

## VARIETÀ

### SHAKESPEARE, NAPOLI, E LA COMMEDIA NAPOLETANA DELL'ARTE.

Non mi è noto che, fra i tanti raccostamenti di cose lontane dei quali abbonda la letteratura critica ed erudita shakespeareiana — raccostamenti assai spesso stravagantissimi (1) — il nome dello Shakespeare e quello di Napoli siano stati messi mai in relazione. Si concederà che ciò faccia ora un critico napoletano, per curiosità storica ma forse anche per trarne lume su qualche particolare, sia pure ben lieve, dei drammi shakespeareiani.

Il quale critico napoletano rinunzia preliminarmente all'attraente motivo del grande influsso, che sullo Shakespeare, e più propriamente sul personaggio e sulle meditazioni di Amleto, avrebbe esercitato il filosofo napoletano di lui contemporaneo, Giordano Bruno. Il raccostamento fu fatto pel primo, che si sappia, da Moritz Carriere, nella sua *Philosophische Weltanschauung der Reformationszeit* (1847), e poi dal Tschischwitz nelle *Shakespeare-Forschungen* (1868); fu svolto in una monografietta di W. Koenig, *Shakespeare und Giordano Bruno* (1876) (2), e riecheggiato da parecchi critici tedeschi dell'*Amleto*, anche dal Vischer (3): finchè venne ripreso in esame nel 1889 da R. Beyersdorff (4), il quale concluse che, dei riscontri citati, alcuni non hanno nessun significato filosofico, e molto

---

(1) Eccone uno, per esempio, curioso per noi italiani: Shakespeare è — Garibaldi. Infatti, Gariwald o Gerwald (nome di un duca bavaro del sesto secolo), — che in Francia divenne nome di famiglia, Giraud, Guerault, ecc., e trapassò coi Normanni in Inghilterra nella forma di Gerald, e sopravvive in nomi composti, Fitzgerald, — si risolve etimologicamente in Ger (ingl. spear, lancia) e wald (ingl., wield, brandish, shake, scrollare, squassare); sicchè l'uno e l'altro nome significano Crollanza. Si veda un articolo in *Notes a. Queries*, n. 238, tradotto in *Jahrb. der deutsch. Shakespeare Gesellschaft*, vol. XX, 1885, pp. 335-6.

(2) In *Jahrbuch* cit., XI, 97-139.

(3) *Shakespeare-Vorträge*, I<sup>3</sup>, 254.

(4) *Giordano Bruno und Shakespeare*, in *Jahrbuch* cit., XXVI, 1891, pp. 258-324.

meno bruniano, e altri si riportano ai libri del Montaigne e del Lily: nell'ultimo si trova, fra l'altro, adombrato il carattere di Polonio nella figura di un *old gentleman in Naples*. Questa conclusione — che, cioè, la *Bruno-Hypothese* manchi di ogni *positive Begründung* — si può dire ora concordemente accettata dagli studiosi (1).

Sarà il caso, invece, di accennare alla risonanza che del nome e della storia quattrocentesca di Napoli si ha nell'*Henry VI*; dove nella prima parte è tra i personaggi « *Reignier, duke of Anjou, and titular King of Naples* », il nostro « re Renato », il cavalleresco avversario di Alfonso d'Aragona. Al quale Renato non sono risparmiati sarcasmi per la sua povertà, sicchè egli fa, in quei drammi, un po' la figura del « re Teodoro » (nel melodramma dell'abate Casti). « Il povero re Renato (si dice, parte II, I, 1), la cui aria grandiosa non ben s'accorda con la sottigliezza della sua borsa »:

. . . the poor King Reignier, whose large style  
agrees not with the leanness of his purse.

Questo disprezzo pel pretendente senza danaro ritorna nelle invettive lanciate contro la figliuola di lui, una delle più terribili figure shakespeariane, la regina Margherita. Il pirata, che mette a morte Suffolk, inveisce contro costui, che era stato l'amante della regina, e tradiva un possente re per la figlia « *of a worthless king Having neither subject, wealth, nor diadem* » (ivi, IV, 1). E Riccardo, duca di York, allorchè essa vuol farlo arrestare, esclama:

O blood-bespotted Neapolitan,  
outcast of Naples, England's bloody scourge!...  
(Ivi, V, 1).

