



L'Arazzo
Sezione Saggi

Thought is free

Scritti in onore di Daniela Guardamagna

a cura di Tommaso Continisio, Elisabetta Marino e Rossana Sebellin



L'Arazzo

collana diretta da Loretta Frattale

Sezione Saggi

Thought is free

Scritti in onore
di Daniela Guardamagna

A cura di Tommaso Continisio,
Elisabetta Marino e Rossana Sebellin

Ledizioni

Opera pubblicata con il contributo del Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società dell'Università di Roma Tor Vergata.

Unless otherwise stated, this work is released under a Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it>.



Thought is free. *Scritti in onore di Daniela Guardamagna*, a cura di Tommaso Continisio, Elisabetta Marino e Rossana Sebellin
Prima edizione: febbraio 2024

Print ISBN 9791256001002
eBook ISBN 9791256001019
PDF ISBN 9791256001026

Ledizioni Ledipublishing
Via Boselli 10, 20136 Milano (Italy)
Informazioni sul catalogo e sulle ristampe:
www.ledipublishing.com - www.ledizioni.it

Indice

Prefazione	9
Tradurre all'ombra della censura. Ursula K. Le Guin nella Polonia Popolare <i>Alessandro Amenta</i>	11
Mallarmé e Shakespeare <i>Luca Bevilacqua</i>	23
Johann Wolfgang Goethe. Shakespeare e oltre <i>Traduzione di Gabriella Catalano</i>	35
Stupri a confronto nella prima età moderna inglese: Linguistica dei <i>corpora</i> e “le tre Lucrezie” di Shakespeare (1594), Middleton (1600) e Heywood (1608) <i>Fabio Ciambella</i>	51
“The stern Polonian”: appunti sulla Polonia al tempo di Shakespeare, con brevi digressioni <i>Marina Ciccarini</i>	69
La distorsione del messaggio nel <i>Timon of Athens</i> <i>Tommaso Continisio</i>	81
“We are such stuff / As dreams are made on and our little life / Is rounded with a sleep”: il sogno-sonno di Alonso Quijano <i>Loretta Frattale</i>	91
Tradurre (e ritradurre) poesia. Una breve nota <i>Matteo Lefèvre</i>	105

Turgenev, Shakespeare e i malintesi della cortesia <i>Nicoletta Marcialis</i>	115
L'iconicità musicale di Rosalind in <i>As You Like It</i> di Kenneth Branagh <i>Giulia Magazzù</i>	127
William Shakespeare e la frenologia: tra appropriazione, bardolatria e feticismo <i>Elisabetta Marino</i>	139
<i>Tempesta</i> in Québec: Alice Ronfard regista e traduttrice <i>Simona Munari</i>	151
Ritratto di Mark Antony: il riscatto sulla scena italiana di un eroe tragico shakespeariano <i>Valentina Rossi</i>	163
Re e residui: il teatro di Shakespeare e Beckett a confronto <i>Rossana Sebellin</i>	171
«Né il cielo sbirci dalla coltre dell'oscurità»: ovvero, cesellando i dialoghi per il doppiaggio del <i>Macbeth</i> <i>Angela Sileo</i>	185

Stupri a confronto nella prima età moderna inglese: Linguistica dei *corpora* e “le tre Lucrezie”¹ di Shakespeare (1594), Middleton (1600) e Heywood (1608)

Fabio Ciambella
Sapienza Università di Roma

1. Stupro e stupratori nella prima età moderna inglese: il caso di Lucrezia

Sebbene difficile da rappresentare sulla scena teatrale (Pallotti, 2013: 212), lo stupro è un momento narrativo assai diffuso nella letteratura della prima età moderna inglese (Catty, 1999: 11), generalmente accompagnato dal successivo suicidio del personaggio femminile sul quale la violenza viene perpetrata. Ciò è dovuto, oltre che a ragioni squisitamente testuali legate all'onore, alla reputazione e alla virtù delle protagoniste letterarie (soprattutto nel caso di suicidi “romani”), anche a fattori extra-testuali, come la pratica piuttosto comune nei tribunali inglesi del Cinque-Seicento secondo cui le donne che intraprendevano azioni legali nei confronti dei propri stupratori

¹ Il sintagma “le tre Lucrezie” è ripreso da “le due Lucrezie” (da intendersi come i poemetti di Shakespeare e Middleton), paragrafo della monografia su Thomas Middleton di Daniela Guardamagna (si veda la bibliografia per ulteriori riferimenti), alla quale questo mio articolo è dedicato per la “mamma accademica” che è stata (queste le parole con le quali si autodefinì nella primissima mail che ci scambiammo a novembre del 2011, agli inizi del mio dottorato sotto la sua benevola supervisione), l'amica che è, e la dispensatrice di consigli che continuerà ad essere (e non è una minaccia...!).

