Florio, The man who was Shakespeare*, Giano Books, 2009, si esprime in termini di “lie”, “bugia” (“The end of a lie” “La fine di una bugia”), p. 13 e ss.

²⁸² Ugo Rozzo, *Pier Paolo Vergerio censore degli indici dei libri proibiti*, in *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l’Europa del Cinquecento*, Convegno internazionale di studi Cividale del Friuli, 15-16 ottobre 1998, a cura di Ugo Rozzo, Udine 2000, p. 160 e nota 54.

²⁸³ Ugo Rozzo, op. cit., p. 160.

²⁸⁴ Benedetto Nicolini, Enciclopedia Italiana Treccani (1937), voce *Vergerio, Pietro Paolo, il Giovane*, leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/vergerio-pietro-paolo-il-giovane_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Gli studiosi²⁸⁵ precisano, infatti, che, come già accennato, la vicenda fu estesamente narrata da Vergerio nella sua opera *Agli inquisitori che sono per l'Italia. Del catalogo di libri eretici, stampato in Roma nell'Anno presente 1559*, Tubinga, vedova Morhard, 1559: si trattava di un “commento al primo Indice della Chiesa Universale” di Roma, dopo che lo stesso Vergerio aveva già criticato, in una sorta di “controcatalogo” (come lo chiamava Vergerio stesso, intendendo compilare un “Indice dei libri da leggere” per i credenti della riforma religiosa!), l’Indice pubblicato a Venezia dal nunzio Della Casa nel 1549 (poi corretto e ristampato, sempre a Venezia nel 1554). Questa dei “controcataloghi” del Vergerio costituì, per l’Autore, “la nascita di un vero e proprio genere letterario”²⁸⁶; si tratta degli “Indici” commentati dal Vergerio (gli Indici veneziani del 1549 e del 1554²⁸⁷, nonché, il primo Indice romano, nell’opera sopra citata, *Agli inquisitori ...*, del 1559).

Gli studiosi hanno evidenziato come, questo “genere” dei “controcataloghi” del Vergerio, si distingue per le seguenti “caratteristiche che lo identificano nelle sue diverse versioni ed edizioni:

- 1) con le loro prefazioni e i loro commenti queste ‘ristampe’ [commentate degli Indici] ridicolizzano le scelte e le censure inquisitoriali;
- 2) pubblicizzando i divieti, tenevano desta o destavano l’attenzione su tutte quelle opere proibite;
- 3) avvertivano i futuri lettori, e in particolare i possessori di quei libri condannati, di muoversi con la necessaria prudenza;
- 4) suggerivano ad editori e librai dei paesi protestanti gli accorgimenti da mettere in atto (edizioni anonime, pseudonimi, false attribuzioni, falsi luoghi di stampa, etc.) affinché certe opere potessero circolare più o meno liberamente anche nei paesi cattolici;
- 5) prospettare ad editori e librai italiani o stranieri, interessati a pure e semplici speculazioni economiche, la possibilità di guadagnare stampando o commercializzando testi proibiti e dunque rari e speculativi²⁸⁸.

Vergerio, valente “Giurista ... Già doctor in utroque [iure], giudice, professore universitario e avvocato, mortagli appena la moglie, Diana Contarini (1527), si pose, pur restando laico, ai servizi della Chiesa cattolica”²⁸⁹, abbandonando “La sua vita di promettente avvocato in Venezia, contornata da amici come il Tiziano, il Sansovino e l’Aretino”²⁹⁰; ma la “vis” dialettica del valente avvocato non abbandonerà mai i suoi scritti²⁹¹!

Nel suo citato “controcatalogo” del 1559, *Agli inquisitori che sono per l'Italia...* relativo all’Indice romano del medesimo anno 1559 (ma che allude anche ai precedenti Indici veneziani), egli, con vera abilità avvocatessa, riesce a trasformare l’operazione censoria di Roma in un vero e proprio “boomerang”, che ritornerà contro chi l’ha lanciato. “In due pagine che sono un capolavoro di forza polemica e di psicologia propagandistica, l’ex vescovo

²⁸⁵ Ugo Rozzo, op. cit., pp. 144, 146, 148, 149 e nota 18, 160 e nota 54.

²⁸⁶ Ugo Rozzo, op. cit., p. 144.

²⁸⁷ Ugo Rozzo, op. cit., p. 145, con riguardo ai commenti vergeriani agli Indici veneziani del 1549 e del 1544, rinvia anche al suo articolo *In margine agli “Indici dei libri proibiti” italiani del 1549 e 1554*, pubblicato in “La Bibliofila”, 1990.

²⁸⁸ Ugo Rozzo, op. cit., pp. 151-152, il quale riporta (condividendole), le prime 4 caratteristiche di tali “controcataloghi”, evidenziate da Georges Bonnant, alle quali aggiunge, in base ai propri studi, la quinta caratteristica illustrata nel testo.

²⁸⁹ Benedetto Nicolini, op. e loco cit.

²⁹⁰ Pier Paolo Vergerio di Cesana, *Considerazioni su Pier Paolo Vergerio il Giovane*, in *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento*, Convegno internazionale di studi Cividale del Friuli, 15-16 ottobre 1998, a cura di Ugo Rozzo, Udine 2000, p. 330.

²⁹¹ Anne Jacobson Schutte, *Pier Paolo Vergerio e la Riforma a venezia 1498-1549*, Il Veltro editrice, Roma 1988 (traduzione di Virginia Cappelletti e Anna Maria Fabbrini), sottolinea (pp. 30-31) che, “A quel tempo il modo migliore ... per migliorare la propria posizione sociale, facendo carriera nello Stato o nella Chiesa, era laurearsi in legge. Perciò non sorprende trovare Vergerio, probabilmente verso l’anno 1517 ... immatricolato all’Università di Padova per studiare legge ... [Padova] al tempo di Vergerio era famosa per la sua facoltà di legge, frequentata da studenti provenienti da tutta Europa”. L’acquisizione del dottorato in diritto civile e canonico ... “in utroque iure [cioè in entrambi i rami del diritto civile e canonico] era particolarmente ambita, perché dava la possibilità di trattare qualsiasi tipo di problema legale; da qui la massima padovana, ‘legista senza canonista vale poco e canonista senza legista vale niente’” (op. ult. cit., p.32).

capovolge il senso e l'obiettivo dell'operazione censoria ... In sintesi: gli Inquisitori volevano 'cancellare' certi testi ed invece alla fine hanno fatto loro una straordinaria pubblicità; scorrendo l'Indice della Casa [NdR -il c.d. Indice veneziano], infatti, molti lettori si accorgeranno (cosa probabilmente che non conoscevano) di quanti e quanto dotti e quanto valenti siano gli autori che hanno preso la penna contro Roma (sono elencati più di 130 nomi di tutta Europa, dice il Vergerio); ora finalmente (e qui *la perfidia controversistica raggiunge il suo acme*) chiunque voglia leggere scritti contro gli abusi e le deviazioni di Roma saprà a quali testi far ricorso". "I censori si ingannano se pensano di sotterrare quelle opere con le loro condanne, '... ormai è maggiore, che essi non pensano, il numero di coloro li quali vanno mettendo que' libri nella luce et cognotione delle genti ...'; e Vergerio, naturalmente, si considera in prima linea in questa battaglia".²⁹²

I medesimi studiosi rilevano che lo stesso Vergerio, il "maligno chiosatore" degli Indici, nella sua più volte citata opera del 1559, "giunse a consigliare agli stampatori di celare gli opuscoli proibiti sotto il nome di qualche cardinale, morto o vivente (e sappiamo [come sopra rilevato] che l'operazione era già stata sperimentata con singolare successo [da Lutero])"²⁹³. E ancora tali studiosi²⁹⁴ sottolineano che vi sia, da parte del Vergerio, "A parte l'evidente derisione ... anche un'esplicita denigrazione delle competenze teologiche del Dalla Casa e dei suoi frati"²⁹⁵, che non avrebbero mai saputo riconoscere Lutero sotto i panni di un cardinale di Santa Romana Chiesa"; infatti, il "riconoscimento" dell'opera di Lutero (pubblicata a Venezia nel 1545, sotto il nome del Cardinale Federico Fregoso) sarebbe avvenuto solo ad opera del primo *Indice della Chiesa Universale*, stampato in Roma nel 1559; mentre i due Indici veneziani del 1549 e del 1554 (a opera del Della Casa e dei suoi frati) non avevano indagato, evidentemente, in modo approfondito, sui contenuti di quell'opera che, a prima vista, appariva "non sospettabile", in quanto, opera "postuma" di un eminente cardinale di Santa Romana Chiesa.

xi. Perché non ipotizzare che Michelangelo Florio avesse suggerito al figlio di adottare la tecnica di successo, felicemente sperimentata a Venezia, dell'attribuzione delle opere (questa volta, appartenenti alla letteratura inglese) a una persona "inglese" realmente esistente, al fine di renderle commerciabili in Inghilterra e nel nuovo mondo? E, in particolare, a un inglese "puro-sangue", "mere English", secondo i dettami del nazionalismo di Elisabetta, che andava orgogliosa di essere una "mere English", a differenza della sorellastra Maria, una regina Tudor, spagnola per parte di madre e di fede cattolica?

Abbiamo ritenuto interessante sottoporre tale vicenda all'apprezzamento e alla valutazione della comunità scientifica, poiché:

- (i) il fenomeno del trasferimento di importanti contributi culturali dall'Italia in Inghilterra e la diffusione della cultura rinascimentale italiana in Inghilterra (che hanno senz'altro a che fare col "caso Shakespeare"), a metà del '500, fu indubbiamente, come già rilevato, legato al fenomeno dell'esilio *religionis causa* dei Riformatori protestanti italiani;
- (ii) e i riformatori protestanti avevano adottato - nella specie dell'opera pubblicata a Venezia nel 1545 da Lutero, attribuita al Cardinale Federico Fregoso - una *sofisticatissima strategia fraudolenta* (oggetto di attento studio e analisi da Parte di Vergerio, amico di Michelangelo Florio), che si basava sui seguenti tre essenziali *requisiti*:

²⁹² Ugo Rozzo, op. cit., p.160.

²⁹³ Ugo Rozzo, op. cit., p.160.

²⁹⁴ Ugo Rozzo, op. cit., p.160.

²⁹⁵ John Tedeschi, op. cit., pp.25-26, sottolinea che "E' difficile fare una stima del numero di titoli che passarono attraverso il procedimento della censura, perché ce n'erano montagne di cui occuparsi, e il personale che ne aveva il compito era scarso e forse non sempre volenteroso". Lo stesso Tedeschi, op. cit., nota 49 a p. 47 (ove ulteriori rinvii bibliografici in merito), rileva che "L'enorme mole dei libri da vagliare e le difficoltà di trovare censori qualificati è un lamento frequente nella corrispondenza degli ufficiali della Congregazione dell'Indice". Non doveva essere, in effetti, un lavoro molto gratificante, se le persone maggiormente qualificate, prese da altre attività, evitavano di farsi avanti.

- 1) al fine di *agevolare la circolazione commerciale* di un'opera di Lutero in Italia (*senza incappare nelle censure dell'Inquisizione*), il volume di Lutero era stato pubblicato con il nome di una *persona realmente esistita* (il cardinale cattolico Federico Fregoso), *da poco morta*, in modo che l'opera potesse sembrare come un'opera del cardinale, *pubblicata "postuma"*;
- 2) questa *persona realmente esistita* era legata a un *ruolo* (la "*veste cardinalizia*" cattolica di Santa Chiesa Romana, nella specie) che agevolasse (come una sorta di "*garanzia*") la circolazione commerciale dell'opera in Italia, suggerendone l'appartenenza alla Chiesa Cattolica;
- 3) questa *persona, realmente esistita* e con il predetto *ruolo*, non doveva poter (nella specie, perché già morta al momento della pubblicazione dell'opera) *smentire la paternità dell'opera a lui attribuita al momento della pubblicazione*.

Se trasferiamo, *mutatis mutandis*, questi tre requisiti al "caso Shakespeare", ci accorgeremmo che, seguendo la "tesi floriana" la strategia, adottata in quest'ultimo caso, potrebbe aver ricalcato fedelmente quella suggerita da Vergerio e già attuata da Lutero, come qui di seguito ipotizzato:

- 1) al fine di rendere possibile la circolazione di opere teatrali scritte in lingua inglese nei teatri inglesi (e poi in quelli delle nuove colonie), le opere scritte da John Florio (col background delle esperienze e dei brogliacci di Michelangelo), potevano essere attribuite, al momento della pubblicazione, a una *persona realmente esistente* (William "Shaksper", "Shakspere", "Shakspeare"²⁹⁶); poiché un'opera teatrale scritta in perfetto inglese (e appartenente alla letteratura inglese!) non poteva che essere scritta da un inglese "*puro-sangue*", mentre era (e rimane ancora) assolutamente difficile ammettere il contrario (che un'opera teatrale scritta in perfetto inglese non sia stata, nella realtà, scritta da un inglese "*puro-sangue*", ma da un madrelingua italiano);
- 2) questa *persona realmente esistente* doveva essere legata a un *ruolo* attinente alle opere teatrali in questione (quello che ricopriva proprio Shakespeare, che aveva, per così dire, la "*pelle di un attore*", che maneggiava e adattava in teatro i testi scenici del medesimo Drammaturgo e li portava commendevolmente al successo); in tal modo, l'attribuzione a lui delle opere del Drammaturgo costituiva una "*conditio sine qua non*", per rendere agevole la circolazione commerciale dell'opera in Inghilterra (e poi nelle colonie)²⁹⁷,

²⁹⁶ Si veda, sulle sei firme "*del supposto Shakespeare*", Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio*, cit., p. 192. Nome lievemente modificato in "Shakespeare", che si attaglia alla definizione di Ben Jonson "*a lance as brandished at the eyes of Ignorance*" "*una lancia [una penna] come brandita negli occhi dell'Ingranza*". La frase è nel First Folio del 1623 (il documento nel quale sono elencate e raccolte per la prima volta le opere attribuite a Shakespeare), e, in particolare, nella composizione poetica di Jonson (posta dopo la Epistle Dedicatorie e la Epistle to the varius Readers firmate da John Heminge e Henry Condell), intitolata "*To the memory of my beloved, The Author Mr. William Shakespeare: and what he hath left us*", "*Alla memoria del mio amato, L'Autore Mr. William Shakespeare: e ciò che egli ci ha lasciato*".

²⁹⁷ Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno editrice, Roma, 2011, pp.198-199, sottolinea che "*è indubbio che Shakespeare colga sul nascere i meccanismi base di ogni processo di colonizzazione, che fa sempre seguire all'occupazione del territorio l'imposizione della cultura dei 'colonizzatori', linguaggio compreso*"; ciò, con riferimento alla *Tempesta*, ove Prospero ha insegnato la propria lingua all'indigeno Calibano, che vive tale vicenda come un'imposizione: "*Tu m'hai insegnato a parlare ... la tua lingua, che ti colga la peste rossa*" (Atto I, scena ii, 367-369). Anche i Florio erano i promotori di una "*colonizzazione culturale*"! Essi erano pronti a diffondere le loro parole, la loro cultura e le loro opere in tutto il mondo, rendendo universale il loro patrimonio culturale, tramite la nuova lingua inglese universale e la colonizzazione. Essi condividevano pienamente la visione di Samuel Daniel (cognato di John Florio). La Yates aveva perfettamente compreso e descritto quel che vi era dietro l'*operazione Shakespeare*', poiché in otto versi del *Musophilus* di Daniel (957-964), appositamente riportati dalla stessa Yates (op.cit., p.60), vi è la visione profetica della colonizzazione, dell'espansione dell'Impero britannico, dell'America e del loro dominio culturale e linguistico (Tassinari, *Shakespeare?*, cit., p. 54): "*E chi, nel tempo, sa se noi possiamo esportare/Il tesoro della nostra lingua, a quali lidi stranieri/Questo guadagno della nostra migliore gloria sarà inviato, /Per arricchire Nazioni prive di cultura con le nostre produzioni letterarie?/Quali mondi nella parte dell'Occidente ancora informe [le Americhe]/Possono essere raffinati con gli accenti [linguistici] che sono i nostri? Ovvero, chi può dire a quale grande missione in serbo/La grandezza del nostro stile è ora predestinata?*" Ernest de Sélincourt - *Enciclopedia Italiana* (1931), voce

"Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*" by

suggellando l'appartenenza delle opere teatrali a un autore inglese "puro-sangue"²⁹⁸; cioè, un "mere English", proprio in accordo col motto che caratterizzò il regno di Elisabetta (si veda il precedente § iv,

Daniel, Samuel, leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/samuel-daniel_%28Enciclopedia-Italiana%29/, rileva che Daniel, nel 1602, "includere nel suo poema *Musophilus un appassionato vaticinio sulla futura grandezza della lingua inglese*".

²⁹⁸ Quest'artificiosa creazione di un William "scrittore" implicava, però, diverse azioni volte a rimediare a quel vero e proprio "baratro" della biografia di William, che è la sua "scolarizzazione/alfabetizzazione" ("Comunemente si suppone ... che Shakespeare ricevette una buona istruzione presso la scuola locale, la King's New School ... in realtà non possiamo saperlo, visto che i registri scolastici di quel periodo sono andati persi molto tempo fa". – Bill Bryson, *Il Mondo è un teatro, La vita e l'epoca di William Shakespeare*, Parma, Guanda ed., 2008, p.45). Gli studiosi stratfordiani fanno essenzialmente leva su due riferimenti testuali, che essi strettamente collegano:

- 1) la rappresentazione nel *The Merry Wives of Windsor* (Atto IV, scena i) di uno studente di nome William, che apprende, a scuola, i rudimenti della lingua latina (fra l'altro, i pronomi dimostrativi "hic, haec, hoc", declinati nei "casi" "nominativo, genitivo, accusativo, vocativo", sia al singolare che al plurale). "This is how Shakespeare learned his Latin", "Così Shakespeare imparò il suo latino" (Jonathan Bate, *Soul of the Age*, Penguin Books, 2008, p. 81). Si ritiene, sostanzialmente, che si tratti di un brano a carattere "autobiografico". L'anti-stratfordiano Prof. Robin Fox rileva che "la famosa scena nel *The Merry Wives* ... citata fino alla morte ... è considerata come la prova conclusiva che Shakespeare, come autore, frequentò la Grammar School, poiché sembra raccogliere la sua esperienza direttamente ... si tratta di una scena inserita a bella posta, che non ha alcuna relazione con la trama dell'opera" (Robin Fox, *Shakespeare, Oxford and the Grammar School Question*, in *The Oxfordian*, Vol. 11, pp.113-136, 2009, ora in Paul Hemenway Altrocchi, MD, *The Soul of the Age, Edward de Vere as Shakespeare Stimulates a Golden Era of English Literature*, iUniverse, 2014, p. 210). Santi Paladino, op. cit., 1955, pp. 82-83, aveva rilevato (con riguardo ad analoghe affermazioni di studiosi inglesi anteriori a Bate) che "Tutto è stato ricavato da un brano di un'opera shakespeariana, e precisamente dal *Merry Wives*"; ma, rileva Paladino, non vi era nessuna testimonianza di una persona che avesse conosciuto "William", "Neanche per sogno!"
- 2) la dichiarazione di un "testimone oculare", Ben Jonson, coevo a Shakespeare in Londra, nel Folio del 1623, che suonava come una conferma del fatto che William effettivamente aveva appreso il latino. Quel citato brano del *Merry Wives* era quindi proprio un brano autobiografico! "Ben Jonson, who went to a more famous school (Westminster) sneered at Shakespeare's 'small Latin' ... For a bright boy like Will, a few years in an Elizabethan grammar school would have yielded enough Latin to last a lifetime". "Ben Jonson, che aveva frequentato una scuola più famosa (Westminster) si divertiva a scherzare sul "poco latino" di Shakespeare ... Per un ragazzo brillante come Will, alcuni anni in una 'grammar school' Elisabettiana gli avrebbero garantito una conoscenza del latino sufficiente per tutta la vita" (Jonathan Bate, *Soul of the Age*, cit., p. 81). L'abile affermazione di Jonson sembrava proprio finalizzata a confermare il carattere autobiografico del citato brano shakespeariano. Quell'aggettivo "poco" era una del tutto giustificabile battuta scherzosa, da parte di Jonson che era stato educato in una scuola di maggior rango.

Questi due precisi riferimenti documentali (così collegati) riescono a "mettere una pezza" a quel "baratro", quella "lacuna" in una parte così essenziale della biografia di William, quale quella della sua "scolarizzazione/alfabetizzazione"; anche perché "Almost all the signatures [of Shakespeare] are demonstrable forgeries", "Quasi tutte le firme [di Shakespeare] sono palesi falsi" (Jonathan Bate, *Soul of the Age*, cit., p. 142); sicché, per tale via, non si potrebbe pervenire neanche a una prova documentale circa la sua capacità di saper scrivere.

Una duplice domanda mi sono sempre posto: "E' un caso che il Drammaturgo volle introdurre, in una sua opera, la scena di uno studente di nome William alle prese coi rudimenti del latino? E' un caso che Ben Jonson confermi, per iscritto, che William conosceva il latino ... buttando questa "confessione" scritta, con una certa nonchalance, che finiva per depistare il lettore più su quello scherzoso aggettivo 'small', piuttosto che sul sostantivo, pregno di sostanza, 'Latin'?"

Ho sempre pensato che John Florio (che, giusta la "tesi Floriana", scriveva i testi) avesse ben presente che l'attribuzione "sostenibile" delle opere del Drammaturgo a un "attore" doveva in qualche modo essere "supportabile", mediante qualche testo di riferimento.

Non ho mai dubitato che questa "scenetta" di William che apprende il latino fosse un necessario inserimento, che John dovette predisporre per cercare di rimediare alla "discrasia" biografica, troppo marcata, fra il (reale) William attore e il (legendario) William scrittore. D'altro canto, la scenetta di William che apprende i rudimenti del latino (in *The Merry Wives of Windsor*), appare il parto di una mente profondamente satura di religione, tanto che Jonathan Bate ("Soul of the Age", Penguin Books, 2009), p. 81, non ha mancato di sottolinearne il carattere dell'"Apprendimento automatico nello stile del catechismo. Cos'è un lapis? Una pietra. E cos'è una pietra? No, non un 'sasso' – non ti è richiesto di pensare – 'una pietra' è un 'lapis'"; "Rote learning in the style of catechism. What is lapis? A stone. And what is 'a stone'? No, not 'a pebble' – you are not required to think – 'a stone' is lapis".

Non ho neanche mai dubitato, giusta la "tesi floriana" che Ben Jonson, nella sua composizione pubblicata nel Folio del 1623, fosse perfettamente consapevole del valore di quella "formalizzazione" che si verificava nel Folio. Gli studiosi hanno, infatti, sottolineato che, nel Folio del 1623, "Ben Jonson decide di non rivelare la vera identità di Shakespeare (rispettando così

²⁹⁸ "Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*" by

n.3), di questa Premessa), la quale andava orgogliosa del fatto di avere ascendenze di sangue solamente inglese (a differenza dell'inafausta vicenda della sorellastra Maria, una regina Tudor, ma spagnola per parte di madre e di fede cattolica);

anche la volontà di Florio) e interviene a sancire con la sua autorità e competenza che il drammaturgo [lo scrittore] e il manager [l'actor-manager, l'attore-capocomico] sono la stessa persona" (Tassinari, *Shakespeare?... cit.*, p.84).

Attraverso due interventi, uno di John Florio (in *The Merry Wives of Windsor*) e di Jonson (nel Folio del 1623) si fornivano due preziosissime, indispensabili "ciambelle di salvataggio" a coloro (gli studiosi stratfordiani) che avrebbero dovuto sostenere la tesi dell'attribuzione delle opere del Drammaturgo a William di Stratford.

Ben Jonson era amicissimo di John e quindi era assolutamente disponibile a utilizzare la propria credibilità, pur di accondiscendere agli intendimenti di John. Ben Jonson (di una ventina d'anni più giovane di John) aveva apposto di sua mano la seguente iscrizione dedicata a John Florio medesimo, in una copia del *Volpone* (1607) conservata al British Museum: "*To his louing Father, & worthy Friend Mr John Florio: The Ayde of his Muses. Ben: Jonson seales this testimony of Friendship, & Love*", "*Al suo amoroso Padre & valente Amico Mr John Florio: L'Aiuto delle sue Muse. Ben: Jonson suggella questa testimonianza di Amicizia&Amore*". Il Prof. Mario Praz, nella sua eccezionale introduzione all'opera, tradotta in italiano, di Ben Jonson il *Volpone*, rileva come Ben Jonson sia l'autore che "*s'è avvicinato più di ogni altro scrittore del suo tempo ...all'affascinante gusto nel contemplare lo spettacolo dell'umana bassezza, che fu proprio del Flagello dei Principi [come Aretino era stato definito dall'Ariosto nel 1538 nell'Orlando Furioso]*"; affermando ancora che "*Volpone, insomma è ... la commedia che l'Aretino avrebbe dovuto scrivere, e che, invece, ispirò soltanto*". Praz conclude che "*Fu attraverso le cicalate del Florio che il Jonson intuì nella Venezia dell'Aretino un nuovo modo enorme e truculento di peccare ...il Cinquecento del Vasari e dell'Aretino, questo il Jonson lo intuì attraverso il Florio*" (Ben Jonson, *Volpone*, a cura di Mario Praz, BUR, 2010, Introduzione, pp. 26-28). John aveva fornito a Jonson tutto quello che serviva a Jonson per scrivere su Venezia e sui grandi personaggi che ivi meglio la rappresentavano, Aretino anzitutto. Il *Volpone* di Jonson (1606), una delle opere più famose del tempo di Shakespeare, infatti, vede l'azione svolgersi proprio a Venezia ed è tutto ambientato in Italia. John, a sua volta, aveva riferito a Ben Jonson tutto quello che aveva appreso dal padre Michelangelo, che, di persona, aveva conosciuto Aretino, morto nel 1556, quando John aveva appena quattro anni. Nella dedica di Jonson, personalmente, vedo anche un accenno di gratitudine di Ben Jonson, non solo verso John, ma anche verso Michelangelo Florio (che, risaputamente, non era in cerca di notorietà), dal quale entrambi (Ben e John) avevano attinto: quel "*loving Father*" della dedica, mi sembra una sorta di nascosto tributo anche al Florio *senior*.

Tornando alle modalità, attraverso le quali John Florio e Ben Jonson riuscirono ad apprestare, per i futuri studiosi, un qualche "appiglio" per superare la "discrasia" biografica fra il reale William (attore) e il leggendario William (scrittore), giova anche sottolineare che Ben Jonson (nella composizione poetica di Ben Jonson "To the Reader", dallo stesso sottoscritta come "*Ben Jonson's Commendation of the Droeshout engraving First published 1623*" "L'Encomio di Ben Jonson all'incisione di Droeshout Per la Prima volta pubblicata nel 1623"), ha comunque cura di avvertire il lettore circa l'utilità che esso legga l'opera e trascuri l'autore (e l'incisione del suo ritratto nel Folio del 1623): "*Reader, Look not on his Picture, but his Booke*", "*Letto, Considera non questo Ritratto, ma il suo Libro*".

Conclusivamente, John Florio, con l'aiuto dell'amico Ben Jonson, aveva dovuto predisporre quanto necessario a supportare, in modo credibile, il ruolo di scrittore delle opere del Drammaturgo in capo a William di Stratford!

Per completezza, si segnala che di recente, Laura Orsi (*William Shakespeare... cit.*, pp. 186 e ss.) riferisce di uno studio di Colin Burrow (*Shakespeare and Classical Antiquity*, Oxford, University Press, 2013), nel quale viene analizzata la famosa frase di Jonson sullo "*small Latin*" di Shakespeare; ci sembra, però, che l'analisi sia esclusivamente e atomisticamente compiuta sul testo di Jonson, senza essere studiata e approfondita anche - come a noi sommessamente appare necessario - in correlazione con la strettamente correlata scena di uno studente di nome William, alle prese coi rudimenti del latino in *The Merry Wives of Windsor*. Siamo convinti, infatti, che Jonson, nel momento in cui parlava dello "*small Latin*" di Shakespeare, nel Folio del 1623, conoscesse anche la scena dello "*small Latin*" del *Merry Wives*. L'interpretazione, sulla base delle osservazioni di Burrow e della Orsi (*William Shakespeare... cit.*, pp. 190), che ne verrebbe fuori potrebbe anche essere: "E se anche tu conoscessi poco latino [come quel William alle prese con i pronomi dimostrativi del *Merry Wives*] e meno greco [... se il latino è a livello dei pronomi dimostrativi ... il greco è chiaramente ancora a un livello inferiore], /non per questo per onorarti sarei in difficoltà, a pensare a dei nomi". In questo caso, vi sarebbe solo uno scherzoso richiamo alla "scenetta" del *Merry Wives*. In conclusione, quel che particolarmente mi preme ribadire è che (usando una terminologia legale), "*il combinato disposto*" della "scenetta" di un William alle prese col latino a scuola nel *Merry Wives*, e del richiamo autorevole di Jonson alla conoscenza del latino di Shakespeare (quand'anche di non eccezionale livello), forniva un "estro" formidabile agli interpreti per sostenere la "scolarizzazione" di William (così come in effetti è avvenuto, e come sopra evidenziato). Infine, a noi pare che tale "*combinato disposto*" non fosse una "casualità", ma il risultato di un'abile "coordinata regia" orchestrata da John Florio e da Ben Jonson, e finalizzata a rendere, in qualche modo, sostenibile il ruolo (leggendario) di William scrittore, accanto a quello (reale) di attore: "*conditio sine qua non*" per la commercializzazione delle opere. Si trattava di porre, in qualche maniera, rimedio a quel "buco" di una parte essenziale della vita di William, cui John e Ben si premurarono di attivarsi in modo coordinato.

"Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*" by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

- 3) questa *persona, realmente esistente* e con il predetto ruolo, non doveva (nella specie, perché pienamente consenziente) *smentire la paternità dell'opera pubblicata a suo nome (e parimenti, nessuna smentita doveva avvenire dai veri autori, i Florio, che erano "complici" con William di Stratford, in virtù di un accordo*²⁹⁹).

Ci sembra che l'esperienza degli scaltri e interessati tipografi veneziani - all'avanguardia nell'attuare stratagemmi che potessero facilitare i loro ricchi commerci di libri-, ben studiata e consigliata agli stessi stampatori dal medesimo Vergerio nei suoi scritti, potrebbe aver molto a che fare con il "caso Shakespeare"; anche perché Vergerio, come già rilevato, ebbe sicuramente occasioni per parlarne con Michelangelo.

Come rilevato, infatti, Vergerio, dal 1557 al 1565 (periodo in cui Michelangelo Florio era a Soglio), compì numerose missioni di propaganda religiosa a Berna, a Ginevra, a Basilea, nei Grigioni, a Coira, a Zurigo e nella Valtellina.

A conclusione di questo paragrafo, mi sembra utile ribadire come l'eccezionale esperienza maturata da Vergerio (avvocato brillante e creativo) nelle complesse e sofisticate "strategie" volte a "far circolare le idee della Riforma protestante", aldilà del nome dell'autore presentato come tale, non sia da sottovalutare. Ciò, con particolare riguardo all'attribuzione delle opere di interesse, a *reali persone esistenti (o da poco decedute, come nel caso dell'opera di Lutero pubblicata a nome del cardinale Fregoso)*.

Nelle conversazioni che Michelangelo Florio e Vergerio ebbero verosimilmente sull'argomento, Vergerio era in grado di analizzare con la massima lucidità anche possibili sviluppi dell'impresa dei Florio in Inghilterra e fornire quegli autorevoli consigli, che potrebbero aver costituito i prodromi di quella strategia che potrebbe essere stata applicata anche a William di Stratford.

Ciò avrebbe comportato che il ruolo (di attore) di un personaggio realmente esistente (William), sarebbe stato, in modo non veritiero esteso; William diventava non più solo attore, ma anche scrittore.

Si creava, artificialmente, accanto alla realtà (dell'attore), un ulteriore, non veritiero ruolo (di scrittore) di quella stessa persona fisica.

Cioè, si costruiva, accanto a un "personaggio reale (l'attore)", un "personaggio fittizio, leggendario (lo scrittore)"! Ma tale "estensione" non veritiera poteva in qualche modo passare inosservata, perché William era pur tuttavia un personaggio reale, realmente legato al mondo teatrale.

Si creava un "groviglio" inestricabile: in cui William era "metà realtà" (l'attore) e "metà leggenda" (lo scrittore); e ciò era aggravato dalla (per di più) "del tutto insospettabile" perfetta capacità di John (madrelingua italiano e con una forte inflessione straniera nel parlare inglese - "*Italus ore*") di essere un perfetto "*bilingue*" *nello scrivere* sia

²⁹⁹ Circa la "complicità" dei Florio, si veda L. Tassinari, *Shakespeare? è il nome d'arte di John Florio*, Giano Books, 2008, p.23. "*In quanto alle opere teatrali, ai poemi e ai sonetti, ci sarà stato tutto un accordo segreto con l'attore William Shakespeare affinché ne assumesse, temporaneamente o definitivamente, la paternità*" (Paladino, op.cit., 1955, pag. 110). Non sappiamo se tale "accordo" fu a titolo gratuito od oneroso (legalmente, possiamo dire che, di regola ogni accordo si presume a titolo oneroso, mentre la liberalità è vista come una sorta di eccezione alla regola). Alcuni studiosi (Saul Gerevini, *William Shakespeare, ovvero John Florio: un fiorentino alla conquista del mondo*, Pilgrim Edizioni, 2008, hanno parlato suggestivamente, in relazione a tale accordo, di "collaborazione" fra Florio e William di Stratford. A nostro sommo avviso, per quanto riguarda le opere teatrali, è indubbio, come già rilevato, che "*molti dei testi dovessero subire qualche adattamento (tagli, interpolazioni) ai fini dello spettacolo*" (Mario Praz, voce *Shakespeare*, in enc. Treccani 1949, vol. XXXI, p. 590); va anche sottolineato che recentemente, gli studiosi hanno sottolineato come "In due recenti saggi sul *The Guardian* Saul Frampton suggerisce che Florio ebbe un ruolo attivo sia nella pubblicazione del *First Folio* di Shakespeare e nella pubblicazione dei sonetti" (così, Peter G. Platt, "*I am an Englishman in Italian*" – *John Florio and the Translation of Montaigne*, in *Shakespeare's Montaigne – The Florio Translation of the Essays – A Selection*, edited by Stephen Greenblatt and Peter G. Platt, New York, 2014, p. xli). In tal modo, un eventuale contributo di William di Stratford nelle opere teatrali potrebbe essere apprezzato soltanto (ove mai ancora possibile) confrontando i testi originari e quelli eventualmente riportati, in tutto o in parte, all'origine da John Florio nel *First Folio*; analisi che, ovviamente, esula dal presente studio.

in italiano che inglese (essendo “*Uterque opere*”, “*Entrambi [“Italus et Anglus” “italiano e inglese”] quanto all’opera [“scritta”]*”).

William non ci metteva solo il suo nome (poi leggermente modificato), ma anche il “volto”, una vita, con una nascita a Stratford, una tomba e il relativo monumento funerario. Chiunque, in tutto il mondo, avrebbe potuto ricollegare le opere a un inglese “puro-sangue” realmente vissuto, visitarne la sua casa, vedere la sua tomba³⁰⁰.

Si tratta, ovviamente, di alcuni meri spunti per una ricerca e per verifiche più attente da parte degli studiosi della materia.

Però, non sarei affatto meravigliato che la “strategia” adottata da John, fosse stata in qualche modo già “pianificata” in generale nell’ambito di riflessioni attente di Michelangelo (magari, con lo stesso Vergerio, che nelle sue opere aveva approfondito tali strategie, divenendo il massimo esperto e studioso di come veicolare gli importanti “valori”- relativi alla Riforma -, aggirando possibili ostacoli alla loro circolazione). Non sembra un caso che, dopo le riflessioni di Vergerio, nel suo “controcatalogo” del 1559, circa le importanti “esigenze di natura commerciale della diffusione delle opere di contenuto protestante”, anche Michelangelo si dimostri assai sensibile, nel 1563 alle “esigenze di natura commerciale della diffusione della sua opera di traduzione del *De Re Metallica*”.

³⁰⁰ Sulla figura di William di Stratford, la durissima “stroncatura” del Prof. Mario Praz (*Introduzione al Volpone di Ben Jonson*, Sansoni editore, Milano 1988, Sesta edizione BUR Teatro giugno 2010, pag. 5) è di quelle che non lasciano spazio a repliche:

“Shakespeare è impossibile ritrovarlo negli aridi insipidi particolari della sua vita: fuori dei drammi, l’uomo Shakespeare non è più vivo di quel che sia vivo il busto policromo della sua tomba – levigato manichino di gentiluomo col pizzo – o il ritratto sul frontespizio del primo in-folio, con quella sua attonita e attillata rigidità di fante di cuori.”

Il Prof. Praz, dopo una vita dedicata allo studio delle opere di Shakespeare, invita a *ricercare l’uomo, il vero Drammaturgo, un uomo in carne ed ossa che ha espresso il proprio pensiero, i propri sentimenti, le proprie emozioni e le proprie esperienze di vita nelle immortali opere attribuite a William di Stratford*; ci dice Praz, infatti, che *tale uomo non ha niente a che fare né con William, né con il busto policromo nella sua tomba, né con il suo ritratto nel frontespizio del Folio del 1623, né con “gli aridi insipidi particolari della sua vita”!*

Questa è la conclusione del padre dell’Anglistica italiana e Maestro di tutti gli accademici anglisti italiani. Non un’opinione avventata o successivamente rimedia, ma un’opinione che rappresenta il frutto di studi e riflessioni di una vita intera di ricerca!

La “*pars destruens*” della tesi stratfordiana è riassunta in un breve “*movie*” del regista Roland Emmerich (in occasione del lancio pubblicitario del film “*Anonymous*”, 2011, ove si sostiene la candidatura di Edward De Vere, Conte di Oxford) visibile in <https://www.youtube.com/watch?v=pEsPCuqPcFE>, e che si articola sulle seguenti “*10 Reasons Roland Emmerich Believes Shakespeare is a Fraud*”, “*10 Ragioni per cui Roland Emmerich ritiene che Shakespeare sia una Frode*”: “*1. Nessun manoscritto di pugno di William Shakespeare è stato trovato, né note o corrispondenza. 2. Shakespeare nacque da genitori analfabeti, ma entrò in possesso del più vasto vocabolario inglese rispetto a ogni scrittore nella storia. Nonostante questo, entrambe le sue figlie, Susanna e Judith, erano analfabete. 3. Shakespeare non era membro dell’aristocrazia, ma scrisse abbondantemente di essa con grande perspicacia. 4. Gli unici esempi di grafia di Shakespeare sono sei firme molto tremolanti. 5. Nessuna delle poesie o dei drammi di Shakespeare riflette un avvenimento effettivo della sua vita, compresa la morte del figlio. 6. Non vi è nessun documento che attesti l’educazione scolastica di Shakespeare, eppure il suo livello di conoscenza della scienza e degli studi letterari è vasta. 7. Una volta ritiratosi in Stratford-upon-Avon negli ultimi anni dei suoi quarant’anni, Shakespeare non scrisse più né una poesia né un sonetto. 8. Benché non vi sia nessuna indicazione che Shakespeare lasciò l’Inghilterra, i suoi lavori dimostrano una conoscenza intima dell’Italia. Le sue opere fanno grande riferimento alle città italiane, alla vita di corte francese e alle maniere di terre straniere – un terzo dei suoi componenti teatrali è ambientato in Italia – ma nessun documento attesta che egli abbia viaggiato fuori dell’Inghilterra. 9. Un antico disegno del monumento celebrativo di Shakespeare lo rappresenta insieme con un sacco di grano piuttosto che con una penna. 10. Il testamento di Will non fa alcun riferimento ai suoi lavori letterari, né a libri o manoscritti, ma lascia alla moglie come legato il suo secondo miglior letto”.*

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeareane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

D'altro canto, Venezia (che aveva già processato Vergerio per eresia nel 1546) era una delle città in cui lo "spirito del commercio" era diffuso al massimo grado ... tutto doveva poter "circolare" in questa città di mercanti ... una città che era fondata sul culto di San Marco evangelista, le cui reliquie, secondo la leggenda, erano state "trafugate" dall'Egitto da due marinai veneziani nell'828 e consegnate al Doge, dopo aver evitato ogni ispezione doganale dei Saraceni, essendo le reliquie nascoste sotto carne di maiale, che i Saraceni non potevano toccare, perché ritenuta impura³⁰¹!

Alla luce di quanto sopra, con l'aiuto di Vergerio, Michelangelo (quando era ancora in vita) avrebbe potuto fornire a John utili consigli per pervenire a quella non facile "resolution" ("decisione"), che avrebbe giustificato il suo epiteto di "Resolute", nell'epistola al lettore dei *Second Frutes* (1591), pressoché in concomitanza con la prima opera a stampa che reca nel frontespizio il nome Shakespeare, il poemetto, di grande successo, *Venus and Adonis* (1593).

Giusta l'ipotesi qui proposta, i Florio avevano commesso certamente una "frode", ma questa era volta alla circolazione di valori morali, cristiani, e della cultura umanistica e rinascimentale italiana ed europea.

Infatti, tutta l'opera del Drammaturgo, come rilevato, appare una grande ricerca del "vero" e una grande predicazione dei valori evangelici!

Ben Jonson, nel Folio del 1623, aveva sostanzialmente invitato il lettore a "Leggere il libro e trascurare l'autore"³⁰², esprimendo, "guarda caso", lo stesso identico concetto che si ritrova, come abbiamo visto, nella prefazione del *Beneficio di Cristo*, pubblicato a Venezia, ben 80 anni prima, nel 1543.

Già in tale ultima prefazione, infatti, 80 anni prima del Folio, si affermava chiaramente, rivolgendocisi ai lettori, che l'importante è che "più la cosa vi muova che l'autorità dell'autore": cioè, che il lettore si commuova, si appassioni per il contenuto del libro e non per l'autorità dell'autore.

Non era affatto importante conoscere l'autore; ciò che era, invece, importante, ciò che realmente contava erano i "contenuti" dell'opera. Era importante che si diffondesse, portando commozione (e salvezza) nei lettori, la verità dell'amore evangelico e della misericordia, che erano il vero "beneficio" che Cristo aveva lasciato all'umanità immolandosi sulla croce per togliere i peccati del mondo.

Similmente, anche l'opera del Drammaturgo mirava proprio a diffondere (e non più mediante la lingua latina "universale" di Michelangelo, ma mediante la nuova "in ascesa" lingua universale inglese di John) la grande cultura classica, umanistica e rinascimentale e, anche tramite tale cultura, insegnare la verità agli ignoranti e soprattutto la "verità" della predicazione evangelica, in uno spirito di vera e propria evangelizzazione, per la salvezza del mondo.

Gli studiosi hanno rilevato come *"Amleto, e la filosofia di Shakespeare, ci insegnano una strada di riflessione etica che può risultare fondamentale per il secolo XXI...volta al tentativo ... di concepire l'impegno teatrale ...verso il*

³⁰¹ Si veda tale racconto nel sito ufficiale della Basilica di San Marco in Venezia <http://www.basilicasanmarco.it/storia-e-societa/san-marco-evangelista/il-trafugamento/> ; si veda, conformemente, anche il link <http://www.venezia.travel/arte-e-storia/storia-di-veneziana/eventi-storici/il-trafugamento-del-corpo-di-san-marco.html>

³⁰² Nel Folio del 1623, nella composizione poetica di Ben Jonson "To the Reader" (dallo stesso sottoscritta come "Ben Jonson's Commendation of the Droeshout engraving First published 1623", "L'Encomio di Ben Jonson all'incisione di Droeshout Per la Prima volta pubblicata nel 1623"), Jonson afferma: "Reader, Look not on his Picture, but his Booke", "Lettore, Prendi in considerazione non questo Ritratto [l'incisione di Droeshout recante il ritratto di William Shakespeare, pubblicata nel Folio], ma il suo Libro"; sostanzialmente, anche qui (come per il *Beneficio di Cristo*), l'invito di Ben Jonson era rivolto a sottolineare come fosse importante per il Lettore "Leggere il libro e trascurare l'autore". Tale composizione può leggersi nel link <http://shakespeare.palomar.edu/life.htm>

proposito ... di 'salvare il mondo'³⁰³ ("Il mondo è fuor di sesto. Sorte maledetta, Dover esser io proprio nato per rimmetterlo a posto". "The time is out of joint. O cursed spite, That ever I was born to set it right" - *Amleto*, Atto I, Scena v, 196-197).³⁰⁴; il suo teatro "è finzione intesa alla scoperta e alla comunicazione della verità".³⁰⁵ Si è anche rilevato come l'opera di Shakespeare sembra costituire, specie nelle ultime opere, una sorta di Vangelo, "la sua buona novella", volta alla salvezza del pubblico e del Drammaturgo stesso³⁰⁶.

Uno degli aspetti fondamentali della Riforma luterana era proprio la centralità della "Parola di Dio". Come diceva San Paolo, tanto amato dai luterani, "la Parola divina della predicazione, ... non quale parola di uomini, ma, come è veramente, quale Parola di Dio"³⁰⁷.

E la Parola di Dio risuona continuamente nelle opere del Drammaturgo (v. il successivo § xxii).

Gli studiosi hanno sottolineato come "peculiarità di Shakespeare: l'aver saputo creare personaggi che noi sentiamo e vediamo 'in carne ed ossa' attraverso la parola teatrale. La filosofia di Shakespeare è rappresentata da questa incarnazione della parola ... il mistero della Parola, del verbo che si fa carne, di una parola scritta che evidentemente non basta a sé stessa, richiede per propria ontologica necessità di poter 'risuonare' nel gran teatro del mondo"³⁰⁸.

³⁰³ Franco Ricordi "Shakespeare Filosofo dell'essere", Ed. Mimesis, 2011, pp. 405-406.

³⁰⁴ Su questa riflessione etica del Drammaturgo circa la funzione dell'impegno teatrale verso il proposito di salvare il mondo, gli studiosi si sono particolarmente soffermati. In particolare, la Prof. Hilary Gatti, *Il teatro della coscienza. Giordano Bruno e Amleto*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 52-53 sottolinea come tale idea sia particolarmente evidente nel rapporto fra l'opera di Giordano Bruno e quella del Drammaturgo medesimo. Bruno aveva pubblicato a Londra, in italiano, nel 1584, *La cena delle ceneri*. Hilary Gatti rileva che, nel quarto dialogo di tale opera, Bruno aveva fatto riferimento a uno degli *Adagia* di Erasmo, pubblicati varie volte nel corso del Cinquecento, intitolato *Anticyram navigat*. La Gatti ci spiega che "Anticyram era il nome di una città celebre per la sua produzione dell'erba elleboro, una forte purga considerata nei tempi antichi una cura efficace contro la pazzia. Chi naviga verso Anticyram è da ritenersi dunque folle e bisognoso di cure". Ancora la Gatti sottolinea che, nel quarto dialogo de *La cena*, Teofilo, un discepolo della filosofia di Bruno, tenta di spiegare in Inghilterra (proprio come aveva fatto Bruno nelle sue lezioni a Oxford), "la sua [di Bruno] versione infinitistica, basata sul concetto della pluralità dei mondi, della nuova astronomia copernicana". Bruno, che, come rileva la Gatti, era stato accusato di "pura follia", "nella persona di Teofilo [ne *La cena*] ricambia l'accusa in termini significativi: a suo avviso, anzi, è il Nolano che 'andava a far provvisione d'elleboro per rinsaldare il cervello a questi pazzi barbareschi'". "Bruno definisce il suo compito nel quinto ed ultimo dialogo de *La cena*, come quello di un medico straniero che porta in Inghilterra le cure che i medici del posto non hanno saputo applicare ... [Bruno] era convinto di un suo compito storico e filosofico in questo senso, e fin dal primo dialogo aveva scritto a proposito della sua attività filosofica: 'un solo, benché solo, può e potrà vincere, et al fine avrà vinto e triumferà contro l'ignoranza generale'". Anche il Drammaturgo sembra mosso da un'analoga missione. La Gatti rileva, infatti, che la "missione" filosofica di Bruno è anche quella espressa dal Drammaturgo nell'*Amleto*. La convinzione di Bruno, infatti, è "Proprio come [quella] di Amleto, che davanti al mondo 'fuor di sesto' esclamerà: 'Sorte maledetta, Dover esser nato per rimmetterlo a posto'". "The time is out of joint. O cursed spite, That ever I was born to set it right" (Atto I, scena v, 196-197). Alessandro Serpieri (a sua cura e traduzione), *William Shakespeare, Amleto*, Venezia, 1997, Marsilio editori, p. 10, sottolinea che "l'enigma di Amleto ha catturato artisti e critici e filosofi ... Nel Wilhelm Mesiter (1795-1796), Goethe faceva individuare al suo protagonista, letteralmente affascinato da Amleto, la chiave del personaggio e del suo dramma nella battuta in chiusura del I atto: "Questo tempo è scardinato. Oh maledetto destino, che mai io sia nato per rimmetterlo in sesto".

³⁰⁵ Melchiori, *Shakespeare. Genesis e struttura delle opere*, Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p.427.

³⁰⁶ Piero Boitani, *Il Vangelo secondo Shakespeare*, 2009, p. 11, rileva che: "Se c'è qualcosa che porta buone novelle, sono i drammi romanzeschi di Shakespeare [*Pericle, Racconto d'inverno, Cimbellino, La Tempesta*]: nel senso più immediato, perché essi contengono tutti un lieto fine. Io credo che essi formino la sua buona novella, il suo Vangelo. Voglio dire con questo che Shakespeare ha costantemente presente il Vangelo cristiano, ma compone, da drammaturgo supremo e libero quale egli è, un testamento (sono le sue ultime opere) suo: il Nuovo Testamento di William Shakespeare". Come si legge nella presentazione del volume (nel retro-copertina), nei drammi romanzeschi, il Drammaturgo "ritorna più spesso alle Scritture e disegna il suo personale Vangelo: terreno e immanente, ma ombra di trascendente e del divino. Fondato sulla pazienza e il perdono, aperto all'azione di Dio, alla vita, alla gioia e alla resurrezione. Dall'amen di Amleto davanti alla caduta di un passero a Lear che vuole farsi 'spia di Dio', Piero Boitani ripercorre il cammino dapprima incerto, poi sempre più sicuro, che conduce il più grande drammaturgo di tutti i tempi verso un nuovo testamento ..."

³⁰⁷ Si veda la prima lettera di San Paolo ai Tessalonicesi, 2,13, leggibile in <http://www.maranatha.it/Bibbia/6-LettereSanPaolo/59-1TessalonicesiPage.htm>

³⁰⁸ Franco Ricordi "Shakespeare Filosofo dell'essere", cit., pp. 382-383.

Teologia, Parola di Dio e letteratura si fondono nell'opera del "vero Drammaturgo del perdono", quale, come già rilevato, il Drammaturgo fu giustamente definito da Hansurs Von Balthasar.³⁰⁹

Questo poteva giustificare qualsiasi "frode", mirandosi a una missione culturale d'amore e di verità, *volta a divenire un patrimonio universale dell'intera umanità*.

xii. La Parola di Dio in Michelangelo Florio e nelle opere del Drammaturgo. Sei esempi significativi: 1) la "readiness" (Amleto), cioè l'invito di Gesù a farsi trovare "pronti" a morire cristianamente in qualsiasi momento della vita (Luca 12, 35-40 e Matteo, 24, 44); 2) il "compimento" salvifico del sacrificio di Gesù sulla croce: "consummation" (Amleto); il "Consummatum est", "Tutto è compiuto", le ultime parole di Gesù che muore sulla croce (Vangelo di Giovanni); espressione riportata dallo stesso Michelangelo Florio nell'Apologia; il "beneficio" del sacrificio salvifico di Cristo crocifisso, come tema assolutamente centrale all'interno della religiosità profondamente "cristologica" dei Riformati; 3) Il "man new made" ("Misura per Misura") e l'"homo novus" (San Paolo, Lettera agli Efesini); 4) Nella *Tempesta*, Prospero rassicura che, nel naufragio da lui provocato, "There is ... not so much perdition as an hair" "Non c'è perdita neanche di un solo capello"; negli *Atti degli Apostoli*, San Paolo, che sta per naufragare a Malta, rassicura i marinai che "A nessuno di voi perirà anche un solo capello del capo". 5) *Misura per Misura* e l'ammonimento di Gesù: "con la misura con la quale misurate sarete misurati" (Vangelo di Matteo); il parametro, la legge deve essere uguale per tutti (Michelangelo, in due sue lettere in latino a Cecil, aveva prima chiesto una punizione per i suoi parrocchiani, invocando il rigore del Vecchio Testamento e, poi, a poche settimane di distanza, aveva impetrato il perdono, per il suo "atto di fornicazione", sulla base del nuovo comandamento dell'amore di Gesù); il racconto di una storia, in *Misura per Misura*, di un atto di fornicazione e di un "concepimento illegittimo" (proprio la medesima vicenda di Michelangelo!), in violazione del sesto comandamento biblico che vieta di "fornicare". 6) La traduzione di Michelangelo del "Catechismus" (1553); il "catechism" di John Falstaff (*Enrico IV*, Parte I).

Ci sia consentito ricordare qui solo sei esempi, che a noi paiono particolarmente significativi, con riguardo al titolo del presente paragrafo:

- 1) Il morituro Amleto, in vista del fatale duello con Laerte e avendo chiari presagi di morte, affermerà³¹⁰ che "the readiness is all" (Amleto Atto V, sc. ii, 216); che è l'invito di Gesù a farsi trovare "pronti" in qualsiasi momento della vita, "Siate pronti con la cintura ai fianchi e le lucerne accese ...tenetevi pronti, perché il Figlio dell'uomo verrà nell'ora che non pensate" (Luca 12, 35-40 e Matteo, 24, 44). Il tema dell'essere pronti a morire cristianamente è centrale nel racconto di Michelangelo nell'*Historia della vita e della morte della Sig.ra Giovanna Graia* (Jane Grey) di Michelangelo Florio stesso³¹¹. Si tratta dell'essere "ready to die". Il prete cattolico John Feckenham (italianizzato in "Phecnamo", da Michelangelo), inviato da Maria Tudor, rivolge a Jane Grey (p. 68), le seguenti parole: "di morire s'apparecchiasse fra due giorni", cioè "si preparasse a morire fra due giorni". In inglese, la frase si tradurrebbe: "Be ready, Jane, for your death in two days". La risposta di Jane (p. 69) è che: "mi duole il vedermi in un così corto spazio di tempo assegnare, per piagnere i miei peccati". Jane non si sente pronta a morire in un così breve spazio di tempo e desidera avere almeno un ulteriore giorno per pentirsi dei suoi peccati e predisporre così serenamente al passaggio verso la vita celeste (p. 72): "ti prego che tu torni à la Regina, e da mia parte gli domandi un poco più tempo da poter ciò fare, pensar a miei peccati, e piangerli, e ringraziare il mio Signor Iddio di tante grazie

³⁰⁹ Hansurs Von Balthasar, *Introduzione al dramma*, vol. 1, di *Teodrammatica*, trad. it. di Guido Somnavilla, ed. Jaca Book, Milano, 2012, p. 451. L'Autore dedica ben 15 pagine ad un paragrafo intitolato "Excursus: Shakespeare e il perdono" (pp. 450-464).

³¹⁰ Si veda Boitani, *Il Vangelo secondo Shakespeare*, 2009, p. 35.

³¹¹ Il testo dell'*Historia* ... è leggibile in

<https://books.google.ch/books?id=xt1BAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

"Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*" by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

ch'ei mi ha fatte. Il tempo ch'io chieggio non è lungo, ma corto d'un giorno solamente"; "La Regina [informata della richiesta] trafitta di dentro ne la coscienza da una giustissima pietà, congiunta con l'innocenza della giovane, condotta alla mazza [scure] senza sua veruna colpa; invece d'un giorno di più, che quella dimandato haveva di vita, due gli ne concesse". Ancora, in *Misura per Misura*, la sorella di Claudio (condannato a morte per un atto di fornicazione!), usando le medesime identiche parole del benedettino Feckenham, si rivolgerà al fratello Claudio con le seguenti parole: "Be ready, Claudio, for your death Tomorrow", "Sii pronto Claudio, a morir domani" (Atto III, Scena i, 108). E Claudio affermerà: "a morire son pronto", "[I] am prepar'd to die" (Atto III, Scena i, 4).

Ritengo che Michelangelo, durante la lunga carcerazione in Roma, con la "spada di Damocle" della condanna a morte per eresia, e venendo a conoscenza dei processi che riguardavano altri eretici (Fanino Fanini sarebbe stato giustiziato a Ferrara poche settimane dopo la liberazione, a seguito di abiura, di Michelangelo!), abbia a lungo riflettuto sui brani evangelici che esortano a farsi trovare pronti in qualsiasi momento. Sicuramente Michelangelo (le cui lezioni di lingua italiana non erano disgiunte dagli insegnamenti religiosi!) dovette "inculcare" queste esortazioni evangeliche nella mente di Jane, tanto che Jane, il 10 febbraio 1554 (due giorni prima di morire), nella lettera inviata, in tale data, alla sorella Catherine [come riportata nelle pp. 117-120 dell'*Historia ...* di Michelangelo, il quale probabilmente ebbe anche modo di "rimaneggiare" i concetti espressi nella lettera originale, magari aggiungendovi proprie centrali meditazioni], ammonisce la sorella che la morte può prender anche i giovani e la invita [p. 118-119] a farsi trovare sempre preparata alla morte: "Dispregia le delizie del mondo, fuggi le insidie e i lacci di Satana, e schiva gli allettamenti della carne...Prega con Paolo [sempre San Paolo è il riferimento principe!], di partirti dalla prigione di questo corpo, per andartene a vivere con Christo; appresso il quale ne la stessa morte si mostra la vita. Seguita le pedate [le orme] di quel buon servo Evangelico, e fa' che a mezzanotte tu sii desta, acciò [affinché] la morte, quando ella venga, e come ladro entri di notte, a giacere non ti trovi ed addormentata come il servo cattivo. Fa' che, come alle stolte donnicciole, a te non manchi l'olio, affinché tu non venga chiusa fuori, ovvero cacciata via come colui che entrò al convito, senza la veste da nozze ... Io sono certissima che invece della perdita di questa caduca e mortale vita, io riceverò quella vita che a patto verun [in nessun modo] si può perdere." E' ancora l'invito di Gesù a farsi trovare "pronti" (la "readiness") in qualsiasi momento della vita, "tenetevi pronti, perché il Figlio dell'uomo verrà nell'ora che non pensate", "Vegliate dunque perché non sapete né il giorno né l'ora" (Luca 12, 35-40 e Matteo, 24, 44; 25, 1-13).

- 2) L'avvicinarsi di Amleto alla morte è descritto come una vera e propria passione di Cristo. Amleto parla del suo "mal di cuore" "The heart-ache", nel famoso "monologo" (Atto III, I, 62) e di come tale male sarebbe cessato con la "consummation" (III, I, 63), cioè con la morte.

Max Leo Ammon Deutschbein (1876-1949), "Traducendo 'consummation' come 'Vollendung' [Compimento], afferma che tale espressione evoca il 'Consummatum est', il 'Tutto è compiuto', di Cristo al momento della morte"³¹².

Anche Piero Boitani rileva³¹³ che Amleto ripete proprio "le parole di Cristo sulla croce nel Vangelo di Giovanni (19,30): 'consummatum est'". "Gesù disse: 'Tutto è compiuto!' E, chinato il capo, spirò" (Vangelo di Giovanni, 19,30).

Non sembra a noi casuale che Michelangelo stesso, nel suo manoscritto "Regole de la lingua Thoscana" del 1553 avesse chiaramente fatto intendere che fosse consentito usare i termini e le parole proprie della

³¹² Così l'autorevole opinione di Max Deutschbein, *Der Hamletmonolog "To be or not to be"*, in *Shakespeare-Jahrbuch*, LXXX-LXXXI (1944-45), pp.31-69. Tale opinione è riferita da Hunter Kellenberger, "Consummation" or "Consumation" in Shakespeare?, in *Modern Philology*, Published by The University of Chicago Press, Vol. 65, No. 3 (Feb., 1968), nota 8 di p.230; tale ultimo studio è anche leggibile in http://www.jstor.org/stable/436471?seq=3#page_scan_tab_contents Il curriculum di Max Deutschbein, docente e, dal 1943, Vice presidente della Società Shakespeariana tedesca, *Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, può leggersi in http://research.uni-leipzig.de/catalogus-professorum-lipsiensium/leipzig/Deutschbein_788/

³¹³ Boitani, op.cit. pag. 30.

passione di Cristo in un testo letterario; ma ciò, solo per descrivere, evidentemente, le scene correlate alla fase del travaglio di un'anima in prossimità della morte (proprio come fa il Drammaturgo nell'*Amleto*). Invece, Michelangelo aveva affermato che l'uso dei termini e delle parole proprie della passione di Cristo non fosse consentito per quelle scene che descrivano "un fatto d'arme sanguinoso e crudele": infatti, aveva precisato che chi descrive tali scene, "le parole, gl'accenti, e i mouimenti che s'usano nel ragionar' della passion' di Christo usar' non debbe"³¹⁴.

