



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
CASSINO E DEL LAZIO MERIDIONALE

Corso di Dottorato in
TESTI, CONTESTI E FONTI DALL'ANTICHITÀ ALL'ETÀ
CONTEMPORANEA

Curriculum: Studi storico-letterari, filologici e linguistici italiani ed europei

Ciclo XXXVII

Shakespeare his outcasts. Analisi del reietto scespiriano e del suo
linguaggio: un approccio *corpus-based*

SSD: L-LIN/10 LETTERATURA INGLESE

Coordinatore del Corso

Chiar.ma Prof.ssa Costanza D'Elia

Supervisore

Chiar.ma Prof.ssa Maria Valentini

Dottoranda

Miriam Cuscito

ANNO ACCADEMICO

2023/2024



*Alle mie sorelle e a mio fratello.
Ai miei nipoti. A mia madre e mio padre.*

*to all the apostles of
the School of Resentment.*

Indice dei contenuti

1.	Introduzione.....	5
2.	Premesse teoriche	8
2.1.	L'autore, il testo, la critica	8
2.2.	Gli approcci allo studio	32
2.2.1.	New Historicism e Shakespeare	36
2.2.2.	Le Digital Humanities e gli Shakespeare Studies.....	44
2.2.3.	Close e Distant reading.....	55
3.	Alterità e personaggi.....	60
3.1.	Inclusione ed esclusione	60
3.1.1.	L'outsider in Europa e in Inghilterra	62
3.1.2.	Il reietto nella scena scespiriana	67
3.1.3.	Il corpo disfunzionale	70
3.2.	La scelta dei personaggi	89
4.	Il caso studio.....	94
4.1.	Il <i>corpus</i> e gli strumenti di ricerca.....	94
4.1.1.	Corpora annotati e plain texts: vantaggi e svantaggi.....	94
4.1.2.	Natural Language Processing	107
4.1.3.	Il corpus	113
4.2.	L'analisi	116
4.2.1.	Part of Speech Analysis	116
4.2.2.	Distribuzione del discorso	118
4.2.3.	Term Frequency – Inversed Document Frequency.....	122
4.2.4.	Similarità con Cosine Similarity e Principal Components Analysis	128
4.2.5.	Lunghezza media delle frasi e complessità lessicale.....	132
4.2.6.	Sentiment Analysis	139
4.2.7.	Network Analysis	147
5.	Conclusioni.....	157
	Bibliografia.....	163
	Sitografia	188

Indice delle figure

Figura 1 Digital facsimile of the Bodleian First Folio of Shakespeare's plays	101
Figura 2 Distribuzione delle Part of Speech e relativi sentiment delle opere.....	117
Figura 3 Divisione in percentuale dei dialoghi dell'opera Macbeth	119
Figura 4 Divisione in percentuale dei dialoghi di The Tempest	120
Figura 5 Divisione in percentuale dei dialoghi di Richard III.....	120
Figura 6 Divisione in percentuale dei dialoghi di Much ado About Nothing.....	121
Figura 7 TF-IDF delle prime 50 parole più rappresentative delle opere in analisi ordinate in ordine alfabetico.	124
Figura 8 TF-IDF delle prime 50 parole più rappresentative dei personaggi in analisi ordinate in ordine alfabetico.	125
Figura 9 Heatmap di similarità del coseno tra opere e personaggi.....	129
Figura 10 Analisi delle componenti principali (PCA) con indicazione e direzione delle parole maggiormente caratterizzanti secondo il TF-IDF.....	131
Figura 11 Lunghezza media delle frasi per personaggio calcolate sulla media del numero di parole per frase.	133
Figura 12 Complessità lessicale dei personaggi in base alla % di parole uniche nelle battute.	134
Figura 13 Parole più utilizzate da Ariel	135
Figura 14 Parole più utilizzate da Beatrice.....	136
Figura 15 Parole più utilizzate da Macbeth	137
Figura 16 Parole più utilizzate da Richard III	138
Figura 17 Evoluzione del Sentiment nelle opere per atto.....	140
Figura 18 Evoluzione del sentiment dei personaggi per atto.....	142
Figura 19 Network analysis intertestuale del corpus.....	147
Figura 20 Network analysis intratestuale di Macbeth	148

Figura 21 Network analysis intratestuale di Richard III	149
Figura 22 Network analysis intratestuale di Much ado About Nothing	149
Figura 23 Network analysis intratestuale di the Tempest.....	150
Figura 24 Network analysis personaggi principali/opere	151

1. Introduzione

Il presente lavoro si inserisce nel vasto e complesso panorama degli studi shakespeariani, un campo di ricerca che ha attraversato secoli di interpretazioni e riletture, diventando uno dei pilastri più influenti della tradizione letteraria europea. L'opera di William Shakespeare, infatti, ha stimolato la creazione di un apparato critico multidisciplinare e continua a essere una lente attraverso cui osservare l'evoluzione delle idee e delle strutture di pensiero che hanno plasmato la cultura globale. Questo studio si propone di analizzare la rappresentazione della marginalità e dell'alterità nelle opere di Shakespeare, con particolare attenzione ai personaggi che incarnano una condizione di esclusione sociale, culturale o fisica.

La ricerca si concentra sul concetto di alterità dinamica, ovvero sulla fluidità delle identità marginali nei testi shakespeariani, esplorando come i personaggi reietti siano definiti e come interagiscano con le norme sociali e culturali del loro tempo. L'obiettivo è comprendere come Shakespeare rappresenti, interroghi e talvolta sovverta le dinamiche di potere e di identità della sua epoca, utilizzando figure marginali come strumenti critici per riflettere sulle tensioni sociali e politiche dell'Inghilterra elisabettiana e giacobina.

Lo scopo principale di questo studio è quello di offrire una lettura alternativa dei personaggi shakespeariani attraverso una prospettiva transdisciplinare, che integra approcci teorici come il *New Historicism*, e le *Digital Humanities*, con l'obiettivo di dimostrare come i personaggi marginali, spesso considerati semplici figure di contorno,

siano invece centrali nella costruzione delle narrative, fungendo da specchio delle contraddizioni e delle tensioni della società elisabettiana.

L'ipotesi di partenza è che i personaggi marginali nelle opere di Shakespeare non siano semplicemente rappresentazioni passive dell'esclusione, ma attivi agenti di resistenza e negoziazione delle norme sociali. Per verificare questa ipotesi, il lavoro si avvale di un approccio metodologico che combina il *close reading* tradizionale con il *distant reading* digitale, utilizzando tecniche di *Natural Language Processing* (NLP); un approccio ibrido che permette di individuare schemi e relazioni che caratterizzano i personaggi, offrendo nuovi spunti per comprendere la costruzione dell'alterità attraverso il linguaggio e la performatività.

Il testo è organizzato in tre capitoli principali. Il capitolo 2, *Premesse teoriche*, fornisce un quadro teorico e metodologico, presentando gli approcci critici utilizzati per l'analisi, tra cui il *New Historicism* e le *Digital Humanities*. Il capitolo 3, *Alterità e personaggi*, si focalizza sulla definizione e applicazione dei concetti di alterità approfondendo il concetto di *alterità dinamica*, analizzando come i personaggi marginali siano definiti e come interagiscano con le norme sociali e culturali del loro tempo; e discute i metodi e motivi di definizione dei personaggi. Il capitolo 4, *Il caso studio*, si concentra sull'analisi computer-mediata e il commento dei dati raccolti su specifici personaggi shakespeariani, Richard III, Macbeth, Beatrice e Ariel, esplorando la loro rappresentazione linguistica in relazione al concetto di alterità.

Uno dei principali ostacoli affrontati durante la ricerca è stato l'integrazione tra metodologie tradizionali e strumenti digitali: l'uso delle *Digital Humanities*, sebbene offra nuove possibilità di analisi, richiede una competenza tecnica non sempre disponibile

nel contesto accademico tradizionale. Inoltre, la natura polisemica e stratificata dei testi shakespeariani ha reso complessa l'interpretazione automatizzata, richiedendo un continuo bilanciamento tra analisi quantitativa e qualitativa.