Con maggior violenza, ancora nel momento in cui quella furia di Margherita sta per metterlo a morte, impreca contro di lei, rinfacciandole il padre miserabile:

(1) Si possono aggiungere questi scritti inglesi, che trovo citati nella monografia dell'INTYRE sul Bruno: *Quarterly Review*, ottobre 1892, e il FURNESS nel *New Variorum Shakespeare*. Il risultato negativo è anche raccolto nella nota opera divulgativa di GIORGIO BRANDES, *William Shakespeare* (trad. ted., 1898), pp. 492-505. — Ciò non ha impedito a un noto affastellatore italiano di ripresentare testè, su pe' giornali, tra l'ammirazione degli inesperti, l'ipotesi bruniana come una scoperta originale: v. P. ORANO, *Amleto è Giordano Bruno?* (Lanciano, Carabba, 1916): nel quale opuscolo (pp. 34-5) si legge: « Che Amleto possa essere stato concepito dal genio dello Shakespeare alla lettura delle opere di Bruno vagabondo a Parigi e a Londra in cerca di vecchi mondi da distruggere, non soltanto non è mai passato per il capo del pubblico, ma neanche per quelli degli studiosi, quantunque la spulciatura (*sic*) comparativa (*sic*) a scopo di raffronto generico (*sic*) sia stata tentata da qualche (*sic*) sofo (*sic*) alemanno »!

She-wolf of France, but worse than wolwes of France,  
 whose tonguc more poisons than the adder's tooth!...  
 But that thy face is, visard-like, unchanging,  
 made impudent with use of evil deeds,  
 I would assay, proud queen, to make thee blush.  
 To tell thee whence thou camest, of whom derived,  
 were shame enough to shaine thee, wert thou not shameless.  
 Thy father bears the type of King of Naples,  
 of both the Sicily and Jerusalem,  
 yet not so wealthy as an English yeoman.  
 Ilath that poor monarch taught thee to insult?...

(Parte terza, I, 4).

Similmente poi, i due figliuoli dell'ucciso York, il duca di Gloucester e il duca di Clarence: il primo chiamandola:

Iron of Naples hid with English gilt,  
 whose father bears the title of a King —  
 as if a channel should be call'd upon the sea, —  
 shamest thou not, knowing whence thou are extraught,  
 to let thy tonguc detect thy base-born heart?

e il secondo:

What will your grace have done with Margaret?  
 Reigneir, her father, to the King of France  
 hat pawn'd the Sicily and Jerusalem,  
 and hither have they sent it for her ransom.

(Ivi, II, 2) (1).

« Napoli » e « napoletano » ricorrono altresì nei drammi dello Shakespeare a proposito di una certa malattia, che nel Cinquecento prese, tra le altre, denominazione dal nostro paese. « *After this* (dice Tersite nel *Troilus and Cressida*, II, 2) *the vengeance on the whole camp! or, rather, the Neapolitan bone-ache!*... » o anche, come la chiama Pandaro, che ne è affetto (ivi, V, 1): « *the rotten disease of the south* ». Nell'*Othello*, ai musicisti che Cassio reca a suonare sotto le finestre del generale, dice il *clown*, alludendo agli effetti dello stesso malanno: « *What, masters, have your instruments been in Naples, that they speak i' the nose thus?* » (III, 1).

(1) Superfluo dire che sulla figura drammatica della regina Margherita c'è una monografia tedesca (e su quale argomento non c'è una monografia tedesca?): KARL SCHMIDT, *Margareta von Anjou vor und bei Shakespeare* (Berlino, 1906: nella raccolta *Palaestra*, vol. LIV). Vi si cerca, tra l'altro, di provare che quel carattere shakespeariano ha subito l'influsso del racconto di Polidoro Virgilio, il quale, a sua volta, s'era ispirato al ritratto che Livio (I, 46) fa della romana Tullia.