Nella sua *Apologia* (f. 37 v³¹⁵), Michelangelo, parlando del sacrificio di Cristo sulla croce e richiamandosi alla lettera di San Paolo agli ebrei (cap.10, 14), afferma che, "con quella sua sola offerta [Cristo] ci ha fatti perfetti in perpetuo ... dove è la perdonanza de peccati non è più offerta per il peccato, il che ci dichiarò Christo su la croce quando disse, *Consumatum est*". Tale espressione (Vangelo Giovanni, 19,30), secondo i teologi³¹⁶, significa che "l'opera che il Padre ha affidato a Gesù è compiuta, realizzata fino in fondo (aspetto teologico); Gesù ha condotto fino al limite estremo ... il suo amore ('li amò sino alla fine': 13,1) ed ha portato a termine la sua strada: ha compiuto la sua obbedienza (aspetto cristologico); le Scritture si sono compiute (aspetto storico/salvifico)". Il "*Consumatum est*" è al centro della disquisizione teologica di Michelangelo, nell'*Apologia* e al centro del *Trattato del Beneficio di Cristo*; è proprio tramite il salvifico sacrificio - "compiuto", "portato a compimento" da Gesù- che gli uomini hanno la possibilità di "rinascere", di essere *Homines Novi*, riscattati dal peccato originale di Adamo. Il "compimento" del "sacrificio [di Cristo] sulla croce è stato il miglior beneficio che Dio Padre potesse donare al suo popolo di peccatori"³¹⁷. Il tema del Cristo crocifisso è il tema assolutamente centrale "all'interno della religiosità profondamente cristologica" dei Riformati.³¹⁸

- 3) Il Drammaturgo, in *Misura per Misura*, afferma: "Tutte le anime erano un tempo perdute [a causa della disobbedienza di Adamo], e Colui [Dio] che più poteva trarne vantaggio trovò il rimedio [la missione salvifica e misericordiosa di Cristo]. Come sareste voi se Colui che di giustizia è il culmine, vi giudicasse sol per quel che siete? Pensateci, e fra le labbra allora vi aliterà la misericordia, come a un uomo fatto nuovo [*"like man new made"*]" (Atto II, Scena ii, 73-79). Questi richiami a concetti teologici così precisi possono essere introdotti solo da una mente profondamente immersa nello studio delle Scritture e nelle dispute dei riformatori del tempo. Gli studiosi della Riforma sottolineano con grande insistenza la contrapposizione fra l'"*homo novus*" o "*renatus*" o "*nuova creatura*" e l'"*homo vetus*", rilevando, in particolare che: "Tutto comincia col pentirsi del *vetus homo* di paolina ispirazione, per diventare figli di Dio ... amare Dio e obbedire ai suoi precetti vivificanti ... essere imitatio, farsi come Cristo, diventando in questo modo una nuova creatura"³¹⁹. San Paolo, nella *Lettera agli Efesini* afferma: "Fatevi dunque imitatori di Dio, quali figli carissimi, [2]e camminate nella carità, nel modo che anche Cristo vi ha amato e ha dato se stesso per noi, offrendosi a Dio in sacrificio di soave odore. [21]...se proprio gli [a Gesù] avete dato ascolto e in lui siete stati istruiti, secondo la verità che è in Gesù, [22]per la quale dovete deporre l'uomo vecchio [*"homo vetus"*] con la condotta di prima, l'uomo che si corrompe dietro le passioni ingannatrici [23]e dovete rinnovarvi nello spirito della vostra mente [24]e rivestire l'uomo nuovo [*"homo novus"*], creato secondo Dio nella giustizia e nella santità [31]Scompaia da voi ogni asprezza, sdegno, ira, clamore e maldicenza con ogni sorta di malignità. [32]Siate invece benevoli gli uni verso gli altri, misericordiosi, perdonandovi a vicenda come Dio ha perdonato a voi in Cristo." Il Drammaturgo parla proprio dell'"*homo novus*", "*man new made*", cioè "rinnovato", "rinato", a seguito dell'intervento messianico e salvifico di Cristo (il suo "*beneficio*"), immolatosi sulla croce per togliere i peccati dal

³¹⁴ Giuliano Pellegrini, *Michelangelo Florio e le sue Regole de la lingua Thoscana*, in *Studi di filologia italiana*, vol. XII, 1954, p. 108.

³¹⁵ Tale volume è leggibile tramite il link <http://www.e-rara.ch/kgb/id/6064459>, ove si può scaricare il relativo "pdf".

³¹⁶ Bruno Maggioni, *Il racconto di Giovanni*, Cittadella Editrice-Assisi, 2006, p.346.

³¹⁷ Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "Spirituali"*, ed. Viella, Roma, 2009, p.77.

³¹⁸ Maria Forcellino, op. cit., p.77 sottolinea proprio la centrale "importanza che aveva il tema del Cristo crocifisso all'interno di una religiosità profondamente cristologica" quale quella degli "spirituali", cioè "quella di Vittoria [Colonna] e del suo ambiente ... Cristo rappresenta l'unica via per la salvezza del buon cristiano, il quale non potendo contare sul perdono in virtù del suo ben operare, dipende interamente da lui".

³¹⁹ Marco Bracali, *Il filologo ispirato, Ratio e Spiritus in Sebastiano Castellione*, ed. Francoangeli, 2001, p. 51.

"Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*" by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

mondo, a seguito del peccato “originale” di Adamo; “uomo nuovo”, che, tramite la *imitatio Christi*, è, a sua volta, chiamato al rispetto del “nuovo comandamento” dell’amore e del perdono (si veda anche il Vangelo di Giovanni, 13, 34: “*Vi do un comandamento nuovo: che vi amiate gli uni gli altri; come io vi ho amato, così amatevi anche voi gli uni gli altri*”); cioè il comandamento del perdono, perché amare significa prima di tutto perdonare. “*Amerai il Signore Dio tuo con tutto il cuore, con tutta la tua anima e con tutta la tua mente. Questo è il più grande e il primo dei comandamenti. E il secondo è simile al primo: Amerai il prossimo tuo come te stesso. Da questi due comandamenti dipendono tutta la Legge e i Profeti*” (Vangelo di Matteo, 22, 37-40). E Gesù aveva anche precisato: “*Avete inteso che fu detto: Occhio per occhio e dente per dente [Levitico, 24, 19-21]; ma io vi dico ... se uno ti percuote la guancia destra, tu porgigli anche l'altra;... Avete inteso che fu detto: Amerai il tuo prossimo e odierai il tuo nemico; ma io vi dico: amate i vostri nemici e pregate per i vostri persecutori... Infatti se amate quelli che vi amano, quale merito ne avete?... (Matteo, 5.38-48)*”. Questo è l’amore che Gesù pretende anche verso i nemici, che implica il perdono, superando la logica della vendetta e della legge del “taglione”.

Gli studiosi ricordano come “*un celebre esule a Chiavenna [religionis causa], il siciliano Paolo Ricci, ... aveva assunto, al momento della sua formale conversione alla Riforma, l'alias di Camillo Renato, un omen [un nome, quello di “renato” che era un progetto di vita] che il francescano Francesco Visdomini era pronto a deridere (“renato e remorto mille volte”)*”³²⁰. Il concetto paolino dell’uomo “nuovo”, “renato” era proprio al centro del *Beneficio di Cristo (Trattato Utilissimo del Beneficio di Gesù Christo Crocifisso verso i christiani*, la più importante opera della Riforma italiana, pubblicata a Venezia nel 1543 – il volume era nella biblioteca dei Florio e fra le opere lette da John per il dizionario del 1611; si veda elemento n. 274 nell’Appendice II di questo studio), strettamente connesso alla crocefissione e al sacrificio salvifico di Cristo: “*come per la disobbedienza di uno solo [Adamo] tutti sono stati costituiti peccatori, così anche per l'obbedienza di uno solo [Cristo] tutti saranno costituiti giusti (San Paolo, Lettera ai Romani, 5.19)*”. “*Se il cibo di morte fu la disobbedienza generata dalle parole del serpente, il cibo di vita sarà la parola verace di Cristo che indica l'obbedienza a quei precetti*”³²¹.

- 4) Prospero, duca di Milano, spodestato dal fratello Antonio (con l’aiuto di Alonso, re di Napoli) e, lasciato alla mercé delle acque su una piccola imbarcazione, dimora per ben dodici anni su un’isola ove è approdato con la figlia Miranda. Avendo appreso, in virtù del proprio potere magico, che il fratello Antonio si trova a bordo di un’imbarcazione che transita nei pressi dell’isola, provoca una tempesta, che causa il naufragio della nave, sulla quale viaggiano anche Alonso, suo figlio Ferdinando e suo cugino Sebastiano. Prospero fa in modo che essi approdino in luoghi diversi dell’isola. Miranda è profondamente turbata da questo naufragio: “*Oh, io ho sofferto quanto coloro che ho veduto soffrire! ... Oh le grida mi vennero a colpire nel più profondo del cuore! Povere anime, sono tutte perdute ...*” (Atto I, Scena ii, 5-9). Prospero tranquillizza la figlia: “*Il pauroso spettacolo del naufragio, che così profondamente ha destato in te la virtù della compassione, fu preparato dalla mia arte con tale preveggenza e cautela che non s’è perduta neppure una sola anima, e tra coloro che hai udito gridare e visto affondare, nessuno ha da lamentare la perdita pur d’un solo capello*” (Atto I, Scena ii, 25-29).

Il testo del Commediografo riprende gli *Atti degli Apostoli*, XXVII, 33-34, ove si tratta del più favoloso racconto del Nuovo Testamento, il naufragio di San Paolo [il Santo preferito dei luterani!] a Malta durante il viaggio per mare, che egli dovette affrontare nella sua deportazione da Cesarea a Roma, al fine di sottoporsi al giudizio di Cesare. Come hanno correttamente rilevato gli studiosi “*durante il naufragio lungo il viaggio che lo porterà a Roma, con un’immagine analoga [a quella usata dal Drammaturgo³²² “nessuno [dei naufraghi] ha da lamentare la perdita pur d’un solo capello”], San Paolo garantisce la salvezza a tutto l’equipaggio*”. Infatti, negli *Atti degli Apostoli*, si legge che, dopo quattordici giorni di digiuno a causa di una tempesta, “*Nell’attesa che si facesse giorno, Paolo esortava tutti [i marinai] a prendere cibo, dicendo: ‘Oggi è il quattordicesimo giorno che passate digiuni nell’attesa, senza prender nulla. Per questo vi esorto a prender cibo; è necessario per la vostra salute. A nessuno di voi perirà anche un solo capello del capo*”.

³²⁰ Eleonora Belligni, *Renata di Francia (1510-1575) - Un’eresia di corte*, Utet editore, Torino, 2011, p. 273.

³²¹ Marco Bracali, op. cit., p.51.

³²² *La Tempesta di William Shakespeare*, a cura, introduzione e note di Rocco Coronato, traduzione di Gabriele Baldini, BUR 2010, p.78, nota 8.

San Paolo aveva precedentemente detto ai suoi compagni di viaggio, qualche giorno prima: *“Ma ora vi esorto a non perdervi d'animo, perché non vi sarà perdita della vita di alcuno di voi, ma solo della nave. Poiché mi è apparso questa notte un angelo di Dio, al quale appartengo e che io servo, dicendo: ‘Paolo, non temere, tu devi comparire davanti a Cesare; ed ecco, Dio ti ha dato tutti coloro che navigano con te’. Perciò, o uomini, state di buon cuore, perché io ho fede in Dio che avverrà esattamente come mi è stato detto. Ma dovremo finire incagliati su un’ isola [Malta]”* (22-26).

- 5) Nell’opera di Michelangelo dedicata a Jane Grey (*Historia ...*, p. 58)³²³, vi è, inoltre, un riferimento chiarissimo al brano evangelico che è alla base del titolo dell’opera *Misura per Misura*. Infatti, quando il 19 luglio Maria Tudor viene dichiarata regina, i consiglieri abbandonano Jane Grey, la regina deposta. Michelangelo riferisce che - come gli fu raccontato da James Haddon (uno dei tutori di Jane e cappellano di John Dudley), ma anche, come spesso, verosimilmente inserendo Michelangelo stesso alcune aggiunte dovute alle sue proprie riflessioni - Jane apostrofò tali consiglieri come *“huomini di due faccie”*, affermando: *“Ma state, state pur di buon’animo, che con la stessa misura sarà misurato à voi”*. Alla medesima p. 58, Michelangelo riporta, come *“annotazione a margine”*, il riferimento evangelico e cioè il Vangelo di Matteo, Capitolo 7. *“Casualmente”* anche il titolo dell’opera *Misura per Misura* deriva proprio dall’ammonimento di Gesù, riportato nel Vangelo di Matteo (Capitolo 7, paragrafi 1-2): *“Non giudicate per non essere giudicati; perché col giudizio con cui giudicate sarete giudicati, e con la misura con la quale misurate sarete misurati.”* Gli studiosi hanno sottolineato che *“il principio dell’occhio per occhio e della ‘misura per misura’ è esplicitamente enunciato ai versi 406-408”*³²⁴ dell’Atto V, scena i, dell’opera: *“morte per morte. Tregua per tregua, e premura per premura; simile per simile, e sempre Misura per Misura”*.

Il tema del *“giudicare ed essere giudicati”* è uno dei temi fondamentali della vita di Michelangelo Florio. Nella prima lettera di Michelangelo a Lord Cecil³²⁵, Michelangelo si dimostra assai impulsivo e drastico verso alcuni suoi parrochiani che non rispettano l’obbligo di elargirgli *“omnia necessaria”* (*“quanto necessario”*) e osano *“sparlare di lui e del Vangelo”*, avendo anche ripreso a frequentare la messa cattolica. Michelangelo rammenta a Lord Cecil un colloquio concessogli nei giorni precedenti, sull’argomento e non esita a denunciare (con un elenco di nomi e cognomi) ben 14 dei suoi parrochiani! In buona sostanza, Michelangelo chiede a Lord Cecil una punizione esemplare, anche perché questo *“era un comportamento passibile di grave punizione qualora fosse tenuto da cittadini inglesi: ma costoro erano stati ammessi a godere delle libertà del paese, chiedevano ogni giorno nuove immunità e più estesi privilegi, con la naturalizzazione si erano assoggettati alle leggi britanniche: perché dunque dovevano passarla liscia? La conclusione dell’imite ministro è che essi debbano essere ... sottoposti a severe punizioni”*.³²⁶ Michelangelo, a sostegno della propria ferma richiesta, cita un brano del Vecchio Testamento, affermando che *“Nelle Sacre Scritture si ordina che siano uccisi senza misericordia coloro che si ribellano a Dio, alle leggi e alle sante decisioni: come dimostra il Deuteronomio, ai paragrafi 13 e 17”*. Questa richiesta comportava la concreta possibilità che 14 famiglie italiane potessero essere espulse dal Regno di Inghilterra! E’ evidente che i denunciati, che avrebbero dovuto essere convocati da Lord Cecil, non potessero che aspettare il momento opportuno per farla pagare, a loro volta, a questo ministro del culto (Michelangelo), rivelatosi invero assai poco caritatevole e misericordioso. *“Brusco e imprudente nelle sue*

³²³ Il testo dell’*Historia ...* è leggibile in

<https://books.google.ch/books?id=xt1BAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

³²⁴ Sergio Perosa, *Shakespeare, Misura per misura*, introduzione a cura di Nemi D’Agostino e Prefazione, traduzione e note di Sergio Perosa, Ed. Garzanti, Milano, 1999, pp. XLVI-XLVII.

³²⁵ Si veda tale lettera latina di Michelangelo, con la sua traduzione in italiano, a nostra cura, in Appendice I al nostro studio, *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”*, 2017, pp. 44 e ss., in http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub *“Michelangelo Florio e Venezia”*).

³²⁶ Luigi Firpo, prefazione *“Giorgio Agricola e Michelangelo Florio” a L’Arte de’ metalli tradotta in lingua toscana da Michelangelo Florio Fiorentino*, editore Bottega d’Erasmus, Torino, 1969, p. XII, così riassume brevemente la posizione esposta da Michelangelo nella sua sopra menzionata lettera di denuncia.

reprimende, deserto d'ogni caritàil Florio si trovò pochi mesi più tardi a dover invocare per sé quella misericordia della quale si era dimostrato assai avaro verso il prossimo³²⁷. Nella seconda lettera del 23 gennaio 1552³²⁸ (a breve distanza dalla precedente lettera), la posizione si inverte completamente. Michelangelo, nella precedente lettera, “*flagellatore dei corrotti costumi dei ‘papisti’, si era reso colpevole di un ‘atto di fornicazione’ per cui dovette implorare il perdono del suo patrono, Sir W. Cecil*”³²⁹.

Colpisce, in una maniera che non avevo mai registrato nella mia esperienza di avvocato, che Michelangelo, nella prima lettera invochi il rigore della Legge del Vecchio Testamento, per coloro che si comportano in modo oltraggioso verso Dio e i suoi sacerdoti, esponendo i denunciati stessi quantomeno all’esilio. Nella seconda lettera, a distanza di poche settimane, richiede il perdono a Lord Cecil per aver commesso un atto di fornicazione con una donna: ma questa volta, invocando la misericordia predicata da Gesù nei Vangeli, che superava la legge rigorosa del Vecchio Testamento. Michelangelo afferma: “*il perdono non contrasta con queste istituzioni degli umani governi, né a esse si oppone l’indulgenza. Se ciò dovesse accadere [che l’indulgenza si opponga alle istituzioni degli umani governi], Cristo non ci avrebbe offerto la dolcezza della sua grazia, né avrebbe testimoniato tanta clemenza mediante decisioni virtuose, ma si sarebbe limitato a confermare il più severo principio della vendetta dell’Antico Testamento*”. Insomma, per i suoi parrocchiani, Michelangelo aveva invocato la legge rigorosa del Vecchio Testamento e per sé quella della misericordia predicata da Cristo. Ciò in patente violazione del principio per cui “*la legge è eguale per tutti*”. L’opera *Misura per Misura* ripropone, pari pari, la medesima problematica: se si applica, la legge del perdono [come sostanzialmente accade, infine, in *Misura per Misura*], questa legge deve riguardare sia l’imputato (Claudio) che il suo accusatore (Angelo, parimenti macchiatosi di ‘fornicazione’); diversamente, una stessa legge (la condanna a morte) avrebbe dovuto applicarsi a entrambi. A distanza di tempo, Michelangelo doveva aver ripensato al suo atteggiamento poco misericordioso verso i parrocchiani che aveva denunciato e alla misericordia che egli, a sua volta, aveva poi dovuto impetrare; egli aveva dovuto concludere che la legge dovesse essere la stessa (sia per i suoi parrocchiani, da lui denunciati, sia per sé medesimo, caduto nel peccato), quella cristiana del perdono. Soprattutto aveva dovuto pensare all’insegnamento di Gesù, secondo il quale il “metro di giudizio” sarà il medesimo da noi usato: infatti, con lo stesso metro con cui giudicheremo gli altri, saremo anche noi giudicati (*con la misura con la quale misurate sarete misurati*); e potremo ottenere il perdono divino solo se avremo, a nostra volta, perdonato il nostro prossimo (secondo le parole del “Padre Nostro”, “*rimetti a noi i nostri debiti, come noi li rimettiamo ai nostri debitori*”). Michelangelo doveva aver pensato, dopo quella sua travagliata personale vicenda, che, a tutti in egual modo (sia ai suoi parrocchiani che a sé stesso, nella ricordata vicenda), si sarebbe dovuta richiedere e applicare “*La nuova legge del Beneficio di Cristo [che] era contrapposta alla durezza della vecchia Legge*”.³³⁰

In conclusione, si rileva, peraltro, come la vicenda che si narra nell’opera, riguardi un atto di fornicazione, proprio come quello commesso da Michelangelo³³¹. Infatti, ivi si racconta la vicenda di Claudio, che era stato “condannato per atto di fornicazione”, “*Condemn’d upon the act of fornication*” – [Atto V, Scena i, 73], per aver Claudio avuto, prima del matrimonio, rapporti carnali, “*mutually committed*”, “commessi di

³²⁷ Luigi Firpo, op. cit., p. XII.

³²⁸ Si veda tale lettera latina di Michelangelo, con la sua traduzione in italiano, a nostra cura, in Appendice II al nostro studio, *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”*, 2017, pp. 48 e ss., in http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub “*Michelangelo Florio e Venezia*”).

³²⁹ Praz, *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi sui rapporti anglo-italiani*, Sansoni ed., Firenze, 1962, p.189.

³³⁰ Eleonora Belligni, *Renata di Francia (1510-1575) - Un’eresia di corte*, Utet editore, Torino, 2011, p. 154 e nota 24.

³³¹ L’acuto collegamento è rilevato da Roberta Romani e Irene Bellini, *Il segreto di Shakespeare – Chi ha scritto i suoi capolavori?*, Milano, Mondadori editore, ottobre 2012, p.110, le quali sottolineano anche che “*La trama di Misura per Misura, che dalla critica viene spesso considerata dispersiva e confusa, alla luce degli eventi sin qui vissuti da Miche Agnolo potrebbe rivelare invece una visione della morale e della vita che sembra corrispondergli in pieno. Come sul palcoscenico così nella realtà, allo scandalo segue il matrimonio*”.

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

comune accordo”[Atto II, Scena iii, 26-27] con la, quindi, consenziente Giulietta (anche lei, pertanto, “*fornicatress*”, “fornicatrice” – Atto II, Scena ii, 23); Claudio aveva reso gravida Giulietta, il cui stato avanzato di gravidanza si era reso manifesto, in modo che “*il segreto dei nostri sollazzi è scritto sulla persona di Giulietta in caratteri troppo grossi*” (Atto I, Scena ii, 149-150). Sembra che Michelangelo voglia raccontarci la storia sua, della sua futura moglie e del concepimento (“illegittimo”) di John; tanto che, nell’opera medesima si fa esplicito e specifico riferimento alla contapposizione fra: il “*concepimento legittimo*”³³², in cui la vita del neonato è una “vita concepita legittimamente”, “*a life true made*” (Atto II, Scena iv, 47); e il “*concepimento illegittimo*” (48-49), che consiste, con un’immaginifica figura metaforica, nel “*versare metallo in matrici indebite*”, “*to put mettle [i.e. metal] in restrained means*”, “*Per concepire illegittimamente una [vita]*”, “*To make a false one*”. La contrapposizione, quindi, fra una “vita concepita legittimamente”, “*a life true made*”, e una “vita concepita illegittimamente”, “*a life false[ly] made*”. E, naturalmente, si condanna duramente l’“*impudente lascivia di chi conia l’immagine divina in stampi proibiti*”, “*saucy sweetness taht do coin heaven’s image In stamps that are forbid*”.³³³ Nelle parole del Drammaturgo, il concepimento di una nuova creatura umana è finalizzato a “*coniare l’immagine divina*”, collegandosi tale concepimento al primigenio atto creativo divino dell’uomo, in cui, secondo la Parola Biblica, “*Dio creò l’uomo a sua immagine*” (Genesi, 1,27). Insomma, una condanna, da parte del Drammaturgo, della “*fornicazione*” (inclusa nel sesto comandamento biblico) e, quindi, anche dei rapporti sessuali intrattenuti fuori della santa benedizione del matrimonio. Lo stesso San Paolo, nella *Lettera agli Efesini* (5,3) aveva affermato: “*Quanto alla fornicazione e a ogni specie di impurità o cupidigia, neppure se ne parli tra voi, come si addice a santi*”.

- 6) Michelangelo Florio, come già rilevato, aveva tradotto dal latino in italiano, nel 1553, il *Catechismus* approvato nel sinodo londinese del 1552 e redatto in latino forse da John Ponet, vescovo di Winchester³³⁴. L’opera era dedicata al padre di Robert Dudley, John Dudley, Duca di Northumberland (“*Signore Giovanni Dudele degnissimo Duca di Northmberlande*”), cui Michelangelo era devoto e che Michelangelo elogiò, nella dedica stessa, per aver bandito l’Anticristo dal Regno d’Inghilterra (“*per la gloria di Dio ...di questo regno d’Inghilterra alle reliquie che dell’Antechristianesimo ci erano fu dato bando*”).

Il “*catechismo*” è un termine con cui si indica il “*Compendio dei principi della dottrina cristiana, prodotto soprattutto ai fini dell’istruzione religiosa.*”³³⁵

Si tratta di un termine che ha una connotazione squisitamente religiosa.

E’ un caso che tale termine si ritrovi in una delle più famose scene dell’*Enrico IV*, Parte I, Atto V, Scena i, 130-141?

Alla vigilia di un’importante battaglia, sottolinea Melchiori, “*è Falstaff ad avere la parte più estesa ... la sua tirata ... sull’onore ...: ... ‘L’onore può rimettermi a posto una gamba? No. O un braccio? No. O farmi passare il dolore di una ferita? No. L’onore non è forte in chirurgia, allora? No. Che cos’è l’onore? Una parola ... L’onore è solo un blasone buono per i funerali. E così finisce il mio catechismo’.* Ecco

³³² Sergio Perosa, *Shakespeare, Misura per misura*, introduzione a cura di Nemi D’Agostino e Prefazione, traduzione e note di Sergio Perosa, Ed. Garzanti, Milano, 1999, nota 58 a p. 204.

³³³ Sergio Perosa, op. cit., nota 7 a p. 199, sottolinea che “*l’imagery del conio ...è particolarmente insistita nel dramma*”.

³³⁴ “*Si tratta del primo libro in italiano stampato nell’isola*” britannica (Andrea Bocchi, *I Florio contro la Crusca*, in *La nascita del vocabolario, Convegno di studio per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, Udine, 12-13 marzo 2013, a cura di Antonio Daniele e Laura Nascimben, Padova, Esedra, 2014, p. 52, nota 2; lo studio è anche leggibile nel link <http://florio-soglio.ch/BocchiFlorio.pdf>). “Fonte della traduzione è il *Cathechismus brevis Christianae disciplinae summam continens*, apud Andream Gessnerum, Tiguri, 1553” (Bocchi, op.cit., p. 52, nota 2). Il titolo dell’opera di Michelangelo è *Catechismo, cioè forma breve per ammaestrare i fanciulli ... tradotta di Latino in Lingua Thoscana per M. Michelangelo Florio Fiorentino*, stampato nel maggio 1553 (senza il nome dello stampatore e senza numerazione di pagine)” (Bocchi, op. cit., p 52).

³³⁵ Così la voce *Catechismo*, nell’Enciclopedia Treccani on-line, in <http://www.treccani.it/enciclopedia/catechismo/>

[sottolinea Melchiori] il catechismo della religione dell'uomo comune, la perfetta antitesi della religione dell'antica cavalleria ...³³⁶

Michelangelo traduce dal latino in italiano il menzionato "Catechismo" e il Drammaturgo inserisce, quale scena anticipatoria di un'importante evento bellico, il "catechismo" di Falstaff, *il catechismo della religione dell'uomo comune, la perfetta antitesi della religione dell'antica cavalleria*.

Sembra, anche in questo caso, che il Drammaturgo abbia la mente di Michelangelo, satura di termini attinenti alla religione e di riferimenti alle proprie opere di carattere religioso! ... o che voglia disseminare indizi sulla propria reale identità ... "messaggi in codice", come suggerisce, in via generale, un acuto studioso del *Caso Shakespeare*.³³⁷

Incidentalmente, si rileva che Falstaff pone anche una battuta (domanda e risposta) che si addice proprio a un lessicografo (quali erano i Florio): "Che cos'è l'onore? Una parola", "What is honour? a word".³³⁸

Gli studiosi che hanno investigato approfonditamente i testi di Michelangelo Florio, peraltro ponendo in luce anche profili diversi da quelli qui trattati, concludono comunque, affermando che: "Questi non sono che alcuni esempi della scrittura del vecchio Florio ma bastano credo per valutarne la qualità: grande retorica, lessico debordante, straordinaria vivacità e sottile ironia. Se a queste doti si aggiunge una notevole cultura storica, una vasta conoscenza della Chiesa e un'immensa conoscenza della Bibbia e della liturgia cattolica e protestante, allora da queste pagine si assiste all'emergere di una componente importante di Shakespeare"³³⁹.

xiii. L'importante scoperta di Vito Costantini: i rapporti fra John Florio e William di Stratford, nella "strana" e palesemente "inusuale" definizione del lemma "Florio" nel dizionario del 1611; un "messaggio in codice".

Circa i rapporti fra John Florio e William di Stratford, può rilevarsi un'importante prova documentale segnalata recentemente da uno studioso³⁴⁰, che potrebbe evidenziare i rapporti "tesi", perlomeno alla data del 1611, fra John

³³⁶ Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 304.

³³⁷ Vito Costantini, *William Shakespeare, Messaggi in codice*, Youcanprint Self-Publishing, Tricase (LE), 2015. Nell'opera del Drammaturgo, appare inspiegabilmente anche un'altra parola, non attinente alla sfera della religione, ma usata da Michelangelo nella sua *Apologia* del 1557: qui, Michelangelo, nel rispondere alla lettera di Frate Bernardino Spada (un "nicodemita" che si è esteriormente riconciliato con la Chiesa Cattolica, per non subire le persecuzioni dell'Inquisizione), dopo averlo variamente apostrofato con epiteti non proprio lusinghieri (si veda, fra gli altri: il f. 16 v, ove lo Spada era stato già qualificato da Michelangelo come "pouero ignorantello"; il f. 55 v, ove lo Spada era stato definito "fra balordo"; il f. 58 v, ove era stato stigmatizzato come "sere [signore] sciocco"), si riferisce a lui, in una sorta di crescendo di appellativi oltraggiosi, come "fra capochia" (f.62 r). Il significato di quest'apostrofazione è chiarissimo: Bernardino è un frate che, per pensare, non usa il cervello, cioè l'organo a tal fine deputato, ma un organo diverso, quello deputato alla riproduzione sessuale ... e i risultati di ciò si notano, come rileva Michelangelo, che confuta puntualmente tutte le affermazioni teologiche di tale frate. Il lemma "Capocchia", nel dizionario del 1598 di John, è tradotto in inglese come "prepuce", cioè la parte che avvolge il "glande" del membro maschile. Come rileva Tassinari, op. cit., p. 175, si tratta di "semplice insulto, scherzoso anche, come oggi si direbbe 'fra coglione'" o simile. Anche in *Troilo e Cressida* (Atto IV, Scena ii, 31), si trova il medesimo lemma "capocchia". Correttamente, Tassinari rileva come Pandaro, rivolgendosi a Troilo (dopo una notte d'amore con Cressida), afferma sostanzialmente (riferendosi alle fatiche notturne del "capocchia" [cioè del membro maschile] di Troilo): "ah povero capocchia! ... Non l'ha lasciato riposare, quel ragazzaccio [Troilo]?", "ah poor capocchia! ... would he not, a naughty man, let it sleep?". Sull'argomento, Tassinari cita anche uno studio di Gretchen E. Minton, Paul B. Harvey Jr., 'A poor chipochia'. A new look at an Italian word in *Troilus and Cressida* 4.2, in *Neophilologus*, vol. 88, April 2004, pp. 307-314.

³³⁸ Similmente, il Drammaturgo, in altra opera e sempre come un vero e proprio lessicografo, si interroga "Cosa è un nome? Quella che chiamiamo rosa, anche con altro nome avrebbe il suo profumo" (*Romeo e Giulietta*, Atto II, Scena ii, 43-44); "What's in a name? that which we call a rose By any other name would smell as sweet". Su tale brano di *Romeo e Giulietta*, si veda anche la nostra successiva nota 653.

³³⁹ Tassinari, op. cit., p. 175.

³⁴⁰ Vito Costantini, *William Shakespeare, Messaggi in codice*, Youcanprint Self-Publishing, Tricase (LE), 2015, pp. 65-66.

Florio e William di Stratford, contenuta nel Dizionario di Florio del 1611³⁴¹, al “lemma” “Florio”.

Si tratta di un’indicazione che meriterebbe di essere maggiormente approfondita e che si ritiene opportuno comunque segnalare anche in questa sede.

Ci si intende riferire alla seguente definizione del “lemma” “Florio” nel dizionario del 1611:

“Florio: a kind of bird, betweene which and the horse there is such an antipathy, that if the bird doe but whistle, the horse as astonied runneth away headlong”.

ovvero:

“Florio: un tipo di uccello fra il quale ed il cavallo c’è una tale antipatia, che se l’uccello, invero, soltanto fischia, il cavallo scappa via stupito precipitosamente”.

“È inusuale, all’interno di un vocabolario di traduzione fra due lingue, la presenza di un nome proprio, oltre tutto proprio il nome dell’autore.”³⁴²

Florio sembra voler affermare - in relazione all’“invettiva”, datata 1592, compresa nel ‘Greene’s Groatworth of Wit’ (i cui contenuti sono attribuibili a Greene) - che proprio lui è il “corvo” corvo rapace, “upstart”, “in ascesa sociale”[John], fattosi bello con le nostre piume [John non aveva le ‘piume’ di un laureato, “University Wit” ed era accusato di plagio], che con il suo ‘cuore di tigre’ [John] nascosto nella pelle di un attore [William], presume (“supposes”) di essere così abile nel rifinire un verso sciolto come il migliore di voi; e, essendo un ‘assoluto Johannes Factotum’, è solo nella sua presunzione (“in his own conceit”) l’unico Scuoti-scena del Paese”. Sul tema non possiamo oltre dilungarci nel testo³⁴³.

³⁴¹ Si veda tale “lemma” in <http://www.pbm.com/~lindahl/florio/205small.html>

³⁴² Così, Ilaria Colombo, nella sua conferenza *Messaggi segreti nel Vocabolario di John Florio*, tenuta il 20 maggio 2016 a Soglio in occasione del “Florio day 2016”, i cui contenuti sono leggibili in <http://www.florio-soglio.ch/it/122-florio-day-2016>

³⁴³ Va notato che John Florio si firmò, nell’epistola al lettore dei suoi *Second Frutes* come “Resolute I.F.”. Tale sigla poteva essere appropriata sia per il suo nome inglese (“John Florio”), che per il suo nome latino (“Ioannes Florius”, che, non a caso, compare nel suo ritratto pubblicato insieme col dizionario del 1611). Nell’epistola al lettore del suo dizionario del 1598, John se la prende con un tal H. S. (probabilmente Hugh Sanford, con cui John aveva una *querelle*, per una traduzione dell’*Arcadia* di Philip Sidney). John racconta che questo H.S. era intervenuto sulle sue iniziali “I.F.”, riportate da John, nel 1591, nell’epistola al lettore dei suoi *Second Frutes*, rendendo la “F.” “as a familiar word”. John si vendica scagliando una serie di epiteti dispregiativi in latino contro questo Hug Sanford, le cui iniziali sono “H.S.”; il primo di essi, esemplificativamente, è quello di *Haeres Stultitiae* (“Erede della Stoltezza”). Da ciò si comprende, in modo incontrovertibile, che questo H. S. aveva considerato il nome latino di John, cioè “Ioannes Florius” e ne aveva modificato il cognome (che inizia per “F”) come una “parola familiare”. Invero, “Famulus” era per i latini, il “servitore” (v. Dizionario Olivetti in <http://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php?lemma=FAMULUS100>), equivalente alla parola inglese “familiar” (“famiglio”, “servitore”, derivante “from familia ‘household servants, family’, from famulus ‘servant’” – così <https://en.oxforddictionaries.com/definition/familiar>). “Famiglio” è tradotto da John Florio nel dizionario del 1611 anche come “household servant”, “servitore della casa” (v. <http://www.pbm.com/~lindahl/florio/193small.html>). “Factotum”, per i latini era proprio il “Famulus factotum”, cioè il “tuttofare”, colui che svolgeva, nell’ambito della famiglia (cioè dei conviventi nello stessa casa), tutte le attività necessarie (dall’imperativo “Fac totum”, “Fa tutto!”). Insomma, appare inequivocabile che H.S. avesse trasformato il “Ioannes Florius” (siglato in “Resolute I.F.” nell’epistola al lettore dei *Second Frutes* del 1591) in “Ioannes Factotum”, modificando il significato dell’abbreviazione “F”. L’intervento di H.S. doveva essere avvenuto immediatamente dopo la pubblicazione dei *Second Frutes*, nel 1581; infatti, nel ‘Greene’s Groatworth of Wit’ di Green, del 1592, il “Resolute Ioannes Factotum” di H.S. subisce un’ulteriore modificazione e diventa, a nostro avviso, per *assonanza* “Absolute Ioannes Factotum”. “Absolute fool” in inglese significa “completamente, del tutto imbecille” (“absolute”, con connotazione avverbiale, nel senso di “del tutto”, “completamente”)- v. <http://context.reverso.net/traduzione/inglese-italiano/absolute+fool>. “Absolute factotum”, riferito a John, significa uno che è “del tutto, completamente un factotum”. Cioè, Greene voleva sottolineare che, sebbene John fosse un “tutto-fare a tempo pieno”, “uno che era del tutto un factotum” (stipendiato per essere un “tutto-fare”), è solo nella sua presunzione (“in his own conceit”) l’unico Scuoti-scena del Paese. È importante rilevare che Greene, nella sua invettiva, se la prende con “those Puppets (I meane) that spake from our mouths, those Anticks garnisht in our colours” “quei Fantocci (Io intendo) che parlano per mezzo della nostra bocca [cioè della nostra lingua], quei Buffoni adornati coi nostri colori”. *Fra di essi vi è il “corvo”*. Giustamente si rileva (Paladino, op. cit., 1955,

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

Per quanto riguarda il “cavallo”, gli studiosi hanno sottolineato che “*Un uomo viene sovente identificato col proprio mestiere, come in questo caso*”³⁴⁴. Secondo la tradizione, William di Stratford appena giunto a Londra fu guardiano di cavalli all’ingresso di un teatro³⁴⁵.

Il cavallo potrebbe essere, dunque, secondo le indicazioni “*in cifra*” di John Florio, l’attore di Stratford. Il significato della frase appare essere quello che: “Se Florio [*il corvo*] racconta la verità sull’identità dell’autore delle opere [*fischia*], il cavallo [*William di Stratford*] comincia a scappare via confuso a precipizio”.

Sempre giusta la “tesi floriana”, quantomeno nell’ultimo periodo (quello in cui fu pubblicato il dizionario del 1611), vi doveva essere una sorta di senso di “profonda preoccupazione” in John Florio, che vedeva avvicinarsi il momento in cui il nome dei Florio sarebbe “forse irreversibilmente” scomparso, dopo la pubblicazione del *First Folio* del 1623, cui lui stesso avrebbe probabilmente contribuito³⁴⁶. *Sarebbero rimaste solo opere scritte in perfetto inglese, attribuite fraudolentemente (ma col meditato consenso degli autori!), a un attore inglese, che quelle opere aveva anche rappresentato! nessuno avrebbe potuto mettere in discussione una realtà, apparentemente, prima facie, così “adamantina” e che lo stesso Florio aveva avuto interesse a rendere verosimile, ai fini della diffusione delle opere stesse.*

A una prima analisi, John Florio, giusta la “tesi floriana”, cercava qui (come in tante altre occasioni), attraverso questo “lemma” così palesemente “inusuale”, di lasciare un “*messaggio in codice*”³⁴⁷, perché qualcuno, in un futuro, potesse trovare il “bandolo” della questione studiando attentamente le sue opere.

D’altro canto, tale “*messaggio in codice*” evidenzia chiaramente l’esistenza di un accordo fra John Florio e William di Stratford, che John non aveva, comunque, nessuna intenzione di violare, nei fatti, per consentire alle opere da lui scritte in perfetto inglese di diffondersi in Inghilterra e nel mondo, contribuendo, al tempo stesso alla diffusione della lingua inglese (da lui “arricchita”), come nuova “*global language*”.

p.61) che “L’allusione ci sembra rivolta ... a degli attori e poeti stranieri che vogliono passare per inglesi”. La lettera “F” sembra perseguire i due Florio (si veda più ampiamente, in merito, la precedente nota 30): Michael Angelus Florius *Florentinus* era, in realtà, divenuto un Michael Angelus Florius *Fornicator*, tanto che, nella sua missiva del 23 gennaio 1552, si vergognava di fregiarsi ancora col suo aulico epiteto di “Florentinus” (che esaltava le *virtù*, passate e presenti, dei fiorentini).

³⁴⁴ Vito Costantini, *William Shakespeare, Messaggi in codice*, Youcanprint Self-Publishing, Tricase (LE), 2015, p. 66.

³⁴⁵ George Brandes, *William Shakespeare, A Critical Study*, London, William Heinemann, 1898, (in due volumi), Vol. I, Book Firts, Chapter IV, p. 16 (leggibile in <https://archive.org/stream/williamshakespea01branuoft#page/16/mode/2up>), afferma che “James Burbage [padre di Richard Burbage] aveva costruito ed ora possedeva il primo teatro eretto a Londra (1576), conosciuto come *The Theatre*; e una tradizione ben nota, che può farsi risalire a Sir William Davenant, riferisce che Shakespeare fu costretto dalla pressante indigenza ad accettare di stazionare presso le porte del teatro e tenere i cavalli di coloro che avevano cavalcato per vedere la rappresentazione teatrale”. William Davenant era nato a Oxford nel 1606 (morto a Londra nel 1668), fu poeta e commediografo e sembra che Shakespeare fosse stato suo padrino, e secondo un gossip, addirittura suo padre, come si legge in <https://www.britannica.com/biography/William-Davenant>

³⁴⁶ “In due recenti saggi sul *The Guardian* Saul Frampton suggerisce che Florio ebbe un ruolo attivo sia nella pubblicazione del *First Folio* di Shakespeare e nella pubblicazione dei sonetti” (così, Peter G. Platt, “*I am an Englishman in Italian*” – *John Florio and the Translation of Montaigne*, in *Shakespeare’s Montaigne – The Florio Translation of the Essays – A Selection*, edited by Stephen Greeblatt and Peter G. Platt, New York, 2014, p. xli).

³⁴⁷ Vito Costantini, *William Shakespeare, Messaggi in codice*, Youcanprint Self-Publishing, Tricase (LE), 2015, p. 65.

CAPITOLO I

Il teatro di Shakespeare, fra arti visive e poesia, nella doppia rappresentazione (prima “muta” – “*dumb show*” - e poi “parlata”), nella “recita a corte” nell’*Amleto*, secondo l’autorevole opinione del Prof. Melchiori; la concezione analoga di Aretino circa la complementarità fra l’arte visiva dei “muti” ritratti tizianeschi e la poesia dei sonetti che Aretino componeva per tali ritratti, per renderli “parlanti”.

Come noto, Pietro Aretino seguì, nei suoi sonetti scritti per i ritratti del Tiziano, il canone della “*complementarietà*” fra le arti visive (in particolare, i ritratti del Tiziano) e i sonetti dall’Aretino composti a corredo di tali ritratti; un’applicazione del canone dell’ *‘ut pictura poësis’* dell’*Ars Poetica* di Orazio, secondo cui, sostanzialmente, sia la *pittura che la poesia sono finalizzate all’imitazione della natura, ma la pittura è una poesia muta e la poesia è una pittura “parlante”, cui manca però la parte visiva (come vedremo, Leonardo da Vinci definirà la poesia come una ‘pittura cieca’)*.

Aretino aveva inaugurato, nel 1524, tale importante collegamento fra l’arte visiva e la parola coi suoi famosi “*Sonetti Lussuriosi* (o *Sonetti sopra i ‘XVI modi’*), scritti per commentare le incisioni di Marcantonio Raimondi sui sedici disegni erotici eseguiti dal pittore Giulio Romano, i *Modi [di fare l’amore]*”.³⁴⁸

“Aretino immaginò per ogni ‘modo’ un *unicum* figurativo-verbale, nel quale *le parole avessero senso compiuto solo se affiancate a quell’immagine*”³⁴⁹; il tema del *confronto parola-immagine* continuerà a essere centrale nella poetica di Aretino “in particolare *nella serie dei sonetti sui ritratti tizianeschi*”³⁵⁰.

Infatti, Aretino “*trasformava [coi suoi sonetti] un ritratto muto [di Tiziano] in un ritratto che parla*” e “*suggeriva che i suoi sonetti fossero da recitare mentre lo spettatore contemplava i ritratti stessi*”; perché così il ritratto diventava “*parlante*” e *completava, con l’introduzione delle parole recitate, la visione del ritratto*”³⁵¹. “Aretino e i

³⁴⁸ Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi, cit., p. 26.

³⁴⁹ Paolo Procaccioli, “*Dai Modi ai Sonetti Lussuriosi: il ‘capriccio’ dell’immagine e lo scandalo della parola*”, in *Italianistica*, Rivista di letteratura italiana, XXXVIII, 2 (2009), p.229. Procaccioli, op. cit., p. 237, riporta una lettera che Aretino scrisse il 19 dicembre 1537 al chirurgo bresciano M. Battista Zatti (come medico abituato alla nudità del corpo umano e delle sue membra), nella quale Aretino sembra voler giustificare le ragioni che l’avevano spinto, in quella sua opera, a porre il suo interesse verso uno dei comportamenti più importanti dell’intera umanità, quello della modalità dell’unione dei corpi dell’uomo e della donna; “*con pace degli ipocriti*”, si tratta di quanto ci è dato “*dalla natura per conservazione di se stessa ... la vena che scaturisce i fiumi de le genti ... Ha creato me che sono meglio che il pane*”... Ha prodotto letterati come i Bembi e artisti come “*i Dolci ... i Sansovini, i Tiziani, i Michelagnoli; dopo loro, i Papi, gli Imperadore, e i Re; ha generato i bei petti, le bellissime donne ...*” Rimanendo nel campo artistico e sempre sul tema del corpo umano, può essere opportuno fare un cenno anche al *Giudizio Universale* di Michelangelo Buonarroti, un trionfo di figure nude, che fu criticato da Aretino, soprattutto per l’inserimento dell’opera in un luogo sacro. Evitando di approfondire le ragioni, soprattutto di carattere personale (legate a scambi epistolari con il pittore, che non avevano completamente soddisfatto le aspettative dell’Aretino), ci sembra, invece, utile riferire l’autorevole opinione su tale capolavoro, anche sotto il profilo religioso, pronunciata, più di 21 anni or sono (in occasione dei restauri degli affreschi), dal Santo Padre Giovanni Paolo II nella sua Omelia dell’8 aprile 1994 : “*Non ha tratto forse anche Michelangelo precise conclusioni dalle parole di Cristo ‘Chi ha visto me ha visto il Padre’? Egli ha avuto il coraggio di ammirare con i propri occhi questo Padre nel momento in cui proferisce il ‘fiat’ creatore e chiama all’esistenza il primo uomo. Adamo è stato creato a immagine e somiglianza di Dio (cf. Gen 1, 26)... Michelangelo si sforza in ogni modo di ridare a questa visibilità di Adamo, alla sua corporeità, i tratti dell’antica bellezza. Anzi, con grande audacia, trasferisce tale bellezza visibile e corporea allo stesso invisibile Creatore... Sembra che Michelangelo, a suo modo, si sia lasciato guidare dalle suggestive parole del Libro della Genesi che, a riguardo della creazione dell’uomo, maschio e femmina, rileva: ‘Erano nudi, ma non ne provavano vergogna’ (Gen 2, 25). La Cappella Sistina è proprio - se così si può dire - il santuario della teologia del corpo umano...*” (l’omelia intera è leggibile in https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/homilies/1994/documents/hf_jp-ii_hom_19940408_restauri-sistina.html).

³⁵⁰ Paolo Procaccioli, op. cit., p.220.

³⁵¹ Luba Freedman, *Titian’s portraits through Aretino’s lens*, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, p. 25, la quale richiama anche una lettera di Aretino del luglio 1552 a Francesco Vargas, Consigliere di Carlo V e suo ambasciatore in Venezia, che conteneva un sonetto a corredo del ritratto tizianesco: “*E’ ben vero che l’ho prima recitato [il sonetto] a voi, recitandolo al ritratto al quale ogni senso e spirito de la vita che avete ha dato lo stile divino del solo Tiziano in pittura*”; una splendida immagine, nelle parole di Aretino, della *recita del sonetto aretiniano davanti al ritratto tizianesco, ove la recita del sonetto completa, con l’introduzione delle parole, la visione del ritratto*.

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

suoi contemporanei considerarono le *lettere e i sonetti* dello stesso Aretino come le *‘voci’ dei ritratti di Tiziano*, la rivelazione, con le parole, di *“ogni invisibile concetto”* espresso dal pittore; un *“concetto”* che, *“in quanto invisibile, significa che non è direttamente evidente nel ritratto stesso”*, ma tale *“concetto”*, il messaggio e le caratteristiche contenute nel ritratto, possono ben essere rivelate tramite le parole dei sonetti di Aretino³⁵². Vedendo il ritratto tizianesco e, al contempo, ascoltando il sonetto aretiniano, lo spettatore era in grado di avere di ottenere un vero e proprio effetto di *“pittura parlante”*, *“completandosi”* vicendevolmente la pittura tizianesca e la poesia aretiniana. *“Per Aretino, infatti, i suoi sonetti [a corredo dei ritratti di Tiziano] tenevano luogo alla voce del soggetto che era ritratto, che diversamente sarebbe rimasta per sempre silenziosa”*³⁵³.

Anche il Drammaturgo sembra accogliere una simile concezione della *“complementarietà”* fra arti visive e poesia. Scopo del teatro, ci dice il Drammaturgo, *“è sempre stato ed è quello di porgere uno specchio alla natura”* (Amleto, Atto III, scena ii, 20-22).

A tale fine, gli studiosi hanno sottolineato come la concezione del teatro del Drammaturgo ci sia proprio offerta e canonizzata nella *“Recita a corte”* dell’Amleto.

In un primo momento di tale Recita, vi è un’arte essenzialmente *“visiva”* (*priva della parola*), quella del *“dumb-show”* (Atto III, scena ii, 134), letteralmente *“rappresentazione muta”*; successivamente vi è la *“rappresentazione recitata”*, con *“l’introduzione della parola”*³⁵⁴.

Il Prof. Melchiori autorevolmente rileva che *“La recita [a corte] (ripetuta due volte, prima in forma di mimo per informare il pubblico della sua essenziale linea narrativa, poi con l’introduzione della parola, ad indicare la complessa struttura di comunicazione teatrale) può essere considerata come il manifesto shakespeariano di che cosa sia l’evento teatrale.”*³⁵⁵

Come, nella concezione dell’Aretino, si distingue fra il ritratto tizianesco (*“arte visiva”* *“non parlante”*) e sonetto aretiniano (*arte poetica “parlante”*) e si insiste sulla *“complementarietà”* dell’arte visiva e dell’arte poetica (*il sonetto di Aretino, come rilevato, deve essere “recitato”, mentre lo spettatore rimira il ritratto di Tiziano, perché così il ritratto diventa “parlante” e completa, con l’introduzione delle parole, la visione del ritratto stesso*); anche il Drammaturgo, *in maniera non affatto dissimile*, sembra voler definire cosa sia *“l’evento teatrale”*.

³⁵² Luba Freedman, op.cit., pp. 24-27 e 84 e ss. La Freedman si riferisce (pp. 84 e ss.) alla descrizione del ritratto tizianesco del Duca di Urbino, illustrata da Pietro Aretino, nel suo sonetto composto per tale ritratto e nella lettera, che accompagna tale sonetto, scritta da Aretino a Veronica Gambarà il 7 novembre 1537 (si veda, in merito, le successive note 464 e 515, nonché il successivo Capitolo II, § II.1 e, ivi, in particolare il punto (iii); il testo del sonetto e della lettera è leggibile nella successiva nota 586). La Freedman richiama anche (p. 26 e nota 97) una lettera di Aretino del 1549 al Duca d’Alva, dichiarando *“che il sonetto allegato mirava a rivelare l’intenzione nascosta del Tiziano, che il duca, dopo la lettura del sonetto, avrebbe potuto scoprire, guardando il suo ritratto”*: *“Voi, testa, dal divino Tiziano, distesa in colori, mi ha saputo trar fuori de lo ingegno [le rime] le quali vi esprimerà in lingua di poetico stile il proprio affetto [messaggio] che il sonetto vi manda”*. Il *“messaggio”* contenuto nel ritratto tizianesco poteva essere compreso solo tramite la lettura del sonetto aretiniano.

³⁵³ Luba Freedman, op.cit., p. 26, la quale richiama anche una lettera di Aretino del 16 agosto 1540 a Marcantonio d’Urbino, allegando un sonetto a corredo del ritratto di Diego Hurtado de Mendoza, in cui afferma: *“Vi mando il sonetto, che lo obbligo istesso a la persuasion d’altri me ha sforzato comporre sopra la figura che il mirabile Tiziano ha ritratto dal natural”*; nel sonetto aretiniano, allegato alla lettera, si legge: *“Chi vuol veder quel Tiziano Apelle / Fa de l’arte una tacita natura, / Miri il Mendoza si vivo in pittura / Che nel silenzio suo par che favelle”*. Conclude ancora Luba Freedman che Aretino *“trasformava un ritratto muto in uno che parla”*.

³⁵⁴ Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 427.

³⁵⁵ Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 427. Anche il Prof. Alessandro Serpieri (a sua cura e traduzione), *William Shakespeare, Amleto*, Venezia, 1997, Marsilio editori, p. 25, sottolinea l’importanza della *“riflessione metateatrale”* *“nella messa in scena del dramma di Gonzago”* organizzata da Amleto e aggiunge che, nella scena precedente (Atto III, scena i), Amleto [e, tramite lui, evidentemente, il Drammaturgo] tiene *“una lezione di recitazione agli attori e riflette sulla funzione rivelatrice del teatro ora e sempre”*. Anche John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare’s Specter Lingers over the Italian City* (*Shakespeare Oxford Society Newsletter*, Vol. 39, No. 4, p. 3, Autumn, 2003) ora in Paul Hemenway Altrocchi, MD, *The Soul of the Age, Edward de Vere as Shakespeare Stimulates a Golden Era of English Literature*, iUniverse, 2014, p.153, sottolinea che la scena, per enfatizzare la vicenda, viene eseguita due volte, *“una volta nello spettacolo muto e di nuovo quando viene recitata con le parole ad alta voce”* *“the scene is performed twice, once in the silent show and again when it is performed aloud”*.

Anche in questo caso, un *abbinamento* “*complementare*” fra “*arte visiva*” “non parlante” e “*arte poetica*” “parlante”.

Con la differenza che i ritratti tizianeschi “fissano” e “cristallizzano” per l’eternità un’immagine visiva, così come (cercando un paragone, invero, non del tutto calzante³⁵⁶) una sorta di “fotogramma”, di “fotografia”; mentre la rappresentazione “visiva” gestuale” della “pantomima” (o “rappresentazione “muta”, “dumb –show”, senza parole) è una rappresentazione “visiva”, ma caratterizzata dal “movimento”, così come (anche qui cercando un paragone, invero, non del tutto calzante³⁵⁷) lo è un “film muto”, rispetto a una “fotografia” (pur essa muta, ma arte visiva “cristallizzata” e non “in movimento”, a differenza del “film muto” e del “dumb-show”, “muta rappresentazione”).

Il Prof. Melchiori sottolinea che, proprio dalla “Recita a corte” - il “*manifesto shakespeariano di che cosa sia l’evento teatrale*” – si evince che per Shakespeare il teatro, “*più di ogni altro mezzo coinvolge a un tempo la poesia stessa e i mezzi gestuali, visivi e plastici*”, quindi è *arte visiva e poesia al tempo stesso*; arte visiva “senza la parola”, “muta” (“*dumb –show*”), e, al tempo stesso, poesia (arte letteraria), recitazione “parlante”. Una concezione dell’evento teatrale, che, come si vede, *mutatis mutandis*, non era affatto distante dalla concezione aretiniana dell’unione “*immagine e parola*”, “*arte visiva e poesia*”, del “*confronto parola-immagine*” che caratterizza i suoi sonetti composti per i ritratti tizianeschi³⁵⁸!

³⁵⁶ Un ritratto pittorico ha, ovviamente, caratteri e tecniche ben differenti da un ritratto fotografico.

³⁵⁷ A differenza di un film (“fissato” in una “pellicola”), la rappresentazione teatrale è una “cerimonia” che non è mai completamente uguale a se stessa nelle diverse repliche, perché ogni volta è il risultato anche del coinvolgimento del particolare stato d’animo sia degli attori che del pubblico.

³⁵⁸ Paolo Procaccioli, op.cit. p. 220 sottolinea che Aretino proseguiva, “*nella serie dei sonetti sui ritratti tizianeschi*”, il “*tema del confronto parola-immagine*” inaugurato coi famosi *Sonetti Lussuriosi* del 1524.

CAPITOLO II

Il rapporto fra il dipinto di Tiziano *Venere e Adone* e il poemetto omonimo del Drammaturgo.

Come già rilevato, Aretino (amico di Michelangelo e per gran parte della vita residente in Venezia), con i suoi sonetti, favoriva (ricavandone anche un proprio tornaconto economico) la commercializzazione dei ritratti di Tiziano³⁵⁹; e Tiziano aveva la bottega a Venezia, ove Michelangelo Florio, per sua stessa ammissione (*Apologia*, ff. 13 v, nonché 73 v) era solito predicare, essendo Venezia un centro particolarmente attivo della Riforma in Italia³⁶⁰.

In queste brevi note, dando per scontato i noti rapporti di amicizia e professionali fra Aretino e Tiziano, non possiamo che riportare, in modo assai succinto, le conclusioni cui, *non noi*, ma *illustri studiosi* sono da tempo pervenuti, circa il *rapporto fra i dipinti di Tiziano e le opere del Drammaturgo*. Ci limiteremo, in questa sede, a esaminare due soli casi emblematici:

- 1) il dipinto di *Venere e Adone* di Tiziano e l'omonimo poemetto del Drammaturgo (nel presente Capitolo II);
- 2) il ritratto tizianesco di Francesco Maria I della Rovere, marito di Eleonora Gonzaga, e la suggestiva rappresentazione, nell'*Amleto* shakespeariano, del fantasma del Re Amleto, tutto armato e accigliato (nel successivo Capitolo III).

II.1 Il dipinto del Tiziano *Venere e Adone* per l'occasione del matrimonio fra Filippo II di Spagna e Maria Tudor, Regina d'Inghilterra. Il complesso quadro "politico" di tale matrimonio. "L'interesse di Filippo e di suo padre di mettere le loro mani sull'Inghilterra". L'interesse di Maria Tudor di restaurare la fede cattolica con l'aiuto di Filippo II. Le forti tensioni interne, anche del Parlamento inglese, contrarie a tale matrimonio: la rivolta di Thomas Wyatt che considerava il proposto matrimonio come un affronto all'onore nazionale dell'Inghilterra. Il fallimento della rivolta il 7 febbraio 1554 e, cinque giorni dopo, la decapitazione della precedente regina Jane Grey, di fede protestante, il 12 febbraio 1554.

Nei successivi paragrafi, metteremo in adeguato rilievo il fatto che il dipinto in questione fu inviato da Tiziano a Filippo II in vista del suo matrimonio con Maria Tudor, Regina d'Inghilterra.

In questo paragrafo, assai brevemente, metteremo in luce quali erano i "retroscena", veramente complessi, di tale matrimonio, caratterizzato da forti "interessi politici".

E' noto che Filippo II (che diverrà re di Spagna nel 1556, in quanto figlio di Carlo V, Imperatore del Sacro Romano Impero) sposò, il 25 luglio 1554, nella cattedrale di Winchester, Maria Tudor, la quale era Regina d'Inghilterra dal 19 luglio 1553, dopo aver messo fine al brevissimo regno di Jane Grey, durato solo nove giorni.

Senza mezzi termini, gli studiosi sottolineano che dal giorno del matrimonio, "il regno di lei [Maria Tudor] divenne il regno di Filippo e Maria. Inoltre, se Maria avesse avuto un figlio da lui, questi non solo avrebbe ereditato l'Inghilterra ma anche i Paesi Bassi e, a certe condizioni, anche la Spagna. Invero, l'interesse di Filippo e di suo padre era precisamente quello di mettere le loro mani sull'Inghilterra; come quest'ultimo scrisse: "Confido che [il matrimonio] si dimostrerà un fattore di forza nei nostri sforzi di servire Dio e di tutelare e accrescere i nostri domini".³⁶¹

A seguito del matrimonio con Maria, Filippo "divenne sovrano d'Inghilterra congiuntamente a Maria ("became joint sovereign of England") sino alla morte di quest'ultima ... nel 1558".³⁶² Filippo aveva "il titolo di re

³⁵⁹ Si veda il volume di Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens*, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995; in particolare il saggio *The Portraits of the Duke and the Duchess of Urbino*, pp. 69-91, leggibile anche nel link

<https://books.google.it/books?id=qB7oGpqkfq0C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

³⁶⁰ Si veda anche Yates, op.cit., pp. 2 e 3 e nota 3.

³⁶¹ Eric Ives, *Lady Jane Grey, A Tudor Mystery*, Wiley-Blackwell 2009, p. 80.

³⁶² Helmut Georg Koenigsberger, voce *Philip II King of Spain and Portugal*, in <https://www.britannica.com/biography/Philip-II-king-of-Spain-and-Portugal>

d'Inghilterra, gli facevano vedere tutti i documenti importanti ...Poiché non sapeva l'inglese e conosceva bene soltanto lo spagnolo e il latino, riuscì a ottenere che tutte le carte e i documenti del Consiglio del regno fossero scritti, oltre che in inglese, appunto in spagnolo o latino³⁶³; ciò che rende, peraltro, palese come, a quell'epoca, la conoscenza della lingua inglese, anche fra i sovrani delle corti dell'Europa continentale, avesse una diffusione assai scarsa (e tale avrebbe rischiato di permanere ove il predominio spagnolo avesse prevalso).

Si trattava di un matrimonio di "interesse", in cui Maria, a sua volta, cercava un valido appoggio da Filippo, nel restaurare la fede cattolica in Inghilterra. Proprio "*Per raggiungere questo fine, Maria si determinò a sposare Filippo II di Spagna ... più giovane di lei di 11 anni*" (lei ne aveva 38 e lui 27). Maria dovette anche duramente contrastare il Parlamento inglese, che era avverso a tale matrimonio, affermando che "*Il mio matrimonio è solo un affare mio*" "*My marriage is my own affair*".³⁶⁴

"Quando il 14 e 15 gennaio 1554 le condizioni del matrimonio furono rese pubbliche alla corte e alla città di Londra, 'quasi ciascun uomo si trovò sconcertato (abashed), nell'attesa quotidiana che vicende peggiori dovessero verificarsi di lì a poco'"³⁶⁵.

Fu allora che Thomas Wyatt il giovane (figlio del famoso omonimo poeta e diplomatico), valente uomo d'armi, "*insorse contro la Regina, poiché egli riteneva che il matrimonio di lei, proposto con il futuro re Filippo II di Spagna, fosse un affronto all'onore nazionale dell'Inghilterra. Quindi egli si unì a molti altri, incluso il padre di Lady Jane Grey, il Duca di Suffolk [Henry Grey], in una cospirazione contro la corona.*"³⁶⁶

Tralasciando i particolari di questa rivolta "*probabilmente la più importante rivolta che mai ebbe a fronteggiare un monarca della famiglia Tudor*"³⁶⁷, rileviamo che, dopo alterne vicende, "*i ribelli furono costretti ad arrendersi il 7 febbraio 1554*"³⁶⁸ e, "*cinque giorni dopo la resa di Wyatt, Jane Grey e il marito Guildford Dudley furono decapitati*"³⁶⁹ il 12 febbraio 1554.