Nonostante queste difficoltà, lo studio dimostra come l'integrazione di approcci tradizionali e digitali possa arricchire la comprensione delle opere shakespeariane, offrendo nuove prospettive sulla rappresentazione della marginalità e dell'alterità. Attraverso l'analisi dei personaggi reietti, questo lavoro mira a contribuire al dibattito accademico, proponendo una lettura più stratificata e complessa delle opere del Bardo, sostenendo il potere strumentale della letteratura nell'interrogazione delle strutture di potere e delle dinamiche sociali.

2. Premesse teoriche

2.1. L'autore, il testo, la critica

Il vasto e complesso panorama degli studi shakespeariani si distingue come uno dei pilastri più influenti e sfaccettati della tradizione letteraria europea, vuoi per la sua longevità, vuoi per l'importanza che ha avuto come caposaldo della nascente letteratura inglese, vuoi per la sua ricchezza retorica e tematica. È ragionevole ipotizzare che non esista essere umano che non conosca il nome di William Shakespeare, le cui opere hanno attraversato secoli di interpretazioni e riletture, risultando in un apparato critico con forme sinaptiche, che intrecciano, tra le altre discipline, la letteratura, la filosofia, la politica, la sociologia e le arti performative. Proprio per questo, chi scrive ritiene che affrontare coscientemente e adeguatamente l'opera del Bardo implichi da una parte una conoscenza approfondita dei suoi testi; dall'altra, una particolare attitudine alla transdisciplinarietà tra approcci.

Ad avallare questa prospettiva, c'è la filogenesi della critica shakespeariana, nata già in vita dell'autore, la quale non è rimasta statica nel corso dei secoli ma ha costantemente riflettuto le tensioni intellettuali e i cambiamenti socioculturali di ogni epoca, rendendo l'autore non solo un oggetto di studio, ma una lente attraverso cui osservare l'evoluzione delle idee e delle strutture di pensiero che hanno plasmato la cultura europea e globale.¹

¹ A partire dalle riletture con lieto fine di Dryden, ad esempio la riscrittura di *Anthony and Cleopatra* del 1695 dal titolo *All for Love*, fino ad arrivare alle più recenti *West Side Story*, rivisitazione teatrale di *Romeo and Juliet* del 1957 di Arthur Laurents, Stephen Sondheim e Leonard Bernstein e *Indigo*, romanzo del 1992 che rivede i personaggi e i rapporti di *the Tempest*, o la recentissima riletture e trasposizione cinematografica dell'*Othello* di Edoardo Leo dal titolo *Non sono quello che sono* del 2023.

Per avere un'idea del numero di risorse critiche a disposizione basterebbe anche solo considerare i testi risalenti alla contemporaneità di Shakespeare, come il testo critico-enciclopedico *Palladis Tamia* di Francis Meres, pubblicato nel 1598, durante il periodo di massima attività dei *Lord Chamberlain's Men*. Questo lavoro fornisce le prime evidenze sulla ricezione dell'autore nel suo tempo, evidenziando la sua rilevanza dal punto di vista linguistico e riconoscendolo come uno dei principali affinatori della lingua inglese:

As the Greeke tongue is made famous and eloquent by Homer, Hesiod, Euripides, Aeschilus Sophocles, Pindaras, Phocylides and Aristophanes; and the Latine tongue by Virgill, Ouid, Horace, Silias Italicus, Lucanus, Lucretius, Aufonius and Claudianus: so the English tongue is mightily enriched, and gorgeoufflie invested in rare ornaments and resplendent abiliments by fir Philip Sidney, Spencer, Daniel, Drayton, Warner, Shakespeare, Marlow and Chapman. (p. 280)

Analogamente al grande autore latino Plauto, poi, in quanto a valore artistico del verso, gli viene conferito il ruolo di rappresentante della migliore e più bella lingua inglese:

As Epius Stolo said, that the Muses would speake with Plautus tongue, if they would speak Latin: so I say that the Muses. would speak with Shakespeares fine filed phrafe, if they would speake English (p. 282)

Meres non si esime dal menzionare il valore del lirismo dell'autore, continuando a citarlo nello stesso contesto delle voci della grande letteratura classica, che costituivano il riferimento artistico dell'epoca, tra le quali figura quella di Ovidio, il quale con le sue

Metamorfosi goldinghiane (1567) e le traduzioni delle *Eroidi* permeate dalla Francia costituiva per la produzione letteraria inglese una fonte cospicua²:

As the foule of Euphorbus was thought to liue in Pythagoras; fo the
fweete wittie foule of Ovid lives in mellifluous & hony-tongued
Shakefpeare, (p. 282)

Come molte delle scritture del tempo, il *Palladis Tamia* permette di comprendere come Shakespeare fosse percepito dai suoi contemporanei e quale fosse il suo impatto sulla cultura letteraria del tempo; il confronto con autori classici greco-romani, come Omero, Esiodo, Euripide, Eschilo, Sofocle, Pindaro, Focilide e Aristofane per la lingua greca, e Virgilio, Ovidio, Orazio, Silio Italico, Lucano, Lucrezio, Ausonio e Claudiano per la lingua latina, mette in luce la correlazione tra questi e lo sviluppo dell'autore e, in parte, ne spiega i riverberi stilistici e tematici (Bullough, 1973), non per questo diminuendone la potenza creativa e immaginifica.

Meres, dunque, fornisce informazioni riguardo al prestigio che il Bardo stava acquisendo in vita, citando diverse sue opere di vario genere e riconoscendolo come una delle maggiori voci dell'arte teatrale e poetica della *nuova* lingua inglese. La stessa era stata oggetto di grande lavoro qualche tempo prima a opera di Richard Tottel, il quale aveva contribuito alla dignificazione della lingua con la pubblicazione della prima antologia della poesia inglese, una miscellanea di lavori di Thomas Wyatt, Henry Howard, Earl of Surrey e altri autori, riconosciuti come i maggiori promotori della lingua inglese (*Tottel's*

² Si vedano, a titolo esemplificativo: *Hero and Leander* di Christopher Marlowe, il quale riprende i personaggi mitologici permeati dai lavori di Ovidio, *Romeo & Juliet* di William Shakespeare basati su Priamo e Tisbe, Philomela, Procne e Tereus nel *Titus Andronicus*

miscellany: Songes and Sonettes of Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt and others, Tottel, 1557).

Lo stretto legame con i classici e la letteratura europea coeva nell'opera di Shakespeare, suggerito da testimonianze come quella di Meres, infittisce il lavoro critico che dev'esserci alla base dello studio e analisi del suo operato. Si rivela quindi necessario tener conto delle influenze esterne derivanti dalla circolazione di diversi testi (Bullough, 1973) con alcuni dei quali Shakespeare entrò in contatto grazie alle fondamentali traduzioni rinascimentali (Guttman, 1947) che già circolavano durante il regno di Enrico VIII, ma che videro un'immensa fioritura nel periodo elisabettiano, durante il quale si fecero necessarie indicazioni per l'importante riforma sociale che la regnante era intenta a portare avanti: l'educazione del cortigiano (Broadway, 2012; Doran & Jones, 2011; Secara, 2008; Thomas, 2018; Wagner, 2010).

Tra le principali fonti classiche interessate dalle traduzioni, spicca il già menzionato autore romano Ovidio, la cui opera *le Metamorfosi* fu resa disponibile a Shakespeare tramite la traduzione in versi di Arthur Golding del 1567. Questa traduzione ebbe un impatto decisivo sulla produzione poetica e letteraria del tempo e, per citare solo alcune opere, si ritrovano in *A Midsummer Night's Dream* e *Venus and Adonis* di Shakespeare, così come in *Hero and Leander* di Christopher Marlowe, i miti ovidiani e i temi della trasformazione e dell'erotismo (Taylor, 2000).

Altrettanto significative furono le traduzioni delle opere di Omero, iniziate nel 1598 da George Chapman, che tradusse *Illiade* e successivamente *Odissea* dal greco antico. Queste epopee eroiche influenzarono senz'altro Shakespeare ma, tra gli altri, anche Ben

Jonson, il quale mostrò un forte interesse per i modelli epici e classici presenti in particolare nelle sue opere più tarde, come *Sejanus His Fall* (Demetriou, 2008).