Si direbbe che qualcosa del ritratto satirico, assai divulgato nel Cinquecento (1), dei gentiluomini napoletani, vantatori della loro ricchezza, del loro lusso e della loro varia abilità, si avverta in quel luogo del *Merchant of Venice*, in cui, tra gli aspiranti alla mano di Porzia, viene catalogato un principe napoletano:

NERISSA. — First, there is the Neapolitan prince.

PORTIA. — Ay, that 's a colt indeed, for he doth nothing but talk of his horse; and he makes it a great appropriation to his own good parts, that he can shoe him himself. I am much afeard my lady his mother played with a smith.

(A. I, 2).

Mi tornano a mente, tra l'altro, certe parole del Vasari, nella vita di Polidoro da Caravaggio: « Avvenne che, stando egli (Polidoro) in Napoli, e veggendo poco stimata la sua virtù, deliberò partire da coloro che più conto tenevano d'un cavallo che saltasse, che di chi facesse con le mani le figure dipinte parer vive » (2).

Ma il solo dramma shakespeariano, che veramente ci richiami per più rispetti a Napoli, è *The Tempest* (1611?) (3), sulle cui fonti assai si è disputato particolarmente negli ultimi anni, e noi non vi ritorneremo per non ripetere cose che si possono trovare in ogni buon manuale, o raccogliere dagli spogli del *Jahrbuch* della Società shakespeariana tedesca. Basta dire, in compendio, che le due fonti principali sarebbero il racconto del naufragio di sir George Somers alle isole Bermude, e una novella, di cui è ignota la versione letta dallo Shakespeare, ma che si trova rappresentata da una di quelle inserite nelle *Noches de invierno* di Antonio de Eslava (1609) e da un dramma tedesco dell'Ayrer (4).

(1) Si veda in proposito il mio saggio: « Il tipo del Napoletano nella commedia », in *Saggi sulla letteratura italiana del seicento* (Bari, 1911), p. 270 sgg.

(2) *Vite*, ed. Milanese, V, 151.

(3) Il dramma è di quelli in cui i baconiani trovano criptogrammi, che ne dimostrerebbero autore Bacon! Infatti, gli ultimi due versi dell'epilogo: « *As you from crimes would pardon'd be, Let you indulgence set me free* », trasportando le lettere e aggiungendo un *a*, rivelerebbero: « *Tempest of Francis Bacon Lord Verulam. Do ye ne'er divulge me, ye words!* » (v. in *Jahrbuch* cit., XXXIX, 381). Testè, un prof. A. Lafranc (v. *Revue des deux mondes*, 1 febbraio 1919, pp. 706-7) lo assegna a colui che, a suo parere, sarebbe stato autore di tutti i drammi shakespeariani, il conte di Derby, perchè solo un conte, un gran signore, e non mai un vile istrione, poteva osare di portare in iscena magie e stregonerie, regnante un Giacomo I, avversario dell'arte magica!

(4) Per maggiori particolari, sulle ricerche più recenti, cfr. *Jahrbuch* cit., XLIII, 155-68, 275, XLV(1), 128, XLVIII, 231, L, 151-2. Alla controversia ha partecipato RUDYARD KIPLING, col suo opuscolo: *The stillwedded Bermoothes, a Letter on a possible source of the Tempest* (1906).