venivano spesso interrogate sbrigativamente e accusate a loro volta per diffamazione (Donaldson, 1982: 3-20; Walker, 1998: 19). Come hanno notato Pallotti (2013: 212) e Guardamagna (2018b: 158), l'origine di tale prassi giuridica è da rintracciare nella Bibbia: nel *Deuteronomio* 22.22-9 si legge infatti che quando una donna sposata viene stuprata da un uomo in città, entrambi dovranno morire perché la donna non ha gridato e non ha chiesto soccorso; in tal modo nella Bibbia si pone in dubbio la buona fede della vittima. È soltanto nel caso in cui lo stupro avvenga nei campi che sarà condannato solo l'uomo. Considerando questo fattore sociale, molti studiosi hanno interpretato il suicidio delle protagoniste di drammi e poemi inglesi della prima età moderna come un atto di denuncia e ribellione nei confronti di una società ostentatamente patriarcale (relativamente allo stupro di Lucrezia si vedano ad esempio Platt, 1975; Quay, 1995; Bal, 2006: 47).

Sicuramente uno degli episodi più noti e ripresi dalle fonti classiche in epoca rinascimentale inglese è lo stupro subito dalla nobildonna romana Lucrezia (cfr. Donaldson, 1982: v), moglie del politico Collatino, per mano di Sesto Tarquinio, figlio dell'ultimo re di Roma, Tarquinio il Superbo. L'episodio viene raccontato per la prima volta da Tito Livio nel primo libro della sua *Ab urbe condita* (25-8 a.C.) per poi essere trattato più o meno ampiamente da Dionigi di Alicarnasso nel quarto libro di *Antichità romane* (8 a.C.), nel secondo libro dei *Fastii* di Ovidio (8 d.C.), da Cassio Dione nel ventiquattresimo frammento della *Storia romana* (III secolo d.C.), fino alla *Città di Dio* di Sant'Agostino (426 d.C.). Seppur tutte diverse per ampiezza della trattazione del tema e rielaborazione dei contenuti, le opere appena citate trattano dello stupro di Lucrezia considerandolo l'apice dell'insofferenza romana nei confronti dei Tarquini, il *casus belli* che ha portato all'avvento della repubblica. In seguito allo stupro, infatti, la dinastia venne cacciata da Roma, la quale passò dalla monarchia alla repubblica nel 509 a.C. con Collatino, marito della suicida Lucrezia, nella carica di primo console insieme a Lucio Giunio Bruto.

Gli scrittori rinascimentali inglesi, come i loro predecessori tre-quattrocenteschi², danno prova di conoscere la leggenda della nobildonna romana. Oltre a cenni più o meno ampi in alcune opere shakespeariane come *Titus Andronicus*, *The Taming of the Shrew*, *As You Like It* e *Twelfth Night*, e in drammi di altri contemporanei come il *Bonduca* di Fletcher³, lo stupro di Lucrezia è l'argomento principale di due poemetti e una tragedia cinque-seicenteschi, rispettivamente *Lucrece*⁴ (1594) di Shakespeare, *The Ghost of Lucrece* (1600) di Middleton e *The Rape of Lucrece: A True Roman Tragedy* (1608) di Heywood.

Scritto da William Shakespeare prima della sua grande stagione teatrale e «durante una delle frequenti epidemie di peste che a Londra provocavano la chiusura dei teatri» (Guardamagna, 2018a: 221), *Lucrece* è un poema narrativo pubblicato nel 1594, l'anno dopo la stesura di *Venus and Adonis*. Dedicata-

² Ad esempio, la figura di Lucrezia ha ispirato i versi di Chaucer (che tratta della nobildonna romana nel poema onirico *The Legend of Good Women*), del settimo libro della *Confessio amantis* di Gower e del settimo libro della *Fall of Princes* di Lydgate.

³ È interessante notare come la connotazione di Lucrezia che si offre in *Bonduca* di Fletcher sia forse l'unico esempio di considerazione negativa della figura della nobildonna nel panorama rinascimentale inglese. Circondata da soldati romani che assistono al suo suicidio, la primogenita della regina britannica Bonduca si fa beffe della *romanitas* e del concetto di onore proprio della cultura imperiale, affermando che Lucrezia non si è suicidata per onore, ma perché «Tarquin topped her well, / And mad she could not hold him, bled» (4.4.118-19). Come nota Lovascio (2020: 176), per la principessa britannica Lucrezia si sarebbe suicidata perché avrebbe voluto tenersi Tarquinio per sé dopo essere stata da lui appagata sessualmente.