Le *Vite parallele* di Plutarco, tradotte intorno al 1579 da Thomas North, rappresentano un'altra fonte essenziale (Guttman, 1947). North tradusse l'opera dal francese, utilizzando la versione di Jacques Amyot del 1559, come riporta egli stesso nella prefazione al lettore.³ Queste vite di grandi figure storiche greche e romane ispirarono tragedie storiche di Shakespeare, come *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra* e *Coriolanus*, ma anche autori come Thomas Kyd, il quale prese ispirazione dai temi della vendetta e della moralità politica presenti in Plutarco per il suo *The Spanish Tragedy* del 1587 (Shackford, 1929), opera da cui Shakespeare a sua volta attingerà per il suo *Hamlet*.

Anche la traduzione parziale dell'Eneide di Virgilio, realizzata da Richard Stanyhurst nel 1582, influenzò le tragedie storiche ed epiche della produzione poetica e drammatica in età elisabettiana e, soprattutto, giacobiana, fornendo spunti eroici visibili, per esempio, con i personaggi eponimi *Henry V* di Shakespeare e *Tamburlaine the Great* di Marlowe (Martindale, 2004).

Oltre alle fonti classiche, la cultura e la filosofia rinascimentale europea influenzarono profondamente questi autori. Gli *Essays* di Michel de Montaigne, resi accessibili in inglese grazie alla traduzione di John Florio del 1603, ebbero un grande impatto su Shakespeare – le cui opere come *The Tempest* e *Hamlet* nelle loro riflessioni filosofiche ne svelano l'influenza – e su Jonson, che fu altrettanto affascinato dall'introspezione filosofica e morale di Montaigne, soprattutto in drammi come *Volpone* (Engle et al., 2022)

³ « To the reader. The profit of stories, and the praise of the Authos, are sufficiently declared by Amyot, in his epistle to the reader [...]» North, 1910 [1579], p. 4.

Infine, l'influenza della narrativa europea contemporanea si manifesta chiaramente nelle opere drammatiche del tempo: centouna novelle greche, latine, italiane e francesi tradotte e raccolte in quattro volumi da William Painter in *The Palace of Pleasure*⁴ (1566-1575), opera che offrì numerose trame, riprese e adattate non solo da Shakespeare – come in *Romeo and Juliet*, *All's Well That Ends Well* e *the Taming of the Shrew* – ma anche da autori come George Peele, che trasse ispirazione dalle novelle italiane per costruire la trama di *the Old Wives' Tale*, Philip Massinger attinse per le sue opere *the Maid of Honour* e *the Picture* (Britannica, 2024).

La traduzione del 1561 di Thomas Hoby del *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione influenzò profondamente la formazione della nobiltà e della cortesia, sia a livello sociale, sia artistico, producendo influssi che in Shakespeare e nei suoi contemporanei risuonano in personaggi come Hamlet, Benedick e Beatrice di *Much ado About Nothing*, Cassius dell'*Othello* ma anche nell'*Edward II* di Marlowe, dove gli ideali cortesi giocano un ruolo centrale (Burke, 1998).

La crescente notorietà di cui Shakespeare godeva nel panorama artistico britannico si andava consolidando grazie alla sua capacità di coniugare sensibilità poetica e abilità di interpretare il gusto dell'audience, oltre ad una innegabile abilità scenica che gli valse numerosi elogi per la raffinatezza della scrittura e la qualità delle messe in scena, portandolo a un ampio riconoscimento non solo tra il pubblico popolare, ma anche tra alcuni ambienti culturali elitari (Dutton, 2016).

⁴ “*The Palace of Pleasure: Elizabethan Versions of Italian and French Novels from Boccaccio, Bandello, Cinthio, Strapasola, Queen Margaret of Navarre, and Others*”. Cfr Jacobs J., 1890. La prima edizione del 1566 è composta da sessanta novelle, a cui si aggiunsero nell'ultima edizione del 1575 un totale di 47 nuove novelle. (*William Painter | Victorian Era, Novels & Poetry | Britannica*, 2024)

Com'è intuibile, una grande risonanza porta con sé attenzioni positive e negative: questo successo, infatti, non fu esente da critiche e, accanto agli apprezzamenti, Shakespeare attirò l'ostilità di diversi intellettuali legati alla corte che, talvolta, lo accusavano di un eccesso di teatralità, di deviare dai canoni classici o, addirittura, di una brutta mimesi del lavoro poetico. D'altronde, l'unica speranza di evitare la «moral and physical assassination» sarebbe stata quella di «do nothing, say nothing, be nothing» (Hubbard, 1898, p. 370). Ma per un autore prolifico come Shakespeare l'esposizione a tali giudizi era inevitabile.

Nel suo trattato *Groats-worth of Witte, bought with a million of Repentance*, pubblicato nel 1592, anno in cui si ha la prima attestazione di Shakespeare a Londra dopo i cosiddetti *lost years* (Dobson & Wells, 2001, p. 261), Robert Greene riflette sul ruolo e la natura del poeta e mette in guardia il pubblico contro una particolare categoria di attori, da lui definiti *puppets* e *antiks*⁵. Prosegue descrivendo un «corvo parvenu» (*upstart crow*), avvertendo i lettori riguardo a chi, «abbellito con le nostre piume» (*beautified with our feathers*), si appropria dell'arte altrui per emularne il lustro. Greene attacca Shakespeare, accusandolo di mascherarsi vilmente da poeta, usando strumenti letterari che giudica inautentici. Dietro il linguaggio sofisticato e l'abilità artistica, egli vede solo un'ambizione smisurata, non supportata da una solida formazione accademica.

Parodiando un verso dell'*Enrico VI, Parte III* (1590), Greene fa riferimento a un «cuore di tigre» (*Tygers hart*), nel tentativo di smascherarlo da dietro al travestimento della «pelle d'attore» (*Players hyde*), richiamando il verso usato dal Duca di Gloucester, Richard III

⁵ «A performer who entertains others with buffoonery; a jester, a clown. Also figurative. Obsolete.» s.v. “antic (n.), sense 3.a.”, Oxford English Dictionary, 2024.

per riferirsi a Margherita d'Angiò.⁶ La parodia di Greene, tuttavia, non si limita al rimando shakespeariano: funge da monito contro i falsi poeti, riflettendo la visione stigmatizzata degli artisti nell'epoca elisabettiana. Secondo Greene, questo impostore, pur cercando il riconoscimento artistico dietro la maschera dell'attore, nasconde la bassezza di un'ambizione che, priva di veri meriti e di un'adeguata istruzione, conduce inevitabilmente alla corruzione. Il riferimento diretto a Shakespeare appare chiaramente poche righe dopo, attraverso un gioco di parole che allude al nome del Bardo:

[...] there is an vpstart Crow, beautified with our feathers, that with his Tygers hart wrapt in a Players hyde, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you: and being an absolute Iohannes fac totum, is in his owne conceit the onely Shake-scene in a countrey.

Per Greene, Shakespeare incarna un portentoso, saprofago scalatore sociale, nutrito dalle carcasse dell'arte altrui che cerca di inserirsi in un contesto riservato a chi aveva ricevuto una formazione classica e che, per questo, si considerava il degno custode dell'arte poetica. Un *outsider* che, similmente alla regina Margherita,⁷ cela la sua natura disprezzabile dietro apparenti virtù, appartenendo a categorie storicamente marginalizzate e considerate inferiori: in questo caso, donne e attori, entrambi spesso esclusi dalle élite culturali (Doran & Jones, 2011).

Lo stigma sociale che gravava sugli attori, considerati vagabondi ed elementi perturbatori, trovò espressione nell'*Act for the Punishment of Vagabonds, and for Relief of the Poor and Impotent* del 1572, che non solo rappresentava una risposta a questa percezione

⁶ «O tiger's heart wrapt in a woman's hide! », History of Henry VI part III, 1.4, 577.

⁷ «O tiger's heart, wrapped in a woman's hide, / [...] Women are soft, mild, pitiful, and flexible; / Thou stern, obdurate, flinty, rough, remorseless. » Shakespeare, *History of Henry VI, Part III*, 1.4. 579-581.

negativa, ma contribuiva anche ad alimentarla. Ogni tipo di vagabondaggio, seppur artistico, senza che ci fosse un *patron* a supportare gli attori e gli scrittori, costituiva una violazione della legge e prevedeva che:

[...] All Fencers, Beare wards, common players of Interludes, and Minstrels, wandering abroad (other then players of Interludes belonging to any Baron of this Realme, or any other honourable parsonage of greater degree, to bee authorized to play vnder the hand and Seale of Armes of such Baron or personage) [...] shall be taken, adiudged and deemed Rogues, Vagabonds, and sturdy beggers, and shall susteine such paine and punishments, as by this Acte is in that behalfe appointed.