Nella *Tempest*, com'è noto, hanno parte Alonso re di Napoli, suo fratello Sebastiano, suo figlio Ferdinando, Gonzalo nobile napoletano, e, d'altro lato, Prospero duca di Milano, sua figlia Miranda, Antonio suo fratello ed usurpatore nel ducato; e i reali di Napoli, insieme con Antonio, nel tornare da Tunisi dalle nozze di Clarabella, figlia del re di Napoli, col re di Tunisi, sono sbattuti da tempesta nell'isola dove dimorano Prospero e la figliuola, e dove Ferdinando e Miranda s'innamorano l'un dell'altro. « *I'll make you the queen of Naples* », dice il giovane principe naufrago alla bella Miranda (I, 2). Giò il Bonghi ebbe a congetturare che i nomi di Alonso e di Ferdinando, e le loro relazioni coi duchi di Milano, si riportino agli avvenimenti della storia napoletana su la fine del secolo decimoquinto (1); e questa congettura è stata poi ripresa da un erudito tedesco, ignaro dello scritto del Bonghi, dal Sarrazin, che identifica le figure di Alonso e di Ferdinando con quelle di Alfonso II d'Aragona e di Ferrandino, dei quali il primo sposò una figliuola del duca di Milano, Ippolita Sforza, e in Gonzalo vede un ricordo di Consalvo di Cordovà, il gran Capitano, al quale il regno di Napoli dovè la sua salvezza contro i francesi (2). Un precedente ricercatore o almanaccatore (3) ritrovava nel nome del duca discacciato quello di Prospero Colonna; e identificava l'isola della *Tempesta*, l'isola di Sicorace, con quella di Pantelleria (4); e nella « Calibia » dell'Africa settentrionale scorgeva la probabile origine del nome di « Calibano ». Ma tutti codesti sono giochetti, specie quando si consideri che lo Shakespeare aveva così precise cognizioni geografiche sull'Italia meridionale da porre Tunisi a distanza immensa, quasi invalicabile, da Napoli (5). Si può ammettere soltanto che lo Shakespeare adoperasse nomi resi familiari all'orecchio dalle storie italiane degli ultimi del Quattro e dei primi del Cinquecento.

Invece, quel dramma ha qualche rapporto con la letteratura italiana: il che balenò come sospetto al Warburton, nel Settecento (6), fondandosi sulla regolare osservanza della unità, che manca agli altri drammi dello Shakespeare, sull'essere tutti i personaggi italiani, e sopra un giuoco di

(1) BONGHI, *Horae subsecivae* (Roma, 1883), pp. 222-3.

(2) GREGOR SARRAZIN, *Neue italienische Skiizzen zu Shakespeare: 7. Die Vertreibung des Herzogs Prospero*; in *Jahrbuch cit.*, XI.VI (1906), pp. 179-86.

(3) TH. ELZE, *Italienische Skiizzen*, in *Jahrb. cit.*, XV (1880), pp. 251-3.

(4) Un rev. J. Hunter la identificò invece con l'isola di Lampedusa: secondo una notizia della ed. *New Variorum* del Furness (Londra, 1892).

(5) She that is queen of Tunis: she that dwells  
ten leagues beyond man's life; she that from Naples  
can have no note, unless the sun were post, —  
the man in the moon's too slow, — till new-born chins  
be rough and razorable, etc. (A. II, 1).

(6) *The works of Shakespear, in eight volumes...* by Mr. POPE and Mr. WARBURTON (London, 1747): vol. I, p. 87: « In reading this play, I all along suspected that Shakespeare had taken it from some Italian writer: ... ».

parole, che vedremo più oltre. Ma troppo poco egli era versato nella conoscenza del teatro italiano, e, sebbene nell'opera del Riccoboni, cercasse e trovasse titoli di due commedie col negromante (il *Negromante* dell'Ariosto e il *Negromante palliato* del Petrucci), neanche quelle poté vedere, e del resto non facevano al caso. Anche oggi scarse e insufficienti sono le indagini rivolte agli influssi che sul teatro inglese poté esercitare la commedia dell'arte italiana, che veramente gioverebbe considerare più da vicino. Influssi i quali non sono da restringere solo all'opera dei comici italiani che sappiamo aver recitato allora in Inghilterra, e di quelli che con tanto maggiore frequenza recitavano in Francia; ma alla divulgazione, che certamente dovevano avere i copioni e gli scenarii italiani nei teatri delle varie parti di Europa, e i tanti drammi italiani d'ogni sorta, che furono messi a stampa sulla fine del Cinquecento e nei primi del Seicento, e che ancora attendono il bibliografo e l'esploratore. Il breve lavoro del Wolff, *Shakespeare und die Commedia dell'Arte* (1), non è bene informato della letteratura critica italiana e delle molte raccolte di scenarii venute in luce negli ultimi decenni, e si fonda ancora solamente sul *Teatro* dello Scàia.