⁴ Nel frontespizio della prima edizione del 1594 il titolo del poema è *Lucrece*, nonostante all'interno il titolo corrente sia *The Rape of Lucrece*. Solo nel 1616, anno della pubblicazione della sesta edizione del poema, anche il titolo nel frontespizio venne cambiato in *The Rape of Lucrece*, «to capitalize on the popularity on Heywood's stage version» (Kewes, 2002: 247). Dal momento che prenderemo in analisi il testo del 1594, e anche per distinguerlo dalla tragedia di Heywood ed evitare così un caso di fastidiosa omonimia, in questo articolo il poema shakespeariano verrà indicato con il titolo della prima edizione.

to anch'esso, come il poema del 1593, a Henry Wriothesley, terzo conte di Southampton e barone di Titchfield, il testo si compone di 256 eptastiche di pentametri giambici in rima reale ABABBCC. La dedica a Southampton è seguita da un breve testo in prosa, "The Argument", che riassume l'antefatto contestualizzando al tempo stesso la vicenda narrata, prima dell'incipit vero e proprio del poema che, come spesso in Shakespeare, inizia *in medias res* a raccontare dell'assedio di Ardea e delle vicende che vedono coinvolti il «lust-breathed Tarquin» (v. 3)⁵ e «Lucrece the chaste» (v. 7). È opinione condivisa fra i critici che Shakespeare abbia ripreso la storia dello stupro della nobildonna romana da Livio, «possibly in William Painter's [1566] English translation»⁶ (Connor, 2016: 676) e da Ovidio, quest'ultimo direttamente in latino, non essendoci traduzioni inglesi disponibili all'epoca.

Parimenti caratterizzato da forti accenti teatrali e meta-teatrali (Guardamagna, 2018b: 182), *The Ghost of Lucrece* di Thomas Middleton è un poema molto più breve⁷. Si tratta di un monologo/soliloquio onirico affidato esclusivamente al fantasma della suicida Lucrezia con interventi del "Poeta" che fanno da cornice alle vicende ambientate al tramonto del periodo monarchico di Roma. Un sonetto dedicato a William Compton, primo conte di Northampton, precede il rituale di invocazione della «castitatis imago» (it. "immagine di castità"), invocazione in latino da parte del poeta stesso che prosegue in inglese nelle quattro eptastiche del prologo, per lasciare spazio alla narrazione del fantasma di Lucrezia nella parte centrale. Le otto eptastiche dell'epilogo, affidate ancora

⁵ Per l'edizione dei tre testi da cui sono ripresi i numeri dei versi, degli atti e delle scene si veda la sezione "Testi primari" in bibliografia.

⁶ Si tratta di una traduzione (da intendersi secondo l'accezione di traduzione dell'epoca) contenuta nel primo tomo, seconda novella, della nota raccolta *The Palace of Pleasure*.

⁷ Se si includono anche il prologo e l'epilogo (e si escludono quindi solo il sonetto dedicatorio iniziale e l'invocazione del fantasma di Lucrezia in latino), la *Lucrezia* middletoniana si compone di 89 eptastiche, quindi 623 versi, in rima reale, contro i 1855 del poema shakespeariano.

una volta al “Poeta”, concludono il poemetto. Scritto da un Middleton appena ventenne, *The Ghost of Lucrece* «nasce [...] dallo studio, da parte del giovane drammaturgo, dell’opera del suo grande collega» (Guardamagna, 2018a: 221) e le sue fonti sono perciò «Livio e Ovidio – oltre a Shakespeare stesso» (Guardamagna, 2018a: 222).

Definita da Donaldson come una «parody [...] by accident», *The Rape of Lucrece* di Thomas Heywood è una «tragedy which slithers disconcertingly between high rhetorical lament and low facetiousness» (1982: 86), caratterizzata, secondo alcuni, da «a shocking lack of care» (Bretz, 2016: 101). Se si considera che l’opera venne messa in scena ripetutamente per oltre trent’anni, almeno fino all’agosto del 1639 (Kewes, 2002: 241), si può ben intendere come la tiepida accoglienza da parte di buona parte della critica moderna⁸ non corrisponda affatto al successo di pubblico che la tragedia ebbe durante la monarchia degli Stuart. In effetti, l’atteggiamento inizialmente clownesco di Lucio Giunio Bruto⁹, i frequenti e anacronistici (quasi fastidiosi, a parere di chi scrive) interventi canori del nobile Publio Valerio Publicola¹⁰ e le *gag* del clown (personaggio altrettanto anacronistico, se si considera l’ambientazione romana della tragedia) infrangono le regole del *decorum* e stridono fortemente con i momenti di *pathos* retorico degli altri personaggi, ben lungi dal creare effetti di

⁸ Si veda anche Symonds che definisce la tragedia «burlesque» (1888: xxiv), a causa delle continue interruzioni della trama dovute agli interventi canori di Valerio. Altri critici invece, come ad esempio Rowland, apprezzano la tragedia in quanto «eloquent testimony to some of the distinct characteristics of Heywood’s dramaturgy» (2010: 11).

⁹ Kewes definisce «fool and madman» (2002: 246) il Bruto della prima parte della tragedia, prima che egli rinsavisca e decida di guidare la lotta contro i Tarquini.