Va ricordato che Jane Grey (figlia di Henry Grey, Duca di Suffolk), che frequentava costantemente la corte reale ed aveva una parentela con Enrico VIII, aveva sposato il 25 maggio 1553 Guildford Dudley, figlio di John Dudley, Duca di Northumberland, che aveva le redini del potere, data la minore età del giovane e malato re Edoardo VI. "*La profonda ed estrema fede religiosa di Jane, di tipo Protestante, la rese la candidata naturale al trono per coloro che supportavano la Riforma [e volevano evitare che il Cattolicesimo fosse restaurato dalla cattolica Maria Tudor], proprio come il Duca di Northumberland. Col supporto del Duca di Northumberland - che aveva persuaso il morente re Edoardo VI a mettere da parte [nel suo testamento] le sue sorellastre Maria Tudor ed Elisabetta Tudor ... a favore di Lady Jane Grey - Jane e i suoi eredi maschi furono designati come successori al trono. Edoardo VI moriva il 6 luglio 1553. Il 10 luglio, Lady Jane - che era svenuta quando l'idea le era stata per la prima volta accennata - fu proclamata regina. Tuttavia, Mary Tudor, sorellastra di Edoardo, la quale era sua legittima erede in base a un atto del Parlamento (1544) e al testamento di Enrico VIII (1547), ottenne l'appoggio della popolazione inglese, e il 19 luglio anche il padre di Jane (il Duca di Suffolk), che oramai non poteva più sperare nel successo dei piani per sua figlia, cercò di recuperare terreno proclamando regina Maria.*" Il Duca fu perdonato, mentre Jane Grey e il marito furono condannati a morte per alto tradimento il 14 novembre 1554. "*La sentenza di morte era stata sospesa, ma la partecipazione del padre di Jane (il Duca di Suffolk) nella rivolta di*

³⁶³ Toti Celona, *Le grandi famiglie d'Europa, gli Asburgo*, Mondadori, 1972, p. 79.

³⁶⁴ Eric Norman Simons, voce *Mary I Queen of England*, in <https://www.britannica.com/biography/Mary-I> . "*Maria aveva cominciato a intavolare privati negoziati di questo matrimonio, nell'ottobre 1553, dopo tre mesi dal suo trionfo su Jane Grey... Ai primi di novembre, il segreto era diventato pubblico e quando una delegazione parlamentare richiese che essa sposasse un marito nato nel regno d'Inghilterra, Maria perse la pazienza*" (Eric Ives, op. cit. p.261).

³⁶⁵ Eric Ives, op.cit., p. 261, il quale si basa su quanto scritto nel volume di Nichols, John Gough, *The chronicle of Queen Jane, and of two years of Queen Mary, and especially of the rebellion of Sir Thomas Wyatt*, London, J. B. Nichols publisher, 1850, pp. 34-35, leggibili anche in <https://archive.org/details/chronicleofqueen00nichuoft>

³⁶⁶ Si veda la voce *Sir Thomas Wyatt the Younger English Soldier*, in Encyclopædia Britannica, in <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Wyatt-the-Younger>

³⁶⁷ Si veda la voce *Sir Thomas Wyatt the Younger English Soldier*, cit.

³⁶⁸ Eric Ives, op.cit., p. 262.

³⁶⁹ Eric Ives, op.cit., p. 10.

Thomas Wyatt [fallito il 7 febbraio 1554] le fu fatale. Jane e suo marito furono decapitati il 12 febbraio 1554; il Duca di Suffolk, padre di lei, fu giustiziato 11 giorni dopo³⁷⁰.

II.2 Il racconto accorato di Michelangelo Florio dei fatti sanguinosi che seguirono alla morte di Edoardo VI, e le sue considerazioni con riguardo anche al matrimonio fra Filippo II e Maria Tudor, nella sua opera sulla vita e morte della sua allieva prediletta, la regina (per soli nove giorni) Jane Grey, scritta nel 1561/2 e pubblicata nel 1607. Negli stessi giorni della decapitazione di Lady Jane, nel febbraio 1554, veniva anche emanato un editto reale che bandiva dall’Inghilterra gli stranieri (costretti a fuggire dal regno entro 24 giorni); fra questi, Michelangelo e la sua “famigliuola”, che lasciarono Londra il 4 marzo 1554 e anche Bernardino Ochino aveva abbandonato Londra con l’ascesa di Maria Tudor.

Il racconto di ciò che avvenne a Londra dopo la morte del giovane Re Edoardo VI (il 6 luglio del 1553) fu oggetto di un libro, ricco di spunti importanti e di affetti ed emozioni personalmente vissuti da Michelangelo Florio, riguardante l’*“Historia De la vita e de la morte de l’Illustris. Signora Giovanna Graia...”*³⁷¹, cioè di Lady Jane Grey, di cui Michelangelo era stato insegnante di lingua italiana. Il libro, stampato nel 1607³⁷², era stato scritto da Michelangelo nel 1561/1562. Infatti, in tale volume, Michelangelo accomuna il martirio dell’anglicana Lady Jane (deposta come regina il 19 luglio 1553 e giustiziata il 12 febbraio 1554), col martirio di Thomas Cranmer, ex Arcivescovo anglicano di Canterbury, di Nicholas Ridley, ex Arcivescovo di Londra, e di Hugh Latimer, ex vescovo di Worcester. Tale martirio fu voluto dalla regina Maria e dal vescovo cattolico e Lord Chancellor della Regina, Stephen Gardiner, che restaurarono la religione cattolica in Inghilterra. Ridley e Latimer morirono sul rogo a Oxford il 16 ottobre 1555, mentre l’esecuzione di Cranmer avvenne il 21 marzo 1556. Michelangelo parla delle loro tragiche vicende a p. 8 del citato volume, ove precisa che essi *“dispregiati i suppremi honori, l’impie ricchezze, e la vita propria, già son sei anni che piuttosto la prigionia, gli scorni, et il fuoco s’ellessero [si scelsero]”*. Michelangelo qui rivela che, *quando egli scrisse il manoscritto (quindi, nel 1561/1562), erano trascorsi sei anni dalle morti sul rogo dei tre martiri di Oxfordi, avvenute nel 1555/1556.*³⁷³

A p.26 di tale volume, Michelangelo ricorda Henry Grey, Duca di Suffolk, padre di Jane Grey, sottolineando che era stato un uomo *“veramente Cristiano”*, *“amator de la sua patria, tenace zelatore e difensor de la pura dottrina di Gesù Cristo, Mecenate vero di tutti i virtuosi e padre amorevolissimo dei poveri”*. Michelangelo era stato accolto nella casa dei Grey, dopo essere caduto in disgrazia e cacciato dalla casa di William Cecil, I Barone Burleigh (Segretario del Re Edoardo VI), a causa del suo *“atto di fornicazione”*³⁷⁴, da cui era nato il figlio John nel 1552.³⁷⁵ A p.44, Michelangelo parla ancora della sua gratitudine verso il padre di Jane Grey [Henry Grey, Duca di Suffolk], presso la cui casa Michelangelo era vissuto, ospitato proprio come se fosse un familiare, impartendo lezioni di italiano a Jane: *“Per che s’io fosse stato del suo proprio sangue, anzi dei suoi più cari e stretti parenti, egli non m’haueria potuto ne far maggior beneficij, ne più honorarmi, per quella sincera, e ueramente diuina carità ch’auera inuerso tutti coloro che per Christo da Antichristo perseguitati si trouauano”*. A p. 51 del volume, Michelangelo torna di nuovo a parlare del Duca di Suffolk [*“non mai abbastanza riverito e onorato padron mio”*].

³⁷⁰ Si veda la voce *Lady Jane Grey Queen of England*, in <https://www.britannica.com/biography/Lady-Jane-Grey> dell’Encyclopædia Britannica.

³⁷¹ Il titolo completo è: *“Historia De la vita e de la morte de l’Illustris. Signora Giovanna Graia, già Regina eletta e pubblicata d’Inghilterra: e de le cose accadute in quel Regno dopo la morte del Re Edoardo VI, Nella quale secondo le Divine Scritture si tratta dei principali articoli de la Religione Christiana, con l’aggiunta di una dottis. Disputa Theologica fatta in Ossonia, l’Anno 1554”* Come sottotitolo, apposto dal “pubblicante” appare il seguente: *“L’argomento del tutto si dichiara ne l’Avvertimento seguente [del pubblicante], e nel Proemio de l’Authore M. Michelangelo Florio Fiorentino, già Predicatore famoso del Sant’Evangelo in più città d’Italia, et in Londra”*. Il libro è leggibile anche in <https://books.google.ch/books?id=xt1BAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

³⁷² “Nella copertina del libro, in basso, appare la scritta *“Stampato appresso Richardo Pittore, ne l’anno di Christo 1607”*.”

³⁷³ Quindi, secondo la Yates, Michelangelo scrisse il manoscritto nel 1561 (Yates, *John Florio*, cit., p.9, nota 1); secondo Eric Ives (*Lady Jane Grey*, cit., pp.27-28), nel 1561/1562.

³⁷⁴ Yates, op. cit., p.6.

³⁷⁵ Si veda il nostro recente studio, Massimo Oro Nobili, *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”*, *Con un’introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio*, 2017, pp. 16-20 in http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub *“Michelangelo Florio e Venezia”*.

Michelangelo si trovava, quindi, a vivere nella casa di Henry Grey, che aveva concordato con John Dudley, Duca di Northumberland (di fatto il vero reggitore d’Inghilterra, durante la minore età di Edoardo VI), le nozze fra sua figlia Lady Jane Grey (parente di Enrico VIII) e il figlio del Dudley, Guildford Dudley, che furono celebrate il 25 maggio 1553 nella casa londinese dei Northumberland³⁷⁶. Queste nozze erano finalizzate a impedire l’ascesa al trono della cattolicissima Maria Tudor, figlia di Enrico VIII e di Caterina d’Aragona, per evitare che, a seguito di tale ascesa, si restaurasse la religione cattolica in Inghilterra, dopo lo “scisma anglicano” introdotto dallo stesso Enrico VIII. Infatti, parallelamente, John Dudley aveva convinto, come già rilevato, il morente Re Edoardo VI a prevedere nel suo testamento la successione di Lady Jane Grey al trono. Gli studiosi³⁷⁷ sottolineano come Michelangelo, “vivendo nella casa dei Grey come insegnante di Lady Jane ... era nella situazione ideale per verificare continuamente gli sviluppi [delle manovre di John Dudley, Duca di Northumberland] e c’è evidenza che dimostra che egli stesso si identificò coi piani di John Dudley. Se il piano del Duca avesse avuto successo, sarebbe stata la fortuna di Michelangelo ed egli non avrebbe dovuto ricominciare di nuovo con il suo vagabondare” [come in effetti, avvenne, alla morte di Lady Jane e all’ascesa al trono di Maria Tudor, la Cattolica, che scacciò tutti gli stranieri dal Regno].

A p. 26 della sua “*Historia*”, Michelangelo afferma che Jane “*dai suoi più teneri anni, non meno dal suo naturale istinto che dalla paterna obbedienza spinta, si diede allo studio delle lingue del Latino, Greco ed Ebreo, in ciò per suo maestro avendo uno dei più dotti, costumati e religiosi giovani di quel regno, chiamato Giovanni Elmero [John Aylmer], sceltogli fra molti dal suo prudentissimo padre et in poco tempo e così bene imparolle che piuttosto Divino che umano mostrava avere l’ingegno.*” Sicuramente, Michelangelo doveva essere rimasto “soggiogato” dalla passione per lo studio e per le sacre scritture di Jane.

Alle pp.27-28, poi, Michelangelo così descrive una conversazione che egli ebbe una volta con Jane, senza dubbio durante una lezione di Italiano, nella quale egli le aveva confidato le sofferenze patite durante la sua carcerazione in Tor di Nona a Roma per aver predicato le nuove idee della Riforma : “*Io stesso contandole un giorno, gl’oltraggi, gli scorni, et i tormenti ch’in Roma per lo spazio di XXVII mesi sotto Paolo, et Giulio III, sofferti hauea. Per hauer iui [io], et in Napoli, et in Padoua, et in Venegia predicato Christo senza maschera [cioè, il puro Vangelo, senza i precetti e dogmi poi introdotti dalla Chiesa Cattolica, che avevano, a suo giudizio, finito per “mascherare” la pura parola di Cristo] ; la uidi con si sviscerata compassione lagrimare, che ben si conosceua quanto gli fosse à cuore la uera religione; et alzati gl’occhi al cielo, disse, Deh Signore, s’io non ti offendo con questa mia dimanda, non patir piu ch’el mondo faccia tanti strazii dei tuoi*”³⁷⁸. Jane si era messa a piangere a tale racconto, implorando il Signore che sofferenze del genere non dovessero più ripetersi.

A p. 29 della sua “*Historia*” (ove comincia la seconda parte di tale sua opera, intitolata “*De le cose accadute in Inghilterra Dopo la morte del Re Edoardo VI*”), Michelangelo afferma che “*Dopo la morte dei quel Santo Re*

³⁷⁶ Così, Eric Ives, op. cit., p. 321, nota 13. In realtà, “*L’avvenimento fu un triplo matrimonio*”. Non vi fu solo quello di Jane Grey con Guildford Dudley, ma anche “*la sorella più giovane Katherine Grey, sposò Henry Herbert, figlio del Duca di Pembroke, mentre la figlia del Northumberland, Katherine sposò l’erede del Conte di Huntingdon*”, Lord Hastings (così, Eric Ives, op. cit., p.153). “*L’ambasciatore imperiale scrisse che le nozze furono ‘celebrate con grande magnificenza e festeggiamenti nella casa londinese del Duca di Nortumberland’ e si protrassero per più di due giorni interi*” (Eric Ives, op. cit., p. 185). In un solo giorno e nella medesima celebrazione, si sposarono, quindi i due allievi di Michelangelo:

- Jane Grey, la “*Dotta Signora Giouanna Graia*”, come Michelangelo la definisce nella dedica a Jane della sua opera di grammatica, *Regole et Institutioni della Lingua Thoscana*, dell’estate del 1552 (secondo la corretta datazione indicata da Yates, op. cit., p.8, nota 2);

- Henry Herbert, cui Michelangelo dedica le sue *Regole de la lingua Thoscana*, il 21 agosto del 1553.

Le due dediche sono leggibili in Giuliano Pellegrini, *Michelangelo Florio e le sue Regole de la lingua Thoscana*, in *Studi di filologia italiana*, vol. XII, 1954, rispettivamente alla pp.202-203 e 104-105.

Si tratta di “*due manoscritti conservati il primo nel British Museum (Sloane MSS. 3011) e il secondo nella Cambridge University Library (Dd.XI.46)*”- così, Giuliano Pellegrini, op. cit., p. 99. Il secondo manoscritto è stato interamente pubblicato da Giuliano Pellegrini, op. cit., pp. 77-204.

³⁷⁷ Yates, op. cit., pp. 10-11.

³⁷⁸ Si veda anche Yates, op.cit., p. 9 e p.10, nota I.

Edouardo VI ... per opra (si come vien detto per pubblico grido) di John Dudley, Duca di Northumberland, [Jane] da consiglieri Reali eletta, et accettata fu per regina d'Inghilterra, [in accordo con quanto] ... pubblicato ... nel ... Testamento [che] stabilito e ordinato Eduardo aveva", mettendo da parte le sorelle Maria Tudor ed Elisabetta Tudor.

Michelangelo precisa a p. 30 *"che non si può negare che Giovanna Graia non fosse una de gl'heredi testamentari di Enrico VII, ma nel quinto grado. E ... [che, col testamento di Edoardo VI] ... si voleva privar Maria de la corona d'Inghilterra, per haverla veduta lontanissima sempre da la vera religione [quella anglicana] ..."* Cioè, il nuovo testamento di Edoardo VI (peraltro non approvato ancora dal Parlamento inglese) mirava ad assicurare la perpetuazione dello "scisma anglicano" e ad evitare la restaurazione della religione cattolica in Inghilterra, da Parte di Maria.

A p. 33, Michelangelo sottolinea che, dopo l'elezione di Jane *"ecco che si sente per pubblico grido che Maria figliuola del Re Enrico VIII, aveva pigliate l'armi, ma non però con molto seguito da prima, il quale di giorno in giorno gli andava crescendo, e questo (come per ogni canton di Londra si disse)... [perché ella] ... promise di non mutar mai la religione in quel regno introdotta dal Re Edoardo VI suo fratello, e di più non mai pigliar per marito, che un nativo Inglese... Io [Michelangelo] confesso che trovandomi allora in Londra, l'udii [questa notizia] da più persone ... [precisando, infine, che] mi potria dir qualcuno, esser costume de la maggior parte de principi del mondo, di promettere, e spromettere secondo che vien lor bene ..."*. Michelangelo commenta amaramente che i principi sono abituati a promettere e poi a non mantenere le promesse: Maria, egli precisa, aveva promesso che avrebbe sposato un "nativo Inglese", cioè un "inglese puro-sangue", un "mere English" (come si sarebbe successivamente sempre vantata di essere, orgogliosamente, Elisabetta).

Alle pp. 37-38, Michelangelo precisa che quando Maria, rafforzatasi con un grande seguito, arrivò *"a Cambridge, lontana quaranta miglia da Londra, i buoni consiglieri di Jane Grey deposero de la Real dignità l'innocentissima Jane, il nono giorno appunto che in quella [dignità] contra sue voglia posta l'avevano"*. Jane aveva regnato per nove giorni dal 10 luglio al 19 luglio 1553.

A p. 39, Michelangelo descrive l'allegria in Londra per l'elezione di Maria. *"Io taccio i gran fuochi e il pasteggiare che l'un l'altro si faceano e quelli perfino nelle pubbliche strade, et il sonar de le campane per l'allegrezza de la pubblicata e gridata Regina Maria. Ma basti questo, che se un Christo novello fosse nato al mondo, maggiori feste non si poteva fare"*. Michelangelo fa una riflessione amara circa il sanguinoso regno di Maria, poiché l'ingenuo popolo inglese, se avesse potuto prevederlo, non sarebbe esploso in tanta allegria: *"Ma se l'instabile e pazzo volgo di Londra saputo avesse che doloroso e lamentevole digiuno dietro a queste feste venir dovea, io son certissimo che piuttosto di sacco e di cilicio si saria vestito, e con amarissimi pianti inginocchiato a dimandar misericordia a Dio, che far tale allegrezza."*

A p. 40, Michelangelo continua nelle sue riflessioni sul doloroso periodo che attendeva l'Inghilterra con l'ascesa di Maria e di Stephen Gardiner, suo Lord Cancellor: *"Ah inconsiderata Londra. Perché non t'accorgesti che la via da te presa, che giusta ti pareva alla perfine ti conduceva alla morte, e ch'il tuo riso mescolato si sarebbe in poco spazio di dolore, e i lamenti infin dell'allegrezza sariano? ... Stephen Gardiner ... crudelissimo boia ... subito fu liberato di prigione ... e fatto gran Cancellier di quel regno, e Consiglier più intimo de la Regina Maria"*.

Michelangelo sottolinea la "strategia" a "due tempi" adottata da Maria, su suggerimento di Gardiner, per restaurare la religione cattolica in Inghilterra.

A p. 41, Michelangelo precisa che, in un primo momento, su proposta del Vescovo Stephen Gardiner, Maria, con un pubblico bando concesse la libertà di religione: *"Gardiner ... a la Regina diede questo ribaldo consiglio. Che con pubblico bando, ampia licenza, e libertà desse ad ognuno di poter vivere secondo la sua coscienza, e mantenersi in che religione, e cerimonia gli paresse. Ma facesse intendere a tutti ch'ella voleva vivere secondo la religione papale, che sempre più di ogni altra le era piaciuta, come quella che già molti secoli, quasi da tutto l'mondo era stata accolta"*.

A p. 42, poi, Michelangelo rileva che la Regina, sempre su consiglio del Gardiner, mutò, in un secondo momento, la sua decisione; infatti, Gardiner *"persuase la Regina, non esser più tempo di conceder tanta libertà, ma si*

d'obbligar ognuno a vivere secondo quella religione, ch'ella stessa osservava, cioè Papesca ... minacciando di castigar con gravissime pene, i disubbidienti ...Quell'altero, superbo e scellerato ribelle a Dio, nemico capitale della verità cristiana, Stephen Gardiner, falso vescovo di Winchester", cominciò a perseguire tutti i non cattolici ("cominciò contro à tutti à incrudelirsi"), in modo tale che tutti "erano per forza costretti a sottomettere il collo al crudele giogo papale, o perdere la robba, la Patria, e la vita".

Michelangelo, a p. 43, dopo aver precisato la crudeltà del Gardiner contro coloro che non si convertivano alla religione Cattolica, introduce il parallelo tema del matrimonio fra la Regina Maria Tudor e il principe Filippo II di Spagna, figlio dell'Imperatore del Sacro Romano Impero, Carlo V, che le sarebbe stato suggerito dal medesimo Gardiner. Infatti, la Regina Maria, secondo il racconto di Michelangelo, fu persuasa al "Matrimonio" con Filippo di Spagna "da Stephen Gardiner con istanza grande ...Perché con questo mezzo il malvagio [Gardiner] s'havea pensato di meglio stabilir, e fermar il piede a l'introdotta Papale Idolatria". Michelangelo ci precisa che il matrimonio di Maria con Filippo fu suggerito dal Consigliere Stephen Gardiner, proprio perché Filippo potesse aiutare Maria nel difficile compito della restaurazione della religione cattolica in Inghilterra.

Sempre a p. 43, Michelangelo ci descrive l'inizio della rivolta di Wyatt e le motivazioni della stessa: 1) la tirannide religiosa (la restaurazione della religione cattolica) e; 2) il "Matrimonio" di Maria con Filippo di Spagna, destinato a divenire, nel 1556, Re di Spagna. Questo matrimonio non poteva non suonare come un disonore per l'Inghilterra.

Il racconto di Michelangelo, circa tale rivolta, è assai simile a quello che si trova descritto nell'*Encyclopædia Britannica*, ove si afferma, come già sopra rilevato, che: "Thomas Wyatt il Giovane insorse contro la Regina, poiché egli riteneva che il matrimonio di lei, proposto con il futuro re Filippo II di Spagna, fosse un affronto all'onore nazionale dell'Inghilterra. Quindi egli si unì a molti altri, incluso il padre di Lady Jane Grey, il Duca di Suffolk [Henry Grey], in una cospirazione contro la corona."³⁷⁹

Analogamente, Michelangelo, a p. 43, precisa che la rivolta in questione fu motivata dalla tirannide della restaurazione della religione cattolica e dal Matrimonio, ormai già stabilito, fra Maria e Filippo: "Questa crudele, e disonesta tirannide, con la cosa del Matrimonio de la Regina con Filippo Re di Spagna (che di già fra loro era stabilito e fermo) spinse per lo zelo de la Religione Christiana, il valorosamente Christiano Principe [Henry Grey], Primo Duca di Suffolk [padre di Jane] a fuggire a Leicester e il multo valoroso Cavalier Thomas Wyatt, amator de la Sua Patria, a ... far ogni sforzo per liberarne il regno".

A p. 51 Michelangelo torna a parlare di Henry Grey, padre di Jane e Duca di Suffolk ["non mai abbastanza riverito e onorato padron mio"] e di Thomas Wyatt; afferma di "averli conosciuti ambedue" e ritiene, con riguardo alla "fuga del Duca e al sollevamento di Wyatt", che "l'intenzion loro ... sia stata buona e christiana".

A p. 52, Michelangelo ritiene che la fuga del Duca, fervente credente nella "pura dottrina", fosse motivata dal poter praticare la propria religione, ma anche "per non voler vedere la patria sua in mano d'un Re forestiero, da cui non si poteva aspettar altro che una perpetua rovina della religione". L'onta di un Re forestiero [straniero] è qui sottolineata da Michelangelo.

Michelangelo, a p. 53, sottolinea che il Duca di Suffolk si era, senza che lo si potesse "vituperare", mosso contro Maria, perché Maria pensava "di cominciare a gettar per terra la vera religione" e si era "risoluta poi contro a la libertà de la patria, ed al testamento del grande Enrico suo padre, di privare il sangue Inghilese de la corona d'Inghilterra, e darla ad uno Spagnuolo". Il Duca voleva "con l'aiuto de' popoli costringerla [Maria] a far il suo dovere inverso la religione e la patria".

Qui, Michelangelo colpisce, da un punto di vista inglese, il punto più dolente di questo "Matrimonio": tali nozze avrebbero avuto come effetto quello "di privare il sangue Inglese della corona d'Inghilterra e di darla a uno Spagnolo"! Il Duca voleva solo costringere Maria "a far il suo dovere verso la religione e la patria"!

³⁷⁹ Si veda la voce *Sir Thomas Wyatt the Younger English Soldier*, in *Encyclopædia Britannica*, in <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Wyatt-the-Younger> : "Thomas Wyatt the younger turned against the Queen, considering her proposed marriage to the future king Philip II of Spain to be an affront to England's national honour. He accordingly joined several others, including Lady Jane Grey's father, the Duke of Suffolk, in a conspiracy against the crown".

Michelangelo (p.53) ritiene, con riguardo alla ribellione di Wyatt, che parimenti anche tale rivolta fosse proprio un segno dell'amor di patria, considerando Michelangelo come traditore colui che (a differenza di Wyatt) *"acconsente che la patria sua libera, divenga serva"* e che non siano più rispettate *"né le sue leggi civili"* né la sua religione (*"le leggi divine"*).

Anche gli studiosi moderni convengono che lo scopo dei ribelli di Wyatt (che comprendevano lo stesso Henry Grey) era quello di *"fermare, quantomeno, il matrimonio spagnolo di Maria"*, *"stopping the Spanish marriage"*.³⁸⁰

Il matrimonio di Maria e Filippo era al centro di tale ribellione e Michelangelo precisa anche, a p. 55, che la Regina Maria aveva inviato *"contro al Duca di Suffolk"*, il Conte di Huntingdon, *"il quale per far ch' i popoli aiuto veruno non dessero al buon Duca, in ogni villa, e castello giurava loro, raunandoli a suon di tromba, che la Regina non era per pigliar mai marito forestiere."* Insomma, coloro che, per conto della regina, intendevano sopire la rivolta, per evitare che ai rivoltosi si unissero ulteriori parti della popolazione, dovevano "giurare" pubblicamente che la Regina non avrebbe mai sposato uno straniero!

La ribellione fu domata il 7 febbraio 1554³⁸¹.

L'*Encyclopædia Britannica*, come già rilevato, precisa che: *"All'inizio del regno di Maria I, Lady Jane e suo padre furono incarcerati nella Torre di Londra, ma il Duca fu subito perdonato. Lady Jane Grey e suo marito [Guildford Dudley], invece, furono accusati di alto tradimento il 14 novembre 1554. Lei fu dichiarata colpevole e condannata a morte. L'esecuzione della sentenza di morte fu sospesa, ma la partecipazione del padre di Jane (il Duca di Suffolk) nella rivolta di Thomas Wyatt [fallita il 7 febbraio 1554] le fu fatale. Jane e suo marito furono decapitati il 12 febbraio 1554; il Duca di Suffolk, padre di lei, fu giustiziato 11 giorni dopo"*.³⁸²

Michelangelo (p. 67) rileva che la rivolta di Wyatt aveva mostrato l'avversione del popolo inglese contro la reintrodotta *"Papesca religione"*. La Regina Maria si persuase, *"veduti gl'animi de Popoli per l'introdotta Papesca religione, da lei quasi che al tutto alienati, che ella non potea mai viver sicura de lo stato e de la vita, mentre vivesse colei [Jane] ch'una volta era stata eletta e publicata Regina. E forse ancora che tale avviso gli venne dalle Fiandre da chi [Filippo II] non pur d'Inghilterra, ma (per la sua insaziabil ingordigia) di tutto'l mondo si sarebbe voluto impadronire. La onde la Regina Maria molto mal accorta in questa parte, si risolve di farla morire"*.

Si tratta di una decisione repentina e di rapida esecuzione, suggerita da Filippo II. I rivoltosi si erano arresi il 7 febbraio 1554 e cinque giorni dopo Jane Grey e Guildford Dudley furono decapitati il 12 febbraio 1554.³⁸³

Michelangelo sottolinea come la restaurazione della religione Cattolica avesse incontrato l'avversione del popolo e come il matrimonio di Maria con Filippo, come già sopra rilevato, fosse l'unica via per Maria per ottenere un valido sostegno ai fini di tale restaurazione. Michelangelo, sotto altro profilo, rileva come la decisione di far immediatamente giustiziare Jane Grey pervenne da un *"consiglio"* di Filippo II, e cioè da uno straniero che *"pur non essendo inglese"* (e quindi non "legittimato", agli occhi di Michelangelo, a fornire consigli che riguardavano il futuro dell'Inghilterra), *"si sarebbe voluto impadronire del mondo intero, per la sua insaziabile ingordigia"*; *"tale avviso gli venne dalle Fiandre da chi [Filippo II] non pur d'Inghilterra, ma (per la sua insaziabil ingordigia) di tutto'l mondo si sarebbe voluto impadronire"*.

Anche la ricostruzione di Michelangelo Florio concorda pienamente con quanto affermano gli studiosi recentemente: *"l'interesse di Filippo e di suo padre era precisamente quello di mettere le loro mani"*

³⁸⁰ Eric Ives, op.cit., p. 262.

³⁸¹ Eric Ives, op.cit., p. 262.

³⁸² Si veda la voce *Lady Jane Grey Queen of England*, in <https://www.britannica.com/biography/Lady-Jane-Grey> dell'*Encyclopædia Britannica*: *"At the beginning of Mary I's reign, Lady Jane and her father were committed to the Tower of London, but he was soon pardoned. Lady Jane and her husband, however, were arraigned for high treason on November 14, 1553. She pleaded guilty and was sentenced to death. The execution of the sentence was suspended, but the participation of her father, in early February 1554, in Sir Thomas Wyatt's rebellion sealed her fate. She and her husband were beheaded on February 12, 1554; her father was executed 11 days later."*

³⁸³ Eric Ives, op.cit., p. 10.

sull'Inghilterra; come quest'ultimo scrisse: "Confido che [il matrimonio] si dimostrerà un fattore di forza nei nostri sforzi di servire Dio e di tutelare e accrescere i nostri domini".³⁸⁴ Accrescere i propri domini, restaurando la religione Cattolica, era questo lo scopo perseguito da Filippo e dal padre nella decisione di questo Matrimonio.

Anche Michelangelo conferma che Filippo, "per la sua insaziabil ingordigia... di tutto'l mondo si sarebbe voluto impadronire"!

Questi erano i sentimenti che Michelangelo esprimeva nel suo volume dedicato alla vita e alla morte della sua prediletta allieva, la sfortunata Jane Grey, la quale a diciassette anni si era immolata per la sua fede evangelica, insieme con il marito Guildford Dudley; nelle parole di un pastore evangelico, Jane, "vittima di complotti e vendette politiche, la qualità della sua vita e della sua morte la rende degna di comparire ...[fra] ... coloro che si sono distinti come testimoni e martiri della fede cristiana evangelica"³⁸⁵.

Michelangelo, a p. 72, sottolinea "l'innocenza della giovane [Jane], condotta alla mazza [scure] senza sua veruna colpa". Jane fu la vittima sacrificale di un tentativo volto a evitare la sanguinosa restaurazione cattolica in Inghilterra; il suo martirio dovette comunque far riflettere la popolazione inglese, influenzando, in qualche misura favorevolmente, sulla restaurazione dell'anglicanesimo, da parte di Elisabetta, e sulla pacificazione interna ("golden age") che ne seguì.

Michelangelo amava molto questa sua straordinaria e sensibile allieva, di cui decise di raccontare l'"*Historia*"; e raccontò (p. 75) anche un particolare "vie[p]più crudele che la crudeltà istessa", quale quello della visione del marito decapitato, trasportato senza alcuna copertura sotto la sua finestra "a bella posta", poco prima che lei stessa fosse condotta al patibolo: "Ma io voglio ben che tutto'l mondo in questo libretto intenda una crudeltà usatale, la più barbara che fosse mai, si vedesse, et udisse in questi secoli [che] passati sono".

Michelangelo aveva sottolineato (p.71) la passione straordinaria di Jane per lo studio dei classici e delle Scritture religiose, che, poco prima di morire, ricorda le felicità provate nella vita: "Ma quello che più di ogni altra cosa m'è piaciuto, tutta via, che pur in qualche parte mi son trovata hauer conoscenza de la lingua Latina, Greca et Hebraea. Che se chiamar si può o debbe felicità quel piacere, e quel contento che di qualunque cosa sia s'ha in quella vita, io confesso che tutto il mio piacere, e tutta la mia felicità è stata lo studio de le buone lettere, e particolarmente delle Sacro-Sante Divine Scritture". Jane aveva condiviso con Michelangelo le sofferenze patite nel carcere romano di Tor di Nona e aveva pianto di dolore al racconto di Michelangelo (pp. 27-28). Michelangelo aveva incontrato a Strasburgo (nel 1554/55) James Haddon (cappellano di Henry Grey e uno dei tutori di Jane), che Michelangelo menziona come fonte orale circa le informazioni relative alle parole di Jane quando era in prigione (p. 58, "come dal dotto e veramente pio predicatore di suo padre Jacopo Haddone [James Haddon] mi fu raccontato"³⁸⁶); sempre a Strasburgo, Michelangelo si era anche procurato alcuni scritti di Lady Jane Grey, per il suo libro.³⁸⁷

Michelangelo, infatti, era stato nuovamente costretto a fuggire da Londra il 4 Marzo 1554 (poco dopo la decapitazione di Lady Jane Grey, il 12 febbraio 1554), a seguito di un editto reale del febbraio 1554 in base al quale gli stranieri dovevano abbandonare il regno entro ventiquattro giorni, emanato dalla regina cattolica Maria I Tudor.³⁸⁸

Tale editto era evidentemente correlato alla restaurazione del Cattolicesimo e fu emesso nello stesso periodo in cui fu domata la rivolta di Wyatt (7 febbraio 1554), che aveva avversato il matrimonio di Maria con Filippo.

³⁸⁴ Eric Ives, *Lady Jane Grey, A Tudor Mystery*, Wiley-Blackwell 2009, p. 80.

³⁸⁵ Paolo Castellina, *La vicenda di Lady Jane Grey (1537-1554), Martire della fede evangelica a 17 anni*, Tempo di Riforma editore, 2009, p. 4. Paolo Castellina, che è stato recentemente pastore evangelico riformato in Soglio (e quindi successore di Michelangelo Florio), condivide "appieno" (op. cit., p.9) la prospettiva teologica di Michelangelo Florio, nella sua narrazione della "*Historia*" di Jane Grey.

³⁸⁶ Yates, op. cit., p.14, sottolinea come Michelangelo menzioni qui Haddon (con cui Michelangelo si incontrò a Strasburgo nel 1544) come una delle fonti di informazioni orali su quanto Jane disse durante la sua prigionia.

³⁸⁷ Yates, op. cit., p.14.

³⁸⁸ Yates, op. cit., p.13.

Michelangelo narra nella sua *Apologia* (f. 78 r-v), che “*poi che questa impia e crudelissima sfacciata Iezabel Regina hebbe rubbato quel Regno a Christo e datolo in preda ad Antichristo*” fuggii da Londra con la mia “*famigliuola*” [costituita da Michelangelo, John e la moglie di Michelangelo³⁸⁹], passando per Anversa, in Germania, e rimasi “*a Strasburgo sino a 6 di Maggio 1555 e, d’indi partitomi, chiamato da questi Signori Grigioni [la famiglia Salis]*”, arrivai a Soglio il 27 maggio 1555. Egli paragona Maria Tudor a Gezabele (le cui vicende sono narrate nella Bibbia nel primo dei Libri dei Re, dal capitolo 16 al 22), figlia del Re dei Sidoni (IX sec. a.C.), che aveva convinto il marito Re Acab ad abbandonare la fede nel Dio di Israele e a convertirsi al culto del dio Baal, osteggiando quindi nel suo regno i fedeli del vero Dio di Israele e in particolare il profeta Elia.³⁹⁰

Michelangelo dovette parlare a lungo con John di questa sua “*Dotta*” (come l’aveva definita Michelangelo, nella dedica della sua opera di grammatica, *Regole et Institutioni della Lingua Thoscana*, dell’estate del 1552³⁹¹) e sensibile allieva. Michelangelo verosimilmente aveva imposto al figlio il nome del proprio padre: infatti, come noto, l’impronta del sigillo notarile di Michelangelo (che fungeva in Soglio anche da notaio) reca la scritta: “*Michaele Angelo Florius Florentinus fq. [filiusque, et filius] magistri Johannis*”³⁹²; cioè, “*Michelangelo Florio Fiorentino e figlio del maestro Giovanni*”. Probabilmente, però, non doveva essergli dispiaciuto che il nome Giovanni fosse, per pura coincidenza, anche il corrispondente maschile di quel nome femminile, Giovanna [Graia], che la sua allieva prediletta portava. E Michelangelo doveva spesso e volentieri portare Giovanna come esempio a Giovanni; tanto che può anche ritenersi che quest’ultimo potesse essere fortemente stimolato da quel paragone e anche, perché no, riportarne talora un qualche senso di inferiorità. Nella dedica dei suoi *First Fruist (1578), A tutti i Gentilhuomini, e Mercanti Italjani, che si diletmano de la lingua Inglese*, Giovanni Florio [che si firma con le sigle G. F., considerata la destinazione della dedica stessa a un pubblico di italiani], afferma di non essere “*dotto*”³⁹³, mentre, come rilevato, Giovanna era stata celebrata da Michelangelo proprio come “*Dotta*”!

Anche il Frate Bernardino Ochino aveva lasciato Londra nel 1553 (all’ascesa di Maria Tudor). Michelangelo e Ochino si erano ritrovati entrambi a Londra dal novembre 1550 (data di arrivo di Michelangelo) sino al 1553, giacché anche Ochino era stato “*Costretto di nuovo a scappare dopo la restaurazione cattolica [a seguito dell’ascesa al trono di Maria Tudor] e, nel 1553, rientrò in Svizzera, passando per Strasburgo*”³⁹⁴. Quegli intensi anni londinesi dovevano aver cementato i rapporti fra i due religiosi e Michelangelo doveva avere una vera e propria venerazione per Ochino, come potrebbe anche attestare il fatto che suo figlio John avrebbe chiamato

³⁸⁹ Yates, op. cit., p.13.

³⁹⁰ Si veda, Vincenzo Cavalla, voce *Gezabele* - Enciclopedia Italiana Treccani (1932), in http://www.treccani.it/enciclopedia/gezabele_%28Enciclopedia-Italiana%29/

³⁹¹ La corretta datazione dell’opera è indicata motivatamente da Yates, op. cit., p.8, nota 2. La dedica di Michelangelo “*Alla Illustrissima e Dotta Signora Giouanna Graia*” è leggibile in Giuliano Pellegrini, *Michelangelo Florio e le sue regole de la lingua thoscana*, in Studi di filologia italiana, vol. XII, 1954, pp. 202-203.

Jane era appassionata delle opere di Platone e intratteneva scambi di lettere in latino con Heinrich Bullinger (successore del riformatore svizzero Huldrich Zwingli), sebbene fosse ancora una giovinetta (Eric Ives, op.cit., pp. 51-55 e 66-67). E’ famoso, nella storia inglese, il brano (ricordato da Eric Ives, op. cit., p. 51) di Roger Ascham (nel suo “*The Scholemaster*”) nel quale, il celebre educatore narra di aver incontrato, nell’agosto 1550, Jane (di cui Ascham era stato probabilmente *schoolmaster* nel 1548) durante una visita al suo amico John Aylmer (il tutore di Jane, citato anche da Michelangelo); Ascham la vide nella sua camera che leggeva il Fedone di Platone in lingua greca.

³⁹² Tale indicazione si trova nel volume di Roberta Romani e Irene Bellini, *Il segreto di Shakespeare – Chi ha scritto i suoi capolavori?*, Milano, Mondadori editore, ottobre 2012, p.123; le Autrici riferiscono, al riguardo, le puntualizzazioni dello studioso indipendente Corrado Sergio Panziera, uno degli studiosi che si è maggiormente focalizzato sull’importante figura di Michelangelo Florio, specie in relazione ai movimenti della Riforma protestante in Italia. Tale A. ha recentemente pubblicato un volume, dichiaratamente a carattere divulgativo, *Il caso Shakespeare e la revisione biografica dei Florio*, Tricase (Lecce), Youcanprint Self- Publishing, 2016, la cui “Premessa (p.7) esordisce col seguente “*incipit*”: “*Il presente scritto è la biografia di tal Michel Agnolo Florio, detto il Fiorentino ...*”

³⁹³ Si veda tale dedica in Andrea Bocchi, *I Florio contro la Crusca*, in *La nascita del vocabolario, Convegno di studio per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, Udine, 12-13 marzo 2013, a cura di Antonio Daniele e Laura Nascimben, Padova, Esedra, 2014, p. 69; lo studio è anche leggibile nel link <http://florio-soglio.ch/BocchiFlorio.pdf>

³⁹⁴ Miguel Gotor - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 79 (2013), voce *Bernardino Ochino*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-ochino_%28Dizionario-Biografico%29/

Aurelia (un nome non certamente molto comune!) la propria figlia (la quale appare anche nel suo testamento del 1° giugno 1626, insieme al di lei marito³⁹⁵), proprio come la prima figlia dell'Ochino ("Aureliana"), che era nata dal matrimonio, in Ginevra, dell'ex frate cappuccino con "un'esule lucchese"³⁹⁶.

In conclusione:

- 1) Il matrimonio di Maria Tudor con Filippo di Spagna era un evento che aveva letteralmente segnato la vita di Michelangelo e della sua "famigliuola";
- 2) A seguito di quel progettato matrimonio e della rivolta di Thomas Wyatt (la rivolta più importante che nessun sovrano della famiglia Tudor dovette fronteggiare) - il quale riteneva disonorevole per l'Inghilterra quel matrimonio, che avrebbe sostanzialmente assoggettato il Paese al dominio spagnolo e alla religione Cattolica - Maria Tudor (il 7 febbraio 1553, giorno in cui la rivolta fu domata) prese la decisione di far decapitare, entro 5 giorni, Jane Grey e il di lei marito (Guildford Dudley), nonché Henry Grey (giustiziato 11 giorni dopo la figlia); quel Duca di Suffolk, che aveva accolto tanto umanamente Michelangelo nella propria casa, in palese difficoltà dopo il famoso "atto di fornicazione". Michelangelo sottolinea (p. 33) che "A lei [Jane], al padre, al zio, al suocero, al marito, et un numero grande di personaggi honorati, d'ogni ordine, e condizione, fu tagliata la testa".
- 3) Quel progettato matrimonio era stata la causa, seppure indiretta, della morte dell'allieva prediletta di Michelangelo, Jane Grey, e del di lei marito e padre. Per Jane Grey, Michelangelo avrebbe scritto, dopo aver raccolto alcuni documenti a Strasburgo e parlato con James Haddon (uno dei tutori di Jane), una "Historia De la vita e de la morte de l'Illustris. Signora Giovanna Graia...", ricca di grande sensibilità (Michelangelo letteralmente riviveva, nel racconto, anche la sua passata carcerazione in Roma e il timore della morte); si tratta della descrizione di un vero e proprio martirio evangelico, ma anche di un racconto ricco di informazioni storiche preziose, da parte di un testimone "oculare" su quanto accadde in Inghilterra dopo la morte di Edoardo VI.
- 4) Michelangelo "marchia" Filippo di Spagna come un uomo che "per la sua insaziabil ingordigia... di tutto 'l mondo si sarebbe voluto impadronire"; il suo matrimonio mirava a "mettere le mani sull'Inghilterra".
- 5) Michelangelo definisce, a sua volta, Maria Tudor come una "impia e crudelissima sfacciata Iezabel Regina [che] hebbe rubbato quel Regno a Christo e datolo in preda ad Antichristo", proprio come la biblica Regina Gezabele, moglie del Re Acab, che abolì la venerazione del Dio di Israele, sostituendolo con falsi idoli, come Baal. Con l'ascesa al trono di Maria, "La vera Christiana religione, tutti i buon'ordini della Chiesa, la dottrina di Christo e Christo stesso ebbero bando; e sì bel regno [quale era stata l'Inghilterra sotto Edoardo VI], che lieto ricetto et albergo parecchi anni era stato di pellegrini fedeli d'ogni nazione, perseguitati da la tirannide d'Antichristo [l'Inquisizione Cattolica], in pochi giorni pianse non pur [non solo] la loro calamitosa partita, ma [anche] l'atrocissime e spaventose morti dei suoi più cari e santi membri e per le sue strade vide miserabilmente correr il sangue loro". E Michelangelo ricorda anche i tre martiri di Oxford, Ridley, Latimer e Cranmer arsi al rogo.
- 6) L'ascesa di Maria Tudor, spalleggiata dal futuro marito Filippo di Spagna, aveva, infatti, decretato la "calamitosa partita", la fuoriuscita di tutti gli stranieri dal Regno e un secondo "esilio" per Michelangelo e la sua "Famigliuola", costretti a fuggire il 4 marzo del 1554.

Il matrimonio fra Maria e Filippo non era certamente un fatto che non avesse segnato profondamente Michelangelo e la sua "Famigliuola". Nuovi lidi lo attendevano dopo un periglioso viaggio tramite Anversa, un prolungato soggiorno a Strasburgo e l'approdo finale a Soglio!

II.3 Il motivo "storico" della scelta tizianesca del soggetto del dipinto *Venere e Adone*, "in assoluta coerenza con le ragioni politiche di quel matrimonio" fra Filippo II di Spagna e la Regina Maria Tudor d'Inghilterra: "la critica alla caccia ... quale ammonimento a evitare il pericolo della guerra" e "a custodire la pace". Le due lettere di Tiziano, relative al dipinto, inviate da Tiziano nel 1554 a Filippo, "Re d'Inghilterra" e al vescovo d'Arras, intermediario delle nozze. Alla data di pubblicazione, nel 1593, dell'omonimo poemetto di

³⁹⁵ Si veda tale testamento, in inglese e nella sua traduzione italiana, nel volume di Roberta Romani e Irene Bellini, cit., pp. 203-210.

³⁹⁶ Miguel Gotor, op.cit.

Shakespeare, Filippo aveva subito una delle più celebri disfatte navali della storia (1588), a conclusione della sua iniziativa bellica volta alla ri-conquista di quell’Inghilterra, di cui era stato Re: un ulteriore motivo che rendeva ancor più “attuale”, nel poemetto Shakespeariano, il messaggio allegorico del dipinto del Tiziano.

In un attento studio del 2003 di Kiyō Hosono, relativo al dipinto tizianesco di *Venere e Adone*, ci si è anzitutto domandato “perché Tiziano, per tale occasione, si sia ispirato proprio al mito di Venere e Adone”.³⁹⁷

Infatti, la prima domanda che in tale studio si è posta è stata proprio quella relativa ai “motivi” della “scelta del soggetto”, in relazione al fatto che tale dipinto era stato progettato ed eseguito da Tiziano per essere inviato da Tiziano stesso a Filippo II di Spagna, non ancora Re di Spagna (lo diverrà nel 1556), ma già Re d’Inghilterra, in virtù delle sue nozze con la Regina d’Inghilterra Maria Tudor, celebratesi il 25 luglio 1554 nella cattedrale di Winchester.

Lo studio dimostra come il mito di Venere e Adone riguardi anche “l’arte venatoria”³⁹⁸, soggiungendo che, “*Nei tempi antichi la caccia era paragonata alla guerra e il cacciatore a un prode guerriero*”³⁹⁹. Non v’è dubbio, quindi, che il “messaggio” che Tiziano voleva comunicare a Filippo era un messaggio volto a “evitare la guerra e custodire la pace”⁴⁰⁰.

Uno dei più autorevoli studiosi mondiali di Tiziano, il Prof. Augusto Gentili condivide pienamente tale interpretazione, rilevando che “*la Venere e Adone del Prado, spedita a Filippo ‘Re d’Inghilterra’ in occasione delle nozze con Maria Tudor, intendesse ... la critica alla caccia ... quale ammonimento a evitare il pericolo della guerra, in assoluta coerenza con le ragioni politiche di quel matrimonio*”.⁴⁰¹

Il predetto studio del 2003, al fine di dimostrare il messaggio di pace e di contrasto alla guerra che caratterizza il dipinto tizianesco in questione (messaggio che sembra potentemente essere trasmesso dall’immane sforzo di Venere, rappresentato nel dipinto, di tenere a sé avvinta Adone per impedirgli di seguire il suo irrefrenabile anelito alla “caccia” e quindi alla “guerra”), ha analizzato anche il “contenuto” di due lettere inviate da Tiziano:

- 1) nel 1554, a Filippo, divenuto Re d’Inghilterra il 25 luglio di quell’anno, con la quale il pittore accompagnava il dipinto *Venere e Adone*;
- 2) il 10 settembre 1554, ad Antoine Perrenot de Granvelle, vescovo d’Arras, “intermediario di queste nozze per parte degli Asburgo”⁴⁰².

La studio del 2003 sottolinea come la lettera del 1554 di Tiziano, con cui egli invia a Filippo d’Asburgo il dipinto in esame, “*ha un esordio solenne: ‘Al Re d’Inghilterra. Sacra Maestà. Viene hora a rallegrarsi con Vostra Maestà, del nuovo Regno concessogli da Dio, il mio animo accompagnato dalla presente pittura di Venere, & Adone*”⁴⁰³.

Già in questo esordio, si colgono immediatamente le delicate “ragioni politiche di quel matrimonio”, per esprimerci con le parole del Prof. Gentili.

³⁹⁷ Così, Kiyō Hosono, *Venere e Adone di Tiziano: la scelta del soggetto e le sue fonti*, in *Venezia Cinquecento*, XIII/26, 2003, II, p. 111

³⁹⁸ Kiyō Hosono, op. cit., p. 112. Per quanto riguarda il significato allegorico della caccia in *Venere e Adone* di Tiziano, si veda Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma, 1988, pp.170-172, 267-268; Id., *Il significato allegorico della caccia nelle ‘poesie’ di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno (Venezia 1976), Vicenza, 1980, p.172.

³⁹⁹ Kiyō Hosono, op. cit., p. 112.

⁴⁰⁰ Kiyō Hosono, op. cit., pp. 117-119.

⁴⁰¹ Augusto Gentili, *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Grandi libri d’arte, 2012, p. 260.

⁴⁰² Kiyō Hosono, op. cit., p. 119.

⁴⁰³ Kiyō Hosono, op. cit., p. 119, che, alla nota 41, indica la raccolta del 1554, ove tale lettera è pubblicata: “Tiziano, *Al Re d’Inghilterra*, in *Lettere di diversi eccellentissimi uomini, raccolte da diversi libri: tra le quali se ne leggono molte, non più stampate. Con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano, e nel fine annotazioni e tavole delle cose più notabili, a utile degli studiosi*. In Venegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli, MDLIII, p. 23. Il dipinto pervenne a Londra prima del 6 dicembre 1554 (Hosono, op. cit., p. 152, fine nota 2).

Tiziano si rivolge a Filippo d'Asburgo (figlio dell'Imperatore Carlo V di Spagna), non ancora Re di Spagna (lo diverrà nel 1556), ma già, a tutti gli effetti, "Re d'Inghilterra" in virtù del matrimonio contratto, il 25 luglio del 1554, con la Regina Maria I Tudor d'Inghilterra (divenuta tale il 19 luglio 1553, deposta con la forza la Regina Jane Grey, sovrana per soli 9 giorni). Abbiamo già rilevato come anche l'*Encyclopædia Britannica*, sottolinei che Filippo, nel 1554, sposò Maria I d'Inghilterra e divenne "sovrano congiuntamente a Maria" ("joint sovereign") d'Inghilterra, fino alla morte di Maria⁴⁰⁴ nel 1558.

Ritornando allo studio del 2003, concernente il dipinto tizianesco di Venere e Adone, ivi si rileva che la menzionata lettera di Tiziano del 1554 (con cui il pittore accompagnava la spedizione del dipinto stesso) si concludeva con un fervido augurio: "La ... Regina N. S. Iddio benedetto conservi insieme con Vostra Maestà molti secoli felice, acciocché felici si conservino i popoli governati, & retti dalle sue sante, & pie volontà"⁴⁰⁵.

In tale studio si sottolinea, inoltre che "L'accenno alla pace, tra l'altro, è ripreso e ampliato nella lettera ad Antoine Perrenot de Granvelle, vescovo d'Arras, intermediario di queste nozze per parte degli Asburgo, datata 10 settembre 1554, lo stesso periodo in cui Tiziano fece recapitare Venere e Adone insieme alla lettera a Filippo d'Asburgo:

'Anchora che sua Maestà Cesarea sia hora in qualche travaglio per conto della guerra; nientedimeno, havendo io un'altra arte oltre la pittura, che è lo indovinare, spero che la opera mia della Santa Trinità in compagnia della Madonna del cielo, che io mando a Sua Maestà Cesarea, la troveranno in pace e vittoria gloriosa, sì che ella potrà godere con lieto core della dolce vista della mia pittura'."

Lo studio conclude, sul punto, che, sulla base delle due predette lettere di Tiziano, messe "in relazione con i significati allegorici del mito di Venere e Adone ... è possibile supporre che Tiziano abbia scelto nel 1554 per Filippo d'Asburgo tale soggetto per felicitarsi con lui per le nozze con Maria Tudor e per augurare prosperità alla coppia regale e pace durevole e felicità ai popoli sotto il suo dominio..."⁴⁰⁶.

Tiziano, nella sopra riportata lettera del 10 settembre 1554 al vescovo di Arras, si vantava di aver, oltre l'arte della pittura, anche l'arte di "indovinare", auspicando, per Filippo, "pace e vittoria gloriosa".

I fatti dimostreranno che come "indovino", Tiziano non era certamente all'altezza della sua fama di "pittore"!

La stessa *Encyclopædia Britannica* ci offre un sintetico e terrificante bilancio del regno di questi due sovrani, che restaurarono il Cattolicesimo in Inghilterra: "Per tre anni i corpi dei ribelli penzolarono dalle forche e gli eretici furono giustiziati in modo implacabile, circa 300 bruciati al rogo. Pertanto la Regina, ora conosciuta come Maria la Sanguinaria, era odiata, il marito spagnolo era oggetto di sospetti e dileggi, e lei stessa si rimproverava per l'immorale strage. Una guerra impopolare e senza successo contro la Francia, in cui la Spagna era alleata dell'Inghilterra, si concluse con la perdita di Calais, l'ultima roccaforte dell'Inghilterra in Europa"⁴⁰⁷.

La Regina era odiata e il marito spagnolo oggetto di dileggi; le stragi dei Cattolici (i tre martiri di Oxford, ricordati da Michelangelo Florio, *in primis*) che le valsero il nome di Maria la Sanguinaria; la perdita di Calais.

Soprattutto, il matrimonio di Maria aveva reso *uno spagnolo Re d'Inghilterra!*

Come aveva rilevato Michelangelo Florio (a p. 53 della sua "Historia"), Maria si era "risoluta"⁴⁰⁸ "... di privare il sangue Inghilese de la corona d'Inghilterra, e darla ad uno Spagnuolo...".

Come sottolinea l'*Encyclopædia Britannica*, quando trapelò la notizia del matrimonio di Maria con Filippo, fu allora che Thomas Wyatt il giovane (figlio del famoso omonimo poeta e diplomatico), valente uomo d'armi,

⁴⁰⁴ Helmut Georg Koenigsberger, voce *Philip II King of Spain and Portugal*, in <https://www.britannica.com/biography/Philip-II-king-of-Spain-and-Portugal>

⁴⁰⁵ Kiyo Hosono, op. cit., p 119.

⁴⁰⁶ Kiyo Hosono, op. cit., p 119.

⁴⁰⁷ Eric Norman Simons, voce *Mary I Queen of England*, in <https://www.britannica.com/biography/Mary-I>

⁴⁰⁸ Effettivamente "risoluto" e "risoluta" sono parole che piacciono molto a Michelangelo.

“insorse contro la Regina, poiché egli riteneva che il matrimonio di lei, proposto con il futuro re Filippo II di Spagna, fosse un affronto all'onore nazionale dell'Inghilterra”⁴⁰⁹.

L'Inghilterra si apprestava a vivere una sorta di vera e propria sottomissione politica rispetto alla Spagna: in effetti, questo matrimonio non era, come aveva affermato Maria, duramente contrastando il Parlamento inglese, una sua propria questione “privata”: “*Il mio matrimonio è solo un affare mio*” “*My marriage is my own affair*”⁴¹⁰. A seguito di tale matrimonio, infatti, l'Inghilterra si ritrovò un Re spagnolo.

Michelangelo Florio (a p. 67 della sua “*Historia*”) aveva “marchiato” Filippo di Spagna come un uomo che “*per la sua insaziabil ingordigia... di tutto 'l mondo si sarebbe voluto impadronire*”; il suo matrimonio mirava a “*mettere le mani sull'Inghilterra*” e “*accrescere i ... domini*”, restaurando in Inghilterra il Cattolicesimo⁴¹¹.

Va precisato che l’“*Adone*” tizianesco non era altro che la raffigurazione (tramite l'immagine mitologica) proprio di Filippo II di Spagna; e tale identificazione fra il personaggio mitologico e quello storico è anche dimostrata, in modo inconfutabile, dal fatto che, nel dipinto del Prado (quello inviato da Tiziano a Filippo nel 1554⁴¹²), *Adone* - come precisamente rilevato dagli studiosi - ha addirittura proprio “*i tratti caratteristici, sia pure idealizzati, di Filippo di Spagna*” (“*capelli ricciuti biondo-rossicci con un'accentuata stempiatura, occhi un po' sporgenti, bocca piegata in basso agli angoli*”)⁴¹³.

Quando il poemetto di Shakespeare fu pubblicato nel 1593, come prima opera a stampa che reca nel frontespizio il nome *Shakespeare*, la situazione “politica” di quel matrimonio e, in particolare, quella di *Adone/Filippo II* si era evoluta ancora, e non nel senso della “pacificazione” auspicata da Tiziano. Nel 1593, l'allegoria tizianesca si era colorata di nuovi importanti motivi di “attualità”.

Così come *Adone*, che la dea *Venere* scongiurava di tralasciare la “caccia” (nel dipinto tizianesco), avrebbe finito per essere ucciso dal cinghiale (nel mito e nell'opera shakespeariana), analogamente Filippo era stato irrefrenabilmente preso dall'anelito della conquista e aveva subito, nel 1588, quella che può definirsi una delle più celebri sconfitte navali della storia; quella in cui la sua “*Invincibile Armada*” era stata battuta sui mari dalla flotta inglese. Una sconfitta di tale importanza, che era destinata a cambiare per sempre le sorti della storia dell'intera umanità.

Riepiloghiamo brevissimamente i fatti che seguirono la morte di Maria Tudor e che condussero a questa epica battaglia.

Morta Maria Tudor nel 1558, e ascesa al trono d'Inghilterra Elisabetta Tudor, si era inizialmente posto il problema del matrimonio della nuova regina; fra gli importante pretendenti, si fece avanti anche Filippo II di Spagna, “*che sperava di rinnovare il legame fra la Cattolica Spagna e l'Inghilterra*”⁴¹⁴. Sappiamo, però, che Elisabetta non ebbe, infine, alcuna intenzione di prender marito.

⁴⁰⁹ Si veda la voce *Sir Thomas Wyatt the Younger English Soldier*, in *Encyclopædia Britannica*, in <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Wyatt-the-Younger>

⁴¹⁰ Eric Norman Simons, voce *Mary I Queen of England*, in <https://www.britannica.com/biography/Mary-I>. “*Maria aveva cominciato a intavolare privati negoziati di questo matrimonio, nell'ottobre 1553, dopo tre mesi dal suo trionfo su Jane Grey... Ai primi di novembre, il segreto era diventato pubblico e quando una delegazione parlamentare richiese che essa sposasse un marito nato nel regno d'Inghilterra, Maria perse la pazienza*” (Eric Ives, op. cit. p.261).

⁴¹¹ Eric Ives, *Lady Jane Grey, A Tudor Mystery*, Wiley-Blackwell 2009, p. 80.

⁴¹² Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1980, p.113, il quale sottolinea che “La versione inviata a Filippo nel 1554, di cui ripetutamente si parla nella corrispondenza di quell'anno, è sicuramente identificabile con il dipinto del Prado, ancor oggi deturpato da una rigatura orizzontale continua a metà altezza, danno avvenuto durante il trasporto e lamentato nei documenti da Filippo stesso e dai suoi funzionari”.

⁴¹³ Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1980, p.114.

⁴¹⁴ Stephen J. Greenblatt, voce *Elizabeth I Queen of England*, in <https://www.britannica.com/biography/Elizabeth-I> dell'Encyclopædia Britannica.

L'8 febbraio 1587, la Cattolica Maria Stuart (ritenuta una minaccia per il trono di Elisabetta) era stata giustiziata, e “*i Cattolici europei [fra cui Filippo II di Spagna] scrissero amare denunce contro la Regina*”.⁴¹⁵

Tale condanna a morte era stata eseguita a seguito della scoperta, da parte dello spionaggio di Elisabetta, di una cospirazione, guidata da Anthony Babington, volta a deporre e uccidere Elisabetta stessa e porre Maria Stuart, come simbolo del Cattolicesimo, sul trono d'Inghilterra. “*Filippo II promise di intervenire con una spedizione dopo che fosse stata giustiziata la regina*” Elisabetta. “*Babington scrisse alcune lettere a Maria Stuart per spiegarle i suoi piani, ma tali lettere e le risposte di Maria furono intercettate dalle spie del segretario di Elisabetta Sir Francis Walsingham.*”⁴¹⁶

Gli studiosi⁴¹⁷ ritengono che anche John Florio fu una delle spie di Walsingham e forse non fu estraneo alla fondamentale operazione di spionaggio, che condusse alla scoperta della cospirazione. Comunque sia, John Florio seguì sicuramente con attenzione la “causa occasionale” (la scoperta della cospirazione di Babington e la susseguente decapitazione di Maria Stuart), che determinò, infine, Filippo II a tentare, in nome del mondo cattolico, l'invasione dell'Inghilterra!

Si rileva, infatti, che, anche a seguito della tragica vicenda di Maria Stuart, Filippo, che da tempo studiava questo piano, “*si convinse che la religione cattolica ... e la sua autorità ... avrebbero potuto essere salvati solo con un intervento contro l'Inghilterra A tal fine equipaggiò l'Armada che, con l'aiuto dell'esercito spagnolo nei Paesi Bassi, avrebbe dovuto conquistare l'Inghilterra (1588)*”.⁴¹⁸

“*La sconfitta dell'Armada salvò l'Inghilterra dall'invasione e l'Olanda dall'estinzione, mentre assestò un duro colpo al prestigio della più grande potenza europea dell'epoca, la Spagna*”.⁴¹⁹

Grazie a questo importantissimo successo, l'Inghilterra della regina eretica e anti-spagnola Elisabetta I affermò il proprio dominio sui mari e inflisse una battuta d'arresto al tentativo spagnolo di egemonia sullo scacchiere europeo.

Questa sconfitta, come già rilevato, fu uno di quegli eventi storici destinato a mutare per sempre le sorti dell'intera umanità.

Insomma, nel 1593, quando venne pubblicato il poemetto di Shakespeare, Filippo II, l'“Adone” del dipinto tizianesco, non aveva certamente seguito i messaggi di pace e di contrarietà alla guerra, che scaturivano da quel dipinto stesso.