È merito del Neri (2) di avere, per primo, rivolto l'attenzione e lo studio intelligente al gruppo di scenarii, che risalgono al secolo decimosesto, dell'*Arcadia incantata*, e di averne scorto la relazione con *The Tempest*. « La tempesta (egli dice, raccogliendo i tratti di quegli scenarii), che disperde i naviganti in un'isola lontana, per volontà di un mago che guida tutta l'azione in un giorno d'incanti, dopo il quale spezzerà la sua verga; una terra selvaggia popolata da spiriti; due gruppi di personaggi, i nobili ed i plebei, rivolti i primi all'ambizione e all'amore (con le nozze finali), i secondi al godimento brutale e riserbati allo scorno; par bene che sia questa la nuda trama dell'ultima commedia dello Shakespeare ». Ed aggiunge: « Si potrebbe scendere a un confronto più minuto: i selvaggi che adorano per lor nome Arlecchino e lo rimpinzano di cibi, e poi si accorgono dell'inganno, si ritrovano in Calibano, prostrato dinanzi ai grossi marinai... Ariele trascina e delude gli smarriti; l'isola è piena di rumori, di suoni, di dolci arie dilette: a volte, mille strumenti risuonano all'orecchio di Calibano, e se pure egli si è destato da un lungo sonno, lo fanno addormentare di nuovo. Anche la rivalità fra il mago ed i naufraghi, ed infine la loro parentela, viene accennata in qualche scenario » (3). Giova leggere i primi rigli di una delle traduzioni di quegli scenarii:

(1) In *Jahrbuch* cit., XLVI (1910), pp. 1-20. Gli sono sfuggiti anche i buoni accenni dello SCHERILLO, *La commedia dell'arte*, in *Vita italiana del seicento*, pp. 475-80.

(2) FERDINANDO NERI, *Scenari delle Maschere in Arcadia* (Città di Castello, Lapi, 1913).

(3) Op. cit., pp. 33-4.

Prima scena. Selve. — *Mago*: l'arrivo de forastieri; dice che non partiranno senza suo volere; tratta la decisione de pastori e ninfe delle selve, che lui fa: doppio incanto, via.

Mare tempestoso, con nave naufragandosi. *Pollicinella*, da mare: sopra la tempesta passata, la perdita ed il naufraggio de padroni e servi, suoi compagni. In questo

*Coviello*, dall'altra parte: l'istesso di Pollicinella. Si accorgono uno con l'altro, fanno lazzi di paure; infine, dopo lazzi di toccarsi, si chiariscono esser salvi; dicono la perdita del compagno e del padrone (1).

Per mia parte, stimo del tutto comprovate le conclusioni del Neri; e solamente, riattaccandomi a un'osservazione che ebbi a fare già sin dal 1898 sulla napoletanità del nome di uno dei due marinai ebbri di *The Tempest*, Trinculo (2), ardisco esprimere l'avviso che la commedia italiana che, in modo più o meno indiretto, venne a notizia dello Shakespeare, e che egli tenne presente o ricordò nel comporre *The Tempest*, doveva essere una commedia o uno scenario elaborato da comici napoletani, con parti buffe napoletane.

Tornerebbe difficile altrimenti spiegare come mai in *The Tempest* si sia introdotto il nome di « Trinculo », che non solo non ha riscontro in altre lingue, ma nemmeno nella lingua italiana. Vero è che l'Elze non dubitò di etimologizzarlo con « trincare, trincone », germanesimi importati nella lingua italiana dai lanzichenecchi tedeschi (3); ma quella forma derivata non esiste in italiano, nè poté esserne derivata dallo Shakespeare. Laddove, se si apre un canzoniere napoletano dei primi anni del Seicento, s'incontrerà subito:

Cecca, pechè l'aruta te mettiste  
ncopp'a ssa trezza ionna de natura,  
e fra trincole e smincole la iste  
a mettere a ssa rossa legatura?... (4).

Meglio ancora: consultando la descrizione in versi di Napoli e delle sue costumanze, fatta da un contemporaneo dello Shakespeare, da Giambattista del Tufo nel 1588, si troverà tra i gridi dei venditori ambulanti, che risonavano allora quotidianamente per le vie di Napoli:

Tringole e mingole!  
Chi accattà lazze e spingole? (5).

(1) Pubbl. in app. all'op. del NERI, p. 87.

(2) CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, I. c., p. 303 n.

(3) TH. ELZE, in *Jahrb. cit.*, XV, 253.