L'effetto principale del *Vagabonds Act* fu quello di restringere il campo d'azione degli attori itineranti, ma anche di consolidare un sistema di mecenatismo nobiliare che, se da un lato professionalizzò il teatro, dall'altro contribuì a codificare l'idea che solo coloro sotto la protezione di un potente benefattore potevano sfuggire a pesanti conseguenze legali. Per ottenere licenze teatrali, quindi, compagnie come quella di James Burbage si appellarono direttamente ai nobili, garantendo così la loro sopravvivenza. Gli attori privi di protezione, invece, erano considerati ai margini della società, subendo minacce di arresto e punizioni. Gli effetti di queste dinamiche consolidarono una struttura teatrale più centralizzata e fortemente controllata dalla monarchia (Barbieri, 2021).

La legge, in questo senso, può essere interpretata come uno strumento che rafforzava una gerarchia culturale ed economica, dove l'intellettuale formalmente istruito (spesso già appartenente alla nobiltà o da quest'ultima ben noto) aveva un netto vantaggio rispetto all'artista autodidatta, specialmente se quest'ultimo proveniva dal mondo del teatro itinerante. (Barbieri, 2021)

La *player's hyde* quindi può essere letta come il frutto della realtà artistica del tempo e della rigida struttura sociale che esisteva in epoca elisabettiana e rafforza le fonti storiche che ne danno contezza (Belfanti, 2009; Secara, 2008). Greene pubblica la sua opera due anni prima della scrittura di quella che Harold Bloom considera il «first absolute achievement»: *Love's Labour's Lost* (*Pene d'Amore Perduto*) lanciando pungenti critiche a un giovane autore che ancora non aveva realizzato le opere che in futuro gli avrebbero garantito la fama di cui oggi gode (Bloom, 1994, p. 46).

Ben Jonson, illustre drammaturgo alla corte di Giacomo I, noto per i suoi lussuosi *masque* realizzati in collaborazione con l'architetto e scenografo Inigo Jones (Hart, 1994), intraprende una direzione differente rispetto a quella di Robert Greene. Nei suoi scritti, Jonson alterna elogi e critiche di natura tecnica, talvolta all'interno dello stesso documento.

Jonson avvia la sua carriera a Londra come attore e drammaturgo poco dopo le pungenti osservazioni di Greene. Durante gli anni di collaborazione e amicizia, fondata su una dinamica complessa che ben viene sintetizzata dalla *wit battle* che i due solevano portare avanti di cui troviamo traccia in alcuni manoscritti *ashmoleani* del tardo diciassettesimo secolo (M. Butler & Rickard, 2020), Jonson riconosceva il genio di Shakespeare, ma non mancava di esprimere alcune riflessioni scaturite dalla divergenza che gli autori avevano dei modi e dei tempi della scrittura: se il Cigno di Avon era rinomato per la velocità di composizione, Ben era conosciuto per la lentezza della sua produzione: «One thing everybody in the seventeenth century seemed to agree on about Ben Jonson was that he was a slow writer» (Menzer, 2020, p. 209).

Nella sua opera *Timber: Or, Discoveries Made Upon Men and Matter* (1641), l'autore esprime l'opinione che Shakespeare non avesse mai raggiunto una padronanza completa della lingua, portando l'esempio di paradossi logici, errori di forma tali da far sì che il lettore «could not escape laughter». Commentando i giudizi entusiastici riguardo il suo non aver mai cancellato un verso, egli risponde: «Would he had blotted a thousand». Tuttavia, si affretta a chiarire di non nutrire alcun sentimento di malvagità o rancore nei confronti di Shakespeare, cercando di smorzare qualsiasi interpretazione negativa delle sue parole:

I loved the man, and do honour his memory on this side idolatry as much as any. He was, indeed, honest, and of an open and free nature, had an excellent phantasy, brave notions, and gentle expressions, wherein he flowed with that facility that sometimes it was necessary he should be stopped.

Continuando a utilizzare il suo tipico dualismo tra lodi e rimproveri, egli afferma: «His wit was in his own power; would the rule of it had been so, too». Egli riconosce il genio di Shakespeare, ma esprime anche insoddisfazione per la sua mancanza di autocontrollo. Jonson accompagna la propria ammirazione a critiche non troppo velate, lasciando interrogarsi se questo atteggiamento derivi non solo dalla visione dell'epoca, secondo cui la grandezza artistica segue a disciplina e rigore e non anche da una invidia bonaria nei confronti del collega di Stratford-upon-Avon. Nel chiudere il *De Shakspeare Nostrat* in *Timber* afferma: «There was ever more in him to be praised than to be pardoned», scegliendo di fatto la lusinga alla critica e ammettendo che le virtù superano i difetti. La competizione tra i due autori non è un argomento nuovo né è mai stato celato (Shapiro, 1991); perciò, tale atteggiamento rivelatore dell'esistente tensione tra celebrazione

dell'arte e desiderio di perfezione mette certamente in luce la complessità del rapporto con il drammaturgo.

Neanche per l'elegia in memoria del Bardo, Jonson si esime dal dar voce a questa tensione: scrive per la prima pubblicazione del *First Folio* del 1623 la sua accorata dedica intitolata *To the Memory of My Beloved, The Author, Mr. William Shakespeare, and What He Hath Left Us*, in cui racconta dell'autore come genio naturale a cui però manca la cultura alta.

In apertura, Jonson dichiara di non voler generare invidia alcuna nei confronti dell'amico, sottolineando che «am I thus ample to thy book and fame» e che tali elogi che seguiranno sono giustificati dalla grande apprezzabilità del suo lavoro, che «as neither man nor muse can praise too much», ma a seguire vi è un lungo passaggio che mette in discussione il valore di chi loda l'arte:

[...] But these ways
Were not the paths I meant unto thy praise;
For silliest Ignorance on these may light,
Which, when it sounds at best, but echoes right;
Or blind Affection, which doth ne'er advance
The truth, but gropes and urgeth all by chance;
Or crafty Malice might pretend this praise,
And think to ruin where it seem'd to raise.
These are as some infamous bawd or whore
Should praise a matron. What could hurt her more?
But thou art proof against them, and, indeed,
Above the ill-fortune of them, or the need.

Jonson inizia con un tono celebrativo, definendo Shakespeare un autore senza tempo, le cui opere vivranno per sempre attraverso i suoi lettori, lo dichiara apertamente: «He was

not of an age, but for all time!». È un riconoscimento potente, che afferma l'universalità del talento di Shakespeare; eppure, già qui, Jonson pone una distanza tra il defunto e il più ampio contesto storico-artistico, quasi a voler precisare che la grandezza di Shakespeare è una categoria a parte, diversa da quella degli altri poeti del tempo ma, di fatto, relegandolo ad un *altrove*, ad un tempo perpetuo e indefinito.

La critica più evidente emerge quando Jonson sottolinea la mancanza di una solida formazione classica in Shakespeare, notando come avesse «small Latin and less Greek», che non è solo un dato biografico, piuttosto errato, ma anche un velato richiamo alla differenza di approccio alla scrittura degli autori. Jonson, tra gli elogi, non può fare a meno di rimarcare come Shakespeare non fosse un prodotto della tradizione classica, non seguisse rigorosamente le regole dei grandi drammaturghi greci o latini, rispettate in maniera ligia dai contemporanei e seppur riconosca che questa mancanza non impedisca al Bardo di essere posto accanto ai grandi della tragedia classica, come Eschilo o Sofocle, confermando che la sua arte supera le convenzioni, la presenza di precisazioni critiche e lodi lascia certamente il discorso in uno spazio interstiziale ambiguo, che posiziona Jonson quasi esattamente tra Meres e Greene.