Lui, che sino al 1558 era stato addirittura Re d'Inghilterra (come lo celebra giustamente Tiziano nella sua citata lettera del 1554), 30 anni dopo aveva portato la guerra proprio contro quel paese di cui era stato sovrano per oltre 4 anni, una sorta di tentativo di riconquista di quel Regno di cui era stato Re per via del matrimonio con Maria Tudor.

Lo attendeva una delle disfatte navali più celebri dell'intera storia mondiale; nella quale veniva sconfitta quella che, sino ad allora, era stata chiamata un'Armada “*Invincibile*”.

Se Adone, nonostante le suppliche della dea Venere, era voluto andare a “caccia” e aveva finito per essere ucciso dal cinghiale, anche Filippo era andato in “guerra” e la sua sconfitta era stata amarissima.

Alla data di pubblicazione del poemetto di Shakespeare, l'allegoria tizianesca dell'“*avversità alla guerra*” si caricava di *ulteriori profili di attualità*, proprio rappresentati dalla cocente sconfitta sui mari (1588), di *quell'Adone*

⁴¹⁵ Stephen J. Greenblatt, op. cit.

⁴¹⁶ Si veda la voce *Anthony Babington, English Conspirator*, in <https://www.britannica.com/biography/Anthony-Babington>

⁴¹⁷ Si veda Yates, op. cit., p. 84. Si veda Laura Orsi, *Il caso Shakespeare ...* cit., pp. XXX-XXXI. Si veda anche Gerevini, op. cit., pp. 94-95.

⁴¹⁸ Helmut Georg Koenigsberger, voce *Philip II King of Spain and Portugal*, in <https://www.britannica.com/biography/Philip-II-king-of-Spain-and-Portugal>

⁴¹⁹ Si veda la voce *Spanish Armada, Spanish Naval Fleet*, in <https://www.britannica.com/topic/Armada-Spanish-naval-fleet>

spagnolo che, nonostante le suppliche della dea Venere, aveva voluto “guerreggiare”, “lancia nella mano⁴²⁰”, alla riconquista di quel Regno di cui un tempo era stato Re.

II.4 Brevi cenni sulla paternità del poemetto Shakespeariano secondo la “tesi Florianiana”. Le dediche al Conte di Southampton, da parte di Shakespeare (per *Venere e Adone*- 1593- e *Lucrezia* – 1594) e di John Florio (per il suo dizionario del 1598). L’analisi comparata fra la dedica di Shakespeare al Conte di Southampton relativamente al poemetto *Lucrezia* (1594) e la successiva dedica di John Florio al medesimo Conte per il suo primo dizionario (1598), nelle parole dell’*Encyclopædia Britannica*, IX Edizione. Analogie con la dedica di Michelangelo Florio a Elisabetta d’Inghilterra, in occasione della sua traduzione dal latino in italiano del *De Re Metallica* di Georg Agricola (1563).

In conclusione, giusta la “tesi Florianiana”, erano *sin troppe e sin troppo significative le emozioni che legavano John Florio* (che si sarebbe dichiarato nel 1611 “*Anglus pectore*”, cioè “*Inglese nel cuore*”) *a questa allegoria tizianesca, a quel matrimonio regale fra Filippo e Maria:*

- che, come anche sottolineato da Michelangelo nella sua “*Historia*”, aveva portato lutti e stragi invereconde in Inghilterra, anziché pace;
- che aveva significato la decapitazione (pena, sino ad allora sospesa) della più amata delle allieve di Michelangelo, la fervente evangelica riformata Lady Jane Grey (la “*Regina per nove giorni*”), quasi una “sorella maggiore” per John, cui Michelangelo aveva voluto dedicare una voluminosa “*Historia*”, un’opera ricca di emozioni, di fede religiosa, circa la vita e gli ultimi giorni di quella vera e propria martire evangelica, ma anche densa di annotazioni sui fatti che seguirono, in Inghilterra, alla morte di Edoardo VI, come visti da un testimone “oculare”;
- che aveva rappresentato una “svolta” fondamentale nella vita di Michelangelo, costretto con la sua “*famigliuola*” a riprendere nuovamente la via dell’esilio, a fuggire dal Regno e a ripararsi, dopo varie vicissitudini, nei Grigioni, a Soglio il 27 maggio 1555, fino al 1566, anno a cui risalgono le ultime prove documentali inconfutabili della sua esistenza in vita;
- che avrebbe condotto, nel 1588, Filippo II, l’“Adone” spagnolo ritratto da Tiziano (dopo che la cospirazione di Babington fu scoperta dall’*intelligence* inglese - con il coinvolgimento spionistico dello stesso John Florio – e dopo che Maria Stuart fu decapitata nel 1587) a tentare l’impresa temeraria dell’invasione dell’Inghilterra, per riconquistare, in nome del Cattolicesimo, quel Regno di cui era stato un tempo Re.

Si trattava evidentemente di un’occasione irripetibile e irresistibile, per John, per debuttare con la prima opera da attribuire a una persona realmente vissuta, l’attore William di Stratford.

In conclusione, va rilevato che, quando il dipinto fu terminato da Tiziano (1554), Michelangelo era a Soglio, e Aretino a Venezia.

Seppur Michelangelo non ebbe la possibilità di vedere direttamente quella pittura tizianesca in Venezia, fu sicuramente aggiornato, al riguardo, da quell’ “*entourage tizianesco-aretiniano*” (cfr. il precedente § vii. della Premessa al presente studio), di cui Michelangelo era stato parte, negli anni in cui predicava in Venezia.

Nei Grigioni arrivavano continuamente esuli religiosi da varie parti d’Italia (Venezia compresa) e Michelangelo fu sicuramente messo al corrente (su sollecitazione di qualche membro di quell’entourage o di Aretino stesso) di tale importante e allegorico dipinto del Tiziano, di cui, invece, poté verosimilmente anche vedere qualche incisione, quale quella che fu realizzata da Giulio Sanuto nel 1559⁴²¹.

E non poteva essere diversamente, considerato che “*il dipinto di Venere e Adone ... ebbe ... grande successo nella Venezia del tempo*”, tanto che il veneziano Lodovico Dolce scriveva al Mag. M. Alessandro Contarini che “*rispetto alla divinità (che altra parola non si conviene) di questa Pittura, Vi può bastare che ella è di mano di Titiano, e fatta per il Re d’Inghilterra*”⁴²². Anche Francisco de Vargas, ambasciatore di Spagna a Venezia, in una sua lettera

⁴²⁰ Augusto Gentili, op.cit., p. 113.

⁴²¹ Circa tale incisione, si veda Kiyō Hosono, op. cit., p.147 e p. 149, figura 21.

⁴²² Kiyō Hosono, op. cit., p. 147, che, alla nota 173, indica la raccolta del 1554, ove tale lettera è pubblicata: Tiziano, *Al Mag. M. Alessandro Contarini*, in *Lettere di diversi eccellentissimi uomini, raccolte da diversi libri: tra le quali se ne leggono*

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by

del 16 ottobre 1554 inviata ad Antoine Perrenot de Granvelle vescovo d'Arras (che era stato, come rilevato, intermediario delle nozze regali per parte asburgica) ha parole di gande ammirazione per tale dipinto di Tiziano e soprattutto “*le varie repliche di quest’opera ... [di cui oltre parleremo] testimoniano ... il grande successo che il dipinto ebbe nella Venezia del tempo*”⁴²³.

Un’ultima notazione, che riteniamo opportuna, riguarda le dediche al Conte di Southampton, da parte di Shakespeare (per *Venere e Adone* - 1593- e *Lucrezia* – 1594) e di John Florio (nel dizionario del 1598)⁴²⁴. Infatti, nel 1594, John Florio fu nominato “*tutor’ del Conte di Southampton, condividendo con Shakespeare la protezione del Conte medesimo*”⁴²⁵.

In particolare, si farà riferimento all’analisi comparata fra la dedica di Shakespeare al Conte di Southampton relativamente al poemetto *Lucrezia* (1594) e la successiva dedica di John Florio al medesimo Conte per il suo primo dizionario (1598), nelle parole dell’*Encyclopædia Britannica*, IX Edizione⁴²⁶.

Si premette, anzitutto, che la “voce” *Shakespeare* dell’*Encyclopædia Britannica*, IX Edizione (paragrafo: *Shakespeare Continues his Education. His Connection with Florio*) sottolinea che, per Shakespeare, John Florio era “*a friend and literary associate to whom he felt personally indebted*”, “*un amico e associato letterario verso cui egli si sentiva personalmente in debito*”.

Inoltre, “*Shakespeare aveva anche molta familiarità con i lavori giovanili di Florio, i suoi First Fruits e Second Fruits... Abbiamo raccolto vari elementi di prova indiretta che mostrano la familiarità di Shakespeare con questi manuali, ma essendo questi elementi numerosi e particolareggiati non è possibile riportarli qui tutti. Sia qui sufficiente, nell’illustrare questo punto, far riferimento a un solo esempio: i versi in lode di Venezia che Oloferne pronuncia con così grande mellifluidità in Love’s Labour’s Lost*”⁴²⁷.

molte, non più stampate. Con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano, e nel fine annotazioni e tavole delle cose più notabili, a utile degli studiosi. In Venegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli, MDLIII, pp. 533-34.

⁴²³ Kiyō Hosono, op. cit., p. 147.

⁴²⁴ Le due dediche di Shakespeare sono leggibili in <http://www.shakespeare-online.com/biography/patronsouthampton.html> ; quella di John Florio, in John Florio, *A Worlde of Wordes*, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller, University of Toronto Press, 2013, p. 4. Il poemetto *Venus and Adonis* fu “*la prima opera a stampa che reca nel frontespizio il nome di Shakespeare*” (Laura Orsi, *William Shakespeare ... cit.*, p. 192).

⁴²⁵ Herman W. Haller, cit., 2013, p. XV.

⁴²⁶ Tale intero paragrafo della voce *Shakespeare*, scritta da Thomas Spencer Baynes, è anche liberamente disponibile, “*on-line*”, accedendo al sito web ufficiale dell’*Encyclopædia Britannica* <http://www.1902encyclopedia.com/S/SHA/william-shakespeare-31.html>

Quanto a Thomas Spencer Baynes, si veda la voce *Thomas Spencer Baynes, British Scholar and Editor*, in *Encyclopædia Britannica* <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Spencer-Baynes>: Baynes “*man of letters who was editor of the ninth edition of Encyclopædia Britannica... Baynes used his reputation as a scholar to persuade authors of ‘brilliance and character’ to contribute . He himself wrote the Britannica article on Shakespeare.*” (Baynes, “*uomo di lettere che fu il coordinatore della nona edizione dell’Encyclopædia Britannica ... Baynes usò la sua reputazione di studioso per convincere, a dare il loro contributo, autori di ‘acuta intelligenza e grande autorità’.* Scrisse egli stesso la voce *Shakespeare della Britannica*”).

L’edizione IX dell’*Encyclopædia Britannica* è largamente conosciuta come la “*Scholar’s Edition*”, l’“*Edizione dello Studioso*” “*per i suoi alti standard intellettuali*” (“*for its high intellectual standards*”), come precisamente chiarito nel sito ufficiale dell’*Encyclopædia Britannica*, <http://www.1902encyclopedia.com/about.html>

⁴²⁷ Il brano originale dell’*Encyclopædia Britannica*, cit., recita: “*Shakespeare was also familiar with Florio’s earlier works, his First Fruits and Second Fruits,... We have collected various points of indirect evidence showing Shakespeare’s familiarity with these manuals, but these being numerous and minute cannot be given here. It must suffice to refer in illustration of this point to a single instance - the lines in praise of Venice which Holofernes gives forth with so much unction in Love’s Labour’s Lost.*” Il brano è leggibile in <http://www.1902encyclopedia.com/S/SHA/william-shakespeare-31.html>

Si veda, in merito ai versi su Venezia pronunciati da Oloferne, il nostro recente studio *Michelangelo Florio e la celebre frase: “Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa”, con un’introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio*, 2017, pp. 24 e ss., leggibile in

http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=35 sub “*Michelangelo Florio e Venezia*”.

Ancora, “Vi sono altri punti di connessione fra Florio e Shakespeare...La più impressionante singola prova di ciò è l'ideale repubblica di Gonzalo nella Tempesta, che è semplicemente un brano della traduzione di Florio [degli Essais di Montaigne], resa in versi sciolti”.⁴²⁸

Venendo al punto qui di interesse, l'*Encyclopædia Britannica* sottolinea che: “Florio e Shakespeare erano entrambi, inoltre, intimi amici personali del giovane Conte di Southampton che, in armonia con il suo generoso carattere e forte gusto letterario, era il munifico patrono di entrambi. Shakespeare, come dovrà ricordarsi, dedicò il suo ‘Venus and Adonis’ e il suo ‘Lucrezia’ a questo nobiluomo, e tre anni più tardi, nel 1598, Florio dedicò la prima edizione del suo dizionario italiano al Conte in termini che pressoché ricordano le parole di Shakespeare. Shakespeare aveva detto, indirizzandosi al Conte: ‘Ciò che io ho fatto è Vostro; ciò che io farò è Vostro, come parti del tutto che Vi ho consacrato’. E Florio dice: ‘In verità io riconosco un intero debito, non solo della mia migliore cognizione, ma di tutto, sì, di tutto ciò che io conosca o possa conoscere, alla Vostra signorile bontà, nobilissimo, virtuosissimo e onorabilissimo conte di Southampton, nella cui remunerazione e protezione io vissuto diversi anni, verso il quale sono debitore e verso il quale consacro gli anni che ho da vivere”.⁴²⁹

Si suggerisce sostanzialmente che una stessa mente scrisse le due dediche al giovane Conte di Southampton (Henry Wriothesly the Third Earl of Southampton), di cui John Florio era stato “tutor”: (i) in occasione del poemetto “Lucrece”(1594), nel quale compare, per la seconda volta, il nome di Shakespeare e (ii) in occasione del dizionario di John Florio del 1598. Si afferma, infatti, che “nel 1598, Florio dedicò la prima edizione del suo dizionario italiano al Conte in termini che pressoché ricordano le parole di Shakespeare” dedicate al medesimo Conte nel 1594.

Va incidentalmente ricordato che Michelangelo Florio Fiorentino, nella sua dedica alla Regina Elisabetta, scritta da Soglio il 12 marzo 1563, in occasione della pubblicazione della sua traduzione dal latino in italiano del *De Re Metallica* di Georg Agricola⁴³⁰, esprimeva identici concetti, quando affermava che “questo mio dono [la traduzione], come che piccolo egli si sia” era tutto quello che Michelangelo possedeva, proprio come, sottolineava Michelangelo, “quella povera vedovella, che un sol quattrino offerse ne la cassa del publico”. Si tratta di un brano del Vangelo (Luca 21, 1-4), nel quale si evidenzia il gesto di questa vedova che aveva offerto nel tempio “tutto quanto aveva per vivere” e non “qualcosa di superfluo”. Michelangelo esprime il concetto della “totalità del dono”, che è dono dell'intera persona stessa. Si tratta di concetti mutuati dal Vangelo: l'oblazione, l'offerta totale di sé e della propria persona verso Dio Padre. Luigi Firpo⁴³¹ sottolinea, al riguardo, la “faticosa impresa della traduzione ... la fatica di un uomo isolato ... premuto dalla povertà ...”. Simile a questa donazione “totale” e “dell'intera persona” di Michelangelo, appare sia il riconoscimento dell'intero debito e la totale consacrazione degli anni che ho da vivere nella dedica di John Florio al Conte, come anche quel *Ciò che io ho fatto è Vostro; ciò che io farò è Vostro, come parti del tutto che Vi ho consacrato*, nella dedica del Drammaturgo al medesimo Conte.

Nella dedica relativa al Poemetto *Venere e Adone*, gli studiosi rilevano che il Drammaturgo sottolinei come questa sia “la sua opera prima, aggiungendo che: ‘se questo primo figlio della mia inventiva risulterà deforme, mi

⁴²⁸ Il brano originale dell'*Encyclopædia Britannica*, cit., recita: “There are other points of connexion between Florio and Shakespeare... The most striking single proof of the point is Gonzalo's ideal republic in the Tempest, which is simply a passage from Florio's version turned into blank verse”. Il brano è leggibile in <http://www.1902encyclopedia.com/S/SHA/william-shakespeare-31.html>

⁴²⁹ “Florio and Shakespeare were both, moreover, intimate personal friends of the young earl of Southampton who, in harmony with his generous character and strong literary tastes, was the munificent patron of each. Shakespeare, it will be remembered, dedicated his Venus and Adonis and his Lucrece to this young nobleman; and three years later, in 1598, Florio dedicated the first edition of his Italian dictionary to the earl in terms that almost recall Shakespeare's words. Shakespeare had said in addressing the earl, ‘What I have done is yours, what I have to do is yours, being part in all I have devoted yours.’ And Florio says, ‘In truth I acknowledge an entire debt, not only of my best knowledge, but of all, yea of more than I know or can to your bounteous lordship, most noble, most virtuous, and most honourable earl of Southampton, in whose pay and patronage I have lived some years, to whom I owe and vow the years I have to live.”

Il brano dell'*Encyclopædia Britannica* è leggibile in <http://www.1902encyclopedia.com/S/SHA/william-shakespeare-31.html>

⁴³⁰ Si legga tale dedica in Agricola, *Opera di Giorgio Agricola de l'Arte de' metalli partita in XII libri ... tradotti in lingua toscana da M. Michelangelo Florio fiorentino* (Basilea, 1563); ristampa in fac-simile con introduzione di Luigi Firpo *Giorgio Agricola e Michelangelo Florio*, Torino, 1969.

⁴³¹ Luigi Firpo *Giorgio Agricola e Michelangelo Florio*, cit., Torino, 1969, p. XV.

*dispiacerà di aver scelto per lui un così nobile padrino di battesimo [ossia il Conte di Southampton]; e non arerò più un terreno tanto arido per paura che mi dia un raccolto altrettanto povero'. In altre parole [secondo gli studiosi], l'autore si impegna a non scrivere altre opere del genere se la qualità di questa prima prova non verrà riconosciuta*⁴³².

Gli studiosi sottolineano che la preoccupazione del Drammaturgo non doveva trovare riscontro alcuno nei fatti, poiché il poemetto *“divenne il più letto, famoso e citato fra i poemi del suo secolo e del secolo successivo; ne fanno fede le sedici edizioni che ebbe fra il 1593 e il 1675, nove delle quali nel giro dei primi dieci anni.*⁴³³

II.5 I motivi di “carattere artistico” che indussero Tiziano a rappresentare Venere nuda, “vista da dietro”, nel dipinto “Venere e Adone”, come “pendant” del dipinto raffigurante la parimenti nuda “Danae” “vista da davanti” , già inviato a Filippo II, per ornare il suo “camerino”. La ossessiva ricerca di Tiziano della “tridimensionalità” tramite la pittura. Una ricerca cui Tiziano era particolarmente affezionato e che aveva avuto il suo esordio nel celebre dipinto “Donna allo specchio”, ove si poteva vedere una donna “reale” “di fronte” e un’immagine riflessa (nello specchio): una donna “virtuale” “di spalle”. Il successivo ritratto di Gaston de Foix, da parte di Gian Girolamo Savoldo (1529). Era il famoso “Paragone” fra la pittura e la scultura, che appassionava il mondo artistico, soprattutto veneto, dell’epoca. Gli specchi nell’arte: non solo “specchi di vetro”, ma anche “specchi d’acqua”, o “armature d’acciaio” capaci di riflettere le immagini.

Il famoso dipinto tizianesco di *Venere e Adone* era stato *“eseguito da Tiziano nel 1553 per il principe Filippo ... Giunse in non buone condizioni di conservazione, il 10 settembre del 1554 a Londra, ove il principe si era unito in matrimonio con Maria Tudor, regina d’Inghilterra*⁴³⁴, il 25 luglio 1554.

*“Tiziano, già nel 1545-1546 aveva dipinto una Danae e un Venere e Adone per la Famiglia Frarnese ... che offrivano due differenti punti di vista di un nudo di donna*⁴³⁵ e quindi aveva un’esperienza in proposito. In particolare, tale quadro di *Venere e Adone* era stato *“dipinto per il cardinale Alessandro Farnese intorno al 1545, ma esso è andato perduto all’inizio dell’Ottocento”*⁴³⁶.

Nella parte centrale della celebre lettera del 1554, Tiziano scriveva al Principe Filippo, divenuto il 25 luglio 1544, Re d’Inghilterra, in quanto marito di Maria Stuart: *“Et perché la Danae, ch’io mandai già a Vostra Maestà, si vedeva tutta dalla parte dinanzi, ho voluto in questa altra poesia [Venere e Adone] variare, & farle mostrare la contraria parte, acciòche riesca il Camerino, dove hanno da stare, più gratioso alla vista”*⁴³⁷.

⁴³² Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 234.

⁴³³ Melchiori, op. cit., p. 234.

⁴³⁴ *L’opera completa di Tiziano*, Presentazione di Corrado Cagli, Apparat critici e filologici di Francesco Valcanover, Rizzoli, Milano, 1969, p.122, opera numero 355.

⁴³⁵ Luba Freedman, *The Vainly Imploring Goddess in Titian’s Venus and Adonis*, in *Titian: Materiality, Likeness, Istoria*, edited by Joanna Woods-Marsden, Introduction by David Rosand, Brepols Publishers, 2007, pp.85-86. Lo studio è anche leggibile in <https://www.academia.edu/8652312/>. [The Vainly Imploring Goddess in Titian s Venus and Adonis](https://www.academia.edu/8652312/)

⁴³⁶ ⁴³⁶ Così, Kiyō Hosono, *Venere e Adone di Tiziano: la scelta del soggetto e le sue fonti*, in *Venezia Cinquecento*, XIII/26, 2003, II, nota 47 a p.154. Gli studiosi distinguono le varie versioni del dipinto in due “tipi”: “tipo Prado” e “tipo Farnese”. *“Tiziano modificò solo alcuni dettagli ...Ma ... non cambiò mai la rappresentazione dei due personaggi centrali”* (Hosono, cit., nota 48 alle pp.154-155).

⁴³⁷ Kiyō Hosono, op. cit., p. 119, che, alla nota 41, indica la raccolta del 1554, ove tale lettera è pubblicata: *“Tiziano, Al Re d’Inghilterra, in Lettere di diversi eccellentissimi huomini, raccolte da diversi libri: tra le quali se ne leggono molte, non più stampate. Con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano, e nel fine annotazioni e tavole delle cose più notabili, a utile degli studiosi.* In Venezia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli, MDLIII, p. 23. Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del cinquecento*, Bulzoni editore, 1980, nota 5 a p. 214, rileva che *“Il problema di chi scrivesse per Tiziano questa e altre lettere ‘formali’, diplomaticamente sapienti oltre che letterariamente costruite, è stato posto più volte: sul nome dell’Aretino, e più tardi del Verdizzotti, si può consentire, pur restando difficile giungere a conclusioni compiutamente dimostrative. Il miglior contributo è in proposito quello di E. Tietze Conrat, Titian as a Letter Writer, in Art Bulletin XXVI (1944) pp.117-23”*. In merito a Giovan Mario Verdizzotti, si veda la voce di Giulio Reichenbach - *Enciclopedia Italiana - I Appendice* (1938) nel link [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-mario-verdizzotti_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-mario-verdizzotti_(Enciclopedia-Italiana)/)

Invero, Tiziano “*intendeva adornare il camerino del [futuro] re con punti di vista differenti ma complementari del nudo femminile*”⁴³⁸.

Infatti, l'intento del Tiziano “*era quello di presentare il fascino sensuale del nudo femminile da più punti di vista*”⁴³⁹.

Gli studiosi “*ipotizzarono la loro disposizione in un immaginario ‘camerino’*”⁴⁴⁰.

Il motivo artistico (alla base della scelta tizianesca di adornare il Camerino con un dipinto di *Venere e Adone*, in cui la dea nuda era vista dalla parte posteriore, come complemento della *Danae*, che mostrava la parte anteriore) riproponeva il tema della possibilità, per la pittura di ottenere un effetto di “*tridimensionalità*”, proprio della scultura.

David Rosand ha sottolineato come, “*Venere e Adone di Tiziano, nonostante le differenze di formato, doveva costituire un pendant del dipinto Danae*”⁴⁴¹, già inviato a Filippo.

Lo stesso Rosand rileva, con riferimento alla sopra menzionata lettera di Tiziano, che “*Stimolando l'appetito di Filippo per l'erotismo, la lettera indica che Tiziano stava in un certo senso amplificando un ingrediente essenziale della sua arte, il sensuale nudo femminile, fino a condurlo alla dimensione propria di un monumento. Ma proprio l'idea di offrire una molteplicità di punti di vista della figura dipinta era anche un tema ricorrente, “topos”, oggetto di studio durante il Rinascimento, il paragone fra la pittura e la scultura. Dall'inizio della sua carriera, Tiziano aveva sfidato gli scultori...*”⁴⁴². Rosand ricorda anche che, proprio al fine di offrire una molteplicità di punti di vista della figura dipinta e sfidare, quindi, fornire [tramite un piano bidimensionale] più punti di vista, la tridimensionalità della scultura, già in passato, l'utilizzo pittorico di “*superfici riflettenti di acqua e vetro venne a essere di rigore*”⁴⁴³.

Invero, Tiziano era stato attratto, già dall'inizio della sua carriera, come sopra rilevato da Rosand, da quella disputa “*su quale delle due arti, la pittura o la scultura, fosse superiore (anche per la capacità di rendere la terza dimensione), in corso nel Cinquecento proprio nell'ambito veneto*”. “*...gli specchi ...consentivano ai pittori di rendere [su un piano bidimensionale] la terza dimensione, proiettandosi in uno stesso dipinto ‘più lati’ (fronte, profilo, retro) del personaggio effigiato*”⁴⁴⁴.

Gli studiosi hanno rilevato come “*Secondo Giorgio Vasari, il dibattito sul Paragone nasce a Venezia in seguito alla collocazione, nella piazza dei Santi Giovanni e Paolo, della statua equestre di Bartolomeo Colleoni, scolpita dal Verrocchio. Il biografo afferma ... che nella stessa epoca Giorgione, a seguito del dibattito, cerca di competere con la scultura rappresentando in un unico quadro varie vedute di un nudo, combinando strategicamente i riflessi su uno specchio, sull'acqua e su una corazza*”⁴⁴⁵.

⁴³⁸ Luba Freedman, *The Vainly ... cit.*, p. 84.

⁴³⁹ Kiyo Hosono, op. cit., p. 119.

⁴⁴⁰ Kiyo Hosono, op. cit., nota 46, a p. 154, il quale cita, fra gli altri: M. Tanner, *Titian: the Poesie for Philip II*, Ph. D. Univ. of New York, 1976, pp.141-148; J. Clinton Nash, *Veiled Images. Titian's Mythological Paintings for Philip II*, Philadelphia, London, Toronto, 1985, pp.51-67; Fehl, *Titian and the Olympian Gods: The Camerino for Philip II*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno (Venezia, 1976), Vicenza, 1980, pp. 143-147.

⁴⁴¹ David Rosand, *Ut Pictura Poeta: Meaning in Titian's Poesie*, in *New Literary History (A Journal of Theory and Interpretation)*, 1972, n. 3, p. 535.

⁴⁴² David Rosand, op.cit., p.535.

⁴⁴³ David Rosand, op.cit., p.535.

⁴⁴⁴ Così, Roberta Lapucci, *Riflessioni sugli specchi nell'arte*, in *Tiziano a Milano. Donna allo specchio*, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira editore, Milano 2010, p.83. Si tratta di un volume stremamente interessante, predisposto in occasione dell'Esposizione straordinaria (3 dicembre 2010-6 gennaio 2011) a Palazzo Marino (Milano), Sala Alessi, del dipinto del Tiziano *Donna allo specchio* (proveniente dal Museo del Louvre). Si tratta di una raccolta di ben 17 saggi sui vari profili del dipinto tizianesco in esame, aperti dal saggio del Prof. Augusto Gentili, *Le belle in maschera*, pp. 21-29.

⁴⁴⁵ Cecile Beuzelin, *Donna allo specchio: dalla bottega di Tiziano alla collezione del Grand Louvre*, in *Tiziano a Milano. Donna allo specchio*, cit., nota 2 di p. 41.

Secondo le parole di Vasari, Giorgione “*propose ...che da una figura sola di pittura voleva mostrare il dinanzi et il didietro et i due profili dai lati...dipinse uno ignudo, che voltava le spalle et aveva in terra una fonte d’acqua limpidissima, nella quale fece dentro per riverberazione la parte dinanzi; da un de’ lati era un corsaletto [armatura per la parte superiore del corpo] brunito, che s’era spogliato, nel quale era il profilo manco [sinistro], perché nel lucido di quell’arme si scorgeva ogni cosa; da l’altra parte era uno specchio, che drento vi era l’altro lato di quello ignudo...*”⁴⁴⁶ In questo dipinto di cui narra Vasari, vi erano, quindi: un’immagine diretta di un uomo nudo (ritratto di spalle); un’immagine riflessa in uno specchio d’acqua (con la parte anteriore dell’uomo); un’immagine riflessa (sull’armatura luccicante, di cui l’uomo si era spogliato) del profilo sinistro; un’ultima immagine (del profilo destro dell’uomo) in uno specchio di vetro. Quindi ben quattro diversi punti di vista, uno costituito dall’immagine diretta e tre da immagini riflesse su uno specchio d’acqua, su un’armatura luccicante e su uno specchio di vetro.

In effetti, gli “specchi” che i pittori possono utilizzare (per riflettere l’immagine da più punti di vista) sono non solo quelli di vetro, ma anche le superfici di uno specchio d’acqua o le superfici luccicanti dell’acciaio di una corazza.

Rona Goffen, con riguardo all’uso degli specchi nella pittura e, in particolare, al dipinto tizianesco *Donna allo specchio*, afferma che “*Il pittore così rimedia rispetto alla capacità dello scultore di rappresentare la tridimensionalità, una caratteristica fondamentale della realtà... Inoltre, può mostrarci simultaneamente due o più punti di vista, mentre lo scultore richiede che noi ci muoviamo attorno alla sua opera per vederla nella sua interezza*”⁴⁴⁷. La studiosa conferma quanto asserito da Vasari: “*Giorgione... era d’opinione che in una storia di pittura si mostrasse senza avere a camminare a torno, ma in una sola occhiata tutte le sorti delle vedute che può fare in più gesti un uomo (cosa che la scultura non può fare, se non mutando il sito e la veduta, talché non sono una ma più vedute)*”⁴⁴⁸.

Si precisa che Tiziano, già intorno al 1515, con *Donna allo specchio* “*si inserisce ... nel più grande dibattito dell’arte rinascimentale, quello del Paragone tra pittura e scultura che comincia verso la fine del Quattrocento. Tale dibattito troverà la propria concretizzazione negli anni quaranta del Cinquecento con due lezioni e un’indagine sulla gerarchia delle arti (Della maggioranza delle arti) condotta presso numerosi artisti, dal letterato e cortigiano fiorentino Benedetto Varchi*”⁴⁴⁹. “*Nel dipinto del Louvre [Donna allo specchio], Tiziano presenta la bella fanciulla tra due specchi, sostenuti entrambi da un giovane barbuto. Il primo, collocato dietro la modella, è convesso e ricorda gli specchi fiamminghi: esso consente allo spettatore di ammirare l’acconciatura e il dorso della figura fino alle reni. L’altro, più piccolo e rettangolare, dal riflesso invisibile allo spettatore, serve unicamente alla donna per osservare la propria acconciatura. Lo stratagemma dello specchio situato plasticamente dietro la modella permette di osservarla da molteplici punti di vista, proprio come si potrebbe fare con una statua.*”⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568, così aveva descritto l’episodio: “*Dicesi che Giorgione, ragionando con alcuni scultori nel tempo che Andrea Verrocchio faceva il cavallo di bronzo, che volevano perché la scultura mostrava in una figura sola diverse posture e vedute girandogli a torno, che per questo avanzasse la pittura, che non mostrava in una figura se non una parte sola, Giorgione che era d’opinione che in una storia di pittura si mostrasse senza avere a camminare a torno, ma in una sola occhiata tutte le sorti delle vedute che può fare in più gesti un uomo, (cosa che la scultura non può fare, se non mutando il sito e la veduta, talché non sono una ma più vedute), propose di più che da una figura sola di pittura voleva mostrare il dinanzi et il didietro et i due profili dai lati: cosa che e’ fece mettere loro il cervello a partito. E la fece in questo modo: dipinse uno ignudo, che voltava le spalle et aveva in terra una fonte d’acqua limpidissima, nella quale fece dentro per riverberazione la parte dinanzi; da un de’ lati era un corsaletto brunito, che s’era spogliato, nel quale era il profilo manco, perché nel lucido di quell’arme si scorgeva ogni cosa; da l’altra parte era uno specchio, che drento vi era l’altro lato di quello ignudo; cosa di bellissimo ghiribizzo e capriccio, volendo mostrare in effetto che la pittura conduce con più virtù e fatica, e mostra in una vista sola del naturale, più che non fa la scultura. La qual opera fu sommamente lodata et ammirata, per ingegnosa e bella.*”

Si legga tale brano in Giorgio Vasari, *Le vite* 1568, ripubblicate a Bologna nel 1648, Parte Terza, Primo Volume, pp.20-21, in <https://books.google.it/books?id=0LSCxHJzUS4C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false> ;in formato digitale, in [https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_\(1568\)/Giorgione_da_Castel_Franco](https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_(1568)/Giorgione_da_Castel_Franco)

⁴⁴⁷ Rona Goffen, *Titian’s Women*, Yale University Press, NewHaven-London, 1997, p.70.

⁴⁴⁸ Si veda l’intero brano alla precedente nota 446.

⁴⁴⁹ Cecile Beuzelin, *Donna allo specchio ...*, cit., p.41.

⁴⁵⁰ Cecile Beuzelin, *Donna allo specchio ...*, cit., p.41.

Nel dipinto *Donna allo specchio*, Tiziano “sfruttò il motivo dei due specchi per esprimere la sua opinione sul ‘Paragone’”⁴⁵¹.

“Altre due versioni del dipinto di Tiziano testimoniano il grande successo della *Donna allo specchio* nel Cinquecento: la prima ... conservata a Barcellona ... oggi è ritenuta una copia della bottega del maestro; la seconda è a Praga ... oggi riconosciuta come una replica autografa”⁴⁵².

“Il ritratto di Gaston de Foix, di Gian Girolamo Savoldo⁴⁵³ (1525 circa), conservato al Louvre, mostra un [ulteriore] esempio concreto della capacità della pittura di competere con la scultura: vi si può in effetti ammirare lo stesso uomo ritratto da ... quattro punti di vista differenti grazie alla collaborazione di due specchi ai lati della figura e al riflesso dell’armatura”⁴⁵⁴. Si tratta di un dipinto che, come il menzionato dipinto di Giorgione, di cui parla Vasari, competeva con la tridimensionalità della scultura e rappresentava, con un solo colpo d’occhio, ben quattro diversi punti di vista, compreso il riflesso dell’immagine sull’armatura.

Conclusivamente, è evidente che, il motivo artistico della scelta di Tiziano di ritrarre (in *Venere e Adone*) Venere nuda dal lato posteriore, era finalizzato a offrire un diverso punto di vista del nudo femminile, complementare rispetto alla *Danae* (che mostrava il lato anteriore), nel “camerino” di Filippo; tale “complementarietà” risultava essere un diverso, ma non meno efficace, “stratagemma” (rispetto a quello già adottato in *Donna allo specchio*) per ottenere, in questo caso mediante due dipinti, quell’effetto tridimensionale proprio della scultura, sempre nel solco del dibattito del *Paragone*.

II.6 Precedenti letterari, quali possibili fonte di ispirazione per Tiziano nella composizione del dipinto “Venere e Adone”. Le opere di Lodovico Dolce: *Favola d’Adone* (1545), ove si sottolinea il presentimento di Venere della sciagura imminente su Adone; *Didone* (1547), ove la regina cartaginese cerca di trattenere Enea. Ancora il significato di scongiurare la guerra. A Venezia, il mito di Adone era celebratissimo in quell’epoca: da Giovanni Tarcagnola (1550), da Gabriele Parabosco (1553) e da Diego Urtado de Mendoza (1553). Michelangelo Florio era, come già rilevato, nell’*entourage* tiziano-aretinesco, che comprendeva anche Lodovico Dolce, mentre John aveva inserito, nell’elenco dei libri letti per il dizionario del 1611, anche volumi del Tarcagnola e del Parabosco.

Gli studiosi hanno rilevato che il dipinto di Tiziano si discosta dal mito di Adone, come narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*: infatti, “Nel testo di Ovidio, Adone viene ucciso da un cinghiale dopo che Venere è tornata in cielo, il che non coincide con l’immagine di Venere che cerca di trattenere Adone nel dipinto del Tiziano.”⁴⁵⁵

Gli studiosi hanno ricercato l’origine letteraria della scena rappresentata da Tiziano nel dipinto *Venere e Adone* e sono pervenuti ad alcune interessanti osservazioni circa la probabile influenza che ebbe su tale dipinto un’opera di Lodovico Dolce, la *Favola d’Adone*, “pubblicata dall’editore Giolito a Venezia nel 1545 e ristampata nel 1547”⁴⁵⁶.

Anzitutto, nel dipinto tizianesco, si rappresenta “la scena della ‘partenza’ del giovane [Adone] per la caccia ‘con un dardo in mano ... si tratta dell’unica immagine del genere, a parte la *Favola d’Adone* del Dolce”⁴⁵⁷; infatti, “Nella *Favola d’Adone* del Dolce ... del cacciatore [Adone] si dice che ‘preso in mano il suo lucente dardo...’ (ott. 65, v.7).”⁴⁵⁸

⁴⁵¹ Rona Goffen, *Titian’s Women* ..., cit., p. 70.

⁴⁵² Cecile Beuzelin, *Donna allo specchio* ..., cit., p.41.

⁴⁵³ Circa tale pittore, si veda Adolfo Venturi - Enciclopedia Italiana (1936), voce *Savoldo, Gian Girolamo*, leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-girolamo-savoldo_%28Enciclopedia-Italiana%29/

⁴⁵⁴ Cecile Beuzelin, *Donna allo specchio* ..., cit., p.41.

⁴⁵⁵ Kiyo Hosono, *Venere e Adone di Tiziano: la scelta del soggetto e le sue fonti*, in *Venezia Cinquecento*, XIII/26, 2003, II, p. 132.

⁴⁵⁶ Kiyo Hosono, op. cit., p. 130.

⁴⁵⁷ Kiyo Hosono, op. cit. p.131.

⁴⁵⁸ Kiyo Hosono, op. cit. p.132.

Inoltre, si è rilevato che, nella *Favola d'Adone* del Dolce, “il presentimento di Venere della sciagura incombente su Adone rappresenta quasi il filo rosso della narrazione ...[vi è infine] l'esplicita formalizzazione del presagio... ‘Ma presaga e indovina de la morte/ Di lui’, che sol le piace & le diletta,/Sentì celando il grave duolo invano, /Stringer il cor da un'agghiacciante mano’ (ott. 48). La dea, è detto esplicitamente, prevede la morte dell'amato, trema ed è impaurita. Tutto ciò corrisponde esattamente alla descrizione che Doce fa, nella lettera indirizzata nel 1544 ad Alessandro Contarini, del quadro con Venere e Adone eseguito da Tiziano per Filippo in quello stesso anno, e in particolare dell'aspetto della dea, ‘nel quale appariscono manifesti degni della paura, che sentiva il suo cuore dell'infelice fine, che al giovane avvenne’⁴⁵⁹.”

Gli studiosi ritengono che “Da quanto esposto, possiamo ritenere che Tiziano abbia creato l'originale raffigurazione di Venere ‘che cerca di trattenere il suo innamorato, abbracciandolo, dal dipartire per la caccia’, perché presaga della sua sorte, ispirandosi alla descrizione, che resta l'unica, fatta dal Dolce nella sua *Favola d'Adone*”⁴⁶⁰.

“Nella *Favola d'Adone* del Dolce, i due amanti cacciano animali di piccola taglia (ott. 18, vv.5-8), conducono gli armenti al pascolo, inseguono caprette e agnelli, Venere munge e tosa le pecore (ott. 17), insieme cantano all'ombra degli alberi (ott. 18, vv. 1-4), tornano a casa e si riposano sul ‘duro & polveroso letto’ (ott. 19), si bagnano in un fresco e limpido ruscello (ott. 20), Venere coglie fiori, intreccia ghirlande e ne cinge ‘le tempie’ del giovane (ott. 21), nell'inverno i due innamorati restano in casa a far cestini e si diletano di tutte le cose che allietano pastori e pastorelle (ott. 22). L'insistenza sulla vita pacifica, tranquilla e felice riflette i significati del soggetto di Venere e Adone (amore di coppia, vita pacifica, lontana da guerre) e il preambolo e la conclusione della lettera inviata nel 1554 da Tiziano insieme al suo dipinto a Filippo d'Asburgo, novello re d'Inghilterra, per felicitarsi con lui per le nozze con Maria Tudor e augurare prosperità alla coppia regale e pace durevole e felicità ai popoli sotto il suo dominio. Seguono le ott. 23-32, dove si parla dell'ammonimento di Venere ad Adone ... Venere non solo ripete più volte il suo ammonimento a non cacciare fiere ... ma consiglia di catturare gli uccelletti ... e di cacciare gli animali inoffensivi ... La dea afferma anche che sarebbe ... bello vivere poacificamente insieme ... cacciare gli animali feroci è solo ‘una gloria poca & vile’... Il tutto è alternato a ripetute seduzioni di carattere sensuale: ‘La bella Diva al bel fanciullo in seno ... Dunque ne gli occhi suoi gli occhi lucenti/ La dea fisava.... Lo bacia intanto ... Gli concede ogni gioia alta, e infinita, / Muti restar per breve spatio: & poi / Riprese ella da capo i suoi detti’ Vivere tranquillamente con Venere, ed essere da lei amato, sono quindi più importanti della fama ottenuta cacciando animali feroci (distinguersi, cioè, per imprese guerresche). Le dichiarazioni, e la sensualità che le accompagna, coincidono nell'opera del Dolce con i significati del soggetto di Venere e Adone; con la lettera inviata da Tiziano nel 1554 a Filippo d'Aburgo [preambolo, parte centrale e conclusione]; con il contenuto della lettera inviata il 16 ottobre 1554 da Francisco de Vargas, ambasciatore spagnolo a Venezia, ad Antoine Perrenot de Granvelle, vescovo d'Arras ... e con quello della lettera inviata dal Dolce ad Alessandro Contarini: ‘La Venere è volta di schena, non per mancamento d'arte, ..., ma per dimostrar doppia arte ...’⁴⁶¹”

Anche in questa lettera del de Vargas, si sottolinea come la rappresentazione di Venere, “volta di schena”, fosse volta a “dimostrar doppia arte”; sembra un riferimento proprio a quello straordinario stratagemma della ricerca della tridimensionalità, che il dipinto *Venere e Adone*, in pendant con la *Danae* già presente nel camerino di Filippo, voleva palesare.

Gli studiosi sottolineano anche che “Oltre alle descrizioni tratte dalla *Favola d'Adone*, un'altra immagine concreta cui Tiziano avrebbe potuto ispirarsi per la sua originale rappresentazione di ‘Venere che cerca di trattenere Adone’ potrebbe essere la scena di ‘Didone che cerca di trattenere Enea’ della tragedia *Didone* di Lodovico

⁴⁵⁹ Kiyō Hosono, op. cit. p.133; alla nota 131, Hosono indica la raccolta del 1554, ove tale lettera è pubblicata: Tiziano, *Al Mag. M. Alessandro Contarini*, in *Lettere di diversi eccellentissimi huomini, raccolte da diversi libri: tra le quali se ne leggono molte, non più stampate. Con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano, e nel fine annotazioni e tavole delle cose più notabili, a utile degli studiosi*. In Venegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli, MDLIII, pp. 533-34. Di tale volume, peraltro, lo stesso Dolce era stato curatore (Hosono, op. cit., p. 130).

⁴⁶⁰ Kiyō Hosono, op. cit. p.134.

⁴⁶¹ Kiyō Hosono, op. cit. p.137.

Dolce, basata sul libro IV dell'Eneide di Virgilio. La tragedia del Dolce fu pubblicata a Venezia nel 1547 e ristampata nel 1560.⁴⁶²

*“Come Venere nella favola d’Adone del Dolce ha il presentimento della morte di Adone, così Didone nella tragedia dello stesso autore presagisce la partenza di Enea e il proprio suicidio. Queste somiglianze nei contenuti della Favola d’Adone e della tragedia Didone del Dolce ci suggeriscono, data la contemporaneità della loro stesura, un travaso di scene dall’una all’altra opera. Sicuramente Tiziano doveva conoscere questi due lavori, intorno ai quali Dolce lavorava nel 1545. Il punto culminante del libro IV dell’Eneide è la scena in cui Didone, avvertito l’inganno del suo amato, cerca di trattenere Enea, implorandolo di restare ...Anche Dolce nel terzo atto della sua tragedia mette in primo piano Didone che, informata dal Nuntio dell’imminente partenza dei troiani, affronta Enea cercando di trattenerlo, implorandolo di restare e prendendogli la ‘forte & vincitrice mano’, gesto che non è descritto nel testo virgiliano”*⁴⁶³.

Incidentalmente rileviamo come, analogamente a Dolce, anche Shakespeare, nella rappresentazione di una scena dell’*Eneide* virgiliana introdurrà elementi non descritti da Virgilio. Si tratta del brano in cui Amleto fa recitare al primo attore la scena del regicidio, dell’uccisione di Priamo, da parte di Pirro Neottolemo, per introdurre un nuovo brano di sua assoluta creazione, riguardante le lacrime, la disperazione e l’urlo di dolore di Ecuba per la morte del marito; un’Ecuba che incarna il “*conceit*”, “*concetto*” (parola assai cara ad Aretino!⁴⁶⁴) del dolore vedovile [Atto II, Scena ii, 547] e della fedeltà vedovile; con il contrasto fra le sue “*lacrime accecati*” [Atto II, Scena ii, 502] e le “*lacrime disoneste*” [Atto I, Scena ii, 154] di Gertrude, pronta a sposare il fratricida Claudio entro un mese dalla morte del marito. “*La disperazione di Ecuba per la morte del marito ... non si trova ... nel racconto di Enea in Virgilio ...; [tale disperazione] è qui in evidente antitesi con il comportamento della madre di Amleto.*”⁴⁶⁵ Invece, il

⁴⁶² Kiyō Hosono, op. cit. p.138.

⁴⁶³ Kiyō Hosono, op. cit., p. 143 e nota 164 a p.138. Hosono condivide quanto affermato da Tarpeneing (*Lodovico Dolce: Renaissance Man of Letters*, Toronto, Buffalo, London, 1997, pp.120-121), circa il fatto che Dolce “*nella supplica di Didone che cerca di trattenere Enea, non segue alla lettera il testo virgiliano*”.

⁴⁶⁴ Aretino, come noto, aveva inviato, in data 7 novembre 1537, alla Signora Veronica Gambarà una lettera concernente i ritratti “*pendanti*” tizianeschi dei duchi d’Urbino, Francesco Maria I della Rovere ed Eleonora Gonzaga (in occasione dei trent’anni del loro matrimonio); in particolare, tale lettera conteneva anche due sonetti (il contenuto della lettera e dei sonetti è riportato nella successiva nota 586) e, nel sonetto riguardante il ritratto di Francesco Maria I della Rovere, Aretino parlava proprio del fatto che, mediante tale sonetto egli era riuscito a rendere comprensibile, con le parole l’“*invisibile concetto*” contenuto nel ritratto tizianesco; l’esplicitazione del “*concetto*”, non suscettibile di essere reso mediante l’arte visiva (e quindi “*invisibile*”), ma spiegabile mediante le “*parole*”, forniva un “*completamento*” del ritratto tizianesco. “*Il concetto di un ritratto consiste nelle caratteristiche essenziali del soggetto raffigurato, come rappresentate nel ritratto stesso*” (Luba Freedman, op. cit., p.26). “*Il concetto di un ritratto, quindi, aiuta a colmare il distacco fra l’individuo e il più ampiamente percepito tipo rappresentativo. Così il ritratto di Francesco Maria della Rovere non rende solo lo specifico duca, ma anche la più ampia categoria del guerriero coraggioso*” (Luba Freedman, op. cit., p.27). Il ritratto muto diventava “*parlante*” e lo spettatore, guardando il ritratto e leggendo al contempo il sonetto, riusciva a comprendere completamente il significato dell’opera d’arte. Si veda tale lettera e il sonetto in *Il Primo libro delle lettere di Pietro Aretino*, G. Daelli e C. Editori, Milano 1864, pp. 267-269, <https://books.google.it/books?id=sz9JAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false> Aretino “*trasformava [coi suoi sonetti] un ritratto muto [di Tiziano] in un ritratto che parla*” e “*suggeriva che i suoi sonetti fossero da recitare mentre lo spettatore contemplava i ritratti stessi*”; perché così il ritratto diventava “*parlante*” e completava, con l’introduzione delle parole recitate, la visione del ritratto. In tali termini si esprime Luba Freedman, op.cit., pp. 25-26, la quale richiama anche una lettera di Aretino del luglio 1552 a Francesco Vargas, Consigliere di Carlo V e suo ambasciatore in Venezia, che conteneva un sonetto a corredo del ritratto tizianesco; Aretino dichiarava al Vargas: “*E’ ben vero che l’ho prima recitato [il sonetto] a voi, recitandolo al ritratto al quale ogni senso e spirito della vita che avete ha dato lo stile divino del solo Tiziano in pittura*”; una splendida immagine, nelle parole di Aretino, della *recita del sonetto aretiniano davanti al ritratto tizianesco, ove la recita del sonetto completa, con l’introduzione delle parole, la visione del ritratto e della pittura*, sottolineandosi la complementarietà fra “*parola/poesia/sonetto*” e “*immagine/pittura/ritratto*”. “*Per Aretino, quindi, i suoi sonetti tenevano luogo alla parola di colui che era ritratto, che diversamente sarebbe rimasto silenzioso per sempre*” (Luba Freedman, op. cit., p.26).

⁴⁶⁵ Mariangela Mosca Bonsignore, *William Shakespeare, Amleto*, a cura di Paolo Bertinetti, con note ai testi di Mariangela Mosca Bonsignore, Einaudi, Torino, 2005, p.159, nota 496. Si vedano, in merito, anche la nostra precedente nota 49 e la successiva nota 554.

dolore di Ecuba è molto simile alla descrizione dell’Aretino, relativa al dolore vedovile di Eleonora Gonzaga per l’uccisione del marito Francesco Maria I della Rovere: “*duo fiumi amari le irrigano il volto*”⁴⁶⁶.

Tornando al *Venere e Adone* di Tiziano, gli studiosi hanno notato come vi siano forti corrispondenze fra il libro IV dell’*Eneide*, la *Didone* del Dolce e il significato del mito di Venere e Adone. “*Innanzitutto il motivo della caccia: come Didone accompagna Enea alla caccia, così fa Venere con Didone (Eneide, IV, 129-142; Didone, c. 20 r)... Didone, Regina di Cartagine, decide le seconde nozze con Enea non solo per amore, ma anche perché ritiene che questo matrimonio possa essere di freno alla guerra e contribuire alla prosperità e alla stabilità del regno (Eneide, IV, 39-49; Didone, cc. 6 v-7 r)... La partenza di Enea con la flotta in armi corrisponde a quella di Adone per la caccia (= va a combattere) con un dardo (= le armi) in mano (Dolce, Favola d’Adone, ott. 65, vv. 7-8). Didone cerca di trattenere Enea non solo per amore, trepidante per la sorte del suo amato nell’agitato mare invernale, ma anche perché cosciente che con la sua partenza si sarebbe avuta l’invasione della sua terra da parte dei paesi vicini, quindi per evitare la guerra e salvare Cartagine dalla rovina (Eneide, IV, 320-326; Didone, c. 24 r-v) ... In definitiva, sia nel libro IV dell’Eneide Virgiliana che nella Didone del Dolce, in cui si tratta dell’amore di Enea principe troiano e Didone regina di Cartagine [similmente al principe Filippo e alla regina Maria Tudor], è presente il tema del matrimonio, della guerra da evitare e della pace da mantenere, combaciante con i significati che aveva all’epoca il soggetto di Venere e Adone. Tra l’altro il passo in cui Didone cerca di trattenere Enea dal partire con la flotta in armi è un estremo tentativo per evitare la guerra, come evidentemente avviene nel quadro di Tiziano, dove Venere cerca di trattenere con forza Adone in procinto di partire per la caccia (= va a combattere) con un dardo (= le armi) in mano.*”⁴⁶⁷

Il dipinto di Tiziano ebbe gran successo nella Venezia del tempo. “*Non c’erano solo le repliche, ma anche un’incisione, come scrive Dolce nel suo Dialogo della Pittura pubblicato a Venezia nel 1557*”, quella di Giulio Sanuto⁴⁶⁸. Un riferimento a tale dipinto tizianesco si trova anche nel “*Dialogo di M. Lodovico Dolce, nel quale si ragiona del modo di accrescere e conservar la memoria, pubblicato a Venezia nel 1562 e dedicato a Filippo II di Spagna*”⁴⁶⁹.

Sottolineano gli studiosi che, “*a parte l’opera di Tiziano, questo soggetto mitologico era allora in gran voga, come dimostrano la Favola d’Adone del Dolce [pubblicata a Venezia nel 1545 per l’editore Gabriel Giolito de’ Ferrari], l’Adone di Giovanni Tarcagnola [edito in Venezia nel 1550, per l’editore Giovan Battista Sessa], la favola d’Adone di Girolamo Parabosco [pubblicato a Venezia nel 1553, per l’editore Giovanni Griffio] e la Fabula de Adonis di Diego Hurtado de Mendoza [pubblicato a Venezia nel 1553 per l’editore Gabriel Giolito de’ Ferrari], ed è questo*

⁴⁶⁶ Le lacrime di Eleonora sono descritte nella lunga composizione poetica, venata di grande dolore e sofferenza, indirizzata da Aretino “*A lo Imperadore [Carlo V] ne la morte del Duca d’Urbino*”, a metà gennaio 1539, a seguito dell’improvvisa morte di Francesco Maria (il 21 ottobre 1538) - *Il secondo libro delle Lettere* di M. Pietro Aretino, *al Sacratissimo re d’Inghilterra [Enrico VIII]*, in https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false , Parigi, 1609, p. 59 e ss.

⁴⁶⁷ Kiyō Hosono, op. cit. p.147.

⁴⁶⁸ Sulle incisioni delle pitture di Tiziano e, in particolare del dipinto *Venere e Adone*, Kiyō Hosono, op. cit. p.147 rinvia a F. Mauroner, *Le incisioni di Tiziano*, Venezia, 1941, p.57, nota 1.

⁴⁶⁹ Kiyō Hosono, op. cit. p.147.

un aspetto dell'ambiente culturale e artistico veneziano finora trascurato".⁴⁷⁰ John, peraltro, aveva inserito, nell'elenco dei libri letti per il dizionario del 1611, anche volumi del Tarcagnota e del Parabosco⁴⁷¹.

A conclusione di questo paragrafo, è necessario sottolineare come Lodovico Dolce, non solo fosse un grande ammiratore di Tiziano (come sopra si è rilevato), ma anche un estimatore di Pietro Aretino. Basti ricordare che Lodovico Dolce aveva dedicato proprio a Pietro Aretino, nel 1535, *la traduzione dell'Arte Poetica di Orazio*⁴⁷², che conteneva importanti concetti sui rapporti fra pittura e poesia ("Ut pictura, poësis"), fondamentali nell'opera di Aretino. Lo stesso Dolce pubblicò, poi, nel 1557, a Venezia, il *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, "un dialogo fra Aretino (sottinteso Pietro) e Giovanni Francesco Fabrini, colto gentiluomo fiorentino (1516-1580); il primo è difensore della superiorità della pittura veneta e di Tiziano, il secondo è sostenitore della pittura toscana e di Michelangelo".⁴⁷³

E, quindi, essendo Michelangelo Florio e lo stesso Dolce, parte di quell'entourage tizianesco-aretiniano, di cui si è già sopra accennato al precedente § vii della Premessa di questo studio, non sembra assolutamente strano che sia Tiziano che Michelangelo Florio rimanessero avvinti dagli scritti del Dolce relativi alla *Favola d'Adone* e alla tragedia del *Didone*: cosicché, appare corretto ritenere che, per primo Tiziano dipinse la sua "poesia" *Venere e Adone* (1553) e poi il Drammaturgo (nelle abili mani di John), sulla base del dipinto di Tiziano (a sua volta ispirato dalle opere del Dolce), scrisse il poemetto *Venus and Adonis* del 1593.

II.7 Riferimenti scultorei e pittorici, che poterono influenzare la struttura del dipinto tizianesco. L'Ara Grimani. Il c.d. "letto di Policlete". La raffigurazione raffaellesca di Ebe delle Nozze di Psiche nella Villa Farnesina a Roma. Nessuna di queste tre fonti formali, tuttavia, rappresenta una donna che cerca di trattenere il suo innamorato.

Gli studiosi hanno sottolineato come "Otto J. Brendel scrisse che la raffigurazione dei due protagonisti del dipinto fu ispirata a Tiziano dall' Ara Grimani (oggi al Museo Archeologico di Venezia), che rappresenta una scena d'amore tra una ninfa e un satiro. Panofsky affermò invece che il contrapposto di *Venere* venne influenzato dal Letto di Policlete tramite l'Ebe delle Nozze di Psiche di Raffaello nella Villa Farnesina a Roma. Rosand a sua volta sostenne che Tiziano si ispirò direttamente al Letto di Policlete, in cui è rappresentata Psiche che copre Cupido. Secondo Rosand, il contrapposto di Psiche sarebbe la fonte formale di *Venere*, e il pittore, basandosi sul paragone del sonno con la morte, avrebbe inoltre utilizzato il braccio sinistro inerte e ciondolante di Cupido, disteso e addormentato, per raffigurare quello di Adone, alludendo in tal modo alla sua imminente morte. Tuttavia, poiché nessuna di queste tre fonti formali rappresenta una donna che cerca di trattenere il suo innamorato, è difficile collegarle all'idea tizianesca di *Venere che tenta di fermare Adone*"⁴⁷⁴.

⁴⁷⁰ Kiyo Hosono, op. cit. p.147 e ivi note 175-180. In argomento, si veda anche il volume di Gennaro Tallini, *Ludovico Dolce, Giovanni Tarcagnota, Girolamo Parabosco: stanze nella Favola d'Adone*, Aracne 2012, ove si sottolinea che le Stanze nella "Favola d'Adone" di Lodovico Dolce (1545), Giovanni Tarcagnota (1550) e Girolamo Parabosco (1553) permettono di analizzare contatti, scelte e formule narrative e linguistiche utilizzate da William Shakespeare nel proprio "Venus and Adonis" (1593).

⁴⁷¹ John Florio, infatti, elenca fra i libri letti per il dizionario del 1611 anche opere del Tarcagnota (*Historia universale*, cinque volumi – v. elemento 109 dell'Appendice II di questo studio) e del Parabosco (*Il Peregrino* - v. elemento 121 dell'Appendice II di questo studio). Per quanto riguarda il Tarcagnota, se veda un'interessante bibliografia di Gennaro Tallini in <http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/tarcagnota.pdf> . Circa Girolamo Parabosco, si veda Daniele Ghirlanda, Luigi Collarile - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 81 (2014), voce Parabosco, Girolamo, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-parabosco_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-parabosco_(Dizionario-Biografico)/) ; visse a Venezia dal 1541.

⁴⁷² Paul Larivaille, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno ed., 1997, p. 259.

⁴⁷³ Marco Sgarbi, *Ludovico Dolce e la nascita della critica d'arte*, Rivista di estetica, 59 | 2015, pp. 163-182, leggibile in <https://estetica.revues.org/350> .

⁴⁷⁴ Kiyo Hosono, op. cit. p.138. Tale Autore, alla nota 5 di p. 152, cita le fonti relative agli autori citati: O.J. Brendel, *Borrowings from Ancient Art in Titian*, in *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, p. 122; E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York, 1969, p. 151; D. Rosand, *Ut Pictor Poeta: Meaning i Titian's Poesie*, in *New Library History*, 3, 1971-72, pp 538-539.

A nostro avviso, molto sommessamente, le fonti letterarie (del Dolce, menzionate nel precedente paragrafo) spiegano la particolare rappresentazione di una Venere presaga delle sventure di Adone (come nella *Favola d'Adone* del Dolce), che cerca di trattenerlo, proprio come fa la Didone del Dolce con Enea.

Ciò non toglie, tuttavia, che Tiziano, nell'impianto compositivo del suo dipinto, non si sia ispirato chiaramente al *Letto di Policeteo*, come sostenuto da Panofsky e da Rosand; ciò che appare assolutamente innegabile.

II.8 Il parere autorevole del massimo teorico dell'“iconologia”, Erwin Panofsky, circa l'influenza del dipinto tizianesco *Venere e Adone* sull'omonimo poemetto Shakespeariano. Secondo Panofsky, le parole di Shakespeare sembrano una parafrasi e una descrizione poetica dell'opera di Tiziano. Proprio come faceva Aretino coi suoi sonetti per i ritratti di Tiziano. Il “*dumb play*” nel *Venere e Adone* di Shakespeare (la descrizione della muta “*guerra di sguardi*”, costituente la parte centrale del dipinto tizianesco), precorre il “*dumb-show*” dell'*Amleto*. Similitudini e differenze fra il “*dumb play*” (scena visiva muta ma non caratterizzata dal movimento fisico dei personaggi) e il “*dumb-show*” (rappresentazione visiva muta ma caratterizzata dal movimento fisico dei personaggi). La precisa descrizione della posizione “*in equilibrio instabile*” di Venere, nel dipinto di Tiziano. Il “*cappellino*” di Adone, nel dipinto tizianesco in Palazzo Barberini a Roma, che compare anche nel poemetto del Drammaturgo. Come Michelangelo Florio vide il dipinto.

Tutto quanto sopra premesso in merito alla genesi del dipinto tizianesco, va qui rilevato che, quanto al poemetto *Venere e Adone* di Shakespeare, è stata autorevolmente avanzata l'ipotesi che il Drammaturgo prendesse spunto proprio dal dipinto di Tiziano “*Venere e Adone*”, per creare la sua prima opera nel 1593 (“il poemetto più letto, famoso e citato fra i poemi del suo secolo e di quello successivo”⁴⁷⁵), seguendo le orme dell'Aretino, che, nel suo tempo, aveva inaugurato il genere letterario dell'opera letteraria a corredo dei dipinti di Tiziano.