¹⁰ Definito da Heywood nel frontespizio come «the merry lord among the Roman peers», Valerio fu console della repubblica romana in seguito alla cacciata dei Tarquini, insieme a Lucio Giunio Bruto, dopo che Collatino fu costretto a rinunciare alla carica, secondo quanto riportato da Livio nel secondo libro di *Ab urbe condita*.

armonica fusione fra elementi tragici e comici, o brevi spicci di *comic relief* ai quali le grandi tragedie shakespeariane come l'*Othello*, il *Lear* o il *Macbeth* avevano abituato il pubblico rinascimentale inglese. La fonte principale della tragedia heywoodiana è Tito Livio, sebbene, come si vedrà nell'analisi, non manchino rimandi linguistici e testuali ai *Fasti* di Ovidio. Lo stupro di Lucrezia, argomento esclusivo dei due poemetti precedenti, rimane sì centrale nei cinque atti di Heywood, ma viene compresso e contornato da altre vicende che contribuiscono ad un quadro più completo della nascita della repubblica romana, costituendo per certi versi una lettura più a tutto tondo delle fonti classiche.

2. *Materiali e metodi*

Lo scopo del presente articolo è quello di individuare *pattern* sintattici e lessicali esistenti nelle opere sopra brevemente descritte, al fine di studiarne i rimandi intertestuali da un punto di vista squisitamente linguistico. La quantità di materiale da analizzare difficilmente si presterebbe ad un attento *close reading*, o meglio, non in tempi relativamente brevi e, probabilmente, con risultati poco apprezzabili. Per tale motivo, in questo studio ci si è serviti degli strumenti offerti dalla linguistica dei *corpora*, in particolare del software #Lancsbox X, sviluppato all'Università di Lancaster (si veda Brezina and Platt, 2023).

I tre testi sono stati estrapolati da EEBO-TCP (Early English Books Online-Text Creation Partnership)¹¹ e modernizzati/normalizzati seguendo principalmente i criteri indicati da Stanley Wells (1984) e in parte rivisti e ampliati da Claire Loffman e Harriet Phillips (2018). Tre file separati in formato .txt sono stati caricati su #Lancsbox e è stato creato il *corpus* denominato "Lucrece". Per quanto riguarda le funzioni

¹¹ Attualmente il più grande database di testi prodotti dalla cultura occidentale (anglo-americana in particolare) dal 1475 al 1700, disponibile al sito <https://quod.lib.umich.edu/e/eebgroup/>.

offerte dal software, il presente studio si è avvalso principalmente dell'estrazione delle parole chiave tramite lo strumento *Words*, la funzione *KWIC* (*Key Words In Context*) che permette di esplorare gli intorni lessicali di un nodo (o parola chiave) e *GraphColl*, usato per studiare le collocazioni più ricorrenti di un determinato nodo.

Una volta caricati i testi, #Lancbox etichetta le parti del discorso automaticamente e calcola la grandezza del *corpus* in termini di *type* (parole diverse fra loro) e *token* (numero complessivo delle parole), come riportato nella tabella qui sotto:

	Types	Tokens
Shakespeare (1594)	3502	14580
Middleton (1600)	1505	4811
Heywood (1608)	3689	21745

Tabella 1. Grandezza del corpus in termini di *type* e *token*.

Nonostante, come era prevedibile per questioni di genere testuale, la tragedia heywoodiana sia il testo più lungo, è però il poemetto middletoniano a mostrare la più alta variazione lessicale¹² (0,31 contro 0,24 della *Lucrece* di Shakespeare e 0,17 del *Rape of Lucrece*). Questo è un dato piuttosto importante in sede di analisi collocazionale, come si vedrà nel seguente paragrafo.

¹² La variazione lessicale si calcola ricorrendo al cosiddetto TTR (*type/token ratio*), ossia il rapporto fra il numero dei *type* diviso il numero dei *token*. Più il TTR è vicino a 1, maggiore è la variazione lessicale di un testo. Generalmente, testi molto lunghi hanno un TTR tendente allo 0, mentre testi più brevi hanno una maggiore variazione lessicale. In base a questo dato, i tre testi presi in esame rientrano perfettamente nella norma.

3. *Analisi*

L'estrazione delle parole chiave contribuisce a dare informazioni sulla cosiddetta *aboutness* di un *corpus*, cioè di cui un testo parla, come ampiamente discusso nella linguistica dei *corpora* (si vedano, ad esempio, Hutchins, 1977; Scott and Tribble, 2006; Kehoe and Gee, 2011). Una volta eliminate le parole vuote o grammaticali più comuni (in ordine di occorrenza, nel *corpus* preso in esame in questo articolo: *the, and, to, of, in...*), le parole piene o lessicali più ricorrenti (e perciò statisticamente rilevanti o significative) reggono da sole il carico semantico dell'intero *corpus*. Per tale ragione, le cinque parole semanticamente piene più frequenti nel *corpus* sono state prese come caso studio in questo articolo, in modo da studiarne i *pattern* collocazionali e le relazioni sintagmatiche significative da un punto di vista statistico. La tabella sottostante riporta le prime cinque parole lessicali più ricorrenti nel *corpus*, con relativa frequenza in ciascuno dei testi considerati:

Parole chiave / Nodo	Frequenza assoluta totale	Frequenza assoluta e relativa (per 10k token) in ciascun testo		
		Skakespeare	Middleton	Heywood
Lucrece / Lucretia	124	34 (23,32)	20 (41,57)	70 (32,19)
	4	2 (1,37)	1 (2,08)	1 (0,46)
Tarquin / Sextus	120	24 (16,46)	31 (64,44)	65 (29,89)
	77	0	1 (2,08)	76 (34,95)
Rome	95	6 (4,12)	6 (16,63)	83 (38,17)
Blood	90	18 (12,35)	34 (70,67)	38 (17,48)
Love	76	14 (9,6)	4 (8,05)	58 (26,67)

Tabella 2. *Frequenza assoluta e relativa delle cinque parole piene più ricorrenti nel corpus.*

Innanzitutto, è interessante constatare come la Tabella 2 confermi quanto detto circa la relazione fra parole lessicali

e la *aboutness* di un *corpus*. Prendendo in considerazione le sole cinque parole riportate nella tabella è già possibile creare relazioni di senso fra i vari lessemi in modo da ricostruire, anche solo a grandi linee, la trama delle vicende narrate nei tre testi. Il *plot*, che vede come protagonisti Lucrezia e Tarquinio (o Sesto Tarquinio), è ambientato a Roma e incentrato su sangue e amore. Effettivamente, seppur troppo sintetica come sunto delle vicende narrate da Shakespeare, Middleton e Heywood, la frase di cui sopra contiene buona parte degli elementi essenziali alla comprensione degli eventi: protagonisti (Lucrezia e Tarquinio), ambientazione (la Roma monarchica, in procinto di diventare una repubblica), azioni (stupro e conseguente suicidio di Lucrezia con un pugnale, e dunque spargimento di sangue) e movente (amore, passione di Tarquinio nei confronti della matrona romana).

L'analisi collocazionale delle parole chiave di cui alla Tabella 2¹³, condotta combinando le funzioni *GraphColl* e *KWIC* di #Lancsbox, è sicuramente il momento analitico più interessante e stimolante. Cercando il nodo *Lucrece* con lo strumento *GraphColl* e impostando un intorno collocazionale di cinque parole a sinistra (5L) e cinque a destra (5R), con una soglia di almeno 3 co-occorrenze¹⁴, emerge che fra le co-occorrenze statisticamente più rilevanti della parola chiave *Lucrece* si hanno gli aggettivi *fair*, principalmente con funzione di pre-modificatore, e *chaste*, principalmente con funzione di post-modificatore (si veda Fig. 1), un dato molto importante che carica e caratterizza semanticamente il personaggio di connotazioni estremamente positive nel *corpus* preso in esame:

¹³ Il nodo *love* non verrà preso in considerazione in questo studio, dal momento che ricorre nella maggior parte dei casi in ripetizioni anaforiche nelle canzoni anacronistiche cantate da Valerio in *The Rape of Lucrece*, non strettamente legate al *plot*.

¹⁴ L'operazione è stata ripetuta anche per le altre parole chiave.



Fig. 1. Co-occorrenza degli aggettivi fair e chaste con il nodo Lucrece.

Cliccando con il tasto destro del mouse su ciascuno dei due aggettivi si attiva la funzione *KWIC* che contestualizza ogni *pattern* collocazionale della parola selezionata e del nodo, come riportato nelle Fig. 2 e 3:

Index	File	Left	Node	Right
10	Heywood.bt	meet, And with Duke Humphrey dine. Fair	Lucrece,	I have brought these lords from court,
25	Heywood.bt	and grac'd well, But amongst all, fair	Lucrece	doth excel. Then our impartial heart and
26	Heywood.bt	and judging eyes, This verdict gives, fair	Lucrece	wins the prize. Then, lords, you are
45	Heywood.bt	eye, and only private Twit us; fair	Lucrece!	pull not on my head The wrath
50	Heywood.bt	Clown,— their Catch. Did he take fair	Lucrece	by the toe, man? Toe, man? Aye,
51	Heywood.bt	fa ferry dino. Did he take fair	Lucrece	by the heel, man? Heel, man? Aye,
65	Heywood.bt	refusM, but in desire To venge fair	Lucrece'	rape. Dear Scaevola, Thou hast exceeded us
78	Middleton.bt	to call, and thee to come. Thy	Lucrece'	bed, which had fair canopies Spangled with
89	Shakespeare	flames the waist Of Collatine's fair love,	Lucrece	the chaste. Haply that name of 'chaste'
101	Shakespeare	dead? By this, mild patience bid fair	Lucrece	speak To the poor counterfeit of her

Fig. 2. Co-occorrenze dell'aggettivo fair e del nodo Lucrece.

Index	File	Left	Node	Right
61	Heywood.bt	the furies must torment in hell, Of	Lucrece,	Lucrece! Her chaste blood still cries For
62	Heywood.bt	furies must torment in hell, Of Lucrece,	Lucrece!	Her chaste blood still cries For vengeance
67	Heywood.bt	mad, these discontent, I ravish'd the chaste	Lucrece;	Scotus I, thy daughter, and thy wife,
75	Middleton.bt	it! Had Tarquin never lustful Tarquin been,	Lucrece	the chaste should have chaste Lucrece seen.
76	Middleton.bt	been, Lucrece the chaste should have chaste	Lucrece	seen. Tarquin the prince: had Rome no
91	Shakespeare	flames the waist Of Collatine's fair love,	Lucrece	the chaste. Haply that name of 'chaste'
123	Shakespeare	in Rome maintain'd, And by chaste	Lucrece'	soul that late complain'd Her wrongs to

Fig. 3. Co-occorrenze dell'aggettivo chaste e del nodo Lucrece.