Rispondendo all'elegia scritta da William Basse alcuni anni prima⁸ (Centerwall, 2006) per la morte di Shakespeare, Jonson sceglie di non collocarlo accanto a Chaucer, Spenser o Beaumont, autori che considera grandi ma «disproportion'd Muses». Jonson lo percepisce come un «monument without a tomb»: una figura che non richiede una tomba fisica ma, finché ci saranno persone capaci di leggere e di elargire lodi verso le sue opere,

⁸ «Renowned Spenser, lie a thought more nigh / To learned Chaucer, and rare Beaumont lie / A little nearer Spenser, to make room / For Shakespeare in your threefold, fourfold tom», Basse, W., *On Mr. Wm. Shakespeare, he died in April 1616*, c.ca 1623.

egli rimarrà vivo: «And art alive still while thy book doth live / And we have wits to read and praise to give». Questa idea risuona ampiamente nel distico finale del celebre Sonetto n. 18, «So long as men can breathe or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee», tuttavia, Jonson anche qui riesce a lasciare una sensazione di ambiguità, se si riesce a scorgere l'ironia del ruolo dei lettori che, nell'attribuire fama all'autore, poiché vengono considerati come dispensatori di lodi che alimentano la sua reputazione in un circolo che si distacca sempre di più dall'opera stessa, mette in discussione l'effettiva sostanza della fama. Non è più l'arte a rendere immortale l'autore, ma piuttosto il lettore-adulatore. Qui c'è un elogio sincero, ma allo stesso tempo Jonson traccia una netta separazione: la grandezza di Shakespeare, per quanto indiscutibile, non segue le stesse linee degli autori classici e degli altri grandi inglesi e a loro non appartiene, né temporalmente, né nel luogo di riposo eterno.

L'ambivalenza è il cuore del tributo di Jonson. Da un lato, egli riconosce che il talento di Shakespeare è innegabile, un genio naturale capace di superare i limiti dell'erudizione. Dall'altro, non può fare a meno di sottolineare una differenza di stile e di approccio che lo pone in una posizione critica rispetto a Shakespeare. Per l'autore, Shakespeare è un fenomeno unico, ma il suo genio sembra non aver bisogno delle regole formali che lo stesso Jonson tanto apprezzava.

Le testimonianze di Meres, Greene e Jonson dimostrano quanto già allora fosse variegato l'accoglimento dell'artista e della sua arte, rivelando attraverso le loro diverse voci un quadro complesso: Meres celebra il contributo di Shakespeare all'arte inglese, Greene esprime una certa avversione nei suoi confronti e Jonson combina ammirazione e critica. Questa ricchezza di opinioni riflette la complessità del personaggio di Shakespeare, così come la profondità e la varietà dei suoi personaggi, che contribuiscono a

un'interpretazione sempre più stratificata della sua opera. Da quel momento in poi, la critica shakespeariana ha continuato a evolversi, ampliandosi e ramificandosi nel tempo, arrivando a quella molteplicità di approcci teorici di cui si è parlato in apertura del capitolo, dimostrando come il dibattito intorno a Shakespeare rimanga così vivo e dinamico e potrebbe risultare ostico tenersi al passo.

La critica coeva si basava, come visto, su diversi fattori storico-contestuali, come il prestigio degli autori, la loro fama, la loro immagine pubblica, i rapporti che esistevano con il tessuto sociale – in particolar modo le relazioni con la famiglia reale e con altri autori – e, non meno importante, il grado di apprezzamento del pubblico, oltre alle doti artistiche, seppur anch'esse fossero fondamentali. In un certo senso, però, ogni lavoro critico nato e sviluppato durante gli anni di produzione di un autore, come affermava Samuel Johnson nella sua *Preface to Shakespeare* (1765) mostra una tendenza che egli riassume abilmente con «find the faults of the moderns and the beauties of the ancients», concetto che sembra foriero di verità valide ancor oggi e che pare perfettamente descrivere il percorso della ricezione dell'opera di Shakespeare. Già durante la Restaurazione, con le riscritture di Dryden, si ebbe prova della vita ancora pulsante dei lavori del Bardo con una delle loro prime legittime rielaborazioni alla maniera tardo seicentesca; con *All for Love, or, The world well lost a tragedy, as it is acted at the Theatre-Royal, and written in imitation of Shakespeare's stile* (1692), si può osservare un esempio significativo di come la produzione shakespeariana fosse non solo fonte di ispirazione, ma anche un modello con il quale gli autori successivi cercavano di confrontarsi, arricchendo la propria produzione in modo che questa riflettesse le esigenze estetiche e morali del suo tempo echeggiando un autore già illustre. Si ebbe il riadattamento della tragedia *Anthony and Cleopatra* che vedeva un rimaneggiamento

abbastanza importante dell'opera originale, visibile nella mancanza di rime scelta da Dryden, nella creazione di un lieto fine al posto dell'originario finale tragico e nell'eliminazione di quelle caratteristiche passionali che determinarono la morte di Antonio in Shakespeare per avvicinare il personaggio a rappresentazione dell'etica del manierismo della corte di Maria II e Guglielmo d'Orange, allontanandolo così da quella connotazione di «genuine progeny of common humanity» (Johnson, 1765) per circoscriverlo a un tempo, un luogo e uno scopo morale ben precisi, modificando la figura dell'eroe tragico in qualcosa di più conforme agli ideali dominanti nella corte e nell'alta società del periodo.

Eppure, l'astoricità si rivela come un elemento essenziale e distintivo dei personaggi creati dal Bardo secondo diversi studiosi, tra i quali proprio Johnson. Nella sua opera, Dryden scrive: «I may affirm, and without vanity, that, by imitating him, I have excelled myself throughout the play», racchiudendo la propria creazione in un luccicante riflesso, un bagliore che, pur brillando intensamente, resta incapace di generare nuova luce. Questo splendore non possiede infatti il potere di rinnovarsi, poiché privo della forza creativa insita nella fonte originaria dalla quale è scaturito. Tale forza non è altro che la straordinaria versatilità dei personaggi shakesperiani, figure che si adattano a rappresentare l'essenza dell'essere umano in ogni epoca e situazione. La loro capacità di trascendere il tempo e lo spazio, di parlare e agire in modi che parlano alla condizione umana universale, è ciò che consente alle opere di Shakespeare di influenzare e arricchire qualsiasi forma d'arte successiva. Così, la capacità di infondere nuova vitalità in altre opere artistiche ha la sua radice nella potenza di identificabilità dei suoi personaggi, che, grazie alla loro straordinaria universalità, continuano a risuonare e a restituire luce a chi li guarda.

È proprio dall'intuizione di Dryden che si può comprendere la prospettiva di Johnson: il critico, nella sua prefazione, spiega che il grado di universalità nella rappresentazione dell'umanità ha un ruolo centrale nella storia della letteratura, indicando come questo sia il motivo per cui alcuni autori riescono a godere di una stima duratura nel tempo, evitando di essere semplici fenomeni transitori destinati a svanire.

The reverence due to writings that have long subsisted arises therefore not from any credulous confidence in the superior wisdom of past ages, or gloomy persuasion of the degeneracy of mankind, but is the consequence of acknowledged and indubitable positions, that what has been longest known has been most considered, and what is most considered is best understood. [...] [Shakespeare] has long outlived his century, the term commonly fixed as the test of literary merit.

Secondo il critico, ciò che eleva questi autori al rango di figure imprescindibili per una formazione completa risiede da un lato, nella resistenza al tempo che ha permesso uno studio esaustivo e sempre rinnovato della materia; dall'altro nella straordinaria capacità delle loro opere, e in particolare dei loro personaggi, di incarnare verità profonde, la natura umana e quella «comune umanità» che costituisce un patrimonio inesauribile del mondo.

Nothing can please many, and please long, but just representations of general nature. Particular manners can be known to few, and therefore few only can judge how nearly they are copied. The irregular combinations of fanciful invention may delight a-while, by that novelty of which the common satiety of life sends us all in quest; but the pleasures of sudden wonder are soon exhausted, and the mind can only repose on the stability of truth.

È proprio da questa umanità condivisa che ogni epoca attinge, ed è grazie a essa che l'osservazione della realtà si rinnova continuamente, rivelando una dimensione immutabile dell'essere umano. In altre parole, per Johnson, la grandezza di un autore come Shakespeare, capace di resistere al trascorrere del tempo e di affermarsi come un pilastro della cultura globale, risiede nel potere universale dei suoi personaggi: essi non sono vincolati a contesti specifici, né limitati da particolarismi storici o culturali, ma si configurano come archetipi dell'esperienza umana, destinati a parlare a generazioni sempre nuove mantenendo il loro potere di suggestione originario:

His characters are not modified by the customs of particular places, unpractised by the rest of the world; by the peculiarities of studies or professions, which can operate but upon small numbers; or by the accidents of transient fashions or temporary opinions: they are the genuine progeny of common humanity, such as the world will always supply, and observation will always find. His persons act and speak by the influence of those general passions and principles by which all minds are agitated, and the whole system of life is continued in motion. In the writings of other poets a character is too often an individual; in those of Shakespeare it is commonly a species.