L'ipotesi è stata avanzata e motivata da Erwin Panofsky, “*Storico dell'arte tedesco naturalizzato statunitense (Hannover 1892 - Princeton 1968). Massimo teorico dell'iconologia, in possesso di conoscenze vastissime che esorbitano dal ristretto campo della storia dell'arte e dotato di un eccezionale acume critico, Panofsky ha dato contributi fondamentali a tutti gli argomenti da lui trattati, indagando con particolare predilezione i molteplici rapporti che collegano l'opera d'arte alle correnti filosofiche ed estetiche del tempo*”⁴⁷⁶.

In particolare, Erwin Panofsky,⁴⁷⁷ spiega, come segue, l'origine del quadro di Tiziano: “Nella lettera del 25 luglio 1554 [a Filippo II di Spagna] ... Tiziano annuncia di aver iniziato un'altra storia mitologica concepita ... come complementare alla *Danae* [già in possesso di Filippo]: una *Venere e Adone* che, secondo il pittore, avrebbe offerto una piacevole varietà nella decorazione di un *camerino* [di Filippo], perché forniva l'occasione di mostrare le forme femminili di spalle, mentre la *Danae* le rappresentava di fronte”⁴⁷⁸...La

⁴⁷⁵ Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 234.

⁴⁷⁶ Così l'Enciclopedia Treccani on line, <http://www.treccani.it/enciclopedia/erwin-panofsky/>

⁴⁷⁷ Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, ed. Marsilio, 2009, pp.152-156.

⁴⁷⁸ In tale lettera, leggibile in Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del cinquecento*, Bulzoni editore, 1988, p. 182, nota 5, Tiziano comunica a Filippo II: “*Et perché la Danae, ch'io mandai già a Vostra Maestà, si vedeva tutta dalla parte dinanzi, ho voluto in questa altra poesia variare, et farle mostrare la contraria parte, acciò che riesca il Camerino, dove hanno da stare, più gratioso alla vista*”. È interessante rilevare come Tiziano avesse una predilezione per la raffigurazione femminile contemporaneamente vista di fronte e di spalle. Fra il 1514 e il 1515 egli dipinse il celebre quadro *Donna allo specchio*, conservato al Museo del Louvre ed esposto dal 3 dicembre 2010 al 6 gennaio 2011 a Palazzo Marino a Milano. In merito, si veda, ampiamente, il precedente § II.5; il dipinto “*raffigura una donna davanti un tavolo da toeletta ... Sul fondo della scena si intravede un giovane uomo in ombra, che con una mano porge alla fanciulla uno specchio piano, mentre, con l'altra, ne inclina alle sue spalle uno più grande, convesso, con una cornice di legno. Si nota come Tiziano abbia potuto raffigurare con grande maestria, nello specchio convesso, il riflesso della stanza con la figura della fanciulla di spalle*”. Pertanto, la giovane fanciulla è raffigurata sia di fronte e sia, tramite l'artificio del riflesso nello specchio convesso, anche di spalle. “Così Tiziano, in questo dipinto, gareggia con la scultura fornendo su un unico piano bidimensionale due diversi punti di vista.” Tali considerazioni sono espresse in un articolo ANSA in occasione dell'esposizione del quadro a Milano, leggibile in

tela di *Venere e Adone* fu dapprima spedita a Madrid; poi subito a Londra, dove Filippo risiedeva in qualità di principe consorte di Maria Tudor, che aveva appena sposato [il 25 luglio 1554]. Il quadro arrivò qualche tempo prima del 6 dicembre 1554 ... il dipinto era stato sfigurato nel bel mezzo da un taglio orizzontale ... Tutt'ora visibile".⁴⁷⁹

“Nell’adempiere alla promessa di mostrare la ‘contraria parte’ di Venere, Tiziano fece ricorso a un modello classico in cui una figura seduta, vista da dietro, era girata in modo tale che la testa e i piedi fossero rivolti in direzioni opposte. Il primo esempio analogo che mi è stato possibile trovare è il nudo del cosiddetto *Letto di Polocleto*; ma fu probabilmente tramite la bella Ebe raffaellesca nelle *Nozze di Psiche* della Villa Farnesina (probabilmente eseguite da Francesco Penni) che il motivo colpì l’attenzione di Tiziano. E nel tentativo di giustificare l’inversione della figura di Venere, Tiziano non ha solo abbandonato il sentiero delle illustrazioni tradizionali del mito, ma soprattutto ha letteralmente riscritto il mito stesso ...”⁴⁸⁰

Infatti, secondo le *Metamorfosi* di Ovidio, Libro X, 519 e ss., “Venere si innamora di Adone ... Adone ne ricambia l’amore ...”; solo dopo una temporanea partenza di Venere verso Cipro, Adone, nonostante le raccomandazioni di non cacciare cinghiali o belve feroci, “lasciato a se stesso va a caccia di cinghiali e incontra la morte. Questa storia evoca un’immagine abbastanza diversa dal dipinto di Tiziano: l’Adone di Ovidio, disponibile invece che recalcitrante, accetta le suppliche di Venere e cede alle tentazioni della caccia solo dopo la partenza della dea ... L’Adone di Tiziano, invece, si sottrae a Venere ..., mentre il piccolo Cupido, ridotto all’impotenza, dorme supino.”⁴⁸¹

“Le edizioni illustrate di Ovidio ... contengono, di regola, solo due scene di Venere e Adone: la dea e il cacciatore raffigurati come amanti felici, con lei che lo tiene in grembo; e la disperazione della dea dopo la morte dell’amante ... E’ stato quindi Tiziano ad inventare quella che si potrebbe definire la ‘*Fuga di Adone*’, contraddistinguendola dalla ‘*Partenza di Venere*’ ... Si sarebbe tentati di cercare un testo rinascimentale che possa essersi interposto fra le *Metamorfosi* e il dipinto di Tiziano e che possa giustificare questa trasformazione, ardita e successivamente molto imitata, della ‘*Partenza di Venere*’ nella ‘*Fuga di Adone*’. Ma neppure gli eruditi curatori del ‘*New Variorum Shakespeare*’ sono riusciti a trovarlo.”⁴⁸²

In realtà, il più recente e già citato studio di Kiyo Hosono⁴⁸³, ha pregevolmente identificato il “testo rinascimentale”, ricercato da Panofsky, indicando le due opere di Lodovico Dolce, *Favola d’Adone* e *Didone*, come ampiamente illustrato nel precedente § II.5.

Ma continuiamo a seguire il ragionamento di Panofsky.

http://www.ansa.it/web/notizie/photostory/primopiano/2010/12/08/visualizza_new.html_1672506739.html?idPhoto=1

Tiziano, come già rilevato, cercava, in tal modo, di ottenere, *tramite la pittura, quella “tridimensionalità” propria della scultura*. Non molto dissimile sembra l’“artificio” adottato da Tiziano per il ‘camerino’ di Filippo II: nella *Donna allo specchio*, una *bella fanciulla era raffigurata sia di fronte e sia di spalle*, tramite l’artificio del ‘riflesso’ della parte posteriore, nello specchio convesso così da ottenere un effetto di “tridimensionalità”; l’artificio adottato per il ‘camerino’ di Filippo II mira ad ottenere il medesimo effetto di “tridimensionalità”, *tramite due dipinti, da porsi l’uno dinnanzi all’altro (in pareti opposte), o l’uno accanto all’altro*, che raffigurano rispettivamente *un nudo femminile visto di fronte e un nudo femminile visto di spalle*. Tiziano, come Aretino, anticipava quel *dibattito sul “paragone” fra pittura e scultura*, che sarà successivamente inaugurato da Benedetto Varchi; si veda, sul punto, Luba Freedman, op. cit., p. 80 e nota 43; l’Autrice si riferisce anche a una lettera dell’Aretino del luglio 1543 a Ferrante Montesse, ove Aretino afferma che *una scultura del Duca di Urbino (ritratto da Tiziano) non sarebbe riuscita “a rendere la realistica rassomiglianza del Duca nel marmo ... ma solo alcuni rozzi tratti, che avrebbero fatto apparire il Duca ‘troppo brutale’*. Aretino [conclude l’Autrice] era convinto che solo il pittore avesse la capacità di rendere la vera rassomiglianza imitando la natura tramite i suoi colori”.

⁴⁷⁹ Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., pp. 152-153.

⁴⁸⁰ Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., pp. 153-154.

⁴⁸¹ Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., p. 154.

⁴⁸² Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., p. 155, il quale si riferisce al ‘*The New Variorum Shakespeare*’, Philadelphia, XXII, 1938, pp. 391 ss.

⁴⁸³ Kiyo Hosono, op. cit.

“Perché gli studiosi di Shakespeare avrebbero dovuto prendersi la briga di cercare” “il testo rinascimentale che possa essersi interposto fra le *Metamorfosi* e il dipinto di Tiziano? “Perché essi si sono trovati di fronte allo stesso problema che ha messo in difficoltà gli storici dell’arte di Tiziano, anche Shakespeare interpreta Adone come un amante riluttante; nella stanza 136 di *Venere e Adone*, egli descrive la fuga di Adone da Venere come segue:

‘ With this, he breaketh from the sweet embrace,
Of those fair arms which bound him to her breast,
And homeward through the dark laund runs apace;
Leaves Love upon her back deeply distress'd.’

‘Al che, si scioglie dal dolce abbraccio,
Di quelle belle braccia che lo tenevano stretto al suo seno,
E corre veloce verso casa, attraverso la landa scura;
Lascia la dea dell’Amore profondamente addolorata, stesa sulla schiena’

... fin nei dettagli, come l’ambientazione notturna o la frase ‘Love upon her back deeply distress'd’ ‘la dea dell’Amore profondamente addolorata, stesa sulla schiena’, *le parole di Shakespeare sembrano una parafrasi poetica dell’opera di Tiziano*. E, poiché il dipinto ordinato da Filippo II rimase diversi anni in Inghilterra, e fu largamente accessibile grazie alle stampe cinquecentesche di Giulio Sanuto (datate 1559) e di Martino Rota (morto nel 1583), *mi azzardo di avanzare l’ipotesi che sia stato Tiziano ad ispirare a Shakespeare una nuova versione della storia di Venere e Adone ... una nuova versione ben motivata da un punto di vista artistico (cioè dall’intenzione del pittore di presentare di spalle la figura principale), ma non anticipata, sembrerebbe, da alcuna fonte letteraria*”.⁴⁸⁴

Come abbiamo già visto, il successivo studio di Kiyō Hosono⁴⁸⁵, ha pregevolmente identificato. “la fonte letteraria”, il “testo rinascimentale”, ricercato da Panofsky, indicando le due opere di Lodovico Dolce, *Favola d’Adone* e *Didone*, come ampiamente illustrato nel precedente § II.5.

In precedenza, anche John Joseph Dwyer (1869-1928) aveva rilevato lo stesso collegamento fra il dipinto tizianesco e l’omonima opera di Shakespeare.⁴⁸⁶

Il tema è stato più recentemente riesaminato, in modo approfondito, da Noemi Magri⁴⁸⁷, la quale, *pienamente concordando con Panofsky, rileva che il Drammaturgo si sarebbe, in particolare, ispirato alla versione del dipinto di Tiziano “Venere e Adone”* (ulteriore rispetto a quelle conservata a Madrid, Londra, New York e Washington), *che è attualmente alla Galleria Nazionale di Arte antica in Palazzo Barberini a Roma, e, a suo avviso databile circa al 1554*⁴⁸⁸.

Tale versione del dipinto ha la particolarità che Adone reca un cappellino da cacciatore, proprio come nel poemetto del Drammaturgo. Si rappresenta un giovane Adone con un cappellino da cacciatore, con l’asta della caccia in pugno e Venere disperata che si torce nel tentativo di trattenerlo. Il richiamo della caccia appare più forte dell’Amore che, comunque dorme placidamente.

Anche il Drammaturgo racconterà della presenza di tale cappellino nel suo poemetto.

⁴⁸⁴ Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., pp. 155-156.

⁴⁸⁵ Kiyō Hosono, op. cit.

⁴⁸⁶ Si veda Mario Praz, *Mnemosyne, The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton, 1970, p. 105, nota 47, che si riferisce a J.J. Dwyer, *Italian Art in the Poems and Plays of Shakespeare*, Colchester, 1946. Anche Giorgio Melchiori *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 235, con riguardo al poemetto in esame, afferma che il Drammaturgo fa qui “ricorso ad elementi più strettamente figurativi, che si direbbero suggeriti da una conoscenza della grande pittura rinascimentale”. Pure Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno editrice, Roma, 2011, p. 258, sottolinea come il corpo di Venere, descritto dal drammaturgo, sia un “corpo tizianesco”.

⁴⁸⁷ Noemi Magri, *Titian’s Barberini Painting: the pictorial source of Venus and Adonis*, in *Such Fruits Out of Italy, The Italian Renaissance, in Shakespeare’s Plays and Poems*, Ed. Goldstein, 2014, pp. 13-36.

⁴⁸⁸ Noemi Magri, op. ult. cit., pp.19-21; la presumibile datazione del 1554 è riportata alle pp. 20 e 28.

Quando la dea si avvicina ad Adone, questi “*Con il suo cappellino nasconde la sua fronte accigliata*” “*And with his bonnet hides his angry brow*” (verso 339). Ma la dea “*Con una mano delicata gli solleva il berretto*”, “*With one fair hand she heaveth up his hat*” (verso 351).

Poi, il cappellino riappare quando il Drammaturgo descrive il momento in cui Venere vede il giovane morto, “*che non avrà più bisogno del berretto [bonnet] che un tempo proteggeva il suo bel volto dal sole e dal vento*”; “*Né il sole né il vento cercherà mai più di baciare*” Adone, “*Nor sun nor wind will ever strive to kiss*” Adonis (verso 1082). Venere ricorda nostalgicamente come “*quando Adone era vivo, il sole e l’aria pungente cercavano di scippargli la bellezza come due ladri: e pertanto, quando lui si metteva il berretto, da sotto la tesa del cappellino, il sole malizioso cercava di sbirciare lo stesso; il vento cercava di farglielo volare via e, una volta riuscito, giocare coi suoi riccioli*”, “*when Adonis lived, sun and sharp air Lurk’d like two thieves, to rob him of his fair: And therefore would he put his bonnet on, Under whose brim the gaudy sun would peep; The wind would blow it off and, being gone, Play with his locks*” (versi 1085-1090).

“*E’ evidente che l’Adone di Shakespeare indossa un cappellino (hat), un berretto (bonnet). La menzione di tale berretto non è casuale*”⁴⁸⁹.



Figura 4. *Venere e Adone*, in Galleria Nazionale di Arte antica in Palazzo Barberini, Roma.

Replica di bottega, con variante, del dipinto tizianesco conservato al Prado, come da Catalogo della Galleria Barberini, leggibile in http://galleriabarberini.beniculturali.it/index.php?it/194/catalogo/catalogo_barberini/116

Secondo alcuni studiosi, il dipinto, attualmente in Palazzo Barberini a Roma, “*È una delle molte repliche di bottega con varianti del celebre dipinto di Tiziano oggi al Prado*”⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ Noemi Magri, op. ult. cit., pp. 27-28.

⁴⁹⁰ Così, la Prof. Rossella Vodret (che sta curando attualmente la mostra su Caravaggio a Milano, 29 settembre 2017-28 gennaio 2018), nel catalogo delle opere conservate nella Galleria Nazionale Barberini, alla scheda *Venere e Adone, in Palazzo Barberini*, leggibile anche in http://galleriabarberini.beniculturali.it/index.php?it/194/catalogo/catalogo_barberini/116, ove è indicata anche la bibliografia essenziale di riferimento dell’opera.

Altri ancora sottolineano che tale dipinto figurava “Già nelle raccolte della regina Cristina di Svezia in Palazzo Riario alla Lungara in Roma [Campori, 1870]. Passato nel 1689 in proprietà del Cardinale Azzolini, poi agli Odescalchi e infine ai Torlonia. E’ fra le migliori delle molte repliche di bottega del famoso dipinto del Prado. ... Nolfo di Carpegna lo giudica replica autografa, sia pure con largo intervento di aiuti”⁴⁹¹.

Non possiamo certamente esaminare, in questa sede, se il dipinto sia o meno di mano del Tiziano o una replica di bottega⁴⁹².

E’ certo che esso è una variante del quadro conservato al Museo del Prado, e che, se non fu lo stesso Tiziano a dipingerlo in tutto o in parte, tale opera sicuramente uscì dalla bottega del Tiziano medesimo.

A Michelangelo Florio notizie su tale importante dipinto del 1553, che Tiziano aveva creato per il matrimonio di Filippo II e Maria Stuart, facilmente potevano arrivare a Soglio dalla vicina Venezia e, in particolare, da quell’*entourage* tizianesco-aretiniano che egli aveva frequentato. Michelangelo poté addirittura vedere un’incisione, che risulta esistente anche nella variante in cui Adone è raffigurato col “berretto” da cacciatore.

Ricordiamo ancora che Pietro Aretino, come già rilevato, era il massimo esponente di quella forma d’arte letteraria che prendeva spunto, per i suoi sonetti, dai ritratti pittorici di Tiziano, considerando il rapporto fra poesia e pittura, così come canonizzato nell’ “*ut pictura poësis*” dell’*Ars Poetica* di Orazio (che, a sua volta, si collegava alla *Poetica* di Aristotele)⁴⁹³; e, su tale scia, Leonardo da Vinci, a sua volta, aveva definito “*la pittura come una poesia muta e la poesia come una pittura cieca e l’una e l’altra va imitando la natura quanto è possibile alle loro potenzie*”⁴⁹⁴.

Lo stesso Tiziano chiamò “poesie” il suo dipinto *Venere e Adone* e altri dieci dipinti di soggetto mitologico⁴⁹⁵.

Per esempio, “il 19 giugno 1559 Tiziano scrive a Filippo II [di Spagna]: ‘ho già fornite le *due Poesie* dedicate a V. Maestà’, relative ai dipinti di Diana e di Calisto...” E’ stato sottolineato che i dipinti di Tiziano erano anche caratterizzati dalla “*libertà di rilettura del mito*” di Ovidio di volta in volta rappresentato; è stato, inoltre rilevato che “*ci si affatica sul problema, apparentemente irrisolvibile, se Tiziano conoscesse o meno il latino*”⁴⁹⁶.

⁴⁹¹ Così, *L’opera completa di Tiziano*, Presentazione di Corrado Cagli, Apparati critici e filologici di Francesco Valcanover, Rizzoli, Milano, 1969, p.124, opera numero 370. Francesco Valcanover, a sua volta, si riferisce ai volumi di: Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti... dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870, pp. 336-376; Nolfo di Carpegna, *Galleria Nazionale Barberini Roma. Catalogo*, ed. Del Turco, 1953.

⁴⁹² Noemi Magri, op. ult. cit., pp. 28-29, ipotizza che la versione in questione, attualmente conservata a Palazzo Barberini, potrebbe essere la tela di *Venere e Adone* che risulta negli inventari (redatti alla morte di Tiziano) relativamente alle opere che si trovavano nella casa di Tiziano a Venezia, in Biri Grande, Contrada San Cancian e che, alla morte di Tiziano (1576), fu venduta dagli eredi a Jacopo Robusti, detto il Tintoretto. Diversamente, Francesco Valcanover, op. cit., pp. 123-124, opera n. 369, afferma che, secondo alcuni studiosi (ivi citati) la tela di *Venere e Adone*, che si trovava in casa di Tiziano alla sua morte, è quella attualmente conservata a Londra, *National Gallery*, e databile al 1554 circa. Lo stesso Francesco Valcanover, op. cit., p.124, opera n. 370, riferisce l’opinione di Adolfo Venturi, *La Galleria Nazionale in Roma*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, II, Roma 1896, pp. 110, 119, il quale ritiene che il dipinto attualmente conservato nella Galleria Nazionale Barberini in Roma sia “*derivazione antica dal dipinto attualmente conservato a Londra*”, *National Gallery*.

⁴⁹³ Luba Freedman, *Titian’s portraits through Aretino’s lens*, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, p. 166, nota 24, rinvia, con riguardo a tale complesso tema (del rapporto fra Aretino e l’oraziano “*ut pictura poësis*”), a Palladino, *Pietro Aretino*, pp. 70-75.

⁴⁹⁴ Si veda Simona Selene Scatizzi, *Ut pictura poësis; la descrizione di opere d’arte fra rinascimento e neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, in *Camena*, n.10, febbraio 2012, p.6, nota 23, leggibile in http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/12-Simona_Scatizzi.pdf, la quale richiama Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di E. Camesasca, Vicenza, Neri Pozza, I, 17, 2000. *Che differenza è dalla pittura alla poesia* (Codex Urbinas Latinus 1270, f. 10, databile al 1492), p. 15.

⁴⁹⁵ Si veda, in merito, Noemi Magri, op.cit., p.29; Elena Smoquina, *Le ultime poesie di Tiziano e le Metamorfosi di Ovidio*, p. 393, e nota 7; leggibile in https://www.academia.edu/7060035/Le_ultime_poesie_di_Tiziano_e_le_Metamorfosi_di_Ovidio

⁴⁹⁶ Elena Smoquina, op. e loco ult. cit.

Per quanto riguarda Aretino, gli studiosi sottolineano che “nelle sue lettere Aretino si basava sul comune assunto, confermato dalle frequenti citazioni dell’*Ars Poetica* di Orazio e della *Poetica* di Aristotele, che le ‘arti sorelle’ condividono un comune fine (l’imitazione delle azioni umane) ma differiscono nei mezzi di espressione (la poesia è un’arte di parole; la pittura è un’arte di immagini visive)”⁴⁹⁷. Come si esprimeva Bernardino Daniello nella sua opera *Della Poetica*, pubblicata nel 1536 (“*uno dei primi originali trattati in volgare sulla materia e un buon esempio di fusione delle teorie Aristoteliche e Oraziane sulla poesia*”⁴⁹⁸), “proprio come l’imitazione della natura è fatta dal pittore con gli stili e pennelli, e con la diversità dei colori ... così la poesia è fatta con la lingua, con la penna, con numeri e armonie”⁴⁹⁹. Il “nuovo trend che era emerso fra gli anni 1530 e 1540”, riguardante una “nuova correlazione fra parola e immagine”⁵⁰⁰ ... indubbiamente influenzò il modo in cui Aretino e i suoi contemporanei riguardarono i ritratti pittorici ... L’assunta affinità fra parola e immagine rese possibile all’Aretino di comparare i suoi sonetti con i ritratti pittorici di Tiziano, evidenziando parallelismi fra il pennello e colore del pittore e la penna e l’inchiostro dello scrittore”⁵⁰¹.

Per quanto riguarda ancora Pietro Aretino, gli studiosi hanno indagato circa la sua conoscenza dell’*Ars Poetica* di Orazio. Paul Larivaille⁵⁰² sottolinea che Aretino “aveva letto, forse, la traduzione dell’*Arte Poetica* di Orazio dedicatagli nel 1535 da Lodovico Dolce, e certamente comunque quella della *Poetica* di Bernardino Daniello, mandatagli dall’autore ‘il giorno di Santa Lucia [13 dicembre] del 1536’ e di cui egli accusa ricevuta meno di dieci giorni dopo [con lettera del 22 dicembre 1536] ... Posto che ad Aretino, ignorante del latino, mancasse ancora una chiara giustificazione teorica della sua già affermata aspirazione all’*ut pictura poësis*, la può trovare nitidamente esposta nel trattato del Daniello, in cui ... è ricordato il luogo comune oraziano che vuole che ‘la pittura altro non sia che un tacito e muto poema [poesia], et allo ‘ncontro pittura parlante la poesia’”⁵⁰³.

Nella lettera di Aretino a Daniello del 22 dicembre 1536, Aretino ringrazia Daniello per il libro ricevuto: ‘il libro mi è stato sì caro ...E subito ch’io l’ebbi in mano, cominciai a leggere le cose difficili; che la fecondità de gli spiriti del vostro ingegno è andato esprimendo facilmente; che piu di piano e di puro non si desidera’⁵⁰⁴.

Non appare inverosimile, quindi, che anche il *Drammaturgo* abbia seguito la “moda” aretiniana di prendere ispirazione, per il proprio componimento poetico *Venere e Adone*, dalla omonima pittura di Tiziano.

Anzi, come rilevato, Pakonfsky afferma espressamente che “le parole di Shakespeare sembrano una parafrasi poetica dell’opera di Tiziano”⁵⁰⁵. Pakonfsky conferma, in tal modo, che Shakespeare sembra qui seguire proprio la moda aretiniana!

⁴⁹⁷ Luba Freedman, *Titian’s portraits through Aretino’s lens*, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, p. 24.

⁴⁹⁸ Luba Freedman, op. cit., p. 25 e nota 85, la quale rinvia anche allo studio di Marvin Theodore Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555* (Urbana: University of Illinois Press, 1946), p. 34.

⁴⁹⁹ Luba Freedman, op. cit., pp. 24-25.

⁵⁰⁰ Luba Freedman, op. cit., p. 25, si riferisce ad alcuni trattati di Andrea Alciati (*Emblemata* del 1521), di Giovio (*Dialogo delle imprese militari e amorose* del 1555) e di Piero Valeriano Bolzani (*Hieroglyphica* del 1556).

⁵⁰¹ Luba Freedman, op. cit., p. 25. L’Autrice, op e loco cit., menziona, in merito, alcune lettere di Aretino: una lettera di Aretino a Carlo V, in cui descrive il ritratto tizianesco, affermando: “Ma che gioia averVi ritratto coi pennelli di Tiziano e descrivere il ritratto con la mia penna, per celebrarVi”; una lettera di Aretino al nobile Agosto d’Adda (dell’aprile 1550), in cui lo scrittore afferma che egli “mostra aver ne la penna la medesima grazia in descrivere che nel pennello ha Tiziano in dipingere”; una lettera di Aretino al Duca d’Atri (dell’agosto 1552), in cui egli afferma che “Imperò che la vivacità, con che respirate nel suo colore [di Tiziano], avria sentimento anco nel mio inchiostro”; una lettera di Aretino (del dicembre 1540) a Niccolò Molino, nipote del senatore veneziano Vincenzo Capello, egli rileva che “vedendo come lo stile di Tiziano ha mirabilmente ritratto il mirabile Vincenzo Capello, non mi son potuto tenere di non farci suso il seguente sonetto”, che propone un parallelismo fra il ritratto tizianesco e il sonetto aretiniano.

⁵⁰² Paul Larivaille, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno ed., 1997, p. 259.

⁵⁰³ Questa definizione viene anche ricordata, sulla scia degli antichi studiosi greci, da Noemi Magri, op. cit., p. 29.

⁵⁰⁴ Tale lettera è nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538; si veda l’edizione di Parigi del 1609, pp. 65-66, leggibile in <https://books.google.it/books?id=MNTwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

⁵⁰⁵ Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., p. 156.

Noemi Magri prende in considerazione anche i versi 592-594 del poemetto.

L'Autrice rileva, anzitutto, come "*La Venere, nel dipinto tizianesco, appare come sul punto di sbilanciarsi*"⁵⁰⁶. In effetti, la posizione di Venere, con le braccia protese a destra verso Adone e con la gamba destra, quasi in posizione orizzontale, rivolta verso sinistra, appare in una situazione di equilibrio del tutto precario e instabile. Questo è quanto accade, nelle parole di Shakespeare:

"And on his neck her yoking arms she throws:
She sinketh down, still hanging by his neck,
He on her belly falls, she on her back."

"E al collo di lui ella getta le sue braccia che lo aggiogano:
Ella cade giù, che ancora è appesa al collo di lui,
Lui cade sul ventre di lei, lei cade sulla propria schiena"

Come dice Panofsky, "*le parole di Shakespeare sembrano una parafrasi poetica dell'opera di Tiziano*"⁵⁰⁷.

Nel dipinto, Venere è in un equilibrio instabile. Dopo aver gettato le braccia al collo di Adone, Venere finisce per cadere all'indietro sulla propria schiena, trascinandosi Adone, che cade sul ventre di lei.

E' una semplice logica conseguenza di quella posizione del tutto instabile, che i due finiscano per rotolare a terra, lei di schiena e lui sopra il ventre di lei.

E' stato, inoltre, notato come il "*repentino torcersi del corpo di lei, la testa scossa all'indietro, il gesto strenuo di lei di abbracciare Adone, tutto riflette l'intensità con cui la dea dell'amore esprime la sua ansietà per il destino del suo amante. Non solo il corpo di lei è espressivo delle sue emozioni; anche il suo viso, sebbene visto di profilo, fa intuire le sue suppliche. Con la testa alzata verso Adone, ella lo guarda fisso intensamente negli occhi, sussurrando parole di implorazione, come si evince dalla bocca di lei, leggermente aperta*"⁵⁰⁸.

"*Gli sguardi sono il motivo centrale del dipinto*"⁵⁰⁹.

La "strofa esastica" 60, versi 355-360, di Shakespeare descrive proprio questo motivo centrale del dipinto tizianesco, come avrebbe fatto Aretino con un ritratto di Tiziano stesso:

"O, what a war of looks was then between them!
Her eyes petitioners to his eyes suing;
His eyes saw her eyes as they had not seen them;
Her eyes woo'd still, his eyes disdain'd the wooing:
And all this dumb play had his acts made plain
With tears, which, chorus-like, her eyes did rain."

"O, che guerra di sguardi ci fu allora fra loro!
Gli occhi di lei imploranti, che chiedevano pietà agli occhi di lui;
Gli occhi di lui guardavano gli occhi di lei, come se non li vedessero;
Ancora gli occhi di lei corteggiavano lui, gli occhi di lui disdegnavano lei che lo corteggiava;
E tutta questa muta scena aveva reso chiari gli atteggiamenti di lui
Con lacrime che gli occhi di lei stillavano, come un coro tragico."

⁵⁰⁶ Noemi Magri, op. ult. cit., p. 23.

⁵⁰⁷ Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., p. 156.

⁵⁰⁸ Luba Freedman, *The Vainly Imploring Goddess in Titian's Venus and Adonis*, in *Titian: Materiality, Likeness, Istoria*, edited by Joanna Woods-Marsden, Introduction by David Rosand, Brepols Publishers, 2007, p.88. Lo studio è anche leggibile in [https://www.academia.edu/8652312/](https://www.academia.edu/8652312/.). [The Vainly Imploring Goddess in Titian's Venus and Adonis](https://www.academia.edu/8652312/.)

⁵⁰⁹ Noemi Magri, op. ult. cit., p. 23.

“*Qui Shakespeare dà una fine lettura della parte centrale del dipinto... I due protagonisti non stanno recitando una scena a teatro: essi sono dipinti su tela*”⁵¹⁰.

Si tratta di un “*dumb play*”, “*scena muta*”, “*perché le parole dei due non devono essere sentite*”⁵¹¹.

Il “*dumb play*” di *Venere e Adone* sembra essere il “precursore” del “*dumb-show*”, che appare all’Atto III, Scena II, dopo il verso 133 dell’*Amleto*.

Il “*dumb play*”, “*scena muta*” di *Venere e Adone* è caratterizzato:

- 1) dall’assenza di parole nella strofa esastica 60; vi sono solo sguardi che si incrociano; perciò è arte visiva “muta”.
- 2) dall’assenza di un movimento fisico dei personaggi.

In relazione alla seconda caratteristica, non si tratta di una scena teatrale, ma della scena di un dipinto!

La strofa esastica appare proprio l’illustrazione della parte centrale del dipinto di Tiziano; una “*guerra di sguardi*”!

Il “*dumb-show*” dell’*Amleto* è, invece, caratterizzato:

- 1) anch’esso dall’assenza di parole; perciò è arte visiva “muta”.
- 2) ma in esso vi è un movimento fisico dei personaggi, che culmina nella scena centrale in cui “*entra un altro uomo, toglie al re la corona, lo bacia, versa un veleno nell’orecchio del dormiente ed esce*”; vi sono quindi tante azioni e movimenti che vengono mimati sul palcoscenico.

Si tratta di arte visiva muta, ma caratterizzata dal movimento fisico dei personaggi che mimano una scena in teatro; anche in questo caso, si tratta di arte mimica, di arte che può solamente essere solo vista ma non udita, di arte visiva muta, ma in movimento.

Ancora Noemi Magri sottolinea che Adone è proprio un dipinto e tale lo descrive Venere⁵¹²:

“*Fie, lifeless picture, cold and senseless stone, Well-painted idol, image dun and dead, Statue contenting but the eye alone*”, “*Forza, fredda pittura senza vita, sasso freddo e insensibile, Sembri un idolo ben dipinto, un’immagine smorta e inerte, Immagine statuaria che soddisfa solo gli occhi*” (211-213); il concetto è ripreso successivamente con un paragone: “*Even as poor birds, deceived with painted grapes, Do surfeit by the eye and pine the maw, Even so she languisheth in her mishaps*”, “*Come gli uccelli vedendo uva dipinte si illudono, ma, riempiti gli occhi, rimangono a becco asciutto, così anche lei languiva per le sue sventure*”(601-603).

Noemi Magri conclude proprio come Panofsky: “*Il poeta[Shakespeare] descrive la pittura [di Tiziano] in parole*”⁵¹³, proprio come, sottolineiamo noi, faceva Aretino!

Anche Jonathan Bate e Dora Thornton⁵¹⁴ rilevano che “*Il poemetto di Shakespeare condivide col dipinto [di Tiziano] una particolare enfasi, assente in Ovidio, relativamente al fatto che Venere cerca di impedire ad Adone di lasciarla*”, scena che non è direttamente basata sull’opera di Ovidio; per completezza, gli Autori, che sottolineano anche un Adone “*riluttante*” (a differenza del mito ovidiano), rilevano che “*Questo potrebbe suggerire che Shakespeare abbia visto una versione del dipinto o una delle numerose copie di incisioni di esso che circolavano dagli anni 1550, ma è ugualmente possibile che il pittore e il poeta sviluppassero tale immagine in modo indipendente*”, potendosi realizzare un’imitazione creativa [rispetto all’originale] sia nella pittura che nella letteratura. Tali Autori concordano, infine, sul fatto che la “*figura di Venere [di Tiziano] è derivata da un famoso rilievo marmoreo romano, conosciuto come il Letto di Policlete*”.

Una considerazione conclusiva ancora circa il “*dumb play*”, “*scena muta*”, che caratterizza la strofa esastica 60 del *Venere e Adone*. Qui il Drammaturgo inaugura, sulle orme di Aretino (coi suoi sonetti relativi ai ritratti

⁵¹⁰ Noemi Magri, op. ult. cit., p. 23 secondo la quale i recenti restauri (nel dipinto Barberini) hanno evidenziato tracce sbiadite sulle guance di Venere, che possono ancora leggersi come le sue lacrime.

⁵¹¹ Noemi Magri, op. ult. cit., p. 23.

⁵¹² Noemi Magri, op. ult. cit., p. 24.

⁵¹³ Noemi Magri, op. ult. cit., p. 24.

⁵¹⁴ Jonathan Bate & Dora Thornton, *Shakespeare Staging The World*, the British Museum Press, 2012, p. 126.

tizianeschi⁵¹⁵), l'*ekphrasis*, la descrizione di un'opera d'arte, in cui la "parola", la "poesia" diventa "complementare" rispetto al dipinto, all' "arte visiva": dipinto (un'immagine cristallizzata dal pennello del pittore per l'eternità) e parola insieme costituiscono un "completamento" per chi, allo stesso tempo guarda il dipinto e legge il poemetto. Il poemetto rende "parlante" il dipinto.

L'evoluzione di questa "complementarietà" fra arte visiva e, parola/poesia si registra nel *dumb-show*" dell'*Amleto*. Qui, ci troviamo sempre di fronte a due rappresentazioni. Una prima, che è pura arte visiva, ma in movimento ("*dumb-show*" – "rappresentazione muta ma mediante azioni mimiche in movimento", o "pantomima"; non si tratta più di un'immagine cristallizzata come un dipinto); una seconda rappresentazione, che diventa "complementare" rispetto alla prima, e nella quale interviene anche la "parola".

Arte visiva in movimento e poesia si "completano" l'una con l'altra, come un'evoluzione dell'*ekphrasis* (riferita a un'immagine cristallizzata in un dipinto). Questa evoluzione, in cui arte visiva in movimento e poesia/letteratura divengono un tutt'uno inscindibile (un "*quid novi*"), rappresenta il culmine della "*concezione teoretica*" del teatro shakespeariano.

In modo assai autorevole e profondamente acuto, come già rilevato, si è affermato come "*La recita a corte [in Amleto] (ripetuta due volte, prima in forma di mimo ...poi con l'introduzione della parola, ad indicare la complessa struttura del mezzo di comunicazione teatrale) può essere considerato il manifesto shakespeariano di che cosa sia l'evento teatrale*": "*il teatro [shakespeariano] è finzione intesa alla scoperta e alla comunicazione della verità*" e "*coinvolge a un tempo la poesia ... e i mezzi gestuali, visivi e plastici*"⁵¹⁶. Una magica fusione fra arte visiva in movimento e poesia!

II.9 La descrizione del dipinto di un cavallo (che imita perfettamente la natura), nel poemetto di Shakespeare *Venere e Adone*, richiama i dipinti della "Sala dei cavalli" in Palazzo Te a Mantova, ricalcando un brano dell'*Orazia* di Aretino, che tali dipinti ben conosceva. L'autore di tali dipinti, Giulio Romano, sarà successivamente nominato e decantato dal Drammaturgo in *Winter's Tale*, proprio per la sua capacità di imitare la natura alla perfezione; egli forgiava anche statue in cera. Shakespeare [*Winter's Tale*] e Aretino [Il

⁵¹⁵ Aretino, come noto, aveva inviato, in data 7 novembre 1537, alla Signora Veronica Gambara una lettera concernente i ritratti "*pendant*" tizianeschi dei duchi d'Urbino, Francesco Maria I della Rovere ed Eleonora Gonzaga (in occasione dei trent'anni del loro matrimonio); in particolare, tale lettera conteneva anche due sonetti (il contenuto della lettera e dei sonetti è riportato nella successiva nota 586) e, nel sonetto riguardante il ritratto di Francesco Maria I della Rovere, Aretino parlava proprio del fatto che, mediante tale sonetto egli era riuscito a rendere comprensibile, con le parole l'"*invisibile concetto*" contenuto nel ritratto tizianesco; l'esplicitazione del "concetto", non suscettibile di essere reso mediante l'arte visiva (e quindi "*invisibile*"), ma spiegabile mediante le "parole", forniva un "completamento" del ritratto tizianesco. "*Il concetto di un ritratto consiste nelle caratteristiche essenziali del soggetto raffigurato, come rappresentate nel ritratto stesso*" (Luba Freedman, op. cit., p.26). "*Il concetto di un ritratto, quindi, aiuta a colmare il distacco fra l'individuo e il più ampiamente percepito tipo rappresentativo. Così il ritratto di Francesco Maria della Rovere non rende solo lo specifico duca, ma anche la più ampia categoria del guerriero coraggioso*" (Luba Freedman, op. cit., p.27). Il ritratto muto diventava "*parlante*" e lo spettatore, guardando il ritratto e leggendo al contempo il sonetto, riusciva a comprendere completamente il significato dell'opera d'arte. Si veda tale lettera e il sonetto in *Il Primo libro delle lettere di Pietro Aretino*, G. Daelli e C. Editori, Milano 1864, pp. 267-269, nel link <https://books.google.it/books?id=sz9JAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false> Aretino "*trasformava [coi suoi sonetti] un ritratto muto [di Tiziano] in un ritratto che parla*" e "*suggeriva che i suoi sonetti fossero da recitare mentre lo spettatore contemplava i ritratti stessi*"; perché così il ritratto diventava "*parlante*" e completava, con l'introduzione delle parole recitate, la visione del ritratto. In tali termini si esprime Luba Freedman, op.cit., pp. 25-26, la quale richiama anche una lettera di Aretino del luglio 1552 a Francesco Vargas, Consigliere di Carlo V e suo ambasciatore in Venezia, che conteneva un sonetto a corredo del ritratto tizianesco; Aretino dichiarava al Vargas: "E' ben vero che l'ho prima recitato [*il sonetto*] a voi, *recitandolo al ritratto* al quale ogni senso e spirito della vita che avete ha dato lo stile divino del solo Tiziano in *pittura*"; una splendida immagine, nelle parole di Aretino, della *recita del sonetto aretiniano davanti al ritratto tizianesco, ove la recita del sonetto completa, con l'introduzione delle parole, la visione del ritratto e della pittura*, sottolineandosi la complementarietà fra "parola/poesia/sonetto" e "immagine/pittura/ritratto". "*Per Aretino, quindi, i suoi sonetti tenevano luogo alla parola di colui che era ritratto, che diversamente sarebbe rimasto silenzioso per sempre*" (Luba Freedman, op. cit., p.26).

⁵¹⁶ Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 427.

Marescalco] furono gli unici drammaturghi del Rinascimento a menzionare Giulio Romano in una loro opera teatrale.

John Hamill sottolinea come Pietro Aretino e Giulio Romano vissero e lavorarono, anche se in periodi diversi, alla Corte di Mantova presso Federico Gonzaga, una sfarzosa Corte “che rivaleggiava con quelle di Roma, Venezia, Firenze, Urbino e Milano”; egli evidenzia la conoscenza, da parte di Shakespeare, sia dei lavori di Aretino che di quelli di Giulio Romano.⁵¹⁷

Hamill riferisce anche che “*Sir Walter Raleigh, il famoso professore inglese del 19° secolo, scrivendo circa The Rape of Lucrece e Venus and Adonis affermò: ‘Non sarebbe azzardato dire che questi due poemetti furono influenzati da dipinti [“were suggested by pictures”], e che essi dovrebbero essere letti e apprezzati alla luce di tale fatto*”⁵¹⁸.

Non possiamo, in questa sede indugiare troppo sugli interessanti studi di John Hamill, circa i rapporti fra *Winter’s Tale* e Giulio Romano, un artista che Hamill ritiene ingiustamente *ancora largamente trascurato e considerato come un artista di secondo piano*⁵¹⁹; certamente, il Drammaturgo doveva ben conoscere Giulio Romano, se, nell’Atto V, Scena III, nel sottolineare la “*natural posture*” di Ermione, fa implicito riferimento ai *Modi/Le sedici Posizioni* di cui Giulio fu artefice insieme con Marcantonio Raimondi e Pietro Aretino.⁵²⁰

Possiamo qui similmente, solo accennare al fatto che Hamill, riferisca il punto di vista del Prof. Raleigh, il quale riteneva che in *Lucrece*, la descrizione delle scene della guerra di Troia erano basate sui dipinti di Giulio Romano nel Palazzo ducale di Mantova, ove un’intera stanza è dedicata a tale argomento.⁵²¹

Pr quanto riguarda *Venere e Adone*, Hamill sottolinea come il Drammaturgo si soffermi sulla descrizione di un cavallo (289-300):

“Vedi, è quando un pittore supera la vita
e dà forma e carne a un perfetto stallone,
la sua arte gareggia in abilità con la natura,
e rende una cosa inerte più viva della vita;
così questo cavallo supera tutti gli altri animali
in aspetto, coraggio, colore, passo, complessione.

Zoccolo rotondo, garretti lunghi e irsuti, giunti snodati,
ampio petto, occhi vivi, testa sottile e grandi froge,
collo alto, orecchie piccole, gambe dritte e forti,
fine criniera, coda folta, natiche larghe, pelle liscia.
Vedi a questo cavallo non manca proprio niente,
solo un cavaliere gagliardo come lui, in groppa.”

⁵¹⁷ John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part I Shakespeare’s Specter Lingers over the Italian City* (*Shakespeare Oxford Newsletter*, Vol. 39, No. 3, p. 1, Summer, 2003), ora in Paul Hemenway Altrocchi, MD, *The Soul of the Age, Edward de Vere as Shakespeare Stimulates a Golden Era of English Literature*, iUniverse, 2014, p. 136. John Hamill è uno studioso indipendente ed ex Presidente della *Oxford Shakespeare Society*.

E’ leggibile in <https://books.google.it/books?id=E3eIBAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

⁵¹⁸ John Hamill, op. cit., p. 140, il quale, nella nota 14 di p. 147 fa riferimento a uno scritto di A. Lytton Sells, *The Italian Influence in English Poetry*, Indiana University Press, 1955, p. 191. Per quanto riguarda il Professor Walter Raleigh, citato da Hamill, si veda la voce dell’ *Encyclopædia Britannica*, Sir Walter Raleigh, Scottish Essayist in <https://www.britannica.com/biography/Walter-Raleigh-Scottish-essayist>

⁵¹⁹ John Hamill, op. cit., p. 139.

⁵²⁰ John Hamill, op. cit., pp. 138-139. Hamill richiama anche un’analoga espressione in *Antonio e Cleopatra* (Atto V, Scena ii, 221), ove si fa riferimento, con chiara allusione sessuale, alla “*posture of a whore*”, “*posizione di una meretrice*”. Secondo Hamill (p. 138), “*posture*” fu una parola introdotta da Shakespeare nella lingua inglese. Nei suoi Dizionari del 1598 e del 1611, John Florio traduce “*Positura*” in “*positure*”.

⁵²¹ John Hamill, op. cit., pp. 139-141. Quanto alla “Sala di Troia” nel Museo Palazzo Ducale di Mantova, si veda Francesca Massari, *Sala di Troia*, 2014, in <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/MN020-00099/>

Noemi Magri rileva che qui, nel *Venere e Adone*, è ripreso “*il concetto dell’arte che imita così perfettamente la natura da ingannare l’occhio, similmente a quanto fa lo stesso Shakespeare nel The Winter’s Tale con riguardo all’arte di Giulio Romano*”⁵²². In effetti, questi versi del *Venere e Adone*, concernenti la descrizione di un cavallo dipinto da un pittore “*la cui arte gareggia in abilità con la natura, e rende una cosa inerte più viva della vita*”, richiamano, in maniera inequivoca l’arte di Giulio Romano, che lo stesso Drammaturgo aveva definito: “*that rare Italian master, Julio Romano, who, had himself eternity and could put breath into his work, would beguoke Nature of her custom, so perfectly he is her ape*”, “*quel grande maestro italiano, Giulio Romano, che se avesse per sé l’eternità e potesse dar vita col fiato al suo lavoro ruberebbe il mestiere alla Natura, tanto la imita alla perfezione*”.

Hamill rileva, inoltre, come in Palazzo Te a Mantova, si trovi la *Sala dei cavalli*⁵²³ e “*come J. Lothian, in un suo studio sulla conoscenza di Aretino da parte di Shakespeare, identificò diverse comparazioni fra i brani di Venere e Adone di Shakespeare e la commedia Orazia di Aretino. Aretino, che ammirava grandemente Giulio e visitò spesso Mantova, sembra descrivere lo stesso dipinto. Qui segue solo un esempio, costituito da tre versi dell’Orazia (Atto V), seguiti da corrispondenti tre versi di Venere e Adone*”⁵²⁴:

Orazia (1546)

“Fremita, ringe, calcitra e vaneggia
Poi dopo alcuni salti e forti e destri,
Mosso il gagliardo e furioso corso”.

Venus and Adonis (1593)

“And forth she rushes, snorts, and neighs aloud. [262] “E corre avanti, sbuffa e nitrisce forte.
Imperiously he leaps, he neighs, he bounds. [265] Salta imperioso, nitrisce, si frena.
The bearing earth with his hard hoofs he wounds.” [267] La sottostante terra coi suoi duri zoccoli colpisce”

“*La situazione descritta in Venere e Adone, per quanto riguarda i cavalli, è la stessa e i versi sono sostanzialmente corrispondenti a quelli italiani dell’Orazia*”⁵²⁵.

“*Ma quest’opera di Aretino era solo disponibile in lingua italiana, e poiché non è risaputo che Shakespeare abbia visitato l’Italia o conosciuto l’italiano, il collegamento fra i versi del Venere e Adone con i dipinti murari di Palazzo Te è normalmente trascurato dall’accademia cosicché è diventato un altro fantasma senza riposo*”⁵²⁶.

John Hamill sottolinea che “*gli Oxfordiani [sostenitori della candidatura di Edward De Vere, Conte di Oxford] J.J. Dwyer e Amphlett notarono anche la stretta corrispondenza fra Venere e Adone e i dipinti dei cavalli Berberi “così fotograficamente simili a quelli vivi che sono una meraviglia di chiaroscuro ... Questi bei cavalli erano stati allevati nella scuderia del Marchese di Mantova, Francesco Gonzaga [padre di Federico II Gonzaga], che un tempo ne possedeva tremila, e dalle cui stalle i cavalli Berberi erano venduti a tutte le corti d’Europa*”⁵²⁷.

Non possiamo qui che limitarci a segnalare meramente gli ulteriori interessanti collegamenti di John Hamill fra l’opera *Love’s Labour’s Lost* e la “*Sala dei Giganti*” nel Palazzo Te a Mantova e fra l’opera di Aretino *Marescalco*

⁵²² Noemi Magri, op. ult. cit., p. 26.

⁵²³ John Hamill, op. cit., pp. 142-143. Si veda anche il link ufficiale di Palazzo Te <http://www.palazzote.it/index.php/it/palazzo-te/sale-monumentali/sala-dei-cavalli>, ove si precisa che tale ambiente era “*Destinato all’accoglienza degli ospiti e alle più importanti cerimonie; l’ambiente, eseguito probabilmente tra il 1526 e il 1528, prende il nome dai ritratti dei superbi destrieri dipinti con nobile portamento a grandezza naturale nella parte inferiore delle pareti affrescate. Federico, come il padre e i suoi avi, li allevava nelle celebri scuderie gonzaghesche e li teneva in massimo conto, considerandoli l’omaggio più alto che si potesse fare ad un amico o ad un ospite illustre.*”

⁵²⁴ John Hamill, op. cit., p.143.

⁵²⁵ John M. Lothian, *Shakespeare’s Knowledge of Aretino’s Plays*, in *Modern Language Review*, 25, 1930, p.420.

⁵²⁶ John Hamill, op. cit., p.143.

⁵²⁷ John Hamill, op. cit., pp.143-144, che, alla nota 23, richiama lo studio di J.J. Dwyer, *Italian Art in the Poems and Plays of Shakespeare*, Colchester, 1946.

(1533, tratta da una vicenda reale alla corte di Federico II Gonzaga, e ambientata in Palazzo te) e *Twelfth Night* di Shakespeare.⁵²⁸

Vale la pena sottolineare che “*Il Marescalco fa specifica menzione di Giulio Romano. Sembra che Shakespeare [Winter’s Tale] e Aretino furono gli unici drammaturghi del Rinascimento a menzionare Giulio Romano in una loro opera teatrale*”⁵²⁹.

Il Prof. Mario Praz, in una sua monografia dedicata proprio alla comparazione fra la letteratura e le arti visive, considera il fatto che Giulio Romano fosse stato menzionato (come unico artista) da Shakespeare nel *Winter’s Tale*; egli ritiene che vi sia un collegamento fra la trama dell’opera Shakespeariana (ove la statua dipinta di Ermione riprende vita) e la capacità anche scultorea di Giulio Romano, considerato che Praz afferma che “*Giulio Romano era uno scultore di statue di cera*”, precisando anche che “*A Giulio Romano furono affidate le decorazioni del funerale di Federico Gonzaga, Duca di Mantova (28 giugno, 1540)*”⁵³⁰.

Rita Severi sottolinea come Mario Praz “*ammette con sorpresa ... [di] aver scoperto il nome di Giulio Romano in un dizionario di ceroplasti per la sua opera di apparatore del monumento funebre di Federico Gonzaga*”.⁵³¹ Praz prosegue affermando che “*Il ben noto ‘abbaglio’ [come sostenuto da taluni] di Shakespeare nel chiamare scultore Giulio Romano nel Racconto d’inverno non sarebbe affatto un abbaglio se la denominazione si fosse basata sul fatto che egli era a conoscenza dell’opera dell’artista in codesto apparato funebre*”⁵³². Il “*ceroplasta*” è definito come un “*artefice che modella la cera*”⁵³³.

Rita Severi sottolinea come Giulio Romano progettò e realizzò nella Chiesa gonzaghesca di Santa Maria delle Grazie (pochi chilometri fuori da Mantova) il monumento funebre di Baldassarre Castiglione fra il 1529 e il 1530; in tale chiesa esistono “*tante nicchie entro le quali sono riposti impressionanti ceroplasti ... che accolgono il visitatore come tante figure del museo di madame Tussaud*”.⁵³⁴

Hamill, aderendo alla tesi della Severi, ipotizza che Giulio Romano forgiasse anche statue funerarie policrome in cera⁵³⁵, simili a quella descritta nel *Winter’s Tale*. Il Drammaturgo, infatti, descrivendo la statua di Ermione, precisa che “*The statue is but newly fix’d, the color’s Not dry*”, “*La statua è appena finita e il colore non è ancora asciutto*” (*The Winter’s Tale* Atto V, Scena iii, 48-49). Hamill rileva che “*Tale affermazione implica che la ‘statua’ era dipinta... Che cosa sarebbe più simile alla vita che una statua di cera dipinta per ispirare*” le parole del Drammaturgo: “*Masterly done. The very life seems warm upon her lip. The fixture of her eye has motion in’t, As we are mock’d with art*”, “*Cosa magistrale: la vita stessa sembra scaldarle il labbro. C’è del moto nella fissità del suo sguardo, Tanto l’arte sa ingannarci*” (64-68).⁵³⁶ La questione è, a nostro avviso, interessante e meriterebbe ulteriori approfondimenti.

Inoltre, va rilevato come John Hamill⁵³⁷ abbia evidenziato ben dieci connessioni (di cui non si può dar conto in questa sede, per motivi di brevità) fra Mantova e le opere del Drammaturgo, che pertanto doveva conoscere tale città: “*Una ricerca che ha attraversato gli ultimi due secoli ha rivelato la corretta conoscenza di Shakespeare*

⁵²⁸ John Hamill, op. cit., pp.144-146.

⁵²⁹ John Hamill, op. cit., p.146.

⁵³⁰ Mario Praz, *Mnemosyne, The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton, 1970, p. 6 e nota 7a.

⁵³¹ Rita Severi, *What’s in a name. La fortuna di Giulio Romano nel period shakespeareano*, in *Rinascimenti. Shakespeare e Anglo/Italian relations*, Patron, 2009, p. 113.

⁵³² Mario Praz, *Caleidoscopio shakespeareano*, Bari, 1969, p. 237.

⁵³³ Si veda in vocabolario Treccani on line <http://www.treccani.it/vocabolario/ceroplasta/>

⁵³⁴ Rita Severi, op. cit., p. 127.

⁵³⁵ John Hamill, op. cit., p. 138, il quale si riferisce a quanto affermato da Rita Severi, *What’s in a Name. La Fortuna di Giulio Romano Nel Periodo Shakespeareano*, contributo in atti del Convegno Internazionale di Studi su *Giulio Romano e l’espansione europea del Rinascimento*, Mantova, Palazzo Ducale, Teatro Scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989, Accademia nazionale virgiliana, 1991, pp. 405 e 409.

⁵³⁶ John Hamill, op. cit., p. 138.

⁵³⁷ John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare’s Specter Lingers over the Italian City (Shakespeare Oxford Society Newsletter , Vol. 39, No. 3, p. 3, Autumn, 2003) ... cit.*, pp. 160-161.

dell'arte, della storia e della geografia mantovana. Come Shakespeare possa aver ottenuto questa conoscenza senza conoscere l'italiano ... e senza andare a Mantova è un mistero”.

Sappiamo, invece, che Michelangelo Florio conosceva Mantova (sicuramente fu una delle sue tappe nel lungo viaggio verso Londra, come lui stesso ci racconta nella sua *Apologia*, f. 78 v); Aretino fu, come rilevato, al servizio del duca Federico Gonzaga di Mantova; Ochino vi predicò nel 1538 e nel 1540. Era una città di cui, per vie dirette o indirette, Michelangelo Florio sapeva tutto!

II.10 Prime conclusioni circa l'influenza del dipinto tizianesco *Venere e Adone* (1554) sull'omonimo poemetto di Shakespeare (1593). Il matrimonio fra Filippo II e Maria Tudor, in occasione del quale il dipinto fu composto (come dono per Filippo), era un matrimonio che era ben poco basato sull'amore, quanto sul desiderio degli sposi di restaurare il cattolicesimo in Inghilterra, consentendo, al contempo, alla Spagna di ampliare il campo della propria influenza anche sull'Inghilterra. Per Michelangelo Florio e la sua “famigliuola” esso rappresentò la causa di un secondo esilio. Per Michelangelo, Maria Tudor era una “*impia e crudelissima sfacciata Iezabel Regina [che] hebbe rubbato quel Regno a Christo e datolo in preda ad Antichristo*”, proprio come la biblica Regina Gezabele, moglie del Re Acab, che abolì la venerazione del Dio di Israele, sostituendolo con falsi idoli. Si conferma che la disfatta dell'*Armada* (1588) e il fallimento di Filippo II di invadere l'Inghilterra furono eventi essenziali per il decollo del teatro shakespeariano; ove la Spagna fosse riuscita a dominare l'Inghilterra e a restaurare il cattolicesimo, John Florio avrebbe subito un ulteriore esilio, l'ascesa dell'impero inglese avrebbe potuto non realizzarsi e l’*“impresa shakespeariana”*, giusta la *“tesi floriana”*, non avrebbe potuto compiersi. E' un fatto che il teatro shakespeariano compare dopo questa storica vittoria di Elisabetta, una *“mere English queen”*, *“regina inglese puro sangue”*; epiteto di cui andava orgogliosa (e che la distingueva chiaramente dalla sorellastra Maria, una regina Tudor, ma spagnola per parte di madre e di fede cattolica).

Come prime conclusioni di questo Capitolo III, non possiamo che ribadire come il matrimonio fra Filippo II e Maria Tudor, per il quale fu predisposto il dipinto tizianesco *Venere e Adone*:

- 1) Era un evento che aveva letteralmente segnato la vita di Michelangelo e della sua “famigliuola”;
- 2) A seguito di quel progettato matrimonio e della rivolta di Thomas Wyatt (la rivolta più importante che nessun sovrano della famiglia Tudor dovette fronteggiare) - il quale riteneva disonorevole per l'Inghilterra quel matrimonio, che avrebbe sostanzialmente assoggettato il Paese al dominio spagnolo e alla religione Cattolica - Maria Tudor (il 7 febbraio 1553, giorno in cui la rivolta fu domata) prese la decisione di far decapitare, entro 5 giorni, Jane Grey e il di lei marito (Guildford Dudley), nonché Henry Grey (giustiziato 11 giorni dopo la figlia); quel Duca di Suffolk, che aveva accolto tanto umanamente Michelangelo nella propria casa, in palese difficoltà dopo il famoso “atto di fornicazione”. Michelangelo sottolinea (p. 33) che *“A lei [Jane], al padre, al zio, al suocero, al marito, et un numero grande di personaggi honorati, d'ogni ordine, e condizione, fu tagliata la testa”*.
- 3) Quel progettato matrimonio era stata la causa, seppure indiretta, della morte dell'allieva prediletta di Michelangelo, Jane Grey, e del di lei marito e padre. Per Jane Grey, Michelangelo avrebbe scritto, dopo aver raccolto alcuni documenti a Strasburgo e parlato con James Haddon (uno dei tutori di Jane), una *“Historia De la vita e de la morte de l'Illustris. Signora Giovanna Graia...”*, ricca di grande sensibilità nella descrizione di un vero e proprio martirio evangelico, ma anche ricca di informazioni storiche preziose, da parte di un testimone “oculare” su quanto accadde in Inghilterra dopo la morte di Edoardo VI.
- 4) Michelangelo “marchia” Filippo di Spagna come un uomo che *“per la sua insaziabil ingordigia... di tutto 'l mondo si sarebbe voluto impadronire”*; il suo matrimonio mirava sostanzialmente a *“mettere le mani sull'Inghilterra”*.
- 5) Michelangelo definisce, a sua volta, Maria Tudor come una *“impia e crudelissima sfacciata Iezabel Regina [che] hebbe rubbato quel Regno a Christo e datolo in preda ad Antichristo”*, proprio come la biblica Regina Gezabele, moglie del Re Acab, che abolì la venerazione del Dio di Israele, sostituendolo con falsi idoli, come Baal. Con l'ascesa al trono di Maria, *“La vera Christiana religione, tutti i buon'ordini della Chiesa, la dottrina di Christo e Christo stesso ebbero bando; e sì bel regno [quale era stata l'Inghilterra sotto Edoardo VI], che lieto ricetto et albergo parecchi anni era stato di pellegrini fedeli d'ogni nazione, perseguitati da la tirannide d'Antichristo [l'Inquisizione Cattolica], in pochi giorni pianse*

non pur [non solo] la loro calamitosa partita, ma [anche] l'atrocissime e spaventose morti dei suoi più cari e santi membri e per le sue strade vide miserabilmente correr il sangue loro". E Michelangelo ricorda anche i tre martiri di Oxford, Ridley, Latimer e Cranmer arsi al rogo.

- 6) L'ascesa di Maria Tudor, spalleggiata dal futuro marito Filippo di Spagna, aveva, infatti, decretato la "calamitosa partita", la fuoriuscita di tutti gli stranieri dal Regno e un secondo "esilio" per Michelangelo e la sua "Famigliuola", costretti a fuggire il 4 marzo del 1554. Nuovi lidi li attendevano dopo un periglioso viaggio tramite Anversa, un prolungato soggiorno a Strasburgo e l'approdo a Soglio.
- 7) Tiziano aveva rappresentato, nel suo dipinto, la necessità che i sovrani, novelli sposi, assicurassero la pace ai loro popoli e che Filippo (nelle sembianze di Adone) non si facesse prendere dalla bramosia della caccia, e cioè della guerra.
- 8) In realtà, il regno di Maria (che fu detta la "Sanguinaria") e Filippo fu costellato dalle stragi degli anglicani e dal risentimento del popolo inglese.
- 9) All'epoca in cui fu pubblicato il poemetto (1593), Filippo - dopo il fallimento della cospirazione di Babington [cui lo stesso John Florio aveva contribuito con le sue attività spionistiche] e la decapitazione di Maria Stuart (1587) - non era stato certamente promotore di pace e aveva sferrato contro l'Inghilterra una delle più imponenti operazioni belliche della storia, volta a riportare l'Inghilterra al cattolicesimo e a soggiogarne la potenza; Filippo, similmente all'Adone tizianesco ucciso dal cinghiale, non aveva avuto una "buona caccia", ma aveva subito una sconfitta storica (1588), e la sua *Invincibile Armada* era stata battuta dagli inglesi.
- 10) Michelangelo Florio, amico di Aretino, faceva parte dell'*entourage* tizianesco-aretiniano (di cui si è già sopra accennato al precedente § vii. della Premessa di questo studio), al pari del Dolce, autore delle fonti letterarie del dipinto di Tiziano. Non sembra, pertanto, assolutamente strano che sia Tiziano che Michelangelo Florio rimanessero avvinti dagli scritti del Dolce relativi alla *Favola d'Adone* e alla tragedia del *Didone*: cosicché, appare corretto ritenere che, per primo Tiziano dipinse la sua "poesia" Venere e Adone (1553) e poi il Drammaturgo (nelle abili mani di John), sulla base del dipinto di Tiziano (a sua volta ispirato dalle opere del Dolce), scrisse il poemetto *Venus and Adonis* del 1593.