Innanzitutto va sottolineato che, fatta eccezione per l'unica occorrenza del sintagma nominale *fair Lucrece* in Shakespeare (v. 1268), il resto delle occorrenze della medesima stringa si trova nella tragedia di Heywood, un tratto stilistico che, più che all'opera di Tito Livio in cui si parla di una Lucrezia *maesta*, triste (1.58)¹⁵, avvicina il testo heywoodiano ai *Fasti* di Ovidio. Infatti, in quest'ultima opera la matrona romana è presentata come bella, dalla carnagione chiara e bionda (2.763), tutte caratteristiche fisiche riassumibili dalle varie connotazioni dell'aggettivo inglese *fair*, che già agli inizi del XIII secolo poteva indicare qualcosa di «pleasing to the sight (of persons and body features, also of objects, places, etc.); beautiful, handsome, attractive», o «light of complexion or colour of hair and eyes, not dusky or sallow», secondo l'*Oxford Dictionary of English Etymology*.

Diverso è invece il *pattern* collocazionale dell'aggettivo *chaste* con il nodo. Mentre Heywood preferisce riferirsi metonimicamente al sangue casto di Lucrezia con il sintagma *her chaste blood* in due occorrenze (5.1 e 5.2), Shakespeare e Middleton condividono la medesima cifra stilistica definendo casta la nobildonna una volta tramite la pre-modificazione dell'aggettivo *chaste* (rispettivamente vv. 1839 in Shakespeare e 163 in Middleton), una volta con l'epiteto attributivo *the chaste* (v. 7 in Shakespeare e 163 in Middleton) che post-modifica il sostantivo. Anche in questo caso si può osservare dunque lo scarto stilistico fra Heywood e le *Lucrezie* di Shakespeare e Middleton.

Ben diverse, ma ugualmente interessanti sono le collocazioni della parola chiave *Tarquin*. Questa volta è *The Ghost of Lucrece* di Middleton a mostrare la sua unicità dal punto di vista stilistico, attribuendo a Tarquinio una serie di epiteti in funzione predicativa e attributiva, molti dei quali hanno o assumono connotazioni negative nel contesto in cui sono inseriti, che non si riscontrano né in Shakespeare, né in Hey-

¹⁵ Neanche la traduzione di Painter caratterizza Lucrezia come *fair*.

wood. Tali epiteti occorrono in una specifica e ristretta porzione del testo, dalla strofa 13 alla 26, saltando la 17, e sempre nella medesima posizione: all'inizio del primo verso di ogni epistola, seguito dai due punti, come a voler spiegare ogni volta il motivo per il quale il fantasma di Lucrezia definisce Tarquinio in un certo modo. Dal punto di vista pragmatico dell'organizzazione testuale, queste strofe seguono lo schema T1>R1, T1>R2, T1>R3, ecc. laddove il "Tema 1" è sempre Tarquinio e il rema cambia di volta in volta in base a quale epiteto il fantasma di Lucrezia attribuisce al suo stupratore, come a voler tornare sempre ossessivamente allo stesso tema e ribadirne crimini e colpe. Nel poema middletoniano Tarquinio è definito *my guest* (1 occorrenza al v. 147), *my kinsman*¹⁶ (3 occorrenze ai vv. 150; 155 e 157), *the lecher* (1 occorrenza al v. 192), *the night-owl*¹⁷ (6 occorrenze ai vv. 199; 206; 213; 220; 227 e 234), *the prince*¹⁸ (4 occorrenze ai vv. 164; 178; 180 e 183), *the ravisher* (1 occorrenza al v. 143), *the Roman (heir)* (2 occorrenze ai vv. 145 e 183) e *the traitor* (2 occorrenze ai vv. 185 e 190). L'uso di epiteti che post-modificano il nodo *Tarquin* rende stilisticamente l'idea dell'eccezionalità delle caratteristiche che il fantasma di Lucrezia attribuisce via via a Tarquinio, aggiungendo pragmaticamente salienza:

¹⁶ Sesto Tarquinio era cugino di secondo grado di Collatino, marito di Lucrezia.

¹⁷ Si veda a tal proposito anche il verso shakespeariano «The dove sleeps fast that this night-owl will catch» (v. 360), unica occorrenza del composto *night-owl* nella Lucrece del 1594, dove, attraverso la *imagery* degli animali, il poeta mette a confronto la casta e pura colomba Lucrezia con Tarquinio, animale notturno che agisce nell'ombra e tradisce non solamente la fiducia del cugino, stuprandone la moglie, ma anche quella del governo romano. È molto probabile che Middleton abbia ripreso l'accostamento di Tarquinio all'immagine del *night-owl* da Shakespeare.