In tempi molto più recenti, Harold Bloom nel suo *The Invention of the Human* (1999) riprende e denota sinteticamente le riflessioni di Johnson proponendo come canonico il concetto di *Shakespearean Universalism* proprio nei suoi due maggiori trattati, quello in cui si cimenta nella dimostrazione della potenza creativa del Cigno di Avon e uno precedente, in cui lo descrive come *file rouge* del cosiddetto *Western Canon* (1994).

Prima però di arrivare alla discussione contemporanea, è bene indugiare nel delineare brevemente il viaggio secolare della critica shakespeariana, un percorso che ha

progressivamente spostato lo sguardo dall'autore, come visto con i critici coevi, al testo, dalle forme esteriori alle profondità nascoste dei significati nelle riletture contemporanee.

Con l'avvento del Romanticismo, si aprì una prima, rivoluzionaria prospettiva: critici come Samuel Taylor Coleridge con le sue *lectures* tenute dal 1808 al 1819 (Mahoney, 2012) e William Hazlitt con il suo Hamlet «principe della speculazione filosofica» (1817) iniziarono a guardare Shakespeare non più come un artigiano della parola, ma come un genio fabbricatore di individui unici, irripetibili ma universali. Il testo non era più una struttura da giudicare secondo rigidi canoni classici, ma un'espressione unica della creatività umana. Coleridge, in particolare, si immerse nell'analisi psicologica dei personaggi, rivelando le complesse geografie emotive che li abitavano, anticipando le future indagini psicoanalitiche che avrebbero trasformato radicalmente la comprensione dei testi shakespeariani.

Il XIX secolo segnò un'ulteriore evoluzione critica, vedendo l'emergere di approcci sempre più raffinati e specifici. I filologi, come Edmond Malone, iniziarono a sezionare il testo con rigore scientifico, cercando di ricostruire l'autenticità testuale attraverso un'indagine meticolosa delle prime edizioni e dei manoscritti (Stern, 2023). Questo periodo fu caratterizzato da un approccio che frammentava l'opera per comprenderla più profondamente, spostando l'attenzione dalla figura dell'autore alle specificità testuali, linguistiche e storiche. Il *New Criticism*, descritto strutturalmente da John Crowe Ransom nel suo libro *The New Criticism* (1941) e affermato da diversi saggi critici come *Seven types of Ambiguity* (1930) e *The Structure of Complex Words* (1951) dell'autore William Empson, *Understanding Poetry* (1938) di Cleanth Brooks e Robert Penn Warren e *The Well Wrought Urn* (1947) dello stesso Brooks, che emerse successivamente, propose una lettura del testo come organismo autonomo, una rete di significati interconnessi dove ogni

parola acquistava senso nel rapporto con le altre, approfondendo la lettura dei testi come sistemi dinamici di significato e facendo ricorso sempre più profondamente alla tecnica del *close reading*. L'opera di Shakespeare diventava un universo simbolico da esplorare con precisione chirurgica, dove la forma e il contenuto si fondevano in un'interpretazione sempre più complessa e intratestuale, rifuggendo in certa misura il contesto in cui l'opera era scritta.

La seconda metà del Novecento vide esplodere l'interpretazione shakespeariana in una molteplicità di prospettive teoriche che rivoluzionarono completamente la comprensione dei testi. Vi fu la fioritura di correnti quali la critica psicoanalitica, con studiosi come Ernest Jones, il quale riscoprì Hamlet come archetipo dei conflitti intrapsichici, leggendo il suo tormento attraverso le lenti di Freud e Lacan; la lettura marxista, con Terry Eagleton (*Marxism and Literary Criticism*, 1976), che trasformò *King Lear* in un affresco delle tensioni economiche e sociali, dove ogni conflitto familiare diventa metafora dei rapporti di produzione, in quanto:

To understand King Lear, *The Dunciad* or *Ulysses* is therefore to do more than interpret their symbolism, study their literary history and add footnotes about sociological facts which enter into them. It is first of all to understand the complex, indirect relations between those works and the ideological worlds they inhabit – relations which emerge not just in ‘themes’ and ‘preoccupations’, but in style, rhythm, image, quality and (as we shall see later) form. But we do not understand ideology either unless we grasp the part it plays in the society as a whole – how it consists of a definite, historically relative structure of perception which underpins the power of a particular social class.

Lo studioso inferisce come le opere letterarie siano attraversate da conflitti di classe: *King Lear* diventa un esempio paradigmatico, dove la disgregazione familiare riflette le

tensioni economiche e sociali dell'Inghilterra tardo-elisabettiana e Eagleton lo mostra prendendo nettamente le distanze dalla vivisezione a-contestuale della scuola di Ranson e evidenziando poi come i personaggi incarnino specifiche relazioni di produzione, leggendo il teatro shakespeariano come spazio di negoziazione dei rapporti economici, operando quindi un primo approccio a ciò che verrà chiamato da Franco Moretti *distant reading* (2013).

Le studiose femministe come Juliet Dusinberre in *Shakespeare and the Nature of Women* (1975) rivelarono le strategie di resistenza nascoste nei personaggi femminili, da Rosalind a Viola, che sovvertivano silenziosamente le strutture patriarcali. L'analisi dei personaggi citati appartenenti rispettivamente a *As You Like It* e *Twelfth Night* anticipa letture contemporanee sulla performatività di genere, sul concetto cioè per cui il genere sia tutt'altro che un elemento identitario, ma piuttosto un rigoroso pattern attuativo di regole più o meno rigide, culturalmente soggiacenti e slegate in certa misura dalla pura biologia: «There is no gender identity behind the expressions of gender; [...] identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results» (Gender trouble: feminism and the subversion of identity, Judith P. Butler, 1999).

Grazie alla critica post-coloniale, con studiosi come Edward Said (1978) e Ania Loomba (1998), si scoperchiò il vaso dell'esotismo europeo da un lato, intanto dall'altro si permise a Caliban di avere una nuova voce, non mostruosa, ma potente, analizzandolo come soggetto colonizzato che rivendica la propria umanità, leggendo *la Tempesta* come documento cruciale dell'immaginario coloniale. Lo studio di Peter Hulme, *Colonial Encounters* (1986) ha rivoluzionato l'interpretazione del testo, leggendolo come un documento cruciale per comprendere le prime fasi dell'immaginario coloniale europeo. D'altronde, Shakespeare scriveva di Prospero, Sycorax, Caliban e Ariele a più di

cent'anni dall'inizio della colonizzazione europea dei continenti africano, asiatico e americano e ha dimostrato una certa capacità di preveggenza sui risultati rammaricevoli che sarebbero stati evidenti solo a seguito del lungo processo di decolonizzazione che si ebbe in maniera strutturata a partire della seconda metà del XX secolo. Una lettura postcoloniale del Bardo, come una sua lettura femminista, più che appartenere ad una certa *scuola del risentimento* (Bloom, 1994), sembra poter essere un tipo di approccio che ben si confà alle suggestioni con cui l'autore già scriveva, seppur privo della consapevolezza con cui invece si ha oggi l'occasione di leggerlo.

La critica contemporanea, ricevendo questi approcci, logicamente non può che considerare l'eredità letteraria lasciata da Shakespeare un territorio mobile di interpretazione; essa infatti raccoglie e integra questi approcci, elaborando metodologie interdisciplinari che vedono il testo shakespeariano come un sistema aperto, dove significato e interpretazione sono costantemente negoziati e non è più l'intenzione autoriale il luogo dove risiede il cuore dell'opera, ma questo può emergere dall'interazione tra testo, contesto e lettore/spettatore. Chiaramente, nel divenire di tutte le correnti di pensiero critico, a loro modo in diversa misura convincenti, ci si aspetta un certo grado di contesa tra le diverse scuole di pensiero: a parere di chi scrive, l'emblematico attrito tra due immensi studiosi shakespeariani, Stephen Greenblatt e il già citato Harold Bloom, appare interessante per una più chiara e definita descrizione di come l'approccio allo scrittore sia quanto più variegato possibile ma che, in definitiva, tenda ad oscillare sempre tra due tendenze maggiori: una lettura ravvicinata e una lettura a distanza.