Alla luce di tutto quanto sopra, *il matrimonio fra Maria e Filippo non era certamente un fatto che non avesse segnato profondamente Michelangelo e la sua "Famigliuola". L'allieva prediletta di Michelangelo (Jane Grey) era stata immediatamente decapitata subito dopo che era stata domata la ribellione di Wyatt. La sconfitta di Filippo nel 1588 rendeva ancor più attuale il tema della guerra che Tiziano aveva auspicato fosse evitata, nel suo dipinto del 1544.*

Nel significato di quel dipinto, in occasione di quello strano matrimonio, vi era riassunta tutta la sofferenza dei Florio, il loro secondo esilio, la sofferenza di tutti gli evangelici che avevano sino ad allora trovato dimora in Inghilterra, la morte di quella regina per nove giorni, cui Michelangelo era affezionato come a una figlia e nella cui sventura egli aveva rivissuto le sofferenze patite nei 27 mesi di carcerazione a Roma.

Non sembra, inoltre, casuale che il fenomeno Shakespeare decolli dopo la disfatta dell'*Armada* (1588).

Come già rilevato, un eventuale successo della spedizione di Filippo II avrebbe potuto cambiare radicalmente la storia dell'intera umanità. Per quanto di interesse, una dominazione della Spagna, campione del Cattolicesimo, sull'Inghilterra, avrebbe provocato un nuovo esilio per John Florio, avrebbe potuto avere ripercussioni sull'ascesa dell'Impero spagnolo a scapito di quello inglese e della sua lingua. Insomma, anche per Florio, sarebbe stata una vera catastrofe e verosimilmente non sarebbe stata possibile l'impresa "Shakespeare", giusta la "tesi Florianiana".

E' un dato di fatto che il teatro di Shakespeare decolla dopo questa data fatidica.

Il successo del 1588 segna, secondo gli storici, l'inizio dell' "ascesa dell'impero inglese"⁵³⁸, il successo di quella politica che caratterizzò tutto il regno di Elisabetta e che può riassumersi nelle due parole di cui ella stessa andava orgogliosa: io sono una "mere English", cioè, un'"inglese puro sangue"⁵³⁹. Ciò, in evidente contrasto con il travagliato regno della sorellastra Maria, una regina Tudor, ma spagnola, di sangue, da parte di madre e cattolica;

⁵³⁸ Toti Celona, *Le grandi famiglie d'Europa, gli Asburgo*, Mondadori, 1972, p.88.

⁵³⁹ Florence M.G. Higham, voce *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, in *Enciclopedia Treccani*, 1949, vol. XIII, p. 820. Si veda anche la voce *Elisabetta I (ingl. Elizabeth), regina d'Inghilterra*, in *Dizionario Enciclopedico italiano Treccani*, 1970, vol. IV, p. 332.

non certo, quindi, un’*“inglese puro sangue”*. Maria aveva, mediante il suo matrimonio (25 luglio 1554) con il principe Filippo II, consegnato a uno spagnolo il titolo di Re d’Inghilterra (senza, però diritto di successione in caso di morte della regina Maria; solo eventuali eredi, che non furono generati dalla coppia, avrebbero avuto tale diritto⁵⁴⁰). Era stato un matrimonio fortemente voluto da Carlo V, padre di Filippo, perché *“necessario agli asburgo per assicurarsi anche l’Inghilterra”*⁵⁴¹. Filippo aveva *“il titolo di re d’Inghilterra, gli facevano vedere tutti i documenti importanti ...Poiché non sapeva l’inglese e conosceva bene soltanto lo spagnolo e il latino, riuscì a ottenere che tutte le carte e i documenti del Consiglio del regno fossero scritti, oltre che in inglese, appunto in spagnolo o latino”*⁵⁴²; ciò che rende, peraltro, palese come, a quell’epoca, la conoscenza della lingua inglese, anche fra i sovrani delle corti dell’Europa continentale, avesse una diffusione assai scarsa (e tale avrebbe rischiato di permanere ove il predominio spagnolo avesse prevalso). Alla morte di Maria Tudor, nel 1558, Elisabetta, *“troppo intelligente per ripetere l’errore della sorellastra”*, aveva rifiutato la proposta matrimoniale di Filippo II, che *“poneva la condizione che Elisabetta e il suo popolo tornassero cattolici”*⁵⁴³. I capisaldi della politica di Elisabetta furono orientati verso quel *“crescente spirito insulare (insularity) degli inglesi e alle ... idee nazionalistiche”*⁵⁴⁴. *“Elisabetta decise di basare la sua forza proprio su ciò che pareva costituire la sua debolezza: quell’isolamento cioè in cui essa si era sempre trovata dato il carattere e la posizione di sua madre, una semplice fanciulla inglese senza legami coi nobili del suo paese e senza potenti relazioni in Europa. Elisabetta era ‘un’Inglese puro sangue’, ‘mere English’: un fatto che per essa sarebbe stato ragione di vanto e che le avrebbe dato modo di appellarsi all’amore e alla fedeltà del suo popolo.”*⁵⁴⁵ Inglese *“puro sangue”* e, ovviamente, anglicana.

Era giunto, per John, il momento giusto della *“resolution”*. Di comporre opere di letteratura inglese, attribuendole a un reale *“mere Englishman”*, un *“inglese puro sangue”* (e non poteva che essere diversamente, sulla scia di quell’epiteto che era il marchio di fuoco del nazionalistico regno di Elisabetta!); era l’occasione giusta per seguire le orme di Aretino e prendere spunto da un dipinto del Tiziano per comporre non un mero sonetto, ma un delicato poemetto, che avrebbe avuto un incredibile successo.

Quest’opera seguiva, di pochi anni, quella svolta epocale che fu la disfatta dell’*Armada* (1588), che rappresentava la vittoria del più potente sovrano del mondo protestante sul campione del mondo cattolico: il declino dell’impero spagnolo e l’ascesa di quello inglese; il futuro della lingua inglese come nuova lingua universale.

La *“frode”* di Shakespeare era ufficialmente iniziata, con la dedica dell’opera al Conte di Southampton!

⁵⁴⁰ Toti Celona, op. cit., p. 79.

⁵⁴¹ Toti Celona, op. cit., p. 78.

⁵⁴² Toti Celona, op. cit., p. 79.

⁵⁴³ Toti Celona, op. cit., p. 81.

⁵⁴⁴ Florence M.G. Higham, op. cit., p. 821.

⁵⁴⁵ Florence M.G. Higham, op. cit., p. 820.

Capitolo III

III.1 Il ritratto tizianesco del Duca di Urbino Francesco Maria I della Rovere - Il “Gonzago”, ucciso nella Recita a Corte nell’Amleto shakespeariano - e la suggestiva rappresentazione del fantasma del Re Amleto, tutto armato e accigliato. Il ritratto di Tiziano dovrebbe divenire famoso in tutto il mondo anche in quanto rappresentazione del Fantasma di Amleto.

Il collegamento fra un dipinto del Tiziano e le opere del Drammaturgo, proposto argomentatamente e autorevolmente da Panofsky con riguardo al poemetto *Venere e Adone*, rafforza quanto sostenuto da diversi studiosi, i quali hanno fortemente sospettato che, anche per la magistrale rappresentazione teatrale del Fantasma del padre di Amleto (un’immagine indimenticabile e fondamentale nell’economia dell’intera opera), il Drammaturgo possa essersi ispirato, anche in questo caso, a un dipinto del Tiziano: il *ritratto del Duca di Urbino Francesco Maria I della Rovere*.

Come noto, il fantasma del Re Amleto aveva rivelato ad Amleto di essere stato ucciso dal fratello Claudio tramite versamento di veleno nelle orecchie: “*Han detto che mentre dormivo nel giardino mi morse un serpe - così l’orecchio di tutti è ingannato vilmente da una falsa storia della mia morte...* (Atto I, Scena v, 35-37); [invece] “*Dormivo nel giardino come sempre nel pomeriggio. Tuo zio violò la mia ora di pace. Aveva una fiala di succo di un’erba velenosa e versò nella conca dei miei orecchi quell’essenza lebbrosa, ... Così, nel sonno, per mano d’un fratello persi di colpo vita, corona, regina,...*” (Atto I, Scena v, 59-79).

Amleto, per smascherare lo zio, organizza una recita a corte, nella quale si rappresenta, appunto l’uccisione, tramite avvelenamento auricolare, di un sovrano: “*farò recitare a questi attori davanti a mio zio, qualcosa di simile al massacro di mio padre. E starò a guardarlo, lo sonderò fin dentro l’anima. Se ha un sussulto so cosa fare ... Questo spettacolo è la trappola che acchiappa la coscienza del re*” (Atto II, Scena ii, 589-601).

Amleto spiega al Re Claudio che la recita si intitola “*La trappola per topi’ ... Il Duca si chiama Gonzago, sua moglie Battista ...*”(Atto II, Scena ii, 232-234). Quando l’attore che impersona l’avvelenatore, “*versa il veleno nell’orecchio del dormiente*”, Amleto, rivolgendosi a Ofelia afferma: “*Lo avvelena nel giardino per il suo regno. Il suo nome è Gonzago; la storia è documentata ed è scritta in italiano molto elegante...*” (254-257).

E’ ben noto che, come rileva il Prof. Melchiori⁵⁴⁶, il dramma dell’Amleto è caratterizzato, oltre che dalle fonti tradizionalmente riconosciute, da “*una nuova fonte*” e cioè *un reale avvenimento storico italiano*: l’assassinio, nel 1538, del duca di Urbino Francesco Maria I della Rovere, “*marito di Eleonora Gonzaga, morte attribuita ad un veleno versatogli nell’orecchio da un emissario del marchese Luigi Gonzaga*. L’accusa al Gonzaga fu poi ritrattata dagli stessi *accusatori, primo fra i quali Pietro Aretino* ... i personaggi coinvolti comprendevano alcuni degli interlocutori nei dialoghi urbinati resi celebri dal *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione: qui *compare il nome di Battista Sforza, moglie del precedente duca di Urbino ...*”.

Il “Duca” “Gonzago”, quindi, non era altri che il Duca Francesco Maria I della Rovere, così sinteticamente indicato in quanto “*marito di Eleonora Gonzaga*”; inoltre è introdotto anche il nome di “*Battista*”, “che era anche femminile nel Rinascimento, ... associato al luogo ove Francesco Maria aveva regnato, Urbino, poiché qui ... Battista Sforza era stata in precedenza Duchessa”⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ Melchiori, *Shakespeare. Genesis e struttura delle opere*, cit., p. 416.

⁵⁴⁷ Così, Giovanni Ricci, nella sua opera monografica, *L’Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, Firenze, 2005, p. 10.



Fig. 2 “Il dittico dei Duchi di Urbino (eseguito fra il 1465 e il 1472) è una delle opere più famose del Rinascimento italiano ed è conservato nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Dipinto dal grande artista Piero della Francesca, ritrae i coniugi Federico da Montefeltro e Battista Sforza ...L’arte di Piero della Francesca raggiunge...l’obiettivo di fermare il tempo e di rendere immortali i due Duchi e le loro personalità..”, in <http://www.uffizi.org/it/opere/ritratto-dei-duchi-di-urbino-di-piero-della-francesca/>

Va qui ricordato che Eleonora Gonzaga era una figura importante nel panorama religioso dell’epoca, alla ricerca di un’autentica fede. Il vescovo di Capodistria Pier Paolo Vergerio (di cui Michelangelo Florio era grande estimatore e amico), in una lettera del 1540 indirizzata a Vittoria Colonna, “ringrazia il cielo di aver mandato sulla terra, a illuminare la via per la vera fede, *madama Renata di Francia, madama Leonora a Urbino, e madama Vittoria [Colonna] a Roma*, stabilendo un eloquente collegamento fra tre figure di donne, accomunate tutte da una scelta di vita eterodossa. Una scelta che oscilla fra la conversione al calvinismo [n.d.r., anche se molto ammantato di nicodemismo] della prima e la religiosità intrisa della spiritualità del *Beneficio* che la seconda ebbe in comune con la terza”.⁵⁴⁸ Francesco Maria della Rovere, oltre a essere il marito di Eleonora Gonzaga, era anche cugino di primo grado di Vittoria Colonna. Infatti, Giovanna e Agnese di Montefeltro, madri rispettivamente di Francesco Maria e di Vittoria Colonna, erano sorelle, in quanto figlie di Battista Sforza e di Federico di Montefeltro⁵⁴⁹. Vittoria Colonna aveva una sensibilità religiosa analoga a quella di Eleonora e “*amava Eleonora*”.⁵⁵⁰ Il Prof. Alfred Reumont sottolinea proprio come Vittoria “*era intima amica della buona ed intelligente [Eleonora], consorte*” del cugino Francesco Maria⁵⁵¹. Ben nove sono le lettere, indirizzate da Vittoria a Eleonora, che si trovano pubblicate nel Carteggio di Vittoria Colonna⁵⁵². Anche Vittoria era rimasta vedova, nel 1525, del marito Francesco d’Avalos, e il suo dolore fu grandissimo⁵⁵³.

⁵⁴⁸ Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli “Spirituali”*, ed. Viella, Roma, 2009, p.85.

⁵⁴⁹ Si veda Benedetta Borello - *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 76* (2012), voce *Montefeltro, Giovanna di*, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanna-di-montefeltro_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanna-di-montefeltro_(Dizionario-Biografico)/) . Si veda anche Alessandro Serio - *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 76* (2012), voce *Montefeltro, Agnese di*, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/agnese-di-montefeltro_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/agnese-di-montefeltro_(Dizionario-Biografico)/)

⁵⁵⁰ Sonia Pellizzer, *Eleonora Gonzaga Duchessa di Urbino*, *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 42* (1993) leggibile nel link [http://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-gonzaga-duchessa-di-urbino_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-gonzaga-duchessa-di-urbino_(Dizionario_Biografico)/)

⁵⁵¹ Alfred Reumont, *Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara, Vita, Fede e Poesia nel secolo decimosesto*, seconda edizione, versione di Giuseppe Müller ed Ermanno Ferrero, Torino, Ermanno Loescher, 1892, p.203, leggibile anche nel link <https://archive.org/stream/vittoriacolonna01reumgoog#page/n9/mode/2up>

⁵⁵² Si veda il *Carteggio di Vittoria Colonna* (Carteggio raccolto e pubblicato da Ermanno Ferrero e Giuseppe Müller Editor: Ferrero, Ermanno, 1855-1906; Müller, Giuseppe; Tordi, Domenico, 1857-1933 Edition: 2nd ed. Place of Publication: Torino Publisher: E. Loescher Year of Publication: 1892) digitalizzato e Produced by the University of Chicago Library <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.15:2.iww> . Si tratta delle seguenti lettere, leggibili nel predetto link: 1) del 16 febbraio 1532, inviata da Ischia, p.76; 2) del 13 aprile 1532 sempre da Ischia, p.76; 3) del 5 maggio 1532 sempre da Ischia, p.77; 4) del 1° agosto 1532, da Orvieto, p.81; 5) del 24 ottobre 1532, da Ischia, p.82; 6) del 31 ottobre 1532,

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by

Lei e tutto il mondo dei “riformati” italiani (Michelangelo Florio compreso!) furono vicinissimi a Eleonora nel suo dolore per la morte di Francesco Maria nel 1538.

Il profondo dolore e fedeltà vedovile di Eleonora, per la morte del marito, il “Gonzago” nella recita a corte, sembra far parte di quella centralissima contrapposizione, in *Amleto*, fra le le “*lacrime accecanti*”, “*bisson rheum*” di Ecuba (Atto II, Scena ii, 502) e le “*lacrime disoneste*”, “*unrighteous tears*” di Gertrude (Atto I, Scena ii, 154), pronta a sposare “*Nel giro di un mese*”, “*Within a month*” (153) il fratricida Claudio. E Aretino aveva - similmente alle lacrime di Ecuba, descritte nell’*Amleto* (che il Drammaturgo introduce, mediante un brano totalmente di sua invenzione, inesistente nell’*Eneide*) - rappresentato le lacrime di Eleonora per l’uccisione del marito: “*duo fiumi amari [che] le irrigano il volto*”.⁵⁵⁴

da Ischia, p.83; 7) del 10 novembre 1532, da Ischia, p.85; 8) del 20 settembre 1525-1533, da Ischia, p.92; 9) del 27 giugno 1536, da Roma, p. 106.

⁵⁵³ Un’egloga di Scipione Capece celebra “*il dolore della marchesa per la morte del marito: E Vittoria gentil specchio d’amore /eccelsa dama specchi di virtute [con il marito] /emula del suo [del marito] onor, del suo valor. / La pena immensa che nel sen racchiude /sfoga soltanto con sue colte rime /et ogni altro pensier fugge ed esclude*” (Concetta Ranieri, *Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano*, in Marco Santoro, *La donna nel rinascimento meridionale*, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 11-13 novembre 2009, Pisa-Roma, Abrizio Serra editore, 2010, pp. 58 e 59, nota 6). John Florio parafrasa il motto (*Conantia frangere frangunt*) di Vittoria Colonna, morta nel 1547 (cinque anni prima della nascita di John e della quale evidentemente il padre Michelangelo gli aveva tanto parlato) nell’epistola al Lettore del dizionario del 1598: “*Conantes Frangere Frangam, said Victoria Collonna*” “*To frantumerò coloro che tentano di frantumare, disse Vittoria Colonna*” (si veda tale epistola in *John Florio, A Worlde of Wordes, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller*, University of Toronto Press, 2013, p.11).

⁵⁵⁴ Nell’*Amleto*, uno degli elementi centrali è proprio costituito dalla contrapposizione fra il dolore e la fedeltà vedovile e il comportamento di Gertrude. Prima della recita a corte, il Drammaturgo inventa di sana pianta un brano inesistente nell’*Eneide*, quello del dolore di Ecuba per l’uccisione del marito. Gli studiosi sottolineano che l’urlo disperato di Ecuba per l’uccisione del marito è l’“*emblema del dolore, di una delle grandi eroine della tragedia greca*”. “*La sua disperazione per la morte del marito ... non si trova ... nel racconto di Enea in Virgilio*”. “[*Tale disperazione*] è qui in evidente antitesi con il comportamento della madre di Amleto” (così, Mariangela Mosca Bonsignore, *William Shakespeare, Amleto*, a cura di Paolo Bertinetti, con note ai testi di Mariangela Mosca Bonsignore, Einaudi, Torino, 2005, p.159, nota 496). Sembra che il Drammaturgo non sia tanto interessato alla recita del regicidio, quanto alla descrizione del dolore e delle lacrime di Ecuba, a seguito dell’uccisione del marito; anche Aretino aveva descritto il dolore e le lacrime di Eleonora per l’uccisione del marito: “*duo fiumi amari [che] le irrigano il volto*”, riferita al viso sconvolto di Eleonora Gonzaga, per l’uccisione del marito Francesco Maria della Rovere! [le lacrime di Eleonora sono descritte nella lunga composizione poetica, venata di grande dolore e sofferenza, indirizzata da Aretino “*A lo Imperadore [Carlo V] ne la morte del Duca d’Urbino*”, a metà gennaio 1539, a seguito dell’improvvisa morte di Francesco Maria (il 21 ottobre 1538) - Si veda *Il secondo libro delle Lettere* di M. Pietro Aretino, *al Sacratissimo re d’Inghilterra [Enrico VIII]*, leggibile in https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false, Parigi, 1609, p. 59 e ss.]. Come rilevato da Bonsignore, vi è una “*evidente antitesi*” fra il comportamento di Ecuba (e, qui, possiamo aggiungere, anche di Eleonora Gonzaga) e quello di Gertrude! Fra le “*lacrime accecanti*”, “*bisson rheum*” di Ecuba (Atto II, Scena ii, 502) e le “*lacrime disoneste*”, “*unrighteous tears*” di Gertrude (Atto I, Scena ii, 154), pronta a sposare “*Nel giro di un mese*”, “*Within a month*” (153) il fratricida Claudio. Ecuba rappresenta, per l’attore (che piange come se soffrisse come Ecuba- Atto II, Scena ii, 547) il “*conceit*”, “*conceito*” (una parola tipicamente aretiniana!) del sincero dolore e della fedeltà vedovile; ciò che contrasta, invece, con la repentina “*caduta*” di Gertrude e con le sue “*lacrime disoneste*”.

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved



Fig. 3 I due ritratti “pendant” dei duchi di Urbino Francesco Maria della Rovere ed Eleonora Gonzaga, dipinti intorno al 1536/1538 da Tiziano, conservati nella Galleria degli Uffizi a Firenze <https://www.uffizifirenze.it/ritratto-di-eleonora-gonzaga-della-rovere.html>

A differenza della contrapposizione fra il dolore vedovile di Ecuba (e di Eleonora Gonzaga, come da noi rilevato) e il comportamento antitetico di Gertrude⁵⁵⁵, il regicidio, nell'*Amleto*, sembra essere un tema che ha particolarmente colpito il Drammaturgo, non tanto per il fatto in sé (la storia mondiale era costellata di esempi di regicidi e di fratricidi!), quanto per le modalità con cui storicamente fu tramandata, in documenti ufficiali, l'uccisione di Francesco Maria I della Rovere; la sua uccisione per avvelenamento auricolare non aveva precedenti e conteneva un'irresistibile forza teatrale, cui il Drammaturgo non poteva rimanere insensibile.

A seguito di tale *del tutto inusitato tipo di avvelenamento, senza precedenti ed unico nel suo genere nella storia mondiale, quasi tutte le maggiori autorità dell'epoca furono interpellate, per punire i mandanti dell'assassinio, ritenuti essere Luigi Gonzaga e Cesare Fregoso. Nella questione furono coinvolti, di volta in volta, attraverso ambasciatori, la Repubblica di Venezia, la Corte di Urbino, il Papa Paolo III, l'Imperatore Carlo V di Spagna, il Re di Francia Francesco I e il Cardinale Gonzaga. Un'accurata monografia (basata su documenti originali conservati negli Archivi dei Gonzaga a Mantova) descrive “La trama che per cinque anni si stese sulle corti d'Italia, di Francia e di Spagna per opera da una parte di Guidobaldo [figlio di Francesco Maria I della Rovere], che voleva vendicare la morte del padre, dall'altra degli accusati che cercavano di purgarsi di sì gran colpa”*.⁵⁵⁶

In questa vicenda, Aretino ebbe un ruolo di primo piano. “*L'Aretino, perduto il suo protettore, Francesco Maria, che in quell'anno l'aveva fatto rientrare a Venezia, donde era dovuto fuggire per un processo [“per bestemmia e forse anche per sodomia”⁵⁵⁷], era stato tra i primi a calunniare ed a accusare apertamente il [Luigi] Gonzaga e il [Cesare Fregoso]*”⁵⁵⁸.

⁵⁵⁵ Mariangela Mosca Bonsignore, *William Shakespeare, Amleto*, a cura di Paolo Bertinetti, con note ai testi di Mariangela Mosca Bonsignore, Einaudi, Torino, 2005, p.159, nota 496, la quale rileva che “*La disperazione di Ecuba per la morte del marito ... non si trova ... nel racconto di Enea in Virgilio*”. “[*Tale disperazione*] è qui in evidente antitesi con il comportamento della madre di Amleto”.

⁵⁵⁶ Elisa Viani, *L'avvelenamento di Francesco Maria della Rovere Duca d'Urbino*, Mantova, A. Mondovì, 1902, p.6.

⁵⁵⁷ [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/)

⁵⁵⁸ Elisa Viani, *L'avvelenamento di Francesco Maria della Rovere Duca d'Urbino*, Mantova, A. Mondovì, 1902, pp. 22 e 23.

Con lettera del 18 marzo 1540⁵⁵⁹, uno dei due presunti mandanti dell'assassinio, *Luigi Gonzaga*, scriveva ad Aretino lamentandosi del fatto che Aretino “esser di parere che la sceleragine fosse stata commissa per noi ... sapendo che al fulmine de la eloquenzia vostra non può essere che li savii, e gli dotti, e gli buoni, non concorrano in quella openione che la virtù vostra, ispirata dal vero, dal giusto, da l'onesto, da l'umano, li saprà persuadere”. Insomma, *Luigi Gonzaga*, consapevole della capacità di Aretino di indirizzare l'opinione delle persone autorevoli (un vero e proprio “*opinion leader*”, come si direbbe oggi), *chiedeva una sorta di smentita sull'accusa che Aretino gli aveva lanciato*, avendo avuto sentore di un ripensamento di Aretino in merito.

Aretino rispondeva con lettera del 31 marzo del 1540 da Venezia⁵⁶⁰, nella quale ammetteva di aver pronunciato parole di accusa contro Luigi Gonzaga, all'indomani della scomparsa di Francesco Maria della Rovere (cui aveva dedicato il libro I delle sue *Lettere*), asserendo che gli “fusse caduto di bocca qualche parola” senza “usare il solito consiglio”, che il “mondo è una fiera di maldicenze” e che “non mi è lecito di credere che il magnifico sangue di Gonzaga, che fece abondar sempre l'Italia di virtù e di gloria, traligni”. Si tratta di una risposta molto “formale”, sui cui contenuti l'Aretino sembra non sembra credere particolarmente; è una sorta di “mezza smentita”, solo per non accrescere ulteriormente la tensione con il Gonzaga. In un'altra versione della medesima lettera⁵⁶¹, Aretino addirittura sembra chiaramente “prendere le distanze” da Ligi Gonzaga, affermando che: “*Avenga ch'io non son giudice di tali cause*”; come dire, la mia opinione, nel caso specifico, conta poco, perché altri dovranno giudicare sulle responsabilità di tale omicidio.

Gli studiosi⁵⁶² rilevano che “*Dal carteggio ... si ricava senz'ombra di dubbio che, ad onta della professione di amicizia e di adesione alla tesi innocentista, il poeta era fermamente convinto che i responsabili dell'assassinio fossero proprio i due celebri cognati*”, Luigi Gonzaga e Cesare Fregoso.

Lo stesso Aretino definì la morte del Duca un “*accidente istrano*”, nella composizione poetica inviata da Venezia “*a mezzo di Genaro*”1539 “*A lo Imperadore [Carlo V] ne la morte del Duca d'Urbino*”.⁵⁶³

Il Drammaturgo, per *Amleto*, aveva scelto, come detto, una fonte storica: “*La storia è conservata e scritta in italiano molto elegante*” (*Amleto*, Atto, III, Scena ii, 255-256).

La Prof. Noemi Magri⁵⁶⁴ precisa che “*Negli Archivi dei Gonzaga a Mantova è conservata una lettera inviata da Luigi Gonzaga, la quale contiene un riferimento preciso al barbiere [che materialmente compì l'avvelenamento] e al modo in cui quest'ultimo versò il veleno nelle orecchie [del Gonzaga]*”. Si tratta di una “lettera di Luigi Gonzaga al Cardinale Ercole Gonzaga, scritta da Castiglione il 9 febbraio 1539. Archivio di Stato di Mantova. Archivio Gonzaga. Rub.E.LXI.2.”⁵⁶⁵

Come afferma il Drammaturgo, infatti, quella dell'avvelenamento del Duca “*E' una storia documentata e scritta in un italiano assai elegante*”, “*The story is extant, and written in very choice Italian*” (*Amleto*, Atto III, Scena ii, 256-257)!

⁵⁵⁹ Tale lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, tomo I, libro I, Roma, Salerno Ed., 2003, p. 264-265.

⁵⁶⁰ Si legga tale lettera in Piero Gualtierotti, *Pietro Aretino, Luigi Gonzaga e la Corte di Castel Goffredo*, Mantova, 1976, pp. 45-49.

⁵⁶¹ Si tratta di una versione con data errata, 21 agosto 1538 (anteriore alla morte del Duca, avvenuta il 20 ottobre 1538!); tale lettera è leggibile in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, p.179-181; la lettera è pubblicata nel Secondo libro delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp.46-47, e leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

⁵⁶² Gualtierotti, *Chi ha ucciso il Duca d'Urbino?*, in *Il Tartarello*, n. 2 del 30 giugno 1977, p. 31.

⁵⁶³ La lettera è pubblicata nel Secondo libro delle sue *Lettere*, Parigi, 1609, p. 60 b, leggibile anche nel link https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

⁵⁶⁴ Noemi Magri, *Hamlet's The Murder of Gonzago in Contemporary Italian Documents*, in *Such Fruits Out of Italy*, cit. p.293 e nota 15.

⁵⁶⁵ Tale fondamentale documento era, peraltro, stato pubblicato nel 1902 dalla Prof. Elisa Viani nella sua eccellente monografia, *L'avvelenamento di Francesco Maria della Rovere Duca d'Urbino*, Mantova, A. Mondovì, 1902, nell'Appendice documentaria, sub Documento IV, p.43.

Nella detta lettera del 9 febbraio 1539, Luigi Gonzaga chiedeva l'aiuto del suo autorevole parente, il Cardinale Ercole Gonzaga, dichiarandosi disposto a *'diffender ogni suspittione che sii possibile ... essendo conveniente che si venghi hormai alla cognitione del caso'*.

Nel *"Post-scripta"* di tale lettera, Luigi Gonzaga così descriveva l'avvelenamento, da parte del barbiere Pier Antonio da Sermide⁵⁶⁶: *"Non ancho mi pare verisimile, se gli è vero che quello che ho inteso, che già la p.ta Ecc.tia [Francesco Maria I della Rovere] era inferma di infermità giudicata pericolosa, quando vi arrivò el barbiere, ch'el segurato [sciagurato] non avesse prima voluto vedere l'esito della infermità che mettersi a tanto pericolo, ne anche so immaginarli come in infermità grave gli sii venuto occasione di netargli [pulirgli] molte volte le orecchie, essendo vera la voce che si è sparta, che più volte [el barbiere] accadesse dargli il veleno per le orecchie, perché come è ditto, in infermità grave et pericolosa non par verosimile el nettar delle orecchie massimamente molte volte, et prima della andata sua a Venezia questa ultima volta havesse mai fatto tale operazione, non se poria pensare ch'io ne fossi stato né conscio né partecipe..."*⁵⁶⁷

*"Questo metodo [di avvelenamento] ... fu considerato come un 'nuovo modo'*⁵⁶⁸, *del tutto originale, unico nel panorama mondiale, anche nel contesto del Tardo Rinascimento italiano. Solo il Duca di Urbino risulta storicamente [quantomeno, secondo i documenti ufficiali] essere stato ucciso in tal modo. Anche nell'Italia rinascimentale, un "avvelenamento tramite le orecchie" costituiva, appunto, una vicenda così unica, impensabile e irripetibile, che, peraltro, possedeva certamente una "forza teatrale" straordinaria; tanto da costituire una vicenda irresistibile, da trasporre necessariamente - come in effetti avvenne - in una rappresentazione teatrale, proprio come farà il Drammaturgo.*

*"Il versare veleno negli orecchi quale mezzo di omicidio non è menzionato nelle fonti tradizionali di Amleto [le Gesta Danorum di Saxo Grammaticus e le Histoires tragiques di François De Belleforest] e costituisce un caso unico nell'intera storia del teatro e della letteratura"*⁵⁶⁹, come anche un evento unico nella storia. Gli studiosi rilevano come *"Tre dettagli furono aggiunti da Shakespeare nella storia di Amleto, che non erano nelle fonti di Amleto di Saxo Grammaticus e di De Belleforest: "il veleno nelle orecchie; la recita all'interno del dramma ("The play within the play"), e l'apparizione del fantasma del padre di Amleto"*⁵⁷⁰.

⁵⁶⁶ Così identificato da Noemi Magri, op. cit., p. 295, nota 9, sulla base di documentazione dell'epoca; Noemi Magri rinvia a F. Amadei, *Cronaca universale della città di Mantova 1755*, Mantova, 1954-1957, vol. 5, vol. II, p. 629.

⁵⁶⁷ Tale lettera è leggibile in Elisa Viani, *L'avvelenamento di Francesco Maria della Rovere Duca d'Urbino*, Mantova, A. Mondovì, 1902, p.43 e in Giorgio Barberi Squarotti, *Campioni di parole, letteratura e sport: teoria e storia dei generi letterari*, Rubbettino editore 2005, p. 47, nota 73, leggibile in anteprima anche in https://books.google.it/books?id=IGfqY08c9B0C&printsec=frontcover&dq=squarotti+campioni+di+parole&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiI6M_u1p3WAhVCXBQKHbpvAf4Q6AEIJzAA#v=onepage&q=squarotti%20campioni%20di%20parole&f=false

⁵⁶⁸ Geoffrey Bullough, *The Murder of Gonzago, A Probable Source for Hamlet*, in *The Modern Language Review*, Vol. XXX, No. 4 (Oct., 1935), p. 440, anche leggibile on-line nel link http://www.jstor.org/stable/3716252?seq=1#page_scan_tab_contents

⁵⁶⁹ Così, Giovanni Ricci, nella sua opera monografica, *L'Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, Firenze, 2005, p. 9.

⁵⁷⁰ John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City* (Shakespeare Oxford Society Newsletter, Vol. 39, No. 4, p. 3, Autumn, 2003), ora in Paul Hemenway Altrocchi, MD, *The Soul of the Age, Edward de Vere as Shakespeare Stimulates a Golden Era of English Literature*, iUniverse, 2014, p. 153. John Hamill è uno studioso indipendente ed ex Presidente della *Oxford Shakespeare Society*. Hamill, op. cit., p. 153 e note 42 e 43 sottolinea come gli studiosi ortodossi eludano la specifica fonte del *The Murder of Gonzago, the play within the play*. Egli rileva che "Geoffrey Bullough, che scrisse otto volumi sulle fonti di Shakespeare individuò una possibilità (Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, v. VII, 1978, pp.30-31), che egli riferisce citando uno studio di C. Elliot Browne, *Notes on Shakespeare's Names* (1876): *"La storia della recita a corte è certamente ripresa dall'uccisione, da parte di Luigi Gonzaga, del Duca di Urbino nel 1538, che fu avvelenato per mezzo di una lozione versata nelle sue orecchie"*. Browne, secondo Bullough, acquisì tale informazione dalle *Memoirs of the Duke of Urbino* di James Dennistoun, del 1851. Hamill (op. cit. p. 153) precisa che il Duca era il marito di Eleonora Gonzaga, sorella di Federico Gonzaga, Duca di Mantova; come noto, un altro fratello di Eleonora era il Cardinale Ercole Gonzaga, cui Ochino scrisse il 7 agosto 1542, accennando alla sua fuga; il Cardinale Gonzaga, poi, avrebbe visto Ochino tra le Grazie (una frazione dell'odierno Comune di Curtatone) e Mantova "travestito in habito secolare... che andava tutto solo" e ne dava avviso il 22 settembre al duca di Ferrara (Laura Bertazzi Nizzola, *Infiltrazioni protestanti nel ducato di mantova (1530-1563)*, in *Bollettino storico Mantovano*, 1956, pp. 263-264)

"Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeareane Venere e Adone e Amleto" by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

Non possiamo dilungarci qui sui profili di carattere medico, circa la morte di Francesco Maria, il cui corpo fu sottoposto, il giorno dopo la sua morte, ad autopsia da parte di ben tre medici (due di Pesaro, ove era avvenuto il decesso, e uno di Firenze), i quali affermarono (due su tre) che “Francesco Maria era stato sicuramente avvelenato”; così, riferisce Giovanni Ricci,⁵⁷¹ il quale particolarmente approfondì le cause della morte del Duca, rilevando⁵⁷² che l’assorbimento di un veleno versato nelle orecchie avrebbe potuto verificarsi solo in caso di patologica perforazione della membrana timpanica (che è assolutamente impermeabile); più probabile, oltre la possibilità di una morte per malaria, un avvelenamento per somministrazione orale, piuttosto che per via auricolare⁵⁷³. E’ ben evidente che, in questa sede, non interessa affatto la causa reale della morte del Duca di Urbino, *quanto la ferma ufficiale convinzione, all’epoca degli accadimenti* (come inconfutabilmente dimostrato dalla sopra citata lettera di Luigi Gonzaga al Cardinale Ercole Gonzaga, scritta da Castiglione il 9 febbraio 1539), *circa l’avvelenamento del duca tramite versamento di veleno nei suoi orecchi, attuato da un barbiere, che aveva confessato di essere l’esecutore materiale per conto di Luigi Gonzaga e Cesare Fregoso*.

E’ certo, comunque, che (a differenza dei presunti mandanti, che non furono puniti) il barbiere (come detto, esecutore materiale del delitto e reo confessato) fu “sottoposto a processo e, per ordine del figlio ed erede di Francesco Maria, Guido Ubaldo II, fu sventrato e squartato nelle strade di Pesaro”⁵⁷⁴. Una cronaca dell’epoca riporta che “*Guidobaldo fece mettere a pezzi il barbiere nelle strade di Pesaro*”⁵⁷⁵, mentre, in una lettera dell’ambasciatore di Guidobaldo (figlio di Francesco Maria), Giovan Giacomo Leonardi, al Principe di Venezia, del novembre 1539, si dà atto che, a quella data, “il barbiere era stato già giustiziato”⁵⁷⁶.

Tornando ad *Amleto*, la rappresentazione a Corte della vicenda storica italiana “è il perno sul quale gira l’intera struttura ... dell’opera”⁵⁷⁷; tale recita riguarda *una storia italiana realmente accaduta e documentata (e quindi non modificabile)* e pertanto rileviamo che fra la recita a Corte e la trama dell’*Amleto* vi è un collegamento sostanzialmente unidirezionale, nel senso che è la recita a Corte a influenzare la trama del dramma e non viceversa⁵⁷⁸. Il Re Amleto muore con il veleno versato nelle orecchie (“Tuo zio ... aveva una fiala di succo del maledetto giusquiamo, e versò nella conca dei miei orecchi quell’essenza pestilenziale ...”, Atto, I, Scena V, 61-64), *perché storicamente, in base alla documentata storia italiana, in tal modo era stato ucciso il marito di Eleonora Gonzaga* (il “Gonzago”), Francesco I Maria della Rovere. *E’ sbalorditivo quanto si può constatare mettendo, qui di seguito, a confronto, alcuni aspetti del ritratto tizianesco del Duca e la rappresentazione di Re Amleto nel dramma:*

- (i) *Francesco Maria*, sulla scia della celeberrima coppia dei ritratti (a opera di Piero della Francesca) di Battista Sforza (citata dal Drammaturgo) e di Federico da Montefeltro (Duchi di Urbino prima di Elisabetta Gonzaga e di Guidobaldo da Montefeltro, che avevano adottato Francesco Maria), *si era fatto ritrarre* con la moglie Eleonora Gonzaga, per l’occasione dei suoi trent’anni di matrimonio⁵⁷⁹, in due ritratti ‘*pendant*’ (1538) effettuati da Tiziano [ma anche la coppia regale della recita a corte è

⁵⁷¹ Giovanni Ricci, nella sua opera monografica, *L’Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, Firenze, 2005, p.18. Ricci, op. cit., p. 9, sottolinea che “Il collegamento fra la morte di Francesco Maria e l’*Amleto* shakespeariano è stato suggerito per la prima volta da Edward Dowden nel 1899”, nel suo studio “William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet*, p. 122; Ricci precisa, nella nota 8 di p. 9, che Dowden scrisse che “Nel 1538 il Duca di Urbino, sposato a una Gonzaga, fu assassinato da Luigi Gonzaga, che gli versò veleno in un orecchio. Shakespeare, ci è suggerito, potrebbe aver trovato ciò scritto in un italiano scelto ...”

⁵⁷² Giovanni Ricci, op.cit., p. 24.

⁵⁷³ Giovanni Ricci, op.cit., pp.30 e 31.

⁵⁷⁴ Noemi Magri, *Hamlet’s The Murder of Gonzago*, cit., p. 287.

⁵⁷⁵ Elisa Viani, op. cit., p.6.

⁵⁷⁶ Elisa Viani, op. cit., p. 19.

⁵⁷⁷ Melchiori, cit., p. 428.

⁵⁷⁸ Già in questo senso, sostanzialmente, Geoffrey Bullough, *The Murder of Gonzago, A Probable Source for Hamlet*, in *The Modern Language Review*, Vol. XXX, No. 4 (Oct., 1935), pp. 440, anche leggibile on-line nel link http://www.jstor.org/stable/3716252?seq=1#page_scan_tab_contents; Bullough rileva che il Drammaturgo non inverosimilmente usò, nel progettare la trama della tragedia, spunti che derivavano dalla reale vicenda storica italiana di Francesco Maria I della Rovere.

⁵⁷⁹ Luba Freedman, op.cit., p 71.

sposata da 30 anni e Amleto stesso ha 30 anni⁵⁸⁰]. *Pure Re Amleto si era fatto ritrarre e il suo ritratto viene mostrato e descritto da Amleto alla madre* (Atto III, Scena IV, 53-57)⁵⁸¹.

- (ii) Particolarmente interessante è il fatto che il *Drammaturgo decida di descrivere i caratteri fisici e morali del Re Amleto* (avvelenato “per via auricolare”, come il Duca Francesco Maria I della Rovere), anche tramite l’illustrazione letteraria del suo ritratto, in cui tali caratteri erano raffigurati. Infatti, una simile soluzione era stata seguita anche da Aretino, che aveva descritto, in un sonetto e in una lettera, i caratteri fisici e morali del Duca Francesco Maria, tramite l’illustrazione letteraria del ritratto del Duca, effettuato dal Tiziano, in cui tali caratteri erano parimenti raffigurati. Anche il

⁵⁸⁰ Amleto ha trent’anni (v. Atto V, Scena i, 138-157). Particolarmente interessante è il fatto che il *Commediografo tenga a precisare in modo inequivoco l’età di Amleto* (corrispondente agli anni di matrimonio dei genitori - e dei duchi di Urbino - al momento dell’avvelenamento del Re - e del “Gonzago”). *La sua età, infatti, viene intenzionalmente sottolineata, attraverso un complesso “giro” di battute*. Amleto domanda al becchino (che sta preparando la sepoltura per Ofelia): “Da quanto tempo fai il becchino?” – “... dal giorno in cui il nostro ultimo re Amleto sconfisse Fortebraccio” – “E ciò quando avvenne di preciso?” – “...il giorno preciso in cui nacque il giovane Amleto ...” – “...ho fatto il becchino qui ...per trent’anni” (v. Atto V, Scena i, 138-157).

Il Re Attore, nella recita a Corte, dichiara di essere da trent’anni sposato con la Regina (come il “Gonzago” con Eleonora), poco prima di essere ucciso (Atto III, Scena, ii, 150-155). Da circa trent’anni erano sposati Eleonora e Francesco Maria, al momento della sua morte (Noemi Magri, op. cit., p.291, Bullough, *The Murder of Gonzago, A Probable Source for Hamlet*, in *The Modern Language Review*, Vol. XXX, No. 4 (Oct., 1935), p. 439 e Giovanni Ricci, *L’Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, Firenze, 2005, p.14. Si vedano anche, per ulteriori particolari, le voci Eleonora Gonzaga e Francesco Maria Della Rovere in Dizionario Biografico Treccani [http://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-gonzaga-duchessa-di-urbino_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-gonzaga-duchessa-di-urbino_(Dizionario_Biografico)/) e http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-i-della-rovere-duca-di-urbino_%28Dizionario-Biografico%29/

E’ la recita a Corte a influenzare la trama del dramma e non viceversa. Queste chiare conferme del Commediografo confermano anche la correttezza di un’analisi del dramma, che prenda le mosse proprio dalla recita, e cioè dal reale fatto storico italiano, documentato e non pertanto modificabile.

⁵⁸¹ Amleto mostra alla madre, mettendoli a confronto, i due ritratti dei due fratelli, di Re Amleto e di Claudio (il fratricida): “Look upon this picture, and on this, The counterfeit presentment of two brothers”, “Guardate qui questo dipinto, e quest’altro, il ritratto di due fratelli”. Mariangela Mosca Bonsignore (*William Shakespeare, Amleto*, A cura di Paolo Bertinetti, con note ai testi di Mariangela Mosca Bonsignore, Einaudi, Torino, 2005, p.244, nota 53) precisa che “varie scelte sono state fatte ... nelle messe in scena del dramma a proposito dei due ritratti che Amleto mette a confronto: due miniature, due ritratti alla parete, piccoli ritratti portati in scena dal principe, un ritratto alla parete e una miniatura e così via. Il testo non chiarisce nulla al riguardo e nei drammi elisabettiani ci sono numerosi esempi sia di ritratti alla parete sia di miniature mostrate da un personaggio” La stessa Mosca Bonsignore (op. cit., p. 245, nota 54), rileva che la parola “*counterfeit* era usata come sinonimo di *portrait*; cfr. *The Merchant of Venice*, III, ii, 115 ‘Fair Portia’s counterfeit’.”

Nel caso del ritratto Tizianesco del Duca Francesco Maria I della Rovere, esso viene, invece, normalmente confrontato, dagli studiosi, con quello della moglie Eleonora Gonzaga. Luba Freedman, *Titian’s portraits through Aretino’s lens*, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, pp.89-90, sottolinea che “I due ritratti, considerati insieme, rappresentano un’unione di polarità, cioè di opposti che si attraggono [*a union of polarities*]”. In questo caso, cioè, l’elemento unificatore di tale coppia di ritratti è rappresentato proprio da questa complementarità dei ritratti stessi e dei relativi “concetti”. “Entrambi i ritratti sono rappresentati con dietro uno sfondo di velluto, rosso (nel ritratto del duca) e verde (nel ritratto della duchessa). Il ritratto del duca, dipinto con grosse pennellate, irradia energia nel luccichio dell’armatura metallica; il ritratto della duchessa, dipinto con dettaglio minuto, con un accento sul broccato del suo vestito e sul calore del paesaggio estivo, promana serenità. Il duca è rappresentante delle qualità maschiline, mentre la duchessa manifesta le virtù femminili. Se il ‘concetto’ del duca è quello del guerriero, il ‘concetto’ della duchessa è quello della dama del ducato ... Il sonetto di Aretino sul ritratto della duchessa, come quello sul ritratto del duca, ci aiutano a comprendere ciò che Aretino percepì come il significato del ritratto; egli tradusse le rappresentazioni degli attributi fisici del ritratto in idiomi poetici espressivi delle qualità interiori della duchessa ... I due sonetti considerati insieme confermano che i ritratti rappresentano la coppia in termini dei rispettivi ruoli. I sonetti ci aiutano a comprendere il significato per Tiziano – e per Aretino – delle differenti pose dei duchi e dei relativi sfondi. I ritratti del duca e della duchessa rappresentano un’unione di polarità e migliorano la nostra comprensione dei ‘concetti’ della coppia ducale di Urbino”.

Nell’*Amleto*, il ritratto del Re Amleto viene ad essere comparato con quello del fratricida Claudio; è Amleto che, rivolgendosi alla madre Gertrude, afferma: “Guarda questo dipinto, e guarda quest’altro: sono i ritratti di due fratelli. Guarda che grazia possiede questo volto, i riccioli d’Iperione, la fronte stessa di Giove, l’occhio di Marte che incute paura e obbedienza, il portamento di Mercurio, l’araldo appena sceso su un monte che bacia il cielo, un’armonia di parti, una forma su cui davvero sembra che ogni dio abbia impresso un sigillo per dare al mondo il modello dell’uomo. Questo era tuo marito. E ora l’altro: questo qui è tuo marito, una spiga ammuffita che impesta l’altra sana. Non hai gli occhi? Hai potuto lasciare un pascolo di montagna per ingozzarti in questa fossa. Hai gli occhi, no? Non dirmi che fu per amore ...”

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

Drammaturgo scelse di adottare quel vero e proprio “genere letterario”, tipico dell’opera dell’Aretino⁵⁸², della descrizione letteraria dei ritratti tizianeschi. Infatti, gli studiosi sottolineano come Aretino fu il primo che applicò l’“*ekphrasis*” ai ritratti⁵⁸³; indicandosi, con tale espressione, “la descrizione ... di opere d’arte”⁵⁸⁴, da parte di un letterato. Anche il Drammaturgo scelse di ricorrere alla medesima tecnica dell’ “*ekphrasis*”, per rappresentare i caratteri fisici e morali del Re Amleto, tramite la descrizione del suo ritratto, illustrata da parte di Amleto alla madre Gertrude. E *l’illustrazione orale di Amleto del ritratto del Re Amleto (e dei caratteri fisici e morali del padre, che da tale ritratto emergono), mentre Amleto e la madre Gertrude ammirano il ritratto stesso, segue proprio i canoni di Aretino*, che reputava i suoi sonetti sui ritratti tizianeschi come complementari rispetto all’opera pittorica; l’illustrazione orale di un ritratto, la “*complementarietà*” fra “*pittura*” e “*parola*”, l’opportunità che *le sue illustrazioni verbali fossero recitate mentre lo spettatore ammirava l’opera pittorica*⁵⁸⁵; ebbene, *tutti questi canoni sono qui rispettati anche dal Drammaturgo*.

- (iii) La rappresentazione e descrizione del ritratto tizianesco del Duca di Urbino, come noto, ci è descritta da Pietro Aretino, nel suo sonetto composto per tale ritratto e nella lettera, che accompagna tale sonetto, scritta da Aretino a Veronica Gambara il 7 novembre 1537⁵⁸⁶. Nel sonetto, Aretino,

⁵⁸² Non va dimenticato che *la grande passione letteraria di Aretino per la pittura nasce anche dalla formazione giovanile* del medesimo Aretino, che, negli anni giovanili era stato “*pittore e poeta*”. Infatti, come sottolineano gli studiosi (Giuliano Innamorati - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), Treccani, leggibile in [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/)), “Se resta tuttavia incerta la qualifica studentesca dell’Aretino, certo è ch’egli fu, sin da quegli anni [giovanili], *pittore e poeta*. *La prima testimonianza letteraria ci documenta la sua duplice attività*. Nel 1512 pubblicò a Perugia, infatti, una raccolta di versi (che fu tuttavia stampata a Venezia presso Nicolò Zoppino), dal titolo *Opera Nova del Fecundissimo Giovane Pietro Pictore Aretino, zoè Strambotti Sonetti Capitoli Epistole Barzellette et una desperata operetta* ancora oggi pochissimo conosciuta, ma importante per la storia della formazione aretiniana”. Ancora a Luba Freedman, *Titian’s portraits through Aretino’s lens*, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, p. 10, descrive la iniziale *carriera pittorica* di Aretino nel seguente modo: “Aretino, di temperamento ribelle, *scappò di casa all’età di quattordici anni e si recò a Perugia, dove divenne un tirocinante nello studio di un pittore non identificato*. Fu presto *espulso per aver dipinto una Maddalena che teneva un liuto* mentre si inginocchiava davanti a Cristo, introducendo un dettaglio che ovviamente deviava dai canoni ordinari. *In tal modo, Aretino iniziò e concluse la sua carriera di pittore*, ma *questo giovanile tirocinio acuì senza dubbio la sua sensibilità per la qualità artistica e gli effetti pittorici nelle opere d’arte*. Girando per l’Italia, e visitando brevemente anche Venezia nel 1512, pubblicò in quella città il suo primo libro, un libro di versi, *autoproclamandosi nel titolo come “pittore”: Opera Nova del Fecundissimo Giovane Pietro Pictore Aretino...*” Riguardo alla *carriera giovanile di Aretino come pittore*, Luba Freedman, op. cit., nota 4 a p.162, rinvia ad Alessandro Luzio, *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la Corte del Gonzaga*, Torino, 1888, 109-111, appendice I: “*L’Aretino pittore*”.

⁵⁸³ Luba Freedman, *Titian’s portraits through Aretino’s lens*, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, p. 30.

⁵⁸⁴ Così il lemma “*Ekphrasis*” in vocabolario on line Treccani <http://www.treccani.it/vocabolario/ekphrasi/>. Si veda anche la voce “*Ekphrasis*” di L. Faedo - *Enciclopedia dell’Arte Antica* (1994), Treccani, leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/ekphrasi_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/.

⁵⁸⁵ Si ricorda, ancora, che Aretino “*trasformava [coi suoi sonetti] un ritratto muto [di Tiziano] in un ritratto che parla*” e “*suggeriva che i suoi sonetti fossero da recitare mentre lo spettatore contemplava i ritratti stessi*”; perché così il ritratto diventava “*parlante*” e *completava, con l’introduzione delle parole recitate, la visione del ritratto*. In tali termini si esprime Luba Freedman, op.cit., p. 25, la quale richiama anche una lettera di Aretino del luglio 1552 a Francesco Vargas, Consigliere di Carlo V e suo ambasciatore in Venezia, che conteneva un sonetto a corredo del ritratto tizianesco; Aretino dichiarava al Vargas: “E’ ben vero che l’ho prima recitato [il sonetto] a voi, *recitandolo al ritratto al quale ogni senso e spirito di la vita che avete ha dato lo stile divino del solo Tiziano in pittura*”; una splendida immagine, nelle parole di Aretino, della *recita del sonetto aretiniano davanti al ritratto tizianesco, ove la recita del sonetto completa, con l’introduzione delle parole, la visione del ritratto e della pittura*, sottolineandosi la complementarietà fra “*parola/poesia/sonetto*” e “*immagine/pittura/ritratto*”.

⁵⁸⁶ Si vedano la lettera e il sonetto in *Il Primo libro delle lettere di Pietro Aretino*, G. Daelli e C. Editori, Milano 1864, pp. 267-269, <https://books.google.it/books?id=sz9JAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false> -*La lettera alla Signora Gambara*, così recita: “Io, donna elegante, vi mando il *sonetto* che voi m’avete chiesto e ch’io ho creato con la *fantasia*, per cagione del *pennello* di Tiziano, perché, siccome egli non poteva ritrar principe più lodato, così io non doveva affaticar l’ingegno per ritratto meno onorato. Io nel vederlo, chiamai in testimonio essa natura, facendola confessare che l’arte si era conversa in lei propria. E di ciò fa credenza *ogni sua ruga*, ogni suo pelo, ogni suo segno, ed i colori che l’han dipinto non pur dimostrano *l’ardir della carne*, ma scoprono *la virilità dell’animo*. E nel lucido dell’armi che egli ha indosso, si specchia il *vermiglio del velluto adattogli dietro per ornamento*. Come fan ben l’effetto i pennacchi della celata, *appariti vivamente con le loro riflessioni nel forbito della corazza di cotanto Duce*. Fino alle verghe dei suoi generalati son

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by

riferendosi al Duca, sottolinea “*L’animo in gli occhi e l’alterezza in fronte, nel cui spazio l’onor siede e’ l consiglio*”. Parimenti, Amleto, mostrando alla madre il ritratto del padre afferma: “Guarda questo dipinto ... Guarda che grazia possiede questo volto, ..., *la fronte stessa di Giove, l’occhio di Marte che incute paura e obbedienza ...*”(Atto III, Scena IV, 53-57); anche qui si dà risalto (come aveva fatto Aretino per il ritratto del Duca) alla *fronte spaziosa e agli occhi animosi di Re Amleto*.

- (iv) La rappresentazione del Duca come un uomo fortemente volitivo, *nel suo volto accigliato*, ci è, ancora, descritta da Pietro Aretino. Nella citata lettera, Aretino rileva che “ogni sua [del Duca] *ruga*, ogni suo pelo, ogni suo segno ... scoprono la virilità dell’animo”; nel sonetto, Aretino sottolinea che “*Egli [il Duca] ha il terror fra l’uno e l’altro ciglio, L’animo in gli occhi e l’alterezza in fronte, nel cui spazio l’onor siede e’ l consiglio*”. In effetti, si nota, nel ritratto, una “*ruga*” verticale fra le due ciglia folte, che indica tutta l’intensità del suo stato emotivo, proprio dell’uomo d’armi che deve far fronte allo scontro della pugna. Gli studiosi sottolineano come Aretino, “nella descrizione poetica del ritratto del Duca d’Urbino” avesse utilizzato un “*approccio metoposcopico*”⁵⁸⁷; ciò che implicava che Aretino stesso si considerasse dotato del talento di comprendere i caratteri di un uomo anche dall’*analisi delle rughe della fronte*”, così come anticamente, dall’analisi di tali rughe, il “*metoposcopo*” traeva indicazioni circa il fato di una persona⁵⁸⁸. In *Amleto*, parimenti, Orazio, che, per la prima volta vede il Fantasma di Re Amleto, nota che egli era “*frowned*” (Atto I, Scena I, 65), “*accigliato, con la fronte corrugata*”.
- (v) Ciò che maggiormente caratterizza un uomo d’armi (come erano il Duca e il Re Amleto) è *l’armatura*, la compagna di tante battaglie e una sorta di “esoscheletro” che quasi vive tutt’uno con l’uomo guerriero⁵⁸⁹. Il Duca, che teneva particolarmente a che la sua armatura fosse precisamente raffigurata da Tiziano, aveva addirittura inviato alla bottega di Tiziano una sua armatura, affinché fosse dipinta nei minimi particolari. Il ritratto fu quindi il risultato di un’attiva collaborazione fra il Duca e Tiziano, che, pertanto, “*nel 1536, durante la preparazione del ritratto di Francesco Maria della Rovere, ne custodiva l’armatura nel suo studio*”⁵⁹⁰. Nel già citato sonetto, Aretino sottolinea che “*Nel busto armato e nelle braccia pronte Arde il valor*” del Duca di Urbino. Anche nell’*Amleto*, il fantasma del Re Amleto appare a Orazio e poi ad Amleto “*proprio con l’armatura che portava quando ... combatteva*” [“the very armour he had on When he ... combated” – Atto I, Scena I, 63-64], “*di nuovo tutto armato*” [“again in complete steel” - Atto, I, Scena iv, 52].

naturali, massimamente quella di Ventura, non per altro così fiorita, che per fede della sua gloria, che cominciò a spargere i raggi di virtù della guerra, che fece avilire Leone. Chi non diria, che *i bastoni che gli die’ in mano la Chiesa, Venezia e Fiorenza*, non fuser d’ariento? Quanto odio che dee portar la morte al sacro spirito che rende vive le genti che ella uccide. Ben lo conobbe la maestà di Cesare, quando in Bologna vedutasi viva in pittura, se ne meravigliò più che delle vittorie e dei trionfi, per cui può sempre andarsene al cielo. Or leggetelo con un altro appresso, poi risolvetevi di commendare la volontà ch’io ho di celebrare il Duca e la Duchessa d’Urbino, e non di lodar lo stile di così debili versi. Di Venezia, il 7 Novembre 1537.

-*Sonetto sul ritratto del Duca*: “Se ‘l chiaro Apelle, con la man dell’arte Rassemplo d’Alessandro il volto e ‘l petto Non finse già di pellegrin subietto L’alto vigor che l’anoma comparte. Ma, Tizian, che dal cielo ha maggior parte, Fuor mostra ogni invisibile concetto: Però ‘l gran Duca nel dipinto aspetto Scopre le palme entro al suo cuore sparte. *Egli ha il terror fra l’uno e l’altro ciglio, L’animo in gli occhi e l’alterezza in fronte Nel cui spazio l’onor siede e’ l consiglio. Nel busto armato e nelle braccia pronte Arde il valor*, che guarda dal periglio Italia sacra a sue virtùte conte”.

-*Sonetto sul ritratto della Duchessa*: “*L’union dei colori*, che lo stile Di Tiziano ha distesi, esprime fora *La concordia* che regge in Lionora Le ministre del *spirito gentile*. Seco siede *modestia in atto unile, Onestà* nel suo abito dimora, *Vergogna* il petto, e i crin le vela e onora, Le affigge *amore il guardo signorile. Pudicizia e beltà nimiche eterne* Le spazian nel sembiante, e fra le ciglia Il trono delle grazie si discerne. *Prudenza* il valor suo guarda, e consiglia *Nel bel tacer l’altre virtùte interne* L’ornan la fronte d’ogni meraviglia”.

⁵⁸⁷ Luba Freedman, *Titian’s portraits through Aretino’s lens*, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, pp. 28 e 29.

⁵⁸⁸ Più precisamente, “Metoposcopia” è definita: “*Anticamente, l’arte di trarre oroscopi dalle rughe della fronte, praticata già presso i Greci e i Romani*” (così, vocabolario on line Treccani, in <http://www.treccani.it/vocabolario/metoposcopia/>).

⁵⁸⁹ Secondo Geoffrey Bullough, *The Murder of Gonzago, A Probable Source for Hamlet*, in *The Modern Language Review*, Vol. XXX, No. 4 (Oct., 1935), p. 435, il Duca era stato seppellito con la sua corazza addosso; lo studio è anche leggibile on-line nel link http://www.jstor.org/stable/3716252?seq=1#page_scan_tab_contents

⁵⁹⁰ Giorgio Tagliaferro, Bernard Aikema, Matteo Mancini, Andrew John Martin, *Le Botteghe Di Tiziano (the Workshops of Titian)*, Alinari 24 ORE, 2009, p.362.

- (vi) Aretino, nella sua citata lettera alla Signora Gambara, aveva sottolineato, con riguardo all'armatura del Duca: "E nel lucido dell'armi ch'egli ha indosso, si specchia il vermiglio del velluto adattogli dietro per ornamento. Come fan ben effetto i pennacchi della celata, appariti vivamente con le lor riflessioni nel forbito della corazza di cotanto Duce". "Aretino sottolineò ... il riflesso del velluto vermiglio [che faceva da fondale al ritratto] sul metallo" e il riflesso dei pennacchi bianchi sulla corazza. Si trattava di una capacità pittorica del Tiziano, fuori del comune, che rendeva quel ritratto una vera e propria opera d'arte!⁵⁹¹ Amleto, rivolto al padre, afferma: "tu, morto cadavere, di nuovo tutto coperto d'acciaio, così di nuovo Rifletti [Revisits⁵⁹² - cioè, "incontri/intercetti di nuovo", riflettendoli] i riverberi [the glimpses] della luna, rendendo spaventosa la notte" (Atto, I, Scena iv, 52-53). Sull'armatura di Francesco Maria I della Rovere (nel ritratto tizianesco) si riflettevano il vermiglio del velluto del fondale del quadro e i bianchi pennacchi della celata; sull'armatura del Re Amleto si riflettono i riverberi della luna. Come abbiamo già rilevato nel precedente Capitolo II, § II.4, la superficie lucente di un'armatura costituiva, nella pittura, una tipologia di "specchio" (accanto agli specchi di vetro o alle superfici d'acqua) in cui si riflettevano le immagini (nella specie, i bagliori o raggi lunari), e costituiva un espediente estremamente sofisticato per rendere pittoricamente quell'effetto tridimensionale proprio della scultura. Ciò significa che non siamo in presenza, in questa scena dell'Amleto, di un fantasma che è una mera "ombra/immagine immateriale", come quella di Anchise che, invano, Enea tentava di abbracciare per tre volte nell'oltretomba⁵⁹³ (Eneide, VI, 700-702).