¹⁸ In questo caso l'epiteto *prince* assume una connotazione negativa, quasi come a voler sottolineare che è stato proprio un principe a commettere un simile crimine, e il fantasma di Lucrezia si interroga sulla possibilità che non ci fosse in tutta Roma un principe migliore di Tarquinio (v. 164).

egli non è un qualsiasi maniaco, stupratore, o traditore, bensì è Tarquinio il maniaco, Tarquinio lo stupratore, e Tarquinio il traditore per eccellenza. La serie di epiteti rivolti al principe romano fa sì che in Middleton scarseggi un'aggettivazione che pre-modifichi e che connoti negativamente lo stupratore, fatta eccezione per il verso 162 in cui il principe romano è definito *lustful*¹⁹: «Had Tarquin never lustful Tarquin been». Al contrario, Shakespeare definisce Tarquin falso (*false*, vv. 1197 e 1743), lussurioso (*lust-breathed*, v. 3) e incline agli eccessi (*surfeit-taking*, v. 698), mentre nella tragedia di Heywood una serie di aggettivi connotati positivamente (*all-commanding*, 3.1; *great*, 1.2, 2.2, 2.3 e 2.5; *noble*, 1.1; *royal*, 2.2 e 3.1; *sweet*, 5.6) fungono da contrasto e antitesi con la vicenda centrale dello stupro di Lucrezia, proprio perché la trama di *The Rape of Lucrece* racconta anche l'antefatto dell'episodio di violenza subito dalla matrona romana, quando il principe Tarquinio era ancora celebrato dai suoi sudditi, dai suoi pari e da sua moglie Tullia. Non è un caso che le occorrenze di questi aggettivi connotati positivamente si concentrino nella prima parte della tragedia (atti 1 e 2)²⁰, prima dello stupro di Lucrezia.

Il nodo *Rome* è invece interessante da esplorare sul piano sintagmatico, in combinazione con la stringa 'the + (aggettivo) + parte del corpo + of (aggettivo) *Rome*', che nella tragedia di Heywood, diversamente che nei due poemi precedenti, contribuisce alla personificazione della città eterna, attribuendole caratteristiche antropomorfe. In *The Rape of Lucrece* si legge infatti «the eyes of Rome» (2.4), «the powerful hand of Rome» (5.3), «the universal arm of potent Rome» (5.3), come se il regno romano fosse un corpo compatto pronto ad unirsi per cacciare i Tarquini.

¹⁹ Parimenti, in Shakespeare troviamo «lust-breathed Tarquin» al verso 3 e in Heywood «lust-burn'd Tarquin» (5.2).

²⁰ La collocazione *sweet Tarquin* si trova nella scena sesta del quinto atto, poiché pronunciata da Tullia, moglie di Sesto Tarquinio, poco prima della loro esecuzione.

Infine, sono particolari e degni di nota anche i *pattern* collocazionali di *blood*, che in Shakespeare è spesso associato ad un colore: *black blood* (v. 1745), *blue blood* (v. 1454), *red blood* (vv. 1377 e 1437). In Middleton, invece, *blood* si trova spesso come primo o secondo elemento di una coordinazione di sintagmi nominali uniti dalla congiunzione *and*, soprattutto con il lessema *tear*, a sottolineare metaforicamente la disperazione di Lucrezia dopo lo stupro, ma anche nelle stringhe «fiery blood and luxury» (v. 77), «lust and blood» (v. 85), «blood and fire» (v. 591), a indicare la lussuria di Tarquinio che conduce alla violenza. In Heywood, invece, è l'aggettivazione che caratterizza la parola chiave *blood*. Se il sangue dei Tarquini è inizialmente *good* (1.2) e *high* (2.1), l'assassinio di Servio Tullio per mano di Tarquinio il Superbo e la lussuria di Sesto Tarquinio infettano, macchiano il sangue reale, che lascia spazio al sangue metonimicamente *chaste* (5.2), *innocent* (5.7) e *the chastest* (5.7) di Lucrezia, che va vendicato. Attraverso le collocazioni del nodo *blood* e della *imagery* ad esso associata, Heywood racconta la parabola discendente dei Tarquini e la loro cacciata da Roma, fino alla proclamazione della repubblica.

4. Conclusioni

L'analisi computazionale condotta in questo articolo sulla comparazione di *pattern* collocazionali lessical-sintattici nelle tre opere rinascimentali inglesi incentrate sull'episodio dello stupro di Lucrezia ha evidenziato come dal punto di vista stilistico i testi presentino sì alcune somiglianze relative alle parole chiave, ma anche notevoli differenze a livello stilistico. Se è vero, da un lato, che fra il poema shakespeariano e quello middletoniano c'è una «close association» (Guardamagna, 2018b: 181) riscontrabile anche in una certa somiglianza stilistica, dovuta probabilmente all'imitazione del ventenne Middleton nei confronti del collega «older and greater» (Guardamagna, 2018b: 181), dall'altro la tragedia di Hey-

wood, seppur con tutti i problemi e le limitazioni di cui si è trattato nel primo paragrafo, spicca maggiormente per scelte stilistiche peculiari rispetto ai poemi che l'hanno preceduta.