Lo scontro intellettuale tra Greenblatt e Bloom rappresenta uno dei più affascinanti dibattiti critici della fine del Novecento, una vera e propria guerra di paradigmi

interpretativi che mette in luce due visioni radicalmente diverse dell'opera shakespeariana.

Bloom, esponente di una critica fortemente umanista e individualista, colloca Shakespeare al centro di una concezione quasi metafisica della creatività umana. Nel suo *The Invention of the Human* (1999), Bloom propone una lettura che trascende il contesto storico, vedendo nei personaggi shakespeariani delle strutture psicologiche universali; per lui, Shakespeare è un autore, ma è anche il creatore della moderna concezione di individualità: Hamlet, Falstaff, Iago non sono personaggi storicamente determinati, ma archetipi, alla maniera di Johnson, che precedono e influenzano la nostra stessa comprensione psicologica. La sua prospettiva è profondamente radicata nella tradizione del Bloom critico letterario, che guarda all'opera come a un territorio di significati autonomi, svincolati dalle contingenze storiche.

Greenblatt, padre del *New Historicism*, dal canto suo oppone a questa visione un approccio diametralmente opposto: per lui, Shakespeare è inscindibile dal suo contesto storico, culturale ed economico. Opere come *Shakespearean Negotiations* (1988) propongono una lettura che vede il testo letterario come un prodotto di specifiche dinamiche di potere, un luogo di negoziazione culturale dove i significati emergono dall'intreccio tra testo e contesto. I personaggi shakespeariani si delineano perciò come prodotti specifici di tensioni storiche, economiche e sociali dell'Inghilterra elisabettiana, piuttosto che archetipi universali.

Il punto di maggiore attrito risiede proprio in questa concezione dell'individualità: Bloom vede nei personaggi shakespeariani delle figure che trascendono il loro tempo, capaci di parlare a un'umanità universale; Greenblatt, al contrario, li legge come prodotti di

specifiche condizioni di potere, come superfici su cui si inscrivono le dinamiche sociali del loro tempo; per Bloom, Shakespeare crea l'umano, per Greenblatt, Shakespeare registra e negozia le forme dell'umano all'interno delle possibilità del mondo.

Questa differenza si riflette anche nel metodo critico, in quanto Bloom propone una lettura quasi filosofica, che fa appello a una concezione pseudo romantica del genio creativo e i suoi riferimenti sono prevalentemente interni alla tradizione letteraria: la sua critica è un dialogo con i testi, con la loro capacità di generare significati che oltrepassano il contesto immediato. Greenblatt, invece, forma la sua interpretazione attraverso un lavoro genealogico, ricostruendo le reti di significato culturale in cui il testo è immerso. La sua critica è un dialogo tra testo e contesto, dove l'opera letteraria diventa un strumento storico, sociale e culturale.

Non è un caso che Bloom sia stato uno dei critici più ferocemente accaniti contro il *New Historicism* e le altre correnti teoriche che, a suo avviso, riducevano la letteratura a un *mero* documento sociologico: «Feminists, Afrocentrists, Marxists, Foucault-inspired New Historicists, or Deconstructors – of all those whom I have described as members of the School of Resentment» (1994) tentando di minare le basi fondanti del canone occidentale di cui scriveva la biografia:

IT MAY BE that the new Theocratic Age of the twenty-first century, whether Christian or Muslim or both or neither, will amalgamate with the Computer Era, already upon us in early versions of “virtual reality” and “the hypertext.” Combined with universal television and the University of Resentment (already well along in consolidation) into one rough beast, this future would cancel the literary canon once and for all.

In un certo senso, Bloom difendeva l'autonomia dell'esperienza estetica, mentre Greenblatt vedeva proprio in questa presunta autonomia un meccanismo ideologico da decostruire.

Eppure, nonostante le profonde differenze, entrambi hanno rivoluzionato gli studi shakespeariani, Bloom restituendo una dimensione quasi metafisica alla comprensione dei personaggi, leggendoli come strutture che precedono e influenzano la nostra stessa concezione di individualità; Greenblatt aprendo nuove strade per comprendere come la letteratura sia sempre un fatto culturale.

Il viaggio appena descritto attraverso questi secoli di critica racconta, seppur in una breve selezione ad hoc, qualcosa di più della storia letteraria: è la progressiva scoperta della complessità umana, di come l'arte sia lo specchio in cui continuiamo a riconoscerci, mutevoli eppure sempre uguali a noi stessi. Shakespeare diventa così non solo un autore, ma un territorio filosofico e culturale in cui l'umanità continua a interrogarsi sui propri archetipi, le proprie contraddizioni, i propri sogni e le proprie paure più profonde. Questo studio segue la discendenza proprio di quel lavoro di interrogazione continua e per farlo utilizza un ventaglio di approcci al testo, all'autore e agli studi esistenti, per poter rendere al meglio la propria teoria di studio: l'opera letteraria viene meglio compresa e scoperta usando certe dosi di distanza e certe dosi di vicinanza al testo, come già Giuseppe Previtali (2022) e Fabio Ciotti (2023) suggeriscono.

2.2. Gli approcci allo studio

Questo capitolo presenta i fondamenti metodologici e teorici che strutturano l'analisi del corpus shakespeariano esaminato in questa ricerca.

Se potesse essere infallibile a livelli assoluti la scelta di una certa metodologia allo studio di un autore, sarebbe ugualmente certa la resa di questa analisi. La mancanza di finitezza e perfezione dell'interpretazione testuale, però, in qualche modo salva autori e studiosi dal pericolo di doversi confrontare con una realtà inarrivabile, per nostra fortuna. Tra le diversissime modalità di approccio al testo, in questo caso a quello shakespeariano, sarà sufficiente scegliere con motivazioni che riescano a reggere almeno il meno pudico dei critici. In tal senso, perciò, ecco le motivazioni alla base delle scelte teoriche di questo studio.

L'approccio che si è deciso di adottare è di tipo transdisciplinare: esso integra prospettive teoriche complesse, costruendo un dialogo tra alcuni dei precetti del *New Historicism* e delle *Digital Humanities*. Queste cornici interpretative e operative si configurano come gli strumenti di lettura capaci di illuminare il rapporto tra testo e contesto, restituendo la molteplicità delle dinamiche culturali che attraversano l'opera shakespeariana anche grazie alla concezione del testo come informativo e non solo esclusivamente artistico.

L'indagine che propongo si fonda sull'idea che il testo shakespeariano funga tanto da specchio alla società elisabettiana quanto da elemento attivo nella sua costruzione culturale, divenendo un luogo virtuale in cui poteri, identità e marginalità si intrecciano e si definiscono. Il centro dell'analisi, perché sarebbe altrimenti un'opera ben al di là delle possibilità di chi scrive, è circoscritto a una tipologia di personaggio *alieno* della produzione drammatica dell'autore: i reietti, figure che incarnano una condizione liminale e mettono in discussione le norme sociali, contribuiscono in un certo modo a ridefinire i confini dell'identità collettiva, funzionando come alfieri di una più grande armata della realtà; gli *outsider* si configurano come snodi essenziali per comprendere i meccanismi attraverso cui la diversità e la devianza vengono costruite e articolate nella narrazione

drammatica e come questa narrazione racconti ancor più in profondità la realtà da cui sono stati esclusi.

In questo lavoro, la definizione della condizione di reietto si appoggia agli studi sociologici e da questi mutuata in primo luogo il concetto di disabilità sociale, intesa come dispositivo che traduce le differenze identitarie in strumenti di esclusione; dallo stesso campo del sapere, è stato scelto di mutuare parimenti le teorie intersezionali, le quali permettono di analizzare come le gerarchie di potere emergano dall'interazione complessa tra variabili quali genere, classe, disabilità, tra le molte altre che concorrono a definire l'io. Con queste lenti, quindi, si può intercettare e interpretare la marginalità come il risultato di processi storici e culturali che definiscono e strutturano le dinamiche di inclusione ed esclusione dopo aver determinato i luoghi che daranno le coordinate per questi verbi performativi: in cosa si include e da dove si esclude. Conoscendo il luogo, si immagina un cerchio sollevato nello spazio: si può intravedere la fitta scala di condizioni da soddisfare per arrivare alla *piena inclusione* nel cerchio, il cui interno a sua volta ospita moltissimi altri cerchi concentrici, fino ad arrivare al suo nucleo più intimo dove, normalmente, giacciono tutte le precise caratteristiche di chi detiene il potere, realmente o idealmente.