⁵⁹¹ Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens*, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, p.80. L'Autrice, op. cit., p. 78 e p. 80, sottolinea come Giorgio Vasari raccontasse (nelle sue *Vite* del 1568) che "la maggiore difficoltà che egli aveva incontrato nel dipingere il ritratto del Duca Alessandro de' Medici nel 1534, quando era ancora un pittore giovane e inesperto, era stata quella di 'rendere la corretta lucentezza dell'armatura' ... come gli aveva suggerito Jacopo da Pontorno ... sebbene la biacca [sostanza colorante bianca a base di carbonato basico di piombo] sia il più forte colore conosciuto nell'arte, il metallo lucido è più forte e più brillante. La confessione di Vasari dimostra come fosse difficile per un artista catturare con successo l'effetto del lucido metallo. Alla luce di tale vicenda, l'apprezzamento di Aretino circa le capacità artistiche di Tiziano non appare meramente come una lode retorica ma come la comprensione reale di un problema artistico comune. Egli sottolineò non solo l'effetto della lucente armatura del Duca, ma anche il riflesso di un materiale, il velluto, su un altro materiale, il metallo. Per Aretino questi effetti erano una significativa dimostrazione delle qualità del colore nel ritratto e il loro raggiungimento provava le capacità del pittore". Aretino (v. Luba Freedman, op.cit., nota 41, a p. 176) percepiva questo ritratto come "un'opera d'arte". Egli enfatizzò la capacità di pittore di Tiziano in una lettera a Ferrante Montesse (v. Luba Freedman, op.cit., nota 42, a p. 176), ricordando quanto il Duca gli aveva detto in vita: "Io son di natura non bello. Onde tengo obbligo a chi ritraendomi hanno aggiunto bruttezza [riferendosi ad alcuni scultori inesperti che lo avevano ritratto malamente ed erano stati ripresi da Aretino]; avvenga che chi poi mi vede sente men dispiacere".

⁵⁹² Gli studiosi hanno sottolineato la problematicità della traduzione della parola "Revisits". La traduzione normalmente seguita è quella letterale: "Rivisiti così i bagliori/riverberi della luna". Si tratta, però, di una traduzione "problematica", poiché, evidentemente non si possono "visitare" o "ri-visitare" i "bagliori" (è un'espressione priva di senso)! Tanto che i traduttori più accorti hanno segnalato, nelle note a corredo della traduzione, tale problema. In particolare, il Prof. Agostino Lombardo [si veda un profilo biografico di tale studioso, "Anglista e americanista italiano (Messina 1927 - Roma 2005); allievo a Roma di M. Praz, professore nelle università di Bari (1955-59), Milano (1960-66) e Roma (dal 1967, poi prof. emerito). Socio nazionale dei Lincei (1996). Vastissima la sua produzione critica e l'eco dei suoi studi" nella voce dell'Enciclopedia Treccani on line <http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-lombardo/>], *William Shakespeare, Amleto, Feltrinelli*, Milano, 2017 (ventiquattresima edizione), p. 288, nota 19, ha precisato che tale traduzione ("Rivisiti così i bagliori della luna") debba intendersi nel senso che "Rivisiti" "cioè la terra illuminata dalla luna". Si tratta di un'interpretazione senz'altro apprezzabile, ma che introduce elementi che non sono nel testo. La traduzione che qui sommessamente proponiamo ci sembra maggiormente aderente al testo. Il Re Amleto (di cui il Drammaturgo sottolinea il fatto che, "morto cadavere", è "di nuovo tutto ricoperto di acciaio"), "di nuovo incontra/incrocia/intercetta" i bagliori della luna; che sono riflessi dalla sua armatura di acciaio! Non vi è la necessità di ricollegare il concetto della "ri-visitazione" alla "terra" illuminata dalla luna (la "terra" che non appare affatto nel testo). A noi sembra che il Drammaturgo voglia sottolineare, invece, che il Re Amleto, proprio perché di nuovo tutto ricoperto dalla sua corazza d'acciaio, "di nuovo incontra/intercetta i bagliori della luna"; fornendo, quindi, una chiara immagine del Re che "di nuovo riflette" [Re-visits] i bagliori della luna, perché di nuovo [again] tutto ricoperto della sua corazza di acciaio. Il "di nuovo visitare/incontrare/intercettare/riflettere" [Re-visits] i bagliori della luna è proprio collegato al fatto di essere di nuovo [again] tutto ricoperto della sua corazza di acciaio. A "rendere 'spaventosa' [hideous] la notte" (come afferma il Drammaturgo) contribuiscono notevolmente, a nostro avviso, proprio i riflessi della luce lunare sulla corazza del Re morto.

⁵⁹³ "Tre volte allora tentò di abbracciarlo; tre volte l'immagine abbracciata invano sfuggì le mani, simile a venti leggeri e somigliantissima a un sogno alato".

Il Re Amleto, tramite la sua corazza (che funge da specchio), di nuovo incontra e riflette i raggi della luna. Si tratta, quindi, quantomeno per la corazza, di un “corpo materiale”. Ma anche il “morto cadavere”, “*dead corse*” ha una sua corporeità; in inglese, “*corse*”, “*corpse*” e “*corpus*”⁵⁹⁴ significano “cadavere”, cioè un qualcosa di “corporeo”. Questa “corporeità” dell’apparizione, che si manifesta in un “cadavere”, rappresentato tridimensionalmente a “tutto tondo”, che di nuovo è eretto, ricoperto da un’armatura che riflette i raggi lunari, contribuisce senz’altro a “*rendere spaventosa la notte*”, come sottolinea il Drammaturgo. V’è qui, infatti, *l’indelebile, impressionante visione di un “guerriero”(o meglio del “corpo morto”, di nuovo eretto, di un “guerriero”)* nella notte, tutto ricoperto da una corazza di acciaio che riflette “*sinistramente*” i riverberi della luce lunare; così, creando un “*pathos*” teatrale che raggiunge, qui, il suo acme, il suo culmine. Il dipinto di Tiziano del Duca d’Urbino (coi suoi riflessi sull’armatura, ben descritti da Aretino nella lettera alla Signora Gambarà) potrebbe averci aiutato a comprendere meglio la scena rappresentata dal Drammaturgo!⁵⁹⁵

- (vii) Nel ritratto di Tiziano appare anche il “*bastone di comando*” che il Duca tiene in mano (Aretino sottolinea, nella lettera alla Gambarà, la presenza dei “*bastoni che gli die’ in mano la Chiesa, Venezia e Fiorenza*”⁵⁹⁶; pure il Fantasma ha il “*bastone di comando*” (“*truncheon*” – Atto I, Scena II, 204).
- (viii) Il volto del Duca, nel ritratto, è “pallido”; anche il fantasma del padre di Amleto, che appare a Orazio, è “molto pallido” (“*very pale*” -Atto I, Scena II, 233).
- (ix) Nel ritratto di Tiziano, il Duca “*guarda con insistenza [gazes]”* lo spettatore⁵⁹⁷, una specie di “*sguardo magnetico*” che provoca una stupefacente “*persecuzione visiva*”; anche il Fantasma “*fissava i suoi occhi su*” Orazio “*in modo del tutto costante*”, così che “*avrebbe molto turbato*” Amleto, se fosse stato presente (“*fix’d his eyes upon” him ... Most constantly*” “*It would have much amazed*” Hamlet - Atto I, Scena II, 234).
- (x) “*Un’espressione del volto caratterizzata più da afflizione che da ira*”, “*A countenance more in sorrow than in anger*” (Atto I, Scena II, 231)⁵⁹⁸. Gli studiosi del ritratto tizianesco del Duca di Urbino sottolineano come esso sia caratterizzato “*dal volto scavato e dallo sguardo stremato*” del Duca⁵⁹⁹.
- (xi) Nel ritratto tizianesco, il Duca ha depresso l’elmo dietro di sé, con “*la visiera alzata*”; il padre di Amleto indossava l’elmo, parimenti con la “*visiera alzata*”, “*beaver up*” (Atto I, Scena II, 229).⁶⁰⁰

John Hamill conclude che “*l’omicidio di Francesco Maria della Rovere e il suo ritratto di Tiziano chiaramente trovano collegamento con l’uccisione del Re Amleto e con la descrizione del Fantasma in Amleto e dissipa ogni*

⁵⁹⁴ Si veda per il lemma “*corpus*” il dizionario Merriam-Webster in <https://www.merriam-webster.com/dictionary/corpus>

⁵⁹⁵ Infatti, nella scena dell’Amleto in esame, vi è sostanzialmente descritta quella capacità pittorica, cara a Tiziano e illustrata da Aretino, nella sua citata lettera alla Signora Gambarà, con riguardo al ritratto del Duca d’Urbino: “*E nel lucido dell’armi ch’egli ha indosso, si specchia il vermiglio del velluto adattogli dietro per ornamento. Come fan ben effetto i pennacchi della celata, appariti vivamente con le lor riflessioni nel forbito della corazza di cotanto Duce*”. Si trattava della capacità pittorica di rappresentare più diversi “punti di vista” di una medesima immagine, per creare quell’effetto di “tridimensionalità” e “profondità”, proprie della scultura, mediante un dipinto, che, per sua natura, ha solo due dimensioni. Infatti, nella predetta scena dell’Amleto vi è sia l’immagine “diretta” dei raggi di luce che promanano dalla luna, sia l’immagine di quegli stessi raggi, colti da un altro punto di vista, cioè quale immagine “riflessa” da quel particolare “specchio pittorico” che è la superficie dell’acciaio lucente dell’armatura.

⁵⁹⁶ Augusto Gentili, *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Grandi libri d’arte, 2012, pp. 140-142, precisa che “*il duca è rappresentato nel suo ruolo di capitano generale della Serenissima, in lucente armatura – ma dopo aver depresso l’elmo col vaporoso pennacchio e il fantasioso dragone – e soprattutto con gran profusione di insegne militari: il ‘ bastone di comando’ nella mano destra è appunto quello veneziano d’attualità, ma alle sue spalle altri tre bastoni- quello dorato con le insegne papali; quello fiorentino d’argento; e, al centro, il bastone personale ‘di ventura’, che è in realtà un ramo di quercia, ossia di ‘rovere’, con tanto di foglie, fiori, ghiande e il cartiglio col motto SE SIBI – riassumeva tutta la sua carriera, professionalmente ineccepibile ...*”.

⁵⁹⁷ Luba Freedman, op. cit., p.90. Questo particolare, a suffragare il ritratto tizianesco quale fonte per la descrizione del padre di Amleto, è rilevato anche da John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare’s Specter Lingers over the Italian City...*, cit., p. 155.

⁵⁹⁸ Tale particolare è rilevato da John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare’s Specter Lingers over the Italian City...*, cit., p. 155.

⁵⁹⁹ Augusto Gentili, *Tiziano*, 24 Ore Cultura ..., cit., pp. 14-142.

⁶⁰⁰ Anche tale particolare è rilevato da John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare’s Specter Lingers over the Italian City...*, cit., p. 155.

dubbio sul fatto che questa storia è la fonte del *The Murder of Gonzago*. E' la prova che Shakespeare aveva conoscenza della storia della famiglia Gonzaga e della pittura italiana. Il ritratto di Tiziano dovrebbe essere famoso in tutto il mondo per la sua rappresentazione del Fantasma di Amleto, ma in modo rimarchevole, né gli storici dell'arte né gli studiosi di Shakespeare rilevano questo profilo e così esso rimane un fantasma non riconosciuto⁶⁰¹.

John Hamill⁶⁰² rileva che un'incisione del ritratto tizianesco del Duca d'Urbino appare per la prima volta anche nel volume di Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, pubblicato a Basilea nel 1575⁶⁰³, insieme con una breve biografia di Francesco Maria della Rovere, ove si fa menzione che egli era stato avvelenato, ma senza far riferimento al metodo usato. Al riguardo, va rilevato che Paolo Giovio, vescovo di Nocera dei Pagani, dal 1527, "Nel corso della visita [alla sede vescovile], ricevette l'invito a recarsi presso Vittoria Colonna, a Ischia, dove soggiornò molti mesi, rientrando a Roma solo dopo che il papa vi ebbe fatto ritorno, nel tardo autunno del 1528. A Ischia Giovio si legò d'amicizia non solo con la Colonna ma anche con Costanza d'Avalos e con Alfonso, marchese del Vasto.. [ed] ...ebbe anche agio di dedicarsi a conversazioni e riflessioni letterarie che gli ispirarono l'importante dialogo *De viris et foeminis aetate nostra florentibus*, scritto durante il suo soggiorno nell'isola"⁶⁰⁴. Insomma, anche il Giovio mantenne rapporti di amicizia con Vittoria (nel 1551 pubblicò a Firenze, la *Vita del Marchese di Pescara*, "commissionata da Vittoria Colonna"⁶⁰⁵), che, dal 1530 cominciò la frequentazione di Juan de Valdés. Va anche rilevato che John Florio, nell'elenco dei libri letti per i suoi dizionari del 1598 e del 1611, menziona anche due libri del Giovio: *La vita del Gran Capitano (1550)* e *l'Historia (1550-1552)* [si veda l'elemento 44 dell'Appendice I di questo studio e gli elementi 103 e 244 dell'Appendice II di questo studio]; *l'Elogia virorum ...*, benché scritto da un autore italiano, non poteva rientrare nell'elenco predetto, in quanto comprendente solo libri in lingua italiana.

Anche Noemi Magri⁶⁰⁶ conclude che "E' molto probabile che la descrizione del Re Amleto, tutto corazzato nell'armatura, fu suggerito a Shakespeare dal dipinto di Tiziano" del ritratto del Duca.

E' utile rilevare che anche il Prof. Paolo Bertinetti conferma, quanto già affermato anche dal Prof. Melchiori, che "La fonte di Shakespeare per quanto riguarda le modalità dell'assassinio di Gonzago (identica a quella dell'assassinio del padre di Amleto)" si trova "nella morte, avvenuta nel 1538, del Duca di Urbino, marito di Leonora Gonzaga, che si diceva fosse stata causata da un veleno che gli era stato versato nell'orecchio." Il Prof. Bertinetti sottolinea che "Del Duca c'è, negli Uffizi, un bel ritratto dovuto a Tiziano, che lo rappresenta con indosso una scura e lucente armatura"; lo stesso Autore si domanda: "Chissà se Shakespeare ne aveva visto una stampa e ad essa si era ispirato per immaginare l'aspetto del fantasma del padre di Amleto"⁶⁰⁷.

Particolarmente interessanti sono, in particolare, le considerazioni di Geoffrey Bullough⁶⁰⁸, il quale rileva che "Quando si consideri il ritratto tizianesco di Francesco Maria a fianco a fianco alla descrizione del vecchio Amleto, come rappresentata negli Atti I e II del dramma, si rimane impressionati dalla rassomiglianza ["one is struck by the resemblance"]. Qui vi è l'eroe marziale; qui vi è l'armatura che impressionò talmente Orazio; qui addirittura il bastone di comando del maresciallo di campo. Non è fantasioso supporre che 'la storia scritta in elegante italiano' contenesse un'illustrazione o una descrizione del Duca, basata sul ritratto di Tiziano, e che i

⁶⁰¹ John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City...*, cit., p. 156.

⁶⁰² John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City...*, cit., p. 155.

⁶⁰³ Si veda tale incisione nel volume del Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, pubblicato a Basilea nel 1575 a p. 321, in <https://archive.org/stream/imgAI730MiscellaneaOpal#page/n327/mode/2up>

⁶⁰⁴ T. C. Price Zimmermann - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 56 (2001), voce *Giovio, Paolo*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-giovio_%28Dizionario-Biografico%29/.

⁶⁰⁵ T. C. Price Zimmermann, op. cit.

⁶⁰⁶ Noemi Magri, *Hamlet's The Murder of Gonzago*, cit., p. 286.

⁶⁰⁷ Paolo Bertinetti, *William Shakespeare, Amleto*, introduzione e traduzione a cura di Bertinetti (note a cura di Mariangela Mosca Bonsignore), Einaudi, Torino, 2005, introduzione, pp. VIII e IX.

⁶⁰⁸ Geoffrey Bullough, *The Murder of Gonzago, A Probable Source for Hamlet*, in *The Modern Language Review*, Vol. XXX, No. 4 (Oct., 1935), pp. 433-444, in particolare, p. 441, anche leggibile on-line nel link http://www.jstor.org/stable/3716252?seq=1#page_scan_tab_contents

relativi dettagli fossero sussunti nel dramma di *Amleto*". Non possiamo che condividere pienamente l'opinione di tale Autore e, come risposta alla sua supposizione, *non possiamo che confermarne l'esattezza*.

Michelangelo Florio aveva nella sua biblioteca (e ciò risulta anche dai libri letti e precisamente elencati da John per la predisposizione dei suoi dizionari) tutti e sei i libri delle Lettere di Pietro Aretino, compreso il Libro primo, ove si trova la lettera alla Signora Veronica Gambarara del 7 novembre 1537, contenente la vivace descrizione aretiniana del ritratto tizianesco di Francesco Maria, nonché un sonetto preparato proprio per illustrarne meglio i particolari e "l'invisibile concetto" contenuto nel ritratto; quello del "guerriero coraggioso"⁶⁰⁹.

E guerrieri coraggiosi erano entrambi, Francesco Maria e Re Amleto⁶¹⁰, "che combattè contro Norvegesi e Polacchi, vincendo importanti battaglie"⁶¹¹. Ed entrambi si presumeva fossero stati avvelenati tramite le orecchie da parenti⁶¹² (Luigi Gonzaga, uno dei presunti mandanti dell'avvelenamento del Duca d'Urbino era un parente della moglie del Duca, Eleonora Gonzaga; Claudio, in *Amleto*, è il fratello del re Amleto).

Il ritratto fu consegnato al Duca il 14 aprile 1538 e Aretino lo vide precedentemente, quando era ancora nella bottega di Tiziano, prima della lettera del 7 novembre 1537, mediante la quale descrive, anche nell'allegato sonetto, il ritratto stesso⁶¹³.

Non è affatto inverosimile che Michelangelo (che predicò a Venezia – come dichiara nella sua *Apologia*, f. 13 v, nonché f.73 v) abbia addirittura avuto anche modo di vedere, nel 1537 o nei primi mesi del 1538, direttamente il ritratto del Duca (o una copia di esso, anche successivamente) presso la bottega veneziana del Tiziano, in compagnia di Pietro Aretino, grande amico sia di Michelangelo Florio che di Tiziano.

III.2 Prime succinte conclusioni circa il ritratto tizianesco del Duca d'Urbino Francesco Maria I della Rovere e la suggestiva rappresentazione shakespeariana del fantasma del Re Amleto.

Riteniamo di ricapitolare brevemente, nei seguenti tre punti, alcune prime conclusioni sull'argomento oggetto del presente Capitolo III:

- 1) La morte del Duca di Urbino, il 20 ottobre 1538, pochi mesi dopo aver ricevuto il famoso ritratto tizianesco in data 14 aprile 1538, per *le modalità inusitate* con cui venne raccontata, costituisce un *evento storico senza precedenti e unico nella storia universale*. La sua uccisione, da parte del barbiere [Pier Antonio da Sermide], per "*avvelenamento auricolare*", cioè mediante versamento di veleno nelle orecchie, è *precisamente documentata da scritti che sono tuttora conservati negli Archivi dei Gonzaga a Mantova*, in particolare dalla lettera di Luigi Gonzaga (uno dei presunti mandanti del delitto insieme con Cesare Fregoso) al Cardinale Ercole Gonzaga, inviata da Castiglione il 9 febbraio 1539 (in *Archivio di Stato di Mantova, Archivio dei Gonzaga, Rub. E. LXI.2*⁶¹⁴).
Tale "del tutto nuova" modalità di avvelenamento (caso unico e senza precedenti nella storia), tramandata da inconfutabili documenti storici in forma scritta (a prescindere dalla effettiva possibilità di un siffatto avvelenamento, ipotizzabile, sembra, solo nel caso di perforazione patologica del timpano), possedeva una

⁶⁰⁹ Luba Freedman, op.cit., p.27.

⁶¹⁰ Così anche John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City...*, cit., p. 154.

⁶¹¹ Bullough, op. cit., p. 440.

⁶¹² John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City...*, cit., p. 154.

⁶¹³ Luba Freedman, op. cit., p. 69. Circa un profilo biografico della Prof. Luba Freedman, docente presso l'Art History Department, Faculty of Humanities, of The Hebrew University of Jerusalem, si veda in <http://en.arthistory.huji.ac.il/people/luba-freedman>

⁶¹⁴ Tutta la vicenda della morte del Duca è stata oggetto di un approfondito studio monografico, recante *la pubblicazione, in appendice, di tutti i documenti originali di supporto*, da parte di Elisa Viani, *L'avvelenamento di Francesco Maria della Rovere Duca d'Urbino*, Mantova, A. Mondovì, 1902.

“irresistibile forza teatrale”, tanto che Shakespeare la volle rappresentare nella recita a corte, organizzata da Amleto, per “smascherare” il fratricida zio Claudio. Amleto precisa spiega al Re Claudio che la recita si intitola “La trappola per topi’ ... *Il Duca si chiama Gonzago, sua moglie Battista ...*”(Atto II, Scena ii, 232-234). Quando l’attore che impersona l’avvelenatore, “*versa il veleno nell’orecchio del dormiente*”, Amleto, rivolgendosi a Ofelia afferma: “Lo avvelena nel giardino per il suo regno. Il suo nome è *Gonzago; la storia è documentata ed è scritta in italiano molto elegante...*” (254-257). Il “Duca ...Gonzago” altri non è che Francesco Maria I della Rovere, marito di Eleonora Gonzaga; Battista è Battista Sforza, che era stata duchessa d’Urbino, in quanto moglie del Duca Federico da Montefeltro (con cui fu ritratta nel celeberrimo “Dittico dei duchi d’Urbino”, una delle più famose opere pittoriche del Rinascimento italiano).

Lo stratagemma di Amleto funziona, perché Claudio si “rispecchia” in quello strano avvelenamento e ordina di cessare immediatamente la recita. Infatti, come già rilevato, il fantasma del Re Amleto (padre del Principe Amleto) aveva rivelato al figlio di essere stato ucciso dal fratello Claudio, tramite versamento di veleno nelle orecchie (proprio come il Duca d’Urbino): “*Han detto che mentre dormivo nel giardino mi morse un serpe - così l’orecchio di tutti è ingannato vilmente da una falsa storia della mia morte...* (Atto I, Scena v, 35-37); [invece] “Dormivo nel giardino come sempre nel pomeriggio. *Tuo zio violò la mia ora di pace. Aveva una fiala di succo di un’erba velenosa e versò nella conca dei miei orecchi quell’essenza lebbrosa, ... Così, nel sonno, per mano d’un fratello persi di colpo vita, corona, regina,...*” (Atto I, Scena v, 59-79). *Anche il Re Amleto era, quindi, stato ucciso, proprio come il Duca d’Urbino!*

In realtà, proprio perché - come dice il Drammaturgo con riguardo alla morte del Duca - “*la storia è documentata ed è scritta in italiano molto elegante*”, e quindi immutabile, ne consegue che la storica e “del tutto nuova” e “unica” modalità di avvelenamento del Duca abbia costretto il Drammaturgo a progettare la trama della tragedia shakespeariana, nel senso che anche il Re Amleto dovesse morire ucciso per “avvelenamento auricolare”, proprio come il Duca “Gonzago”.

Che la questione sia in questi termini è pacifico fra gli studiosi (basti citare, per tutti, il Prof. Giorgio Melchiori⁶¹⁵).

Va ancora ricordato come gli studiosi sottolineino non solo che “*l’avvelenamento per via auricolare*” del Duca di Urbino fosse una “*modalità del tutto nuova*”⁶¹⁶, senza precedenti nella storia; ma anche che “Il versare veleno negli orecchi quale mezzo di omicidio [del Re Amleto], non menzionato nelle fonti tradizionali di *Amleto* [le *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus e le *Histoires tragiques* di François De Belleforest], costituisce un caso unico nell’intera storia del teatro e della letteratura”⁶¹⁷.

- 2) Inoltre, una volta accertato che il Re Amleto muore per “avvelenamento auricolare”, proprio perché in tale “del tutto nuovo e sorprendente modo” era stato ucciso il Duca “Gonzago”, Francesco Maria I della Rovere, gli studiosi hanno indagato se altri “collegamenti” potessero ravvisarsi nell’*Amleto*, fra tali due personaggi (uno di fantasia, l’altro storico). A seguito di indagini e valutazioni, *diversi studiosi* (Geoffrey

⁶¹⁵ Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, cit., p. 416. Su tale autorevolissimo anglista, si veda quanto riportato nell’Enciclopedia Treccani dalla voce redatta da di Piero Boitani - Enciclopedia Italiana - V Appendice (1993), leggibile anche in http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-melchiori_%28Enciclopedia-Italiana%29/ : “Anglista, nato a Roma il 19 agosto 1920. Dopo la laurea in lettere con M. Praz e P. Toesca, ha insegnato letteratura inglese nelle università di Roma e Torino, e condiretto per anni la rivista *English Miscellany*; dal 1966 è professore ordinario di Lingua e letteratura inglese nell’università di Roma; socio corrispondente dell’Accademia Nazionale dei Lincei (dal 1991) e della British Academy, nel 1990 gli è stato conferito il titolo di Commander of the Order of the British Empire”.

⁶¹⁶ Geoffrey Bullough, *The Murder of Gonzago, A Probable Source for Hamlet*, in *The Modern Language Review*, Vol. XXX, No. 4 (Oct., 1935), pp. 440, anche leggibile on-line nel link http://www.jstor.org/stable/3716252?seq=1#page_scan_tab_contents

⁶¹⁷ Così, Giovanni Ricci, nella sua opera monografica, *L’Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, Firenze, 2005, p. 9. Circa il profilo biografico del Prof. Giovanni Ricci, docente presso l’Accademia di Belle Arti di Firenze, si veda <http://www.accademia.firenze.it/it/docenti-abafi/archivio-docenti/293-archivio-docenti/ricci-giovanni>

Bullough⁶¹⁸, Noemi Magri⁶¹⁹, John Hamill⁶²⁰, Paolo Bertinetti⁶²¹) *sospettano e/o ritengono fortemente probabile che Shakespeare possa essersi ispirato, nella descrizione del fantasma del Re Amleto* (che appare al figlio, ai bagliori della luna, con indosso la sua armatura di guerra, e “accigliato”, “con la fronte corrugata”, mentre Amleto ha anche l’occasione di descrivere alla madre Gertrude il padre tramite il di lui ritratto, caratterizzato da “la fronte stessa di Giove, l’occhio di Marte che incute paura e obbedienza”), *proprio al ritratto tizianesco del Duca d’Urbino Francesco Maria I della Rovere, avvelenato, come detto, per “via auricolare”, proprio come il Re Amleto.*

Tale conclusione è anche rafforzata dal fatto che l’influenza della pittura tizianesca sulle opere di Shakespeare è anche stata proposta autorevolmente (come rilevato) da Erwin Panofsky con riguardo al dipinto di Tiziano *Venere e Adone*, rispetto all’omonimo poemetto shakespeariano.

- 3) A conclusione di questo paragrafo, non può non rilevarsi come, seguendo la tesi c.d. “Floriana” - che sostiene il fondamentale ruolo, nelle opere del Drammaturgo, di Michelangelo Florio e del figlio John Florio (che era ben capace di rielaborare e tradurre in perfetto inglese manoscritti e brogliacci scritti in italiano dal padre) - si potrebbe anche spiegare come mai il Drammaturgo fosse stato così “attratto” da questa “straordinaria” vicenda della morte del Duca d’Urbino, ucciso tramite “avvelenamento auricolare”. *Michelangelo (frate col nome di Paolo Antonio e Guardiano nel monastero di Santa Croce, in Firenze, che possedeva una delle più importanti biblioteche ed era un famoso centro culturale europeo), infatti, era legato a Pietro Aretino da una profonda amicizia. Michelangelo era stato incarcerato, nel 1548, in Tor di Nona, e aveva dovuto patire sofferenze inaudite, da vero martire dell’intolleranza religiosa dell’Inquisizione romana. In questo contesto, si pone l’affettuosissima lettera che Michelangelo Florio (alias Frate Paolo Antonio) ricevette, in Tor di Nona, nell’aprile 1548 (a pochi mesi dall’inizio della sua carcerazione), dal suo amico Pietro Aretino*⁶²².

L’amicizia di Michelangelo Florio (che era frequentemente a Venezia per le sue predicazioni, come risulta dalla sua *Apologia*, f. 13 v, nonché f.73 v) e Pietro Aretino (che a Venezia trascorse la maggior parte della sua vita) era risalente quantomeno al 1545⁶²³ e quest’ultimo, come sopra rilevato, *era stato fortemente*

⁶¹⁸ Circa Geoffrey Bullough, si veda la biografia, ricca di prestigiosi riconoscimenti e di insegnamento in eccellenti università, conservata nei *King's College London College Archives*, leggibile in <http://www.aim25.com/cats/6/8044.htm>

⁶¹⁹ Noemi Magri, docente di Inglese presso l’ITIS di Mantova, Fulbright Scholar presso la New York University nel 1985, ha promosso la lingua e la letteratura inglese nelle scuole italiane come rappresentante dell’Anglo-Italian Society; il suo profilo biografico è leggibile in <http://www.elizabethanreview.com/italy.html>

⁶²⁰ John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City* (*Shakespeare Oxford Society Newsletter*, Vol. 39, No. 3, p. 3, Autumn, 2003) ... cit., pp. 153-156.

⁶²¹ Circa il profilo biografico del Prof. Paolo Bertinetti, Professore Emerito dell’Università di Torino, già Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’Università di Torino e direttore della Scuola di Dottorato in Lingue e letterature moderne dell’Università di Torino, si veda <http://www.paolo-bertinetti.it/>

⁶²² La lettera di Aretino è inviata da Venezia a Frate Pavolo Antonio nell’aprile 1548; Aretino si dispiace di aver solo allora saputo, tramite Frate Andrea Ghetti da Volterra, della carcerazione del frate in Paolo Antonio in Tor di Nona. Si tratta della lettera n. 476 del Quarto Libro delle *Lettere di Aretino*, pubblicato nel 1550 a Venezia; si veda l’edizione in Parigi del 1609, p. 207, leggibile anche in <https://books.google.it/books?id=eH49BI1jQWoC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>. La preziosa indicazione di tale lettera è contenuta nello studio di Luigi Carcereri, *L’eretico fra Paolo Antonio fiorentino e Cosimo de’ Medici*, in *Archivio storico italiano*, XLIX, 1912, p.14 e nota 2 (leggibile anche nel link <http://www.archive.org/stream/archivistoricoi495depuuoft/#page/12/mode/2up>).

⁶²³ Infatti, un’ulteriore testimonianza documentale della *consolidata e risalente amicizia di Pietro Aretino verso Michelangelo Florio (alias Frate Paolo Antonio)* ci è fornita da una lettera che Pietro Aretino inviò da Venezia, nell’ottobre 1545 al *Generale Costacciaro*, superiore del Piovano della Chiesa di Santi Apostoli di Venezia (parrocchia di Aretino da diciotto anni), auspicando che “l’uomo sacro [Michelangelo Florio]”, come dallo stesso Florio “*desiderato*”, possa predicare dal pulpito della Chiesa di Santi Apostoli di Venezia nella “*futura quaresima*”. Questa ulteriore lettera, che documenta il rapporto di grande amicizia e stima fra Pietro Aretino e Michelangelo Florio, è segnalata da Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio: una prima analisi comparata linguistico-stilistica* (Memoria presentata dal s.c. Giuliano Pisani nell’adunanza del 16 aprile 2016), Estratto *Arti e Memorie dell’Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. CXXVIII (2015-2016), Parte III, Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Padova, presso l’Accademia, pp. 171 -173, leggibile in https://www.academia.edu/31443819/William_Shakespeare_e_John_Florio_una_prima_analisi_comparata_linguistico-stilistica. Tale Autrice, nelle conclusioni del suo ponderoso approfondimento (op.cit., pp. 139-280), sintetizzate a p. 141, sottolinea, fra l’altro, “*la perfetta compatibilità della creatività linguistica di Shakespeare con quella di John Florio: la loro osmosi*”. Per un profilo biografico della Prof. Laura Orsi, si veda il link <https://www.fus.edu/academics/faculty/322>

coinvolto nella vicenda della morte del Duca Francesco I della Rovere, cui aveva dedicato il Libro I delle sue Lettere; Aretino era stato uno degli accusatori di Luigi Gonzaga per tale delitto e non si era mai convinto, come detto, della estraneità di costui rispetto all'uccisione del Duca. L'idea di inserire tale "teatrale" vicenda nell'*Amleto*, potrebbe spiegarsi proprio con tale amicizia fra Aretino e Michelangelo (il quale aveva, peraltro, nella sua biblioteca tutti i volumi delle *Lettere* dell'amico, che risultano anche letti ed elencati da John per la predisposizione dei suoi dizionari, nei quali è pubblicata la famosa e già menzionata lettera alla Signora Gambara, che illustra il ritratto del Duca di Urbino, nonché le lettere, parimenti già menzionate, di Aretino al presunto mandante dell'avvelenamento, Luigi Gonzaga, ove si parla proprio della responsabilità dell'omicidio).

Non è poi inverosimile che Michelangelo Florio (che predicava frequentemente in Venezia) abbia addirittura avuto anche modo di vedere, di persona, nel 1537 o nei primi mesi del 1538, il ritratto del Duca (o una copia di esso, anche successivamente) presso la bottega veneziana del Tiziano, in compagnia di Pietro Aretino, grande amico sia di Michelangelo Florio che di Tiziano.

Inoltre, l'incisione del ritratto tizianesco apparve per la prima volta nel volume del vescovo Paolo Giovio, pubblicato a Basilea nel 1575, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*; tale vescovo era amico di Vittoria Colonna e autore ben conosciuto a John Florio, che aveva elencati alcuni libri italiani del Giovio, letti per i dizionari del 1598 e del 1611 (v.: elemento 44 dell'Appendice I di questo studio; elementi 103 e 244 dell'Appendice II); tale elenco comprendeva solo i libri italiani, letti da John, e non anche quelli in latino scritti da autori italiani.

Come già rilevato, è infine, evidente che una storia tanto unica e senza precedenti, anche nell'Italia dei veleni, quale quella (documentalmente provata, quantomeno come incontrovertibile credenza storica da parte dei contemporanei) dell'uccisione del Duca d'Urbino mediante avvelenamento per via "auricolare", aveva una forza "teatrale" irresistibile e non poteva non essere immortalata dal Drammaturgo: unica scena, in tutta la storia del teatro e della letteratura mondiale, in cui un uomo viene ucciso tramite questa incredibile forma di avvelenamento.

E' da notare come l'iter compositivo del dramma *Amleto* si irradi proprio dalla vera storia scritta in elegante italiano, rappresentata nella recita a corte. Da quella reale storia italiana, come tale immutabile, viene a essere influenzata la trama dell'intera opera (e non viceversa).

Così, solo in via esemplificativa, il tema delle orecchie infettate dal veleno, o comunque violentate, diventa un tema ricorrente nel dramma.

Il Re Claudio parlando di Laerte, afferma che "non mancano mosconi a infettargli le orecchie con storie velenose sulla morte del padre", "And wants not buzzers to infect his ear With pestilent speeches on his father's death" (Atto IV, Scena v, 90-91). "Si noti l'analoga modalità – il veleno nelle orecchie – con cui lo stesso Claudio avvelenò re Amleto, suo fratello"⁶²⁴.

Ancora l'immagine della morte che entra tramite le orecchie è nelle imploranti parole di Gertrude ad Amleto che la sta facendo, assai dolorosamente, prendere coscienza delle proprie colpe: "Oh non mi parlare più; queste parole come pugnali m'entrano nelle orecchie", "O speak no more. These words like daggers enter in my ears" (Atto III, Scena iv, 94-95).

La citata lettera di Pietro Aretino al Generale Costacciaro dell'ottobre 1545 è pubblicata nel Terzo Libro delle *Lettere* di Aretino (dedicato a Cosimo I de' Medici), pubblicato a Venezia nel 1546; si veda l'edizione di Parigi del 1609, pp. 215 – 216, leggibile anche nel link <https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

⁶²⁴ Giorgio Barberi Squarotti, *Campioni di parole, letteratura e sport: teoria e storia dei generi letterari*, Rubettino Editore, 2005, p.35 e nota 24, leggibile in <https://books.google.it/books?id=IGfqY08c9B0C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

"Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*" by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

Il tema delle orecchie “*assaltate*”, “*violentate*”, “*ingannate*”, “*spaccate*”, “*prive di udito*” caratterizza l’intero dramma.⁶²⁵

Una rilettura dell’intera opera di *Amleto*, con gli “*occhiali*” dei Florio potrebbe essere in futuro un esercizio interessante e utile.

Intanto, come correttamente, a nostro avviso, sostiene John Hamill, “*Il ritratto di Tiziano del Duca di Urbino Francesco Maria I della Rovere dovrebbe divenire famoso in tutto il mondo anche in quanto rappresentazione del Fantasma di Amleto*”.⁶²⁶

⁶²⁵ All’inizio del dramma, Bernardo, una delle sentinelle del Re, che veglia di notte sui bastioni della fortezza di Elsinore, sconvolto, si rivolge così ad Amleto per parlargli delle apparizioni del fantasma: “*Col tuo permesso, di nuovo assalteremo le tue orecchie*”, “*And let us once again assail your ears*” (Atto I, Scena i, 34).

A Orazio, il fedele, amico di Amleto, che gli rivela di essere a Elsinore, desideroso di assentarsi pigramente dall’Università di Wittemberg, Amleto stesso replica: “*Non farai al mio orecchio quella violenza*”, “*Nor shall you do my ear that violence*” circa “*la descrizione che fai Contro te stesso*”, “*your own report Against yourself*” (Atto I, Scena ii, 171-173).

Il fantasma del Re Amleto prima di raccontare ad Amleto, la sua uccisione, da parte di Claudio (“*Aveva una fiala di succo del maledetto giusquiamo, e versò nella conca delle mie orecchie quell’essenza lebbrosa*” Atto I, Scena vi, 62-64), precisa che “*Han detto che mentre dormivo nel giardino mi morse un serpe – così l’orecchio di tutti in Danimarca è ingannato vilmente da una falsa storia della mia morte*”, “*so the whole ear of Denmark Is by a forged process of my death Rankly abus’d*” (Atto I, Scena v, 35-38).

Nel monologo che conclude l’Atto II, Amleto riflette sulle lacrime dell’attore che ha recitato un brano sul dolore di Ecuba per l’uccisione del marito Priamo. Amleto afferma che se quell’attore avesse la sofferenza che egli provava (evidentemente per le “*lacrime disoneste*” della madre Gertrude [Atto I, Scena ii, 154] a differenza delle “*lacrime accecanti*” di Ecuba [Atto II, Scena ii, 502]), “*Inonderebbe la scena di lacrime, spaccerebbe gli orecchi a tutti con parole tremende, farebbe impazzire i colpevoli ... sconvolgerebbe le stesse funzioni degli occhi e degli orecchi*”, “*We would drown the stage with tears, And cleave the general ear with horrid speech, Make mad the guilty ... and amaze indeed The very faculties of eyes and ears*” (Atto II, Scena ii, 556-560).

Alla fine del dramma un Ambasciatore inglese, davanti alla strage che si presenta in Elsinore, afferma che “*Le orecchie orecchie [di Amleto] sono prive di udito*”, “*The ears are senseless*” (Atto V, Scena ii, 374).

⁶²⁶ John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare’s Specter Lingers over the Italian City...*, cit., p. 156.

Ulteriori considerazioni

- i. **Cenni sull'importante studio di Richard Paul Roe, il nuovo "Schliemann" della 'questione Shakespeariana' – Il suo libro *The Shakespeare Guide to Italy – Retracing the Bard's Unknown Travels*, 2011- Una fondamentale pietra miliare, che ha cambiato per sempre la nostra visione su come leggere il Bardo – Il modello per una ricerca in Italia dei luoghi "reali", descritti dal Drammaturgo – L'auspicio di ricercare in Italia, nelle sue città, nella sua storia, nei suoi archivi, biblioteche e pinacoteche le tracce delle opere del Drammaturgo – Due meri esempi in *Tutto è bene quel che finisce bene*: 1) le "Tuscan wars", le "guerre toscane": la resa di Siena a Cosimo I de' Medici (1555); 2) "lo stemma di San Francesco", "the Saint Francis" nelle pertinenze della Chiesa francescana di Ognissanti a Firenze.**

Nella parte conclusiva di questo studio, mi piace ricordare Richard Paul Roe, un avvocato californiano di Pasadena (laureatosi con lode in legge e anche con titoli accademici in Letteratura inglese e Storia europea presso l'Università di Berkeley), venuto meno il 1° dicembre 2010, che, oltre a svolgere la professione legale per più di quarant'anni, ha dedicato più di venti anni (specie nelle ferie estive) a viaggiare in lungo e in largo per l'Italia ripercorrendo i viaggi sconosciuti dell'Autore delle opere di Shakespeare, usando i testi delle dieci opere teatrali ambientate in Italia. Egli ha individuato l'esatta collocazione di quasi ogni scena. La sua cronaca di viaggio, analisi e scoperte forniscono con chiarezza senza precedenti una rappresentazione dell'esperienza che il Bardo fece prima di scrivere le sue opere. Il volume, che è allo stesso tempo il racconto di un'investigazione e il documentato rapporto di un'esperienza di viaggio (con moltissime annotazioni e più di 150 mappe, fotografie e dipinti), è il resoconto di un viaggio unico, avvincente e profondamente provocatorio che cambierà per sempre la nostra comprensione di come leggere il Bardo ... e irrevocabilmente modificherà la nostra visione su chi William Shakespeare fu veramente.

Non è qui possibile ripercorrere tale avvincente libro, in relazione al quale, rinviamo alla nostra breve recensione.⁶²⁷

E' certo che, aldilà delle numerose prove contenute nel suo libro, Roe indica sostanzialmente un modello per una ricerca in Italia dei luoghi "reali", descritti dal Drammaturgo, nonché l'auspicio a ricercare in Italia, nelle sue città, nella sua storia, nei suoi archivi, biblioteche e pinacoteche le tracce delle opere del Drammaturgo.

Ci limitiamo, in questa sede, ad accennare solamente, in via meramente esemplificativa, a due evidenze che Roe ha sottolineato, con riguardo a *Tutto è bene quel che finisce bene*, con riguardo: 1) alle "Tuscan Wars", "Guerre toscane"; 2) al "segno di San Francesco", "the Saint Francis", in Firenze .

Anzitutto, gli studiosi hanno rilevato come *All's well that ends well* non sia altro che la traduzione del proverbio "Tutto è bene, che riesce bene" riportato da John Florio nel *Giardino di Riconoscimento*.⁶²⁸ Inoltre, "la commedia ha

⁶²⁷ Massimo Oro Nobili, *Richard Paul Roe Roe, il nuovo "Schliemann" della 'questione Shakespeariana' – Il suo libro "The Shakespeare Guide to Italy – Retracing the Bard's Unknown Travels, 2011- Una fondamentale pietra miliare che cambierà per sempre la nostra visione su come leggere il Bardo- Breve recensione, 2012 in http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=54&tmpl=component&format=raw&Itemid=27*

⁶²⁸ Laura Orsi, *Il "Caso Shakespeare"...*, cit., p. XXI e nota 1. Il titolo dell'opera appare anche nell'Atto IV, Scena iv, 35.

un'unica fonte, la nona novella della terza giornata del Decameron di Boccaccio” (Giletta di Nerbona)⁶²⁹, opera che il medesimo John Florio tradusse integralmente in inglese e pubblicò nel 1620⁶³⁰.

- 1) Come noto, *Tutto è bene quel che finisce bene* si svolge, per una parte, a Firenze. All'inizio dell'Atto I, Scena II, il Re di Francia afferma che “*I Fiorentini e i Senesi sono alle prese fra loro. Han combattuto con pari fortuna e continuano la guerra duramente*”. Alla fine dell'Atto II, Scena iii, Bertramo, Conte di Rossiglione, afferma : “*Ma io me ne andrò alle guerre Toscane*”. Quali sono queste “*Tuscan wars*”? Roe⁶³¹ chiarisce che si tratta delle guerre fra Firenze e Siena, conclusesi nell'aprile 1555, quando Siena era stata completamente soggiogata da Firenze, sotto il Granduca Cosimo I de' Medici. A tale vicenda finale del 1555 si riferisce il Drammaturgo.

Come evidenziano gli studiosi, “*Siena si arrese a Cosimo I de' Medici il 17 aprile 1555*”⁶³².

A tale data, Michelangelo Florio era in Soglio, ma gli aggiornamenti sulle vicende della sua Firenze gli giungevano con estrema velocità, grazie al flusso di riformati che dall'Italia si trasferivano in Svizzera.

Si trattava di vicende che interessavano particolarmente Michelangelo, che con Cosimo I, come abbiamo rilevato, aveva intrattenuto un epistolario durante la sua carcerazione in Tor di Nona (si veda la Premessa di questo studio, § vi).

⁶²⁹ Melchiori, op. cit., p. 444, il quale sottolinea, anche, che tale novella era stata tradotta in inglese da William Painter, che l'aveva inclusa nel primo volume del suo *Palace of Pleasure* (1566).

⁶³⁰ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio...*, cit., p. 251, la quale rileva che “*Prescindere dalla conoscenza dell'italiano non è possibile, come si vede, per comprendere Shakespeare ...il Decameron del 1620 si configura con sempre maggior chiarezza come un testo fondamentale per la comprensione e la risoluzione del “Caso Shakespeare”*”.

⁶³¹ Roe, *The Shakespeare Guide to Italy – Retracing the Bard's Unknown Travels*, New York, 2011, p. 195.

⁶³² Elena Fasano Guarini, voce *Cosimo I de' Medici, duca di Firenze, granduca di Toscana*, in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 30* (1984), leggibile nel link http://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-i-de-medici-duca-di-firenze-granduca-di-toscana_%28Dizionario-Biografico%29/



Fig. 4 Giorgio Vasari e Giovanni Stradano, *Cosimo studia la presa di Siena*, olio su tavola, 1563-1565. Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento (soffitto), in https://www.researchgate.net/figure/282150333_fig2_Fig-3-Giorgio-Vasari-e-Giovanni-Stradano-Cosimo-studia-la-presa-di-Siena-olio-su

Giorgio Vasari (altro grande amico di Aretino) ritrarrà, insieme con Giovanni Stradano nel 1564 (dopo la morte dell’Aretino stesso), in uno splendido dipinto (nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio a Firenze), Cosimo I, alle prese con i piani per la conquista di Siena (Fig. 4). Esso rappresenta Cosimo, “*seduto davanti al tavolo da lavoro, confortato solo dalle virtù (Pazienza, Vigilanza e Prudenza) e accompagnato dal Silenzio, tiene fra le mani un compasso, mentre esamina la pianta della fortezza cittadina come un architetto militare. E come artifex, artefice del suo destino e di quello dei suoi sudditi, si appresta a superare l’ultimo ostacolo che gli si frappone nella conquista del territorio toscano e all’annessione al proprio ducato*”⁶³³.

Alla conquista di Siena avevano preso parte anche altri due personaggi collegati a Michelangelo, Don Pedro de Toledo (Viceré di Napoli) e Don Garcia; questi era il figlio di Don Pedro e fratello di Eleonora, moglie di Cosimo; Garcia aveva, per iscritto, richiesto a Cosimo di intercedere per ottenere la predica napoletana di Michelangelo nella quaresima del 1548; Michelangelo sarebbe stato incarcerato a Roma, durante il suo viaggio da Firenze a Napoli, effettuato proprio per esaudire tale desiderio di Garcia. Tornando alla vicenda bellica senese, “*...la riconquista di Siena doveva significare ai suoi [di Cosimo] occhi non la semplice costosa restaurazione della guarnigione spagnola, ma l’occasione di ingrandimenti territoriali per sé, o almeno di un ampliamento della propria sfera di influenza politica. Così egli mantenne un*

⁶³³Eliana Carrara, *Potere delle immagini/immagini del potere nella Firenze di Cosimo I. Annali di Storia di Firenze*, [S.l.], v. 9, p. 35-55, set. 2015, Firenze University Press, leggibile in http://www.storiadifirenze.org/wp-content/uploads/2015/09/OP02979_ASdF_2014_9_35-55.pdf
Si veda tale articolo anche in <http://www.fupress.net/index.php/asf/article/view/16713>.

atteggiamento assai cauto nei confronti della spedizione guidata all'inizio del 1553 da Pietro di Toledo (destinata a concludersi nel mese di giugno con il ritiro delle truppe napoletane che assediavano Siena): dopo la morte del suocero, avvenuta nel febbraio, rifiutò di assumerne il comando, passato quindi al figlio Garcia...Siena ...si arrese a Cosimo I il 17 aprile 1555”⁶³⁴.

Inoltre, gli eventi di tale guerra, come rileva anche Roe,⁶³⁵ erano stati trattati anche da Boccaccio nel suo *Decamerone*, alla cui traduzione in inglese, pubblicata in via anonima nel 1620, lavorò, come detto, John Florio.

- 2) Nell'Atto III, Scena v, Elena chiede a una Vedova di Firenze: “Ditemi, vi prego, dov'è l'alloggio dei pellegrini?”; e la Vedova risponde: “A San Francesco, qui, vicino al porto”, “beside the port”. Rileva Roe che il Porto di Firenze, ai tempi dei Romani, era un'area fra le mura della Città e l'Arno; il suo principale scopo erano le consegne di minerale ferro imbarcato dalle miniere dell'isola d'Elba; nel Medio Evo, il traffico più importante era diventato quello della lana grezza. Il nome del Ponte alla Carraia (the Bridge of the Carts, dove passavano i carretti), dove la Vedova aspetta, parla della grande attività di questa Città. Così vitale era il Porto di Firenze che l'area continuò a essere chiamata il Porto anche quando i vascelli non potevano più navigare il fiume sino a Firenze⁶³⁶. La Vedova fornisce un riferimento su dove sia l'alloggio dei pellegrini; nel riferirsi sbrigativamente a “San Francesco”, la Vedova intende implicitamente riferirsi allo “stemma dei Francescani”. “The Port” era il nome antico della Piazza di Ognissanti (secondo il Professor Corti di Firenze) vicino al Porto, ove sorge la Chiesa di Ognissanti, che appartiene ai Francescani dal 1561. Ebbene, pochi metri oltre l'angolo di Piazza Ognissanti, appena passate le mura del monastero Franciscano, al civico 58 di Borgo Ognissanti, vi è tuttora una costruzione sobria con un grande portale e, sopra di esso, lo “stemma dei Francescani”⁶³⁷: una croce alla sommità e sotto di essa due braccia incrociate. In primo piano il braccio nudo di Cristo mostra la ferita della sua crocefissione; dietro il braccio di Cristo, vi è il braccio (coperto dalla manica del saio francescano) e la mano di San Francesco, che mostra le stimmate. Ancora una volta, il Drammaturgo aveva ragione; l'indicazione che aveva dato nell'opera era realmente esistente. A questo punto non possiamo non rilevare come Michelangelo Florio fosse la persona più adatta a conoscere questo “stemma”, lui che era Fiorentino ed era stato frate Franciscano!

E' noto che “Nel 1530 i francescani osservanti di San Salvatore a Monte scesero in Firenze, stabilendosi nel convento degli umiliati, inizialmente convivendo con loro, e, a partire dal 1561, come unici residenti - l'ordine degli umiliati venne soppresso nel 1569 da Pio V - furono i francescani a dare alla chiesa e al convento l'appellativo di ‘Ognissanti’ e a curarne la ristrutturazione negli anni successivi”⁶³⁸. Come rileva anche Roe⁶³⁹, tale stemma francescano apparve quando i Francescani divennero, nel 1561, gli unici residenti del convento che essi chiamarono ‘Ognissanti’, nonché proprietari di quell'adiacente fabbricato. Michelangelo Florio, in Soglio, non ebbe certamente difficoltà a conoscere tale vicenda dai riformati italiani che giornalmente varcavano i confini per rifugiarsi in Svizzera, *religionis causa*.

⁶³⁴ Elena Fasano Guarini - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 30 (1984) *Cosimo I de' Medici, duca di Firenze, granduca di Toscana*, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-i-de-medici-duca-di-firenze-granduca-di-toscana_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-i-de-medici-duca-di-firenze-granduca-di-toscana_(Dizionario-Biografico)/)

⁶³⁵ Roe, op. cit., p. 197.

⁶³⁶ Roe, op. cit., p. 208.

⁶³⁷ Roe, op. cit., p. 210. Lo stemma dei Francescani (con la croce e le due braccia incrociate) è visibile in <http://www.araldicavaticana.com/zmendicanti01.htm>

⁶³⁸ Si veda la scheda dei Beni Culturali su tale convento in http://dati.san.beniculturali.it/SAN/produttore_SIASFI_san.cat.sogP.23779

⁶³⁹ Roe, op. cit., p. 211.

- ii. **Laura Orsi conferma la paternità della traduzione (1620) del *Decameron*, da parte di John Florio, e sottolinea una nuova, ulteriore fonte di *Romeo e Giulietta*, una novella comica, una storia privata, del *Decameron*, quella di Caterina e Ricciardo, la quarta della quinta giornata (che il Drammaturgo lesse in italiano): “la novella dell’usignolo”. Comprendere meglio Shakespeare ci aiuterà a comprendere meglio il suo mondo. A nostro avviso, un’ulteriore possibile fonte di *Romeo e Giulietta* è la tragica *Historia* di Jane Grey e di Guildford Dudley (raccontata da Michelangelo Florio): due giovani sposi, come Giulietta e Romeo, che muoiono, vittime sacrificali di un “contesto pubblico”, di adulti, avverso; il loro sacrificio, comunque, genera “riconciliazione”, come nel dramma di Shakespeare, il “vero drammaturgo del perdono” e della riconciliazione (Von Balthasar). Il grande profilo, in *Romeo e Giulietta*, della connessione fra la vicenda privata e il contesto pubblico, caratterizzato da fazioni contrapposte; se avesse trionfato la fazione di Jane Grey, la carriera di Michelangelo Florio sarebbe stata assicurata; trionfò invece la fazione di Mary Tudor e Michelangelo fu costretto ad abbandonare l’Inghilterra con la sua ‘famigliuola’. Il tentativo della fazione di Jane Grey aveva mirato a evitare la sanguinosa restaurazione cattolica e il popolo inglese finì, in qualche modo, per comprendere l’importanza di quel tentativo scificale di pacificazione interna, che si realizzerà finalmente sotto il regno di Elisabetta.**

Ancora mi piace ribadire l’importanza dell’argomentata conferma della Prof. Laura Orsi circa la paternità della traduzione (1620) del *Decameron*, da parte di John Florio.

La stessa Orsi ha recentemente rilevato che “*le fonti di Romeo e Giulietta non sono solo la novella di Matteo Bandello (1485-1561), già elaborata da Arthur Brooke (m. 1563) attraverso il francese, né lo è solo la novella capostipite di Luigi da Porto (1485-1529), che Shakespeare lesse nell’originale (un fatto su cui si sorvola⁶⁴⁰), ma anche ... una una novella comica del Decameron, quella di Caterina e Ricciardo, la quarta della quinta*

⁶⁴⁰ Tanto per fare altri esempi, Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p.476, elenca alcune opere di Shakespeare che prendevano spunto da novelle italiane non ancora tradotte in inglese. *Measure for Measure* trae la propria fonte (op. cit., p. 453) dalla “quinta novella dell’ottava deca degli *Hecatommithi* di Giovan Battista Giraldo Cinthio (1565), che fu poi tradotta in francese da Gabriel Chappuys (1584)”. *Othello*, a sua volta (op. cit., p. 475), aveva la propria fonte nella “settima novella della terza deca” degli *Hecatommithi*. *Much Ado About Nothing* trae origine (op. cit., p. 346) dalla “novella XXVI della prima parte delle *Novelle del Bandello (1554)*”. In relazione a tutti questi casi in cui non esisteva una traduzione inglese, Melchiori (op. cit., p. 477) afferma: “C’è dunque da sospettare che Shakespeare avesse una conoscenza sia pur molto superficiale dell’italiano, o conoscesse persone (ad esempio il lessicografo e traduttore italiano Giovanni Florio residente a Londra) in grado di informarlo su questi racconti”. Jonathan Bate, “*Soul of the Age*”, Pinguin Books, 2009, pp. 151-152, prende in considerazione *Measure for Measure* e *Othello*, entrambi tratti dagli *Hecatommithi* di Giovan Battista Giraldo Cinthio e rileva come gli “*Studiosi dibattono se Shakespeare conobbe l’originale italiano o una traduzione francese che era disponibile (o entrambi). Io propendo verso la conoscenza diretta dell’originale italiano: le comparazioni delle parole sono più vicine al testo di Shakespeare e la lingua era facile da leggere se si conosceva il latino e si aveva a portata di mano il dizionario di Florio.*” Francamente, l’utilizzo del vocabolario di Florio poteva costituire un ausilio per persone che già conoscessero la lingua italiana. Si trattava di un vocabolario dall’italiano in inglese [per un evidente “errore materiale”, “*clerical error*”, Bate, *Soul of the Age*, cit., p. 150, parla dell’“*English-Italian dictionary*” di John Florio, che, come noto era, invece, un vocabolario italiano-inglese]; tanto per fare un’esempio, se, in una novella italiana, si trova la frase “io lessi un libro”, per conoscere la traduzione in inglese del vocabolo “lessi”, si deve cercare sul vocabolario il vocabolo “leggere” (cioè il verbo all’infinito). “...per poter consultare [i dizionari di Florio], occorre conoscere l’italiano, se non come lo conoscevano gli allievi di Florio, almeno abbastanza da potersene giovare”(Laura Orsi, *Il “Caso Shakespeare .” I Sonetti*, cit., p. LXIII).

Conclusivamente, se appare un vero mistero come William di Stratford possa aver letto, in italiano, le *Novelle* del Bandello e gli *Hecatommithi* di Gian Battista Giraldo Cintio, basta consultare l’elenco dei libri letti da John Florio per il dizionario del 1611, per accorgersi che essi sono nella *Biblioteca dei Florio* e fra i libri letti da John! Le *Novelle* del Bandello al numero 174 di tale elenco e gli *Hecatommithi* di Gian Battista Giraldo Cintio al numero 92 di detto elenco, leggibile in Appendice II di questo studio).

giornata⁶⁴¹: “la novella dell’usignolo” e - aggiungiamo- di un balcone galeotto, disponibile anche in francese (ma non in inglese, prima della traduzione di Florio)”. La studiosa si domanda: “E’ stato mai studiato il rapporto linguistico e tematico di Shakespeare con il Decameron? No; diciamo ottomisticamente, ‘non ancora’. Comprendere meglio Shakespeare ci aiuterà a comprendere meglio il suo mondo”⁶⁴².

Personalmente ho sempre “percepito” una connessione fra la novella di Caterina e Ricciardo e *Romeo e Giulietta*, ma senza comprendere quale potesse essere il “collegamento” con Shakespeare. Oggi, finalmente, ci viene spiegato come tale fonte potesse facilmente essere utilizzata da John Florio, traduttore del *Decameron* (uno dei libri della biblioteca dei Florio, elencati da John, come letti per entrambi i suoi dizionari; v. elemento 5) dell’Appendice I e l’elemento 39) dell’Appendice II), come la Orsi conferma nel suo importante studio⁶⁴³.

Come è stato sottolineato in modo assai acuto, questa novella è un “Capolavoro di grazia e di umorismo, dove l’affettuosa intimità del piccolo ‘interno’ e una sorta di naturale innocenza addolciscono anche i particolari più maliziosi. Non bastano quattro occhi a vigilare una semplice fanciulla innamorata; e quando l’inevitabile è avvenuto, vera saggezza è quella del padre che, dominandosi, ripiega, davanti alla tragicomica sorpresa, sulla via dell’indulgenza e della comprensione”⁶⁴⁴.

Si tratta dell’amore di due giovani, a lieto fine. E’ il finale che tutti desidereremmo per *Romeo e Giulietta*!

Come sottolinea la Orsi, invece, nella tragedia di *Romeo e Giulietta*, “vediamo gioire del loro amore e poi morirne una tredicenne e un quindicenne che il mondo degli adulti (il pur famoso Bartolomeo Della Scala signore di Verona, i genitori, e perfino la balia e un frate – ma questo non sorprende i lettori di Shakespeare) non si cura di guidare, ma che, anzi, lascia in balia di se stessi”⁶⁴⁵. Nella tragedia si tratta di “un mondo giovanile ... avversato e infine annientato (che cosa si poteva chiedere a *Romeo e Giulietta* più che morire?) da un mondo adulto che ha posto pragmatismo e cinismo fra i primi articoli del suo statuto”⁶⁴⁶.

Non è certamente un padre indulgente e comprensivo (a differenza di quello di Caterina) il padre di Giulietta.

Ma, come abbiamo ipotizzato in un nostro studio, un’ulteriore fonte del dramma shakespeariano potrebbe ritrovarsi nella drammatica morte di Jane Grey e del di Lei marito Guidford Dudley (come descritta da Michelangelo Florio). Nella *Historia* ... (in italiano) della vita e morte di Jane Grey come raccontata da Michelangelo, si parte dal

⁶⁴¹ Recentemente, dello stesso avviso, Franco Ricordi, *Shakespeare, Filosofo dell’essere, L’influenza del poeta drammaturgo sul mondo moderno e contemporaneo*, Milano, 2011, p. 204, il quale sottolinea, con riguardo a *Romeo e Giulietta*, che “proprio il richiamo all’allodola, e soprattutto all’usignolo, ci riporta indietro al Boccaccio, alla celebre novella dell’usignolo”, nella quale i due giovani amanti sono stati insieme nella veranda, per la prima volta e ad insaputa dei loro genitori, ‘più volte facendo cantar l’usignolo’”.

⁶⁴² Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio ... cit.*, pp. 151-152.