(4) *La tiorta a taccone* di FILIPPO SGRUTTENDIO, corda I, son. 53 (ed. Porcelli, p. 53).

(5) *Ritratto o modello della grandezza, delitie et meraviglie della nob.ma Città di Napoli* (1588), Ms. della Bibl. Naz. di Napoli, segn. XIII. C. 96. Riferisco per disteso il brano:

E la parola (se non più il grido) è ancor oggi viva, e il vocabolario dell'Andreoli la spiega con « fronzoli, ninnoli, cianfrusaglie, gingilli ».

Or bisogna ricordare che, sul finire del secolo decimosesto, si formarono e corsero pel mondo una folla di personaggi comici napoletani, Coviello, Pascariello, Policinella, Cola, Maramao, Cicco Sgarra, Meo Squacquara, Spaccastrummolo, ecc., dei quali parecchi si vedono delineati nei rami del Callot (1). Non è fuor di probabilità che, fra quei tanti nomi buffoneschi, formati spesso su mere analogie e bizzarrie foniche, fosse anche quello di un Trinculo.

Anche il nome di « Stefano » risale forse ad un originale napoletano. Il Warburton (2) pensava che le parole di Stefano, atto V, v. 286: « *O, touch me not; — I am not Stephano, but a cramp* », richiamassero un giuoco di parole dell'originale italiano, che egli supponeva fosse, per es., « Non sono Stefano, ma staffilato (*sic*) », in relazione con le punture (*tooth'd briers, sharp furzes, pricking goss and thorns*), inflitagli sulla pelle da Ariele. Senza presumere di ricostruire per congettura il probabile gioco di parole napoletane, è da ricordare, a ogni modo, che « Stefano », in gergo furbesco, valeva e vale « ventre, pancia »; donde le frasi napoletane: « *egnerse* (riempirsi) *lo stefano* »; « *farse tanto de stefano* », e simili (3); e questo significato agevolava la formazione di equivoci, per es. tra *stefano* (ventre) e *stentino* (budello), o *stefano* e *granco* (ritiramento di muscoli, contorsione, *cramp*).

Trinculo risponde perfettamente all'Arlecchino delle commedie fantastiche italiane. Egli è dato bensì come un marinaio appartenente alla ciurma della nave che la tempesta spinse all'isola di Prospero; ma in-

Se le scarpe e pantofoli son rotti,  
 ecco per strade il conciator di quelli:  
*Chi vuò solar chianelli?*  
 Poi con dolci altri motti:  
*Zeppole con lo mele!*  
 E cento insieme ancor: *Chi vuò candele?*  
*Cetrangole e lomingelle,*  
*e legna e frasche insiem con sarcinelle?*  
*Chi vuò conciatinielle?*  
 Ma poi con altri ancor: *Tringole e mingole!*  
*Chi accatta lazzi e spingole?*  
 Così di quando in quando  
 sentireste passare  
 centomila altre cose da comprare...

(Ms. cit., f. 27).

(1) CROCE, *I teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, nuova edizione (Bari, 1916), pp. 31-33.

(2) Ed. cit., l. c.

(3) Si veda il D'Ambra e gli altri vocabolaristi napoletani.

trinsecamente (come avvertiva lo Steevens) « *is not a sailor, but a jester, and is so called in the ancient dramatis personæ: he therefore wears the petty-coloured dress of one of these characters* » (1). Appartiene (osserva una scrittrice che ha studiato l'umorismo nello Shakespeare) alla categoria dei servi astuti, ed è, in tutto il suo essere, un *clown*, un *domestic buffoon*: è codardo e senza cervello, e il vino scatena in lui solo impulsi bassi; onde la sua comicità è passiva, esterna, di situazione, e il suo spirito formale e ottuso. Accanto a lui, il suo compagno Stefano è « superiore così per temperamento come per qualità di beone »; rimane più padrone di sè stesso, e verso Trinculo rappresenta la parte del signore e del timoniere (2). La comicità di entrambi (notò già il Tieck) non è quella di caratteri che abbiano singolare spicco e attirino forte l'attenzione (per es., Falstaff), ma leggera e ovvia, perchè servono solo a svagare lo spettatore, accrescendo insieme il meraviglioso e l'effetto dell'intero dramma (3).