Lo studio meriterebbe senz'altro una trattazione più ampia e di maggior respiro, confrontando sistematicamente le tre opere anche con le fonti, tramite la creazione di un *corpus* parallelo da investigare attraverso gli strumenti offerti dalla linguistica dei *corpora* da un lato, dalla stilistica contemporanea dall'altro.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Connor, Francis X., ed. (2016): *Lucrece*, in Taylor, Gary, John Jowett, Terry Bourus and Gabriel Egan (eds): *The New Oxford Shakespeare. The Complete Works: Modern Critical Edition*, New York and Oxford: Oxford University Press, pp. 673-721.

Holaday, Allan, ed. (1950): *Thomas Heywood's The Rape of Lucrece*, Urbana: University of Illinois Press.

Shand, G. B., ed. (2007): *The Ghost of Lucrece*, in Taylor, Gary and John Lavagnino (eds.): *Thomas Middleton: The Collected Works*, Oxford: Clarendon Press, pp. 1985-98.

Bibliografia secondaria

Bal, Mieke (2006): *A Mieke Bal Reader*, Chicago and London: University of Chicago Press.

Bretz, Andrew (2016): "Sung Silence: Complicity, Dramaturgy, and Song in Heywood's *Rape of Lucrece*", *Early Theatre*, 19 (2), pp. 101-18.

Brezina, Vaclav and William Platt (2023): "#LancsBox X [software]", online: <http://corpora.lancs.ac.uk/lancsbox>.

Data ultima consultazione 31/08/2023.

- Catty, Jocelyn (1999): *Writing Rape, Writing Women in Early Modern England. Unbridled Speech*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Donaldson, Ian (1982): *The Rapes of Lucretia: A Myth and Its Transformations*, Oxford: Clarendon Press.
- Guardamagna, Daniela (2018a): “Le due Lucrezie”, in Guardamagna, Daniela: *Thomas Middleton, drammaturgo giacomiano*, Roma: Carocci, pp. 221-24.
- Eadem (2018b): “Visions of Lucrece: Shakespeare, Middleton and Renaissance Art”, in Eadem (ed.): *Roman Shakespeare: Intersecting Times, Spaces, Languages*, Oxford and Bern: Peter Lang, pp. 155-92.
- Hutchins, W. John (1977): “On the Problem of ‘Aboutness’ in Document Analysis”, *Journal of Informatics*, 1 (1), pp. 17-35.
- Kewes, Paulina (2002): “Roman History and Early Stuart Drama: Thomas Heywood’s *The Rape of Lucrece*”, *English Literary Renaissance*, 32 (2), pp. 239-67.
- Kehoe, Andrew and Matt Gee (2011): “*Social Tagging: A New Perspective on Textual ‘Aboutness’*”, *Studies in Variation, Contacts, and Change in English: Methodological and Historical Dimensions of Corpus Linguistics*, 6, on line: https://varieng.helsinki.fi/series/volumes/06/kehoe_gee/. (data ultima consultazione 25/11/2021).
- Loffman, Claire and Harriet Phillips, eds. (2018): *A Handbook of Editing Early Modern Texts*, London and New York: Routledge.
- Lovascio, Domenico (2020): “Bawds, Wives, and Foreigners: The Question of Female Agency in the Roman Plays of the Fletcher Canon”, in Lovascio, Domenico (ed.): *Roman Women in Shakespeare and His Contemporaries*, Berlin and Boston: de Gruyter, pp. 165-84.
- Pallotti, Donatella (2013): “Maps of Woe. Narratives of

- Rape in Early Modern England”, *Journal of Early Modern Studies*, 2, pp. 211-39.
- Platt, Michael (1975): “*The Rape of Lucrece* and the Republic for Which It Stands”, *The Centennial Review*, 19 (2), pp. 59-79.
- Quay, Sara E. (1995): “‘Lucrece the Chaste’: The Construction of Rape in Shakespeare’s *The Rape of Lucrece*”, *Modern Language Studies*, 25 (2), pp. 3-17.
- Rowland, Richard (2010): *Thomas Heywood’s Theatre 1599-1639: Locations, Translations, and Conflict*, Farnham: Ashgate.
- Scott, Mike and Christopher Tribble (2006): “Key Words of Individual Texts: Aboutness and Style”, in Scott, Mike and Christopher Tribble: *Textual Patterns: Key Words and Corpus Analysis in Language Education*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing, pp. 55-72.
- Symonds, John A. (1888): “Thomas Heywood”, in Wilson Verity, Arthur (ed.): *Thomas Heywood*, London: Vizetelli & Co, vii-xxxii.
- Walker, Garthine (1998): “Rereading Rape and Sexual Violence in Early Modern England”, *Gender & History*, 10 (1), pp. 1-25.
- Wells, Stanley (1984): *Re-editing Shakespeare for the Modern Reader*, Oxford: Clarendon Press.