⁶⁴³ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio ... cit.*, pp. 226 e ss., ove, fra l’altro (p. 228), si domanda: “Quanti gli italiani presenti a Londra in grado di compiere quest’impresa ...? Come scrive l’anonimo traduttore del *Decameron* del 1620? Usa parole usate da Florio ...?”. A p. 258, la Orsi rileva che “il *Decameron* del 1620 si configura con sempre maggior chiarezza come un testo fondamentale per la comprensione e la soluzione del ‘Caso Shakespeare’. Se si presentasse una contro-candidatura alla ‘firma’ John Florio per questa traduzione, si dovrebbe indicare un candidato che avesse certe caratteristiche – quelle che si stanno delineando e si metteranno sempre meglio a fuoco – senza tuttavia essere Florio stesso: un’impresa che a oggi ci sembra a dir poco impossibile”. John Florio, nell’*Epistle Dedicatorie* del dizionario del 1598 (si veda in Haller, op. cit., pp.3-8) aveva affermato che “Boccace is prettie harde, and yet understood”, “Boccaccio è piuttosto difficile, e tuttavia si comprende”.

⁶⁴⁴ Elena Ceva Valla, *Giovanni Boccaccio Decameron*, Introduzione di Mario Marti e note di Elena Ceva Valla, BUR Pantheon, 2001, p. 364, nota 1.

⁶⁴⁵ Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio ... cit.*, p. 206.

⁶⁴⁶ Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno editrice, Roma, 2011, pp.124-125.

presupposto che vi è stata una condanna a morte definitiva nei confronti dei due giovani amanti e sposi Jane Grey e Guildford Dudley. Essi attendono di morire per decapitazione in un luogo lugubre: nella Tower Green, all'interno della Torre di Londra. Parimenti, anche in *Romeo e Giulietta* il pubblico è immediatamente avvertito nel Prologo, pronunciato dal Coro, che la rappresentazione “che per due ore avrà luogo sul nostro palcoscenico” riguarda “una coppia di sfortunati amanti”, il cui “amore è segnato dalla morte”(sono due “morituri”, proprio come Jane e Guildford!) a causa “della discordia” [per motivi di potere] “dei padri loro”. Essi anche moriranno, dopo essersi sposati, entrambi di morte non naturale in un ambiente lugubre (non meno della Torre di Londra), in una Tomba. Per entrambe le coppie, quindi, sin dall'inizio, è già chiaro al pubblico che vi è una sentenza inappellabile di morte! In entrambi i casi, due amanti sono legati da un destino di morte che li accomuna indissolubilmente sin dall'inizio.

Il racconto dolorosissimo prende spunto, a nostro avviso, dalla reale vicenda storica nel contesto della cosiddetta “crisi inglese del luglio 1553”⁶⁴⁷, durante la quale ben tre re regnarono nel luglio 1553 (Edoardo VI, che muore il 6 luglio, Jane Grey, regina sino al 19 luglio e Maria Tudor dal 19 luglio in poi. Il sangue, nel dramma, è sangue realmente versato, “un sangue non finto ma reale”⁶⁴⁸, le angosce della morte sono quelle reali di due persone destinate alla morte. Il pubblico sente tutto questo e soffre moltissimo. “C'è grande dolore in *Romeo e Giulietta*, grande struggimento, grande sofferenza (che è anche del pubblico, impotente e sgomento...)”⁶⁴⁹.

Si è sottolineata l'importanza, in *Romeo e Giulietta*, della scena nella quale Giulietta ha una “premonizione”⁶⁵⁰, quando vede Romeo, in basso, sceso dalla sua finestra dopo la notte trascorsa insieme: “Signore Iddio, ho brutti presentimenti. Ti vedo ora che sei lì in basso, come un morto nel fondo di una tomba. O m'inganna la vista o sei molto pallido” (Atto II, Scena v, 54-57). Giulietta vede Romeo, sotto la sua finestra, come morto.

Gli studiosi hanno rilevato la centralità di tale scena: “Giulietta intravede Romeo nella maniera in cui purtroppo si vedranno l'ultima volta... ‘Mi sembra di vederti come un morto nel fondo d una tomba’ dice Giulietta e Romeo replica come ‘l'angoscia beve il nostro sangue’. Un addio terribile... che prelude allo svolgimento più macabro che è in arrivo”⁶⁵¹

Michelangelo, nell'*Historia De la vita e de la morte de l'Illustris. Signora Giovanna Graia...*, la sua allieva prediletta, martire della fede evangelica, racconta una particolare raccapricciante crudeltà, avvenuta il 12 febbraio 1554, giorno della decapitazione del marito (Guildford Dudley) e di Giovanna (Jane Grey) stessa. Michelangelo vuole fermamente che tale crudeltà sia conosciuta “in tutto il mondo”, come solennemente egli afferma: “Ma io voglio ben che tutto'l mondo in questo libretto intenda una crudeltà usatale, la più barbara che fosse mai, si vedesse, et udisse in questi secoli [che] passati sono... vie[p]più crudele che la crudeltà istessa” (a bella posta fu portato, con un carro, sotto la finestra della stanza dove Jane stava recitando le sue ultime preghiere, il corpo decapitato del marito, perché lei lo vedesse e ne provasse spavento e orrore⁶⁵²). “Questo libretto” era destinato proprio a esaltare il martirio evangelico di Jane, a diffondere in tutto il mondo le crudeltà subite dalla martire e le verità teologiche che avevano sostenuto la grandissima fede religiosa di Jane.

Michelangelo vuole che tutto il mondo conosca questa scena, che reputa come centrale della sua opera. Egli racconta che “Morto che egli [Guildford Duley] fu, così in camicia come era, posero quel busto, con la testa spiccata [tagliata] sopra una carretta, senza pur coprirlo con un lenzuolaccio almeno, e portarolo ne la torre per

⁶⁴⁷ Così la definisce Eric Ives, *Lady Jane Grey, A Tudor Mystery*, Wiley-Blackwell 2009, p. 3.

⁶⁴⁸ Agostino Lombardo, *William Shakespeare Romeo e Giulietta*, Feltrinelli, Milano, 1994, p. XI.

⁶⁴⁹ Agostino Lombardo, op. cit., p. X.

⁶⁵⁰ Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno editrice, Roma, 2011, p.130.

⁶⁵¹ Franco Ricordi, *Shakespeare, Filosofo dell'essere, L'influenza del poeta drammaturgo sul mondo moderno e contemporaneo*, Milano, 2011, p. 205.

⁶⁵² Michelangelo Florio, *Historia...* cit, p. 75; leggibile in

<https://books.google.ch/books?id=xtlBAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

sotterrarlo. Ora questo è il bel tratto vie[p]più crudele che la crudeltà istessa. A bella posta ordinarono che la detta carretta con quel busto fermata fosse à punto sotto la finestra di quella cammera ove la Giovanna [Jane] si stava in orazione [preghiera], di punto in punto aspettando d'esser ancor ella chiamata à lasciar la sua terrena spogliaPer che [Jane] fattasi alla finestra, ...[aveva] veduto il corpo del suo marito con la spiccata testa à canto”.

Si può dire che l'amore di Jane per Guildford si manifesti in questa scioccantissima scena in cui Jane è alla finestra e il corpo decapitato di Guildford sotto la finestra. Questa inquadratura di Jane alla finestra e di Guildford (morto decapitato nella “carretta” proveniente dal patibolo) sotto la finestra è così impressionante, da imprimersi in modo indelebile nella mente di ogni lettore del racconto di Michelangelo. Lui stesso doveva esserne stato colpito in prima persona, nel raccontare tale scena. Amore e morte e una finestra come schermo fra i due amanti sposi; questo sembra essere il messaggio contenutistico e visivo che trapela da questa descrizione.

Giulietta (nel dramma), già presaga delle fatali sventure di un amore così “impossibile” e osteggiato dai genitori e sussurra addolorata: “*O Romeo, Romeo!*” (Atto II; Scena ii, 33-34), invitandolo a rinnegare suo padre e il suo nome⁶⁵³. Le medesime accorate e tenere parole di Jane, pronunciate dalla finestra, vedendo sotto il corpo di Guildford: “*O Guildforde, Guildforde!*” (p. 76 dell'*Historia ...* di Michelangelo). La scena è la medesima. Jane e Giulietta dall'alto della finestra (il balcone è un elemento scenografico non menzionato dal Drammaturgo⁶⁵⁴) ripetono il nome dei loro amati, che sono sotto la finestra: Guildford già morto; Romeo ancora in vita ma “morituro” (come anche Giulietta), così come il coro ha già “sentenziato”, come una vera e propria condanna, nel Prologo.

Un essenziale profilo di comunanza fra la vicenda tragica di Jane e di Guildford e quella di Giulietta e Romeo (“*non vi fu mai una storia più infelice di quella di Giulietta e del suo Romeo*”, come finisce il dramma) è la stretta connessione fra la vicenda privata e il contesto pubblico, che caratterizza entrambe le storie (quella inglese e quella italiana).

Gli studiosi hanno acutamente rilevato come “*La lotta fra Capuleti e Montecchi non è ... un semplice meccanismo per mettere in moto un amore contrastato, ma è un elemento costitutivo di Romeo e Giulietta, che Shakespeare ci presenta nel suo valore pubblico e sociale. Sin dal prologo ci viene costantemente ricordato come la vicenda privata sia strettamente connessa con il pubblico contesto in cui si svolge; e il rilievo che l'aspetto pubblico assume nella storia viene ribadito dalla parte finale, con l'ampio spazio dedicato alla ricostruzione degli avvenimenti e alla riconciliazione delle due famiglie. Questa parte ... è in realtà il suggello coerente al disegno complessivo della tragedia*”⁶⁵⁵. Anche la rappresentazione delle due fazioni contrastanti in Verona, peraltro,

⁶⁵³ E' interessante come il Drammaturgo: mostra di conoscere l'etimologia della parola Romeo (che indica il pellegrino che si reca a Roma; Giulietta chiama Romeo “*Good Pilgrim*”- Atto I, Scena v, 97 e 102); poi, come un vero e proprio lessicografo, si interroga “*Cosa è un nome? Quella che chiamiamo rosa, anche con altro nome avrebbe il suo profumo*” (Atto II, Scena ii, 43-44); infine, sembra proprio che al Drammaturgo quel nome Romeo, che richiama *Roma* (e i pellegrinaggi verso la sede della Chiesa Cattolica!) non piaccia ... meglio il suo contrario (il suo “palindromo” o “bifronte”) ... *Amor!* Solo che questo “gioco di parole” funziona solo in italiano e non in inglese. Peraltro Romeo, non il nome, ma il cognome (Montecchi) avrebbe dovuto, in realtà, cambiare.

⁶⁵⁴ Nel dramma, si fa sempre riferimento alla “*finestra*”, “*window*” di Giulietta (Atto II, Scena ii, 7; Atto III, Scena v, 41). Evidentemente, nelle rappresentazioni teatrali, l'allestimento scenico di un balcone rendeva Giulietta maggiormente visibile al pubblico, piuttosto che se, fedelmente al testo, la giovane fosse apparsa da una finestra. Richard Paul Roe, *The Shakespeare Guide to Italy – Retracing the Bard's Unknown Travels*, HarperCollins, New York, 2011, pp. 22-25 rileva come la dimora dei Capuleti (chiamati anche Cappelletti, Capuletti, Cappelletto, Cappello) fosse in via Cappello 23 a Verona e che, negli anni del 1930, alla finestra centrale di tale edificio fu applicato un balcone di epoca medioevale, reperito altrove, per soddisfare la ricorrente domanda dei turisti di vedere il balcone di Giulietta.

⁶⁵⁵ Paolo Bertinetti, *William Shakespeare, Romeo e Giulietta*, traduzione di Salvatore Quasimodo, introduzione di Paolo Bertinetti, apparati a cura di Anna Luisa Zazo, con uno scritto di Harold Bloom, Mondadori, 2016, p. XIII.

riprende una storica rivalità italiana fra “*Montecchi e Cappelletti [che] sono i nomi di due famiglie rivali, ghibellina l’una e guelfa l’altra, nominate da Dante nel canto VI del Purgatorio [versi 106-108]*”.⁶⁵⁶

Hansurs Von Balthasar sottolinea, soprattutto, come: “*Romeo e Giulietta si concluda con la riconciliazione dei Montecchi e Capuleti sui cadaveri dei loro figli*”⁶⁵⁷; aspetto che il grande teologo inquadra fra i vari esempi che lo inducono a definire Shakespeare il “*vero Drammaturgo del perdono*”⁶⁵⁸.

Anche la storia di Jane Grey e di Guildford Dudley (due giovani sposi destinati a una morte cruenta) è caratterizzata da una connessione fortissima fra la vicenda privata e quella pubblica.

I due giovani vengono messi a morte perché furono vittime del conflitto fra due fazioni opposte che si crearono in Inghilterra, nel 1553: quelle di coloro che erano fedeli a Edoardo VI, il cui testamento aveva nominato Jane Grey come legittima regina, che avrebbe dovuto succedere alla morte dello stesso Edoardo; e quelli che erano rimasti fedeli a Enrico VIII, il quale, nel suo testamento, aveva indicato Maria Tudor e, successivamente, Elisabetta⁶⁵⁹.

In *Romeo e Giulietta*, le parole di Frate Lorenzo, rivolte a Romeo, sono centrali nell’opera (Atto II, Scena iv, 90-92): “*In one respect I’ll thy assistant be, For this alliance may so happy prove To turn your households’ rancor to pure love*”; “*Per una sola ragione voglio autarti: perché questo matrimonio potrebbe far mutare in sincero amore l’odio delle vostre famiglie*”. E la riconciliazione fra le famiglie avverrà sul cadavere dei giovani.

Anche l’accettazione, da parte della restia Jane, della corona d’Inghilterra, secondo il racconto di Michelangelo, nell’*Historia*,⁶⁶⁰ avvenne dopo che le “*dissero così volere per beneficio del regno, e mantenimento de la Christiana religione già introdottavi; da che così ordinato havea nel Suo Testamento Edoardo, e lietamente tutti con giuramento promisero di esserli obbedienti e fedeli.*” Michelangelo precisa che, con l’ascesa al trono di Jane, “*si voleva privar Maria [Tudor la Cattolica, poi detta la Sanguinaria- Blood Mary] de la corona d’Inghilterra, per haverla veduta lontanissima sempre da la vera religione [quella anglicana]*”⁶⁶¹.

Il testamento di Edoardo VI tendeva a proteggere quello che “*egli considerava l’interesse nazionale*”⁶⁶²: cioè, il mantenimento della religione anglicana introdotta da Enrico VIII, che appariva già in forte pericolo, se Maria fosse andata al trono. Nel Testamento di Enrico VIII, vi era evidentemente un *vulnus*, che si profilò in tutta la sua realtà, all’approssimarsi della morte del giovane Edoardo VI. La successione di Jane Grey avrebbe rappresentato un elemento di “*continuità*” per il mantenimento della Chiesa Anglicana, a beneficio della “*pace*” interna della nazione.

Quando Maria Tudor si ribella all’elezione di Jane e il popolo finisce per appoggiare la fazione di coloro che erano rimasti fedeli al testamento di Enrico VIII, Michelangelo, sconsolato, davanti all’esultanza popolare per l’elezione

⁶⁵⁶ Paolo Bertinetti, op. cit., p. VII, il quale rileva anche che “*Nel Novellino (1476) di Masuccio Salernitano compare la storia di Giannozza e Mariotto da Siena, che Luigi da Porto, circa sessantanni dopo, riscrisse come Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti, trasferendo la vicenda a Verona e ribattezzando i due protagonisti Romeo Montecchi e Giulietta Cappelletti*”.

⁶⁵⁷ Hansurs Von Balthasar, *Introduzione al dramma*, vol. 1, di *Teodrammatica*, trad. it. di Guido Somnavilla, ed. Jaca Book, Milano, 2012, p. 458. L’Autore dedica ben 15 pagine ad un paragrafo intitolato “*Excursus: Shakespeare e il perdono*” (pp. 450-464).

⁶⁵⁸ Hansurs Von Balthasar, op. cit., p. 451.

⁶⁵⁹ Eric Ives, *Jane Grey, A Tudor Mystery*, Wiley-Blackwell 2009, p. 4.

⁶⁶⁰ *Historia* cit., p. 32, leggibile in

<https://books.google.ch/books?id=xt1BAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

⁶⁶¹ *Historia* cit., p. 30.

⁶⁶² Eric Ives, *Jane Grey, A Tudor Mystery*, Wiley-Blackwell 2009, p. 166.

di Maria e la detronizzazione di Jane, afferma: “*Ah inconsiderata Londra. Perché non t'accorgesti che la via da te presa, che giusta ti pareva alla perfine ti conduceva alla morte, e ch' il tuo riso mescolato si sarebbe in poco spazio di dolore, e i lamenti infin dell'allegrezza sariano*”⁶⁶³.

Seguirono le tragiche stragi di anglicani, di cui Michelangelo parla espressamente, specie con riguardo alle tragiche vicende di Thomas Cranmer, ex Arcivescovo di Canterbury, di Nicholas Ridley, ex Arcivescovo di Londra, e di Hugh Latimer, ex vescovo di Worcester; essi furono arsi sul rogo (il primo nel 1556, gli altri due nel 1555) per volontà della regina Maria e dal vescovo cattolico e suo Lord Chancellor Stephen Gardiner. Michelangelo precisa che essi “*dispregiati i suppremi honori, l'impie ricchezze, e la vita propria, già son sei anni che piutosto la prigionia, gli scorni, et il fuoco s'elessero [si scelsero]*”⁶⁶⁴.

A distanza di tempo, quando fu composto *Romeo e Giulietta*, il regno di Elisabetta aveva attuato “*un proficuo equilibrio fra corona, Chiesa nazionale e Parlamento*”⁶⁶⁵; infatti, “*Elisabetta cercò, con una prudente politica di pacificazione, di riportare la tranquillità nel regno dopo le scelte contrapposte di Edoardo VI e Maria Tudor... Fu ristabilita, così, la supremazia regia sulla Chiesa e l'indipendenza della Chiesa anglicana da Roma.*”⁶⁶⁶

Non è arduo affermare che Elisabetta poté in qualche modo beneficiare del sacrificio di Jane Grey, che si era immolata per la difesa della nuova religione evangelica anglicana, e che aveva costituito un eroico precedente di regina “*mere english*”, “*inglese puro-sangue*”, fortemente attaccata all'interesse della nazione e della sua religione, così messa, poi, a repentaglio da Maria, una regina Tudor, cattolica e di sangue spagnolo (per parte materna), che aveva consegnato a Filippo II il titolo di Re d'Inghilterra.

Elisabetta stessa aveva avuto “*momenti critici durante il regno della sorellastra Maria Tudor, e la rivolta di Sir Thomas Wyatt, che si riprometteva di farla regina, le costò la detenzione nella torre di Londra, dalla quale fu liberata per mancanza di prove a suo carico (1554).*”⁶⁶⁷

E' singolare che Elisabetta, prozia di Jane (Elisabetta era cugina diretta della madre di Jane, Frances Brandon; la Brandon era figlia di Maria, sorella di Enrico VIII) regnò per gran parte della sua vita con accanto l'amico, probabilmente amante, Robert Dudley (poi, conte di Leicester), fratello di Guildford Dudley; anche Robert era stato incarcerato nella Torre di Londra all'epoca della rivolta di Wyatt. “*Nel 1588, Elisabetta lo nominò luogotenente generale dell'esercito inglese radunato a Tilbury contro l'Armada spagnola; morì quello stesso anno*”⁶⁶⁸.

In qualche modo, il martirio di Jane e Guildford non poté non essere sempre presente nella mente di Elisabetta⁶⁶⁹ e del suo compagno Robert Dudley (fratello di Guildford), nel perseguimento dell'interesse della nazione, della sua

⁶⁶³ *Historia* cit., p. 40.

⁶⁶⁴ *Historia* cit., p. 8.

⁶⁶⁵ Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno editrice, Roma, 2011, p. 16.

⁶⁶⁶ Si veda la voce Elisabetta I regina d'Inghilterra, nell'Enciclopedia Treccani on-line, <http://www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-i-regina-d-inghilterra/>

⁶⁶⁷ Si veda la voce Elisabetta I regina d'Inghilterra, nell'Enciclopedia Treccani on-line, <http://www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-i-regina-d-inghilterra/>

⁶⁶⁸ Si veda la voce *Robert Dudley, earl of Leicester, English noble*, in *Encyclopædia Britannica* on-line, <https://www.britannica.com/biography/Robert-Dudley-earl-of-Leicester-Baron-Denbigh>

⁶⁶⁹ Eric Ives, *Lady Jane Grey, A Tudor Mystery*, Wiley-Blackwell 2009, pp. 51 sottolinea come Jane ed Elisabetta ebbero il medesimo tutor, Roger Ascham, famoso per il suo *Scholemaster*. Anche Robert Dudley (‘favorito’ della Regina) non poté mai scordare la tragica fine del fratello Guildford. Entrambi (Robert ed Elisabetta furono rinchiusi per un periodo nella Torre di Londra, dopo la rivolta di Wyatt). Michelangelo Florio ebbe verosimilmente modo, quando era insegnante di Jane, di incrociare Ascham (Yates, op. cit., p. 36) e la stessa Elisabetta cui dedicò la traduzione del *De Re Metallica*.

pacificazione, della restaurazione anglicana, della “*mere englishness*”, “*essere inglesi puro-sangue*”, senza imparentarsi con altre case reali e rifiutando per prima la proposta di nozze di Filippo II. La pacificazione interna si rivelò importante quando l’Inghilterra rischiò di essere invasa, nel 1588, dall’Invincibile Armada.

E’ certo che, come per *Romeo e Giulietta*, anche per il reale dramma storico di Jane Grey e Guildford Dudley, può senz’altro dirsi che “*sia veramente la grande tragedia dei giovani, i giovani che senza esserne più di tanto consapevoli, divengono capri espiatori delle strategie politiche degli anziani*”⁶⁷⁰. Con riguardo a Jane, Michelangelo, sconsolato, si interroga: “*Ma che colpa aveva quest’innocente giovinetta di Giovanna? Nessuna certamente*” (p.31). Anche suo marito “*era la stessa semplicità e purezza*” in persona (p.38). Non si doveva, quindi, permettere, secondo Michelangelo (p.31) che, a seguito dei piani del Duca di Northumberland (padre di Guildford), “*ci andasse di mezzo la vita di questa misera giovinetta di Giovanna Graia*” e del suo giovane marito senza colpa.

Anche nella storia di Jane Grey, la vicenda privata e quella pubblica sono strettamente connesse. Per Jane, quello con Guilford era un matrimonio inizialmente imposto, ma poi una struggente tenerezza doveva essere subentrata fra i due sposi, consapevoli di sfidare insieme la morte nel caso che la ribellione di Maria Tudor⁶⁷¹ avesse avuto successo. Nell’agosto 1553, Jane (dalla Torre di Londra) scrisse una lettera alla Regina Maria, per chiedere di essere perdonata, nella quale “*non si descrisse come una semplice ‘moglie’, ma come una ‘moglie che ama suo marito’*”, “*a wife who loves her husband*”⁶⁷².

Jane (con Guildford) fu la vittima sacrificale di un tentativo volto a evitare la sanguinosa restaurazione cattolica in Inghilterra; il suo martirio dovette comunque far riflettere la popolazione inglese, influenzando, in qualche misura favorevolmente, sulla restaurazione dell’anglicanesimo, da parte di Elisabetta, e sulla pacificazione interna (“*golden age*”) che ne seguì.

Anche nella storia di Jane e Guildford, si è in presenza di due fazioni opposte, e, come è stato osservato per il dramma di *Romeo e Giulietta*, è la faida, non il caso, che “*hanno ucciso i due giovani*”⁶⁷³; e, anche in questo caso, il sacrificio dei giovani contribuì alla pacificazione interna del Paese sotto il regno di Elisabetta. Peraltro, in questo scontro di fazioni, la posizione di Michelangelo Florio non era certamente “*neutrale*”. Evidenziano gli studiosi che “*Se la fazione di Jane avesse trionfato, la carriera di Michelangelo Florio, familiare dei Grey [nel senso che era stato ospitato come un familiare nella loro casa], sarebbe stata assicurata. Trionfò invece Maria, Bloody Mary, e la reazione cattolica, e il ‘Fiorentino’ fu costretto ad abbandonare l’Inghilterra con la sua ‘famigliuola’*”⁶⁷⁴. Lo

⁶⁷⁰ Così, con riferimento *Romeo e Giulietta*, Franco Ricordi, *Shakespeare, Filosofo dell’essere, L’influenza del poeta drammaturgo sul mondo moderno e contemporaneo*, Milano, 2011, p. 198.

⁶⁷¹ Eric Ives, *Lady Jane Grey*, 2009, p. 2, sottolinea che “*Nessuno che era addentro alle segrete cose dava nessuna possibilità di vittoria a Maria*”; “*si trattava della rivolta di Lady Mary contro la Regina Jane*”. Ives, op. cit., pp. 159-168, rileva che tutti i 16 consiglieri di Edoardo VI avevano sottoscritto il suo testamento, fondato sul cavillo legale del fatto che il testamento di Enrico VIII (a favore di Maria e di Elisabetta) non poteva essere valido, in quanto sia Maria che Elisabetta erano figlie illegittime del Re, a seguito di atti del parlamento approvati durante il regno stesso di Enrico VIII. Aveva sottoscritto il testamento di Edoardo VI (a favore di Jane) anche Lord William Cecil, che sarà, poi, Segretario di Stato di Elisabetta. Tutta la classe dirigente inglese era coinvolta; pertanto, fu interesse di tutti far scendere una vera e propria cortina di *omertà* sulla vicenda di Jane Grey (Eric Ives, op. cit., p. 3).

⁶⁷² Eric Ives, *Lady Jane Grey*, 2009, p. 186.

⁶⁷³ Agostino Lombardo, Introduzione a *Romeo e Giulietta*, Feltrinelli, 2012, p. VII.

⁶⁷⁴ Così, Mario Praz, *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi sui rapporti anglo-italiani*, Sansoni ed., Firenze, 1962, p. 169. Analogamente, Frances Yates, op. cit., pp. 10-11, ove l’Autrice sottolinea anche come Michelangelo, dal casato dei Grey in cui viveva, era in condizione di seguire da vicino e da un punto di osservazione privilegiato, gli sviluppi del piano per l’ascesa al trono di Jane. Gli studiosi sottolineano anche come Michelangelo “*Florio, allora in disgrazia, fece ... [la] traduzione [del Catechismo di Ponet] non per educare i giovani membri della piccola congregazione protestante italiana di Londra (come sembrerebbe suggerire il titolo), ma per guadagnare il favore del duca di Northumberland, a cui era dedicato, nella speranza che sua nuora Jane Grey diventasse regina d’Inghilterra. La restaurazione cattolica di Maria Tudor fece fallire questo progetto e costrinse Florio all’esilio*” (Così, Stefano Villani, «*Amaestrare i fanciulli*?»: *traduzioni in italiano di catechismi*

“Il caso Shakespeare: l’influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by Massimo Oro Nobili, Copyright © December 2017 by Massimo Oro Nobili. All rights Reserved

stesso Michelangelo (*Historia* ... cit., pp. 38-39) descrive con parole, caratterizzate dalla pressante figura retorica della *ripetizione*, il dramma che si abbattè sugli evangelici da parte dei restauratori cattolici (“*i sacrificatori de Baal*”), che “*con altiere parole e braverie a’ veri figliuoli di Dio gridavano: Prigione, prigione, ferro, ferro, sangue, sangue e fuoco, fuoco!*”⁶⁷⁵

Infine, il racconto più drammatico della *Historia* di Michelangelo riguarda i cinque giorni che decorrono dalla decisione di Maria di far eseguire la condanna a morte (sino ad allora sospesa) nei confronti di Jane e Guildford; infatti, “*la rivolta [di Wyatt, appena soffocata] rese necessario mettere a morte Jane per assicurare giustizia, adempiere ad un dovere e garantire calma nel regno*”.⁶⁷⁶ “*I rivoltosi si erano arresi il 7 febbraio*”⁶⁷⁷ e “*cinque giorni dopo Jane e Guildford furono decapitati*”⁶⁷⁸ il 12 febbraio. Il dramma finale di Jane e Guildford si consumò proprio in quei cinque giorni (dall’incontro del sacerdote cattolico John Feckenam - inviato da Maria - con Jane, per annunciarle la sentenza di morte, all’esecuzione, cinque giorni dopo). Michelangelo rileva che la rivolta di Wyatt aveva mostrato l’avversione del popolo inglese contro la reintrodotta “*Papesca religione*”, tanto che la Regina Maria “*non potea mai viver sicura de lo stato e de la vita, mentre vivesse colei [Jane] ch’una volta era stata eletta e pubblicata Regina ... La onde la Regina Maria molto mal accorta in questa parte, si risolve di farla morire*” (*Historia* ..., p.67).

della Chiesa d’Inghilterra nella prima età moderna, in *Rivista storica italiana* 1/2017, p. 135. L’interessante studio di Villani può leggersi in

https://www.academia.edu/34539847/Amaestrare_i_fanciulli_traduzioni_in_italiano_di_catechismi_della_Chiesa_d_Inghilterra_nella_prima_et%C3%A0_moderna Lo stesso Villani, op. cit., p. 135, precisa anche che di “*questa traduzione ... [di Michelangelo] si conosce un’unica copia a stampa conservata presso la British Library di Londra*”.

Per comprendere appieno la situazione in cui si trovò Michelangelo, va rilevato quanto segue:

- a) tutti i 16 consiglieri di Edoardo VI avevano condiviso per iscritto il suo testamento a favore della successione di Jane Grey (Ives, op. cit., pp. 159-168), compreso Lord Cecil;
- b) nessuno dava una minima *chance* a Mary di poter recuperare il trono, dopo la proclamazione di Jane quale regina (Ives, op. cit., p. 2);
- c) “*la chiave che ci permette di comprendere le ragioni che ... spinsero [Michelangelo] a pubblicare questo testo [la traduzione del Catechismo] sono tutte nella dedica al duca di Northumberland... Quando Edoardo VI morì il 6 luglio 1553, Northumberland pose sul trono Jane Grey. Florio che, con ogni probabilità, dopo aver perso il posto di ministro della chiesa italiana, aveva trovato impiego come precettore della Grey (a lei aveva dedicato le sue *Regole*), pensò evidentemente che il legame con la nuova sovrana protestante e la protezione del duca potessero portargli dei vantaggi: la possibilità di tornare a capo della chiesa italiana, o più modestamente, quella di ottenere una pensione o forse, certo più ambiziosamente, di avere addirittura un ruolo nella Chiesa d’Inghilterra*” (Villani, op. cit., p. 130);
- d) la traduzione del *Catechismo*, che contiene circa duecento richiami scritturali (Villani, op. cit., p. 127), fu evidentemente completata appena Edoardo VI morì, considerato che essa contiene *l’Orazione del Serenissimo Re Edoardo sesto d’Inghilterra fatta da lui il sesto giorno di luglio l’anno 1553* (Villani, op. cit., p. 127);
- e) anche se per pochi giorni, Michelangelo ebbe la sua sensibilissima e dotta allieva Jane (con cui aveva un rapporto di grande empatia e stima profonda) come Regina d’Inghilterra (e niente faceva prevedere che tale regno non sarebbe durato a lungo); un risultato che neanche John avrebbe eguagliato, con il suo rapporto di grande affetto soprattutto con Anna (Regina *consorte* di Giacomo I, di cui tradurrà, peraltro il *Basilicon Doron*);
- f) Eric Ives (op. cit., p. 3) sottolinea che tutta la classe dirigente inglese si era posta dalla parte di Jane (il caso più eclatante quello di Lord Cecil); la stessa classe dirigente che sarebbe nuovamente ascesa sotto il regno di Elisabetta (di cui Cecil fu Segretario di Stato); sulla tragedia personale di Jane calò un velo di “*omertà*” (“*meno si dice e più presto la cosa si aggiusta*”, “*least said soonest mended*”);
- g) Michelangelo ricorderà la sua allieva e regina nella sua *Historia*, nella quale rivivrà, inevitabilmente, anche tanti suoi terribili ricordi della sua carcerazione romana.

⁶⁷⁵ Una simile veemente ‘scarica’ di parole ripetute due volte, si trova in *Misura per Misura*: “*morte per morte, Tregua per tregua, e premura per premura; simile per simile, e sempre Misura per Misura*” (Atto V, Scena i, 406-408).

⁶⁷⁶ Eric Ives, op. cit., p.19.

⁶⁷⁷ Eric Ives, op. cit., p. 262.

⁶⁷⁸ Eric Ives, op. cit., pp. 10, 19 e 262.

Anche il Drammaturgo, in *Romeo e Giulietta*, concentrò (rispetto all'opera di Brooke, *The tragicall History of Romeus and Juliet* – 1562) i tempi dell'azione⁶⁷⁹: “l'azione del dramma occupa cinque giorni”⁶⁸⁰.

Vi sono tanti altri profili di comunanza fra le due tragiche storie (una reale e una letteraria) che potrebbero essere ricordati.⁶⁸¹

Circa il possibile collegamento (come ulteriore fonte) fra *l'Historia* di Giovanna Graia (Jane Grey) di Michelangelo Florio, e la tragedia di *Romeo e Giulietta*, rinviando, per chi fosse eventualmente interessato, al nostro studio in argomento⁶⁸².

⁶⁷⁹ Melchiori, op.cit., p. 216.

⁶⁸⁰ Melchiori, op.cit., p. 229. Paolo Bertinetti, *William Shakespeare, Romeo e Giulietta*, traduzione di Salvatore Quasimodo, introduzione di Paolo Bertinetti, apparati a cura di Anna Luisa Zazo, con uno scritto di Harold Bloom, Mondadori, 2016, p. VII rileva che “la vicenda, che nel poema di Brooke copre un periodo di circa nove mesi, nella tragedia viene concentrata in soli cinque giorni, in un incalzare di avvenimenti che non danno respiro ai loro protagonisti e che non poco concorrono a suscitare nello spettatore l'impressione di un meccanismo fatale che travolge ogni possibilità di controllo sul proprio destino da parte dei ‘tragici amanti’”. In effetti, le parole del Prologo suonano come una vera e propria sentenza di morte, al pari di quella che Maria Tudor pronunciò, appena domata la ribellione di Wyatt, contro Jane e Guildford, decapitati cinque giorni dopo.

⁶⁸¹ Molto acutamente Richard Paul Roe (op.cit., p. 29) rileva che, nell'Atto III, scena V (versi 114, 116 e 154) il padre di Giulietta, furioso con lei, ha organizzato il matrimonio con il Conte Paris, da tenersi nella Chiesa di San Pietro (“Saint Peter’s Church”). Roe rileva che “Non una volta, ma tre volte in successione, la Chiesa di San Pietro è invocata ... Mi sembrò che queste tre volte fossero la richiesta del Drammaturgo a prestare la nostra attenzione; un richiamo”. “Nessuno, a eccezione del Drammaturgo, ... ha mai menzionato questa Chiesa di San Pietro per arricchire la storia” di *Romeo e Giulietta*.

Condividiamo pienamente questa osservazione di Roe e rileviamo che, a nostro avviso, per il Drammaturgo, *il triplice richiamo alla Chiesa di San Pietro intendesse riunire simbolicamente tre storie (due delle quali avevano coinvolto, direttamente o indirettamente, la vita di Michelangelo) fra loro intimamente collegate, nonché le tre città in cui tali storie si svolsero (Verona, Londra e Roma)* :

- (i) *la storia di Romeo e Giulietta, narrata dal Commediografo- La Chiesa di San Pietro Incarnario in Verona*, come precisa Roe (p. 31), si trova sulla strada fra la casa di Juliet e il Monastero di Frate Lorenzo; il padre di Giulietta, qualora lei si fosse opposta, l'avrebbe trascinato in quella Chiesa “su una carretta”, “on a hurdle”, propriamente su “una carretta per trasportare i condannati al patibolo”! (Atto III, scena V, verso 155);
- (ii) *la storia di Jane e Guildford, narrata da Michelangelo nel volume su Jane Grey* – Entrambi furono sepolti, dopo l'esecuzione, trasportati su una “carretta per condannati al patibolo”, nella *Church of St Peter ad Vincula in Londra*, la chiesa parrocchiale della Torre di Londra (ove, come ben sapeva Michelangelo, erano stati sepolti anche Anna Bolena, la madre di Elisabetta I e John Dudley - v. *Church of St Peter ad Vincula* in Wikipedia per ulteriori riferimenti https://en.wikipedia.org/wiki/Church_of_St_Peter_ad_Vincula);
- (iii) *la storia di Michelangelo, narrata nella sua “Apologia”*- Michelangelo per 27 mesi, dal gennaio 1548 al 4 maggio 1550, fu tormentato “con tanta crudeltà” (che rivisse nella storia di Jane) nella pontificia “prigione in Roma” [Tor di Nona], per ordine di Papa Paolo III e dei suoi cardinali, che celebravano le loro funzioni nella *Basilica di San Pietro in Roma*, a poche centinaia di metri, in linea d'aria, dalla prigione stessa (v. *Apologia*, f. 73 v e Yates, op. cit., p. 3 nota 1).

⁶⁸² Massimo Oro Nobili, *La genesi di Romeo e Giulietta*, 2014, pdf, scaricabile dal link

http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=20&Itemid=27

Come ulteriore parallelo fra le due tragiche vicende, può rilevarsi che il cattolico John Feckenham, che era il confessore di Maria Tudor, colloquì a lungo con Jane nei giorni precedenti all'esecuzione e accompagnò Jane sul patibolo; come ricorda Michelangelo (*Historia* ...p. 133), a lui si volse Jane, per leggere, in lingua inglese (con grandissimo ardore sino all'ultima parola) il salmo cinquantunesimo sul pentimento e la misericordia di Dio. Dopodiché, il religioso si allontanò e Jane fu lasciata al suo destino sul patibolo. Anche Frate Lorenzo consolò Giulietta nei giorni precedenti alla sua morte. Anche Frate Lorenzo fu vicino a Giulietta sul suo “patibolo”, la tomba ove ella si era risvegliata e ove aveva trovato Romeo morto avvelenato. Anche in tal caso, Frate Lorenzo (come John Feckenham) sembra non potersi opporre a quella vera e propria condanna a morte (simile a quella pronunciata da Maria Tudor nei confronti di Jane), che il Coro, nel Prologo, aveva irrevocabilmente pronunciato, affermando che la storia riguarda “due sfortunati amanti”, il cui “amore [è] Segnato dalla morte”. Anch'egli (come John Feckenham) non può fare altro che allontanarsi e lasciare Giulietta al suo destino sul suo “patibolo”. La scusa, che egli trova per allontanarsi, non ha il minimo di credibilità: “Arrivano le guardie... Io non oso

“Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane *Venere e Adone* e *Amleto*” by

iii. L'importanza di proseguire gli studi sui Florio. L'Istituto Studi Floriani, fondato da Corrado Panzieri e Saul Gerevini. L'auspicio che lo studio delle vite di questi due umanisti entri nelle scuole italiane, non solo nelle Università. Un ringraziamento particolare a Stefano Reali, che, per la prima volta, ha portato sulle scene di un teatro Michelangelo e John Florio. Il "binomio" aretiniano fra arti visive mute e parole, nel teatro shakespeariano.

Non ho intenzione di tediare ulteriormente i lettori.

Desidero qui segnalare l'importanza degli studi sui Florio, che sono oggetto di un Istituto Studi Floriani, fondato da Corrado Panzieri e Saul Gerevini. Si tratta di due appassionati studiosi, aperti a un dibattito costruttivo sulla questione shakespeariana. Gli studi di Saul Gerevini sono orientati soprattutto sulla straordinaria figura di John Florio, un grande diffusore e propagatore della lingua e della cultura italiana e rinascimentale in quel mondo inglese in piena ascesa, nella fase di esordio di un immenso impero coloniale e della nascita di una nuova "lingua universale". Corrado Panzieri è irresistibilmente attratto dall'importante ruolo di Michelangelo Florio, dalle sue esperienze e predicazioni, nonché dal variegato e affascinante ambiente (religioso, storico, geografico e culturale) che ha caratterizzato la Riforma protestante in Italia; si tratta di quella prepotente linfa culturale di cui i Riformatori protestanti italiani furono portatori, poiché, per dirla con le parole di Lamberto Tassinari, "*da quella minuscola ondata protestante italiana furono portate al nord le acque della Rinascita... la lingua, la poesia, le idee di Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Machiavelli, Aretino, Tasso, Ronsard, Castiglione, Montaigne, Bruno che hanno generato il Cigno dell'Avon, fenomeno strano, immaginabile appena... la corrente del Meridione ha toccato al momento giusto la cultura dei Tudor, l'ha fecondata e trasformata*"⁶⁸³, con i capolavori del Rinascimento, la cultura umanistica italiana, nonché con la grande passione per i classici antichi.

Panzieri ha recentemente pubblicato un volume *Il caso Shakespeare e la revisione biografica dei Florio*, che intende diffondere proprio, con carattere dichiaratamente divulgativo, l'importanza degli studi dei Florio.

Un ringraziamento, oltre ai fondatori dell'Istituto, anche alla Prof.ssa Daniela Marcheschi, che segue sempre con interesse i lavori dell'Istituto medesimo.

L'auspicio è che lo studio delle vite di questi due umanisti entri nelle scuole italiane e non solo nelle nostre Università.

Infine, un ringraziamento particolare a Stefano Reali, che, per la prima volta, nel 2016, ha portato sulle scene di un teatro con la sua rappresentazione "*La Volpe e il Leone*", Michelangelo e John Florio. Aver potuto vedere, lo scorso anno, il frate Michelangelo e John Florio, muoversi, recitare e raccontare, sulla scena, la storia della loro vita è stata un'emozione notevole.

rimanere più a lungo"- Atto V, scena III, 156-159). Infatti, Frate Lorenzo nulla aveva da temere dall'arrivo delle guardie. Il suo allontanamento dal "patibolo" rassomiglia proprio a quello del Feckenam, che si allontana per lasciare la condannata (Jane) al boia; Frate Lorenzo era del tutto consapevole (per avergli Giulietta già manifestato tale proposito – v. Atto V, Scena I, 54-56 : "*Con questo coltello mi darò aiuto io. Dio ha unito il mio cuore e quello di Romeo, tu le nostre mani*") che Giulietta, lasciata sola al suo "*destino segnato dalla morte*", sul suo patibolo, avrebbe posto in essere, da sé, quell'esecuzione che il boia aveva compiuto su Jane; e quell'esecuzione su se stessa (cui la faida degli anziani finisce, anche con il proprio cinismo ed assenza, per indurla, istigarla e costringerla) è, sotto certi profili, ancor maggiormente gravida di responsabilità (per i veri colpevoli) dell'esecuzione effettuata dal boia su Jane.

⁶⁸³ Tassinari, op. cit., p. 10.

Effettivamente, *“il teatro può sembrare la forma d’arte più vicina alla vita”*⁶⁸⁴.

Dice Amleto: *“scopo del teatro ... è stato sempre ed è di porgere, diciamo, uno specchio alla natura; di mostrare alla virtù il suo volto, al vizio la sua immagine ...”* (Atto III, Scena ii, 20-23); ed è stato, comunque, precisato che si tratta pur sempre di un’arte, di un artificio, perché è, comunque, un’*“immagine riflessa nello specchio”*⁶⁸⁵.

Abbiamo rilevato, nel corso dello studio, come lo specchio (di vetro, d’acqua, della superficie lucente dell’acciaio di un’armatura) costituisce un importante espediente pittorico per rendere l’immagine da più punti di vista e ottenere, così (nelle due dimensioni della pittura), quell’effetto di tridimensionalità proprio della scultura. L’immagine, che si riflette in uno specchio, appartiene alle *“mute”* arti visive, che hanno bisogno di completarsi con la *“parola”*; questa sola, come Aretino dimostra, può esprimere l’*“invisibile concetto”* che è contenuto in una muta opera d’arte visiva. E la concezione teoretica del teatro di Shakespeare sembra proprio un’evoluzione del *“binomio”* aretiniano fra arti visive mute e le parole che esprimono l’*“invisibile concetto”*, completandosi vicendevolmente. In questo senso, effettivamente, come detto, *“il teatro può sembrare la forma d’arte più vicina alla vita”*.

Massimo Oro Nobili
Studioso indipendente

Copyright © by Massimo Oro Nobili – December 2017- All rights reserved

⁶⁸⁴ Anna Luisa Zazo, *William Shakespeare, Romeo e Giulietta*, traduzione di Salvatore Quasimodo, introduzione di Paolo Bertinetti, apparati a cura di Anna Luisa Zazo, con uno scritto di Harold Bloom, Mondadori, 2016, p. XXIII.

⁶⁸⁵ Anna Luisa Zazo, op. cit. p. XXXII.

APPENDICI

APPENDICE I

L'elenco dei libri e dei relativi autori che furono letti da John Florio per la predisposizione del dizionario *A Worlde of Wordes* del 1598⁶⁸⁶. [I numeri, prima di ogni elemento dell'elenco, sono stati aggiunti, a fini redazionali]

1. Apologia d'Annibal Caro, contra Lodovico Castelvetri.
2. Arcadia del Sannazzaro.
3. Capitoli della venerabile compagnia della lesina.
4. Cento nouelle antiche, e di bel parlar gentile.
5. Decamerone o Cento nouelle del Boccaccio.
6. Del'Arte della Cucina di Christofano Messisbugo.
7. Descrittione del Regno e Stato di Napoli.
8. Dialogo delle lingue di Benedetto varchi, detto Hercolano.
9. Dialoghi della corte del'Aretino.
10. Dialoghi delle carte del'Aretino.
11. Dialoghi, o sei giornate del'Aretino.
12. Dialoghi piaceuoli di Stefano Guazzo.
13. Dialoghi di Nicola Franco.
14. Dialoghi di Speron Speroni.
15. Dittionario volgare & Latino del Venuti.
16. Dittionario Italiano e Francese.
17. Dittionario Inghilese & Italiano.
18. Duo volumi di Epistole di diuersi gran Signori e Prencipi scritte al'Aretino.
19. Epistole o lettere facete del Rao.
20. Fabrica del Mondo di Francesco Alunno.
21. Galateo di Monsignore della Casa.
22. Gierusalemme liberata di Torquato Tasso.
23. Georgio Federichi del Falcone & Uccellare.
24. Gloria di Guerrieri ed Amanti del Dottor Cataldo-Antonio Mannarino.
25. Herbario Inghilese di Giovanni Gerardo.
26. Herbario Spagnuolo del Dottor Laguna.
27. Historia delle cose Settentrionali di Ollao Magno.
28. Hospedale degli Ignoranti di Thomaso Garzoni.
29. Humanità di Christo del'Aretino.
30. Il Cortegiano del Conte Baldessar Castiglione.
31. Il genesi del'Aretino.
32. I Marmi del Doni.
33. I Mondi del Doni.
34. I sette salmi del'Aretino.
35. La pelegrina, comedia di Girolamo Bargagli.
36. La nobilissima compagnia della bastina.
37. La diuina settimana di Bartas, tradotta da Ferrante Guisone.
38. La ruffiana, comedia.
39. La minera del mondo di Giouan-Maria Bonardo.
40. La vita della vergine Maria del'Aretino.
41. La vita di San Thomaso del'Aretino.
42. La vita di Santa Catarina del'Aretino.

⁶⁸⁶ “*The names of the Bookes and Auctors , that have bin read of purpose for the accomplishing of this Dictionarie, and out of which it is collected*”. V. l'elenco nell'originale edizione in <http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598/023small.html>
Evidenziati, qui, in giallo i testi concernenti Pietro Aretino.

43. La P. Errante del'Aretino.
44. La vita del Gran Capitano del Giovio.
45. La Tipocosmia d'Allessandro Cittolini.
46. La Zucca del Doni.
47. Le lodi del Porco.
48. Lettere Familiari d'Annibale Caro.
49. Lettere Familiari di Claudio Tholomei.
50. Lettere facete et piacevoli di diversi grand'huomini, raccolte da Francesco Turchi.
51. Le opere del Petrarca.
52. Le quattro comedie del'Aretino.
53. Le opere burlesche del Berni, e d'altri, Duo volumi.
54. Mathiolo sopra Dioscoride.
55. Opere di Senofonte, tradotte da Marcantonio Gandini.
56. Ordini di cavalcare del S. Federico Grisone.
57. Osservationi sopra il Petrarca di Francesco Alunno.
58. Piazza Universale di Thomaso Garzoni.
59. Pistolotti amorosi degl'Academici Peregrini.
60. Primo volume del'Epistole o lettere del'Aretino.
61. Ragioni di stato del Botero.
62. Relationi uniuersali del Botero.
63. Ricchezze della lingua Toscana di Francesco Alunno.
64. Rime piaceuoli di Cesare Caporali, del Mauro et d'altri.
65. Secondo volume delle lettere del'Aretino.
66. Sinagoga de'pazzi di Thomaso Garzoni.
67. Specchio di vera penitentia di Maestro Iacopo Passauanti.
68. Theatro di varij cervelli di Thomaso Garzoni.
69. Terzo volume delle lettere del'Aretino.
70. Tito Livio, tradotto dal Narni.
71. Tre volumi di Conrado Gesnero degli animali, pesci, et uccelli.
72. Vocabolario de las dos lenguas, Italiano e Spagnuolo.

APPENDICE II

L'elenco degli autori e dei libri che furono letti da John Florio per la predisposizione del dizionario *Queen Anna's New World of Wordes* del 1611⁶⁸⁷. [I numeri, prima di ogni elemento dell'elenco, sono stati aggiunti, a fini redazionali]

1. Alfabeto Christiano.
2. Aminta di Torquato Tasso.
3. Amor Costante, Comedia.
4. Antithesi della dottrina nuova et vecchia.
5. Antonio Brucioli nell'Ecclesiaste, et sopra i fatti degli apostoli.
6. Apologia d'Annibale Caro contra Lodovico Castelvetri.
7. Apologia di tre saggi illustri di Napoli.
8. Arcadia del Sannazzaro.
9. Arte Aulica di Lorenzo Ducci.
10. Asolani di Pietro Bembo.
11. Avvertimenti ed essamini ad un perfetto bombardiere di Girolamo Cataneo.
12. Balia. Comedia.
13. Bernardino Rocca dell'Imprese militari.
14. Bibbia Sacra tradotta da Giovanni Diodati.
15. Boccaccio de' casi degl'huomini Illustri.
16. Botero delle Isole.
17. Bravure del Capitano Spaventa.
18. Calisto. Comedia.
19. Canzon di ballo di Lorenzo Medici.
20. Capitoli della venerabile compagnia della lesina.
21. Capo finto. Comedia.
22. Catalogo di Messer Anonymo.
23. Celestina. Comedia.
24. Cena delle ceneri del Nolano.
25. Cento novelle antiche et di bel parlar gentile.
26. Clitia. Comedia.
27. Commentario delle più nobili e mostruose cose d'Italia.
28. Contenti. Comedia.
29. Considerationi di valdesso.
30. Contra-lesina.
31. Corbaccio del Boccaccio.
32. Cornelio Tacito, tradotto da Bernardo Davanzati.
33. Corona et palma militare di Arteglia, di Aless. Capobianco.
34. Corrado Gesnero degl'animali, pesci, ed uccelli, tre volumi.
35. Dante, Comentato da Alessandro Velutelli.
36. Dante, comentato da Bernardo Daniello.
37. Dante, comentato da Giovanni Boccaccio.
38. Dante, comentato dal Landini.
39. Decamerone, overo Cento novelle dell Boccaccio.
40. Decamerone spirituale di Francesco Dionigi.
41. Della causa principio ed uno del Nolano.
42. Della perfezione della vita politica di Mr. Paulo Paruta.
43. Dell'Arte della Cucina di Christofaro Messibugo.
44. Dell'infinito, universo et mondi del Nolano.
45. Descrizione delle feste fatte a Firenze, del 1608.
46. Descrizione del Regno o stato di Napoli.

⁶⁸⁷ “The names of the Authors and Books that have been read of purpose for the collecting of this Dictionarie”. V. l'elenco nell'originale edizione in <http://www.pbm.com/~lindahl/florio/012small.html> Evidenziati, qui, in giallo i testi concernenti Pietro Aretino.

47. Dialoghi della corte, dell'Aretino.
48. Dialoghi delle carte, dell'Aretino.
49. Dialoghi, o sei giornate dell'Aretino.
50. Dialoghi di Nicolò Franco.
51. Dialoghi di Speron Speroni.
52. Dialoghi piacevoli di Stefano Guazzo.
53. Dialogo delle lingue di Benedetto Varchi, detto Hercolano.
54. Dialogo di Giacomo Riccamati.
55. Dialogo di Giovanni Stamlerno.
56. Discorsi Academici de mondi di Thomaso Buoni.
57. Discorsi peripathetici e Platonici di D. Stefano Conventi.
58. Discorsi politici di Paolo Paruta.
59. Discorso di Domenico Scevolini sopra l'Astrologia giudiciaria.
60. Dittionario Italiano ed Inglese.
61. Dittionario Italiano e Francese.
62. Dittionario volgare et Latino del venuti.
63. Don Silvano.
64. Dottrina nuova et vecchia.
65. Duello di messer Dario Attendolo.
66. Emilia. Comedia.
67. Epistole di Cicerone in volgare.
68. Epistole di Phalaride.
69. Epistole di diversi Signori et Prencipi all'Aretino, duo volumi.
70. Epistole ovvero lettere del Rao.
71. Essamerone del Reverendissimo Mr. Francesco Cattani da Diaceto.
72. Eunia. Pastorale ragionamento.
73. Fabrica del mondo di Francesco Alunno.
74. Facetie del Gonella.
75. Fatti d'arme famosi di Carlo Saraceni, duo gran volumi.
76. Favole morali di Mr. Giovanmaria Verdizotti.
77. Feste di Milano del 1605.
78. Fuggi l'otio di Thomaso Costo.
79. Galateo di Monsignore della Casa.
80. Gelosia. Comedia.
81. Genealogia degli Dei, del Boccaccio.
82. Georgio Federichi del falcone ed uccellare.
83. Geronimo d'Urea dell'honor militare.
84. Gesualdo sopra il Petrarca.
85. Gierusalemme liberata di Torquato Tasso.
86. Gio: Marinelli dell'infermità delle donne.
87. Gio: Fero della Passione di Giesù Christo.
88. Giovanni Antonio Menavino, de' costumi et vita de' Turchi.
89. Girolamo Frachetta, del governo di Stato.
90. Girolamo Frachetta, del governo di guerra.
91. Gloria di Guerrieri ed amanti di Cataldo Antonio Mannarino.
92. Hecatommiti di Mr Gio. battista Giraldi Cinthio.
93. Hecatompila di Mr Leon-Battista.
94. Herbario Inghilese di Giovanni Gerardi.
95. Herbario Spagnuolo del Dottor Laguna.
96. Heroici furori del Nolano.
97. Historia della China.
98. Historia delle cose Settentrionali di Ollao Magno.
99. Historia del villani.
100. Historia di Gio. Battista Adriani.
101. Historia di Francesco Guicciardini.

102. Historia di Natali Conti duo volumi.
103. Historia di Paolo Giovio, duo volumi.
104. Historia di Persia, del Minadoi.
105. Historia d'Hungheria, di Pietro Bizarri.
106. Historia milanese.
107. Historia naturale di C. Plinio secondo.
108. Historia Venetiana di Pietro Bembo.
109. Historia universale del Tarcagnotta, cinque volumi.
110. Hospedale degli Ignoranti di Thomaso Garzoni.
111. **Humanità di Christo dell'Aretino.**
112. Iacomo Ricamati, della dottrina Christiana.
113. Il Castigliano, overo dell'arme di Nobiltà.
114. Il Consolato.
115. Idea del Secretario.
116. Il Cortegiano del Conte Baldazar Castiglioni.
117. Il Furto. Comedia.
118. **Il Genesi dell'Aretino.**
119. Il gentilhuomo di Mr. Pompeo Rocchi.
120. Il Marinaio. Comedia.
121. Il Peregrino di Mr. Girolamo Parabosco.
122. Il Terentio, comentato in lingua Toscana de da Gio. Fabrini.
123. Il Secretario, di Battista Guarini.
124. Il viluppo. Comedia.
125. I Marmi del Doni.
126. I Mondi del Doni.
127. Imprese del Ruscelli.
128. Inganni. Comedia.
129. Istruttioni di Artiglieria, di Eugenio Gentilini.
130. I Prencipi di Gio. Botero, Benese.
131. Isole famose di Thomaso Porcacchi.
132. **I sette salmi penitentiali dell'Aretino.**
133. La Civile Conversatione, di Stefano Guazzo.
134. La Croce racquistata di Francesco Bracciolini.
135. La divina settimana di Bartas, tradotta da Ferrante Guisone.
136. La Famosissima compagnia della lesina.
137. La Fiammetta del Boccaccio.
138. Lacrime di San Pietro del Tansillo.
139. La minera del mondo, di Gio. Maria Bonardo.
140. L'amoroso sdegno. Comedia.
141. La nobilissima compagnia della Bastina.
142. La Pelegrina. Comedia di Girolamo Bargagli.
143. La Dalida, Tragedia.
144. La Adriana, Tragedia.
145. **La P. errante dell'Aretino.**
146. La Regia. Pastorale.
147. La Ruffiana. Comedia.
148. La Tipocosmia d'Alessandro Cittolini.
149. Le aggiunte alla Ragion di Stato.
150. Le due Cortegiane. Comedia.
151. Le hore di recreatione di Lod. Guicciardini.
152. Le lodi del porco.
153. Le opere del Petrarca.
154. Le origini della volgare toscana favella.
155. Lettere di Angelo Grillo.
156. Lettere del Cavagliere Guarini.

157. Lettere del Cieco d'Adria.
158. Lettere di Prencipi a Prencipi, tre volumi.
159. Lettere di Stefano Guazzo.
160. Lettere d'Ovidio, fatte in volgare.
161. Lettere famigliari di Annibale Caro.
162. Lettere famigliari di Claudio Tolomei.
163. Lettere facete di diversi grand'huomini.
164. Lettioni varie di Benedetto varchi.
165. Lettioni del Panigarola.
166. Libro nuovo d'ordinar banchetti, et conciar vivande.
167. Luca Pinelli Giesuita, nelle sue meditationi.
168. Madrigali d'Allessandro Gatti.
169. Marsilio Ficino.
170. Mathiolo sopra Dioscoride.
171. Metamorphosi d'Ovidio, tradotte dall'Anguillara.
172. Morgante Maggiore di Luigi Pulci.
173. Notte. Comedia.
174. Novelle del Bandello, volumi tre.
175. Nuovo theatro di machine ed edificij di vittorio Zonca.
176. Opere burlesche del Berni ed'altri, duo volumi.
177. Opere burlesche di varij et diversi Academici.
178. Opere di Senofonte, tradotte da Marcantonio Gandini.
179. Oratione di Lodovico Federici, a Leonardo Donato, Doge di venetia.
180. Oratione di Pietro Miario all'istesso.
181. Orationi di Luigi Grotto, detto il Cieco d'Hadria.
182. Ordini di Cavalcare di Federico Grisone.
183. Orlando Furioso dell'Ariosto.
184. Orlando Innamorato dell'Boiardi.
185. Osservationi sopra il Petrarca di Francesco Alunno.
186. Parentadi. Comedia.
187. Pastor fido, del Cav. Guarini.
188. Petrarca, del Doni.
189. Panigarola contra Calvinio.
190. Philocopo del Boccaccio.
191. Piazza universale di Thomaso Garzoni.
192. Pinzocchera, Comedia.
193. Piovano Arlotto.
194. Pistolotti amorosi degli Academici Peregrini.
195. Pratica manuale dell'arteglieria, di Luigi Calliado.
196. Precetti della militia moderna tanto per mare quanto per terra.
197. Prediche del Panigarola⁶⁸⁸.
198. Prediche di Bartolomeo Lantana.⁶⁸⁹
199. Prigion d'Amore, Comedia.
200. Prose di Mr. Agnolo Firenzuola.
201. Prediche di Randolfo Ardente.
202. **Quattro Comedie dell'Aretino.**
203. Ragion di stato del Botero.
204. Relationi universali del Botero.
205. Retrattatione del vergerio.
206. Relatione di quanto successe in vagliadolid del 1605.
207. Ricchezze della lingua toscana di Francesco Alunno.

⁶⁸⁸ https://books.google.it/books?id=M32bNen-D64C&dq=panigarola+eretico&hl=it&source=gbs_navlinks_s
<http://www.ericopedia.org/francesco-panigarola>

⁶⁸⁹ <https://books.google.it/books?id=WZedzRuJBvEC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>

208. Rime di luigi Grotto, Cieco d'Hadria.
209. Rime del Sr. Fil. Alberti Perugini.
210. Rime piacevoli del Caporali, Mauro ed altri.
211. Ringhieri de' giuochi.
212. Risposta a Girolamo Mutio del Betti.
213. Rosmunda, Tragedia.
214. Sacrificio, Comedia.
215. Seconda parte de' Prencipi Christiani del Botero.
216. Scelti documenti a' scolari bombardieri di Giacomo Marzari.
217. Sei volumi di lettere dell'Aretino.
218. Sibilla, Comedia.
219. Simon Biraldi, delle Imprese scelte.
220. Sinagoga de' Pazzi, di Thomaso Garzoni.
221. Somma della dottrina christiana.
222. Sonetti mattaccini.
223. Spatio della bestia triumphante del Nolano.
224. Specchio di Scienza universale di Leonardo Fioravanti.
225. Specchio di vera penitenza di Jacopo Passavanti.
226. Spiritata. Comedia.
227. Sporta. Comedia.
228. Strega. Comedia.
229. Tesoro politico, tre volumi.
230. Tesoro. Comedia.
231. Teatro di varij cervelli, di Thomaso Garzoni.
232. Tito Livio tradotto dal Narni.
233. Torrismondo, tragedia di Torquato Tasso.
234. Trattato del beneficio di Giesù Christo crocifisso.
235. Tutte le opere di Nicolò Macchiavelli.
236. Vanità del mondo, del stella.
237. Vendemmiatore del Tansillo.
238. Ugoni Bresciano degli stati dell'humana vita: dell'impositione de' nomi: della vigila & sonno; e dell'eccellenza di venetia.
239. Viaggio delle Indie orientali di Gasparo Balbi.
240. Vincenzo cartari degli Dei degli antichi.
241. Vita del Picaro Gusmano d'Alsarace.
242. Unione di Portogallo & Castiglia del Conestaggio.
243. Vocabolario delas dos lenguas, Italiano & Spagnuolo.
244. Vita del Gran Capitano. Scritta dal Giovio.
245. Vita del Petrarca, scritta dal Gesualdo.
246. Vita della vergine Maria, scritta dall'Aretino.
247. Vita di Bartolomeo Coglioni.
248. Vita di Pio Quinto.
249. Vita di Santa Catarina. Scritta dall'Aretino.
250. Vita di San Tomaso, scritta dall'Aretino.
251. Vite di Plutarco.
252. Zucca del Doni.