Dopo il naufragio, quando l'uno aveva creduto morto l'altro, s'incontrano entrambi nell'isola, presso Calibano, e si riconoscono, come negli scenari della corrispondente commedia italiana:

TRINCULO. — Stephano! if thou beest Stephano, touch me, and speak to me; for I am Trinculo — be not afeard, — thy good friend Trinculo.

STEPHANO. — If thou beest Trinculo, come forth: I'll put thee by the lesser legs: if any be Trinculo's legs, these are they. Thou art very Trinculo indeed! How camest thou to be the siege of this moon-calf? can he vent Trinculos?

TRINCULO. — I took him to be killed with a thunder-stroke. But are not drowned, Stephano? I hope thou art not drowned. Is the storm overblown? I hid me under the dead moon-calf's gaberdine for fear of the storm. And art thou living, Stephano? O Stephano, two Neapolitans escaped!

(II, 2).

« *Two Neapolitan escaped* », « due napoletani salvatisi », che a Napoli erano stati altra volta Coviello e Policinella, e altrove, nella commedia dell'alta Italia, Brighella e Arlecchino. Con questi *zanni*, italiani e napoletani, i due personaggi shakespeariani hanno comune il fare spensierato e scherzevole; onde il loro pronto amcarsi con Calibano e il bonario loro divertirsi a far bere, godere e ubbriacare il mostro che hanno incontrato: il « signor mostro », come lo chiamano, ridendo di sè e di

(1) Cito dall'ed. dei *Complete works of W. S.*, ed. Chalmers (Paris, 1844), I, 24.

(2) HELEN RICHTER, *Der Humor bei Sh.*, in *Jahrbuch* cit., XLV (1909), cfr. pp. 13-4.

(3) LUDWIG TIECK, *Kritische Studien* (Leipzig, 1848), I, 59.

lui. A leggere queste scene, par di sentire l'eco di simili o affini scene pulcinellesche, che ci sono sfilate innanzi tante volte nelle commedie e farse dei teatri napoletani (1).

B. C.

(1) E' non sarebbe opportuno condurre una simile ricerca in drammi e scenari italiani per le *Pene d'amor perduto*, delle quali s'ignora la fonte, e che ha tanta aria italiana, e presenta personaggi comunissimi nella commedia italiana della seconda metà del Cinquecento, il Pedante e lo Spagnuolo? Al qual proposito non è da considerare impossibile che lo Shakespeare avesse qualche notizia diretta o indiretta del *Candelaio* del Bruno. Il giuoco di parole contro il pedante Holofernes, *ba*, pron. *be* (V, 1), riesce oscuro e inesplicabile senza il riferimento al motto di « pecorone » contro il pedante Manfurio, nel *Candelaio*, III, 7. Anzi, un mio ingegnoso amico è giunto a pensare che, come nei *Secondi frutti* del Florio, noto allo Shakespeare, e di cui v'è traccia forse in questa commedia (cfr. IV, 2), il Bruno compare come « Nolano », così nelle *Pene di amor perduto* egli avesse suggerito il nome del più vivace personaggio di quella commedia. « Biron », infatti, è una correzione che si trova dal secondo in-folio in poi; ma nelle due stampe originali e nel primo in-folio il nome è scritto costantemente « *Berowne* »: cfr. *The Works of W. Sh.*, ed. by W. Aldis Wright (London, Macmillan, 1894), vol. II, p. 230. Ora « *Berowne* » = *Brown* = *Bruno*! Si trastulli chi vuole con questa nuova « ipotesi bruniana », che avrebbe per lo meno il merito di non perdersi a fantasticare sulla filosofia bruniana, assorbita dallo Shakespeare, ma di restringersi alla probabile aneddotica della vita londinese, nella quale la figura di Bruno non passò inosservata. D'altra parte, nella scena IV, 1, si accenna a « *a phantasime, a Monarcho* », sul quale i commentatori inglesi raccolgono notizie che dimostrano essere una figura della commedia italiana, e appartenere al mondo e ai motti di « Bergamasco » (Arlecchino). Rimetto questo tema di studio a miglior tempo, o piuttosto, ad altro e migliore ricercatore.