Un aspetto fondamentale della ricerca risiede nell'utilizzo delle *digital humanities*, che introducono una dimensione interessante nell'indagine critica. Se Bloom prospettava una morte del canone procurata per interazione di femminismo e *nuovostoricismo* e altri campi di studio umanistico-sociologici (1994), chi scrive spera invece che l'integrazione tra *close reading* di una critica più tradizionale e *distant reading*, proprio della critica contemporanea, possa contribuire a scongiurare qualsiasi tipo di trapasso e invece permetta di coniugare un'analisi dettagliata e qualitativa con strumenti quantitativi che

volgono lo sguardo ad una scala testuale, co-testuale e contestuale più ampia. Le tecniche di *Natural Language Processing*, applicate ai testi, pur con le loro limitazioni di cui si parlerà nei capitoli successivi, permettono di identificare *pattern* e relazioni che caratterizzano determinati personaggi, elementi, strutture o *topoi*, offrendo nuovi spunti per comprendere la costruzione dell'alterità attraverso il linguaggio.

L'adozione di questo tipo di approccio transdisciplinare è stata pensata per migliorare la resa della complessità dell'opera shakespeariana, esplorandone le articolazioni strutturali e ideologiche, e per dare la possibilità di interrogarsi sui limiti e le prospettive che gli attuali strumenti di gestione analitica del testo presentano. La presente metodologia ben si confà alla scelta del tema di analisi, i personaggi reietti, in quanto consente di indagare come Shakespeare rappresenti, interroghi e talvolta sovverta le dinamiche di potere e di identità della sua epoca e allo stesso tempo di comprendere come queste rappresentazioni siano state recepite dal pubblico elisabettiano e giacobino e in quale misura ne rappresentino le fattezze. L'impegno di questo studio risiede nella volontà di arricchire e valorizzare gli strumenti a disposizione nel panorama interpretativo; l'incontro tra metodologie critiche tradizionali e strumenti delle *digital humanities* qui viene utilizzato come una chiave per rileggere il rapporto tra testo, alterità e cultura, offrendo un modesto seppur strutturato contributo all'indagine sulla produzione shakespeariana e del suo lascito culturale, nonché una testimonianza e riflessione sullo stato dell'arte delle attuali risorse a disposizione.

Per rendere più concreto il quadro teorico sin qui delineato, lo studio si concentra su quattro figure emblematiche del teatro elisabettiano e moderno: Richard III, la cui ambivalenza tra carisma e deformità incarna la tensione tra potere e marginalità; Macbeth, esempio di outsider impegnato a negoziare il proprio destino in un contesto di violenza e

sterilità, fisica e politica; Beatrice (da *Much Ado About Nothing*), donna eretica ma ingabbiata rispetto ai modelli di genere del suo tempo; Ariel (da *The Tempest*), figura liminale che evidenzia l'alterità come risorsa di mediazione. Questi casi consentono di applicare un approccio ibrido — dal *close reading* alla *network analysis* — per mostrare come i reietti prendano forma attraverso il loro linguaggio. Di questo, si parlerà nel capitolo 3.2.

Nei paragrafi che seguono, si tenterà di motivare ogni scelta metodologica e di mostrare come queste concorrano a formare gli strumenti e i presupposti dello studio.

2.2.1. New Historicism e Shakespeare

Come visto brevemente nel paragrafo precedente, il movimento del *New Historicism* emerso durante la seconda metà del XX secolo come una frattura epistemologica rispetto alle letture tradizionali, così come il *Cultural Materialism* in Inghilterra, entrambi influenzati da certa critica marxista e da Foucault, ma soprattutto basati sulla collaborazione di diversi approcci, scardina l'idea di un canone letterario come territorio neutro.

Greenblatt, Jonathan Dollimore, Catherine Gallagher, Margot Heinemann, Louis Adrian Montrose, Alan Sinfield, Harold Aram Veenser, Hayden White, alcuni tra gli studiosi più eminenti dediti alla corrente critica, propongono una prospettiva che illumina le fondamenta dell'interpretazione. Come spiega Veenser nel suo lavoro *The New Historicism* (1989), questo approccio

has given scholars new opportunities to cross the boundaries separating history, anthropology, art, politics, literature, and economics. It has struck down the doctrine of noninterference that forbade humanists to intrude on questions of politics, power, indeed on all matters that deeply

affect people's practical lives – matters best left, prevailing wisdom went, to experts who could be trusted to preserve order and stability in “our” global and intellectual domains.

Una dichiarazione programmatica che tradisce l'ambizione di una rottura disciplinare radicale, dove i saperi non sono più recinti chiusi, ma spazi aperti e comunicanti e dove la riappropriazione delle pertinenze del sapere marca la piena consapevolezza dell'importanza della presenza della persona in tutti i campi da essa creati e che esercitano su di essa una più o meno profonda influenza, negando il totale controllo di parti della realtà a *élite* che ben incoraggiano deleghe decisionali nei loro confronti. Nonostante una visione più che umanistica del sapere, l'approccio viene recepito dalla scuola tradizionale come una minaccia a cielo aperto per quel «quasi-monastic order» formato dai guardiani istituzionali della letteratura e dell'Umanesimo che l'autore descrive come pronti a imbracciare le armi e a dichiarare lo stato d'emergenza.

La querelle si è già intravista nella breve esposizione sul rapporto tra Bloom e Greenblatt ed è innegabile una certa resistenza alla visione del testo come elemento generatore del e generato dal suo contesto. La forza del *New Historicism* risiede nella capacità di leggere i testi come organismi viventi, attraversati da tensioni politiche e culturali e di interpretare la letteratura come uno spazio concreto e astratto dove le strutture di potere si negoziano, si manifestano, si contestano.

Nell'influente lavoro *Renaissance Self-Fashioning* (2013), Greenblatt rivela la natura immanente delle opere shakespeariane, mostrandole come il frutto di una complessa interazione tra autorità politica, identità sociali e norme culturali e dove Shakespeare non è più un genio isolato, ma un dispositivo critico attraverso cui si manifestano le tensioni di un'intera epoca storica. L'autore stesso non è il creatore divino, ma un soggetto

attraversato da forze culturali e politiche: «the work of art is the product of a negotiation between a creator or class or creators, equipped with a complex, communally shared repertoire of conventions, and the institutions and practices of Society» (Greenblatt, 1989), una definizione che dissolve i confini tra individuo e contesto: Shakespeare non scrive contro il suo tempo, ma lo abita, lo attraversa, lo trasforma dall'interno, producendo testi che sono simultaneamente sintomo e agente di trasformazione storica.

Macbeth diventa allora molto più di un dramma personale: è l'emblema di una crisi politica, il racconto di un potere che si costruisce e si destituisce nelle pieghe della storia e la sua ambizione non è solo individuale, ma sintomatica di un'intera configurazione sociale in cui il potere si manifesta come desiderio di sovvertimento e, insieme, di legittimazione. La lettura storicista trasforma l'opera in un dispositivo critico attraverso cui Shakespeare intercetta e riarticola le crisi politiche che attraversano l'Inghilterra rinascimentale: le lotte dinastiche tra Tudor e Stuart non sono mere coordinate storiche, ma il tessuto connettivo da cui emerge la complessità del testo. La tragedia shakespeariana è perciò un dispositivo critico che mette in scena le contraddizioni di un'intera struttura sociale, dove l'ascesa e la caduta del protagonista diventano metafora delle tensioni che attraversano il corpo politico, corpo che è stato amputato della possibilità di generare nuova vita «Upon my head they placed a fruitless crown, / And put a barren sceptre in my gripe» (*Macbeth*, III.1 - 1070-1) e perciò disfunzionale. Ma di questo, si parlerà in seguito.

L'oscillazione tra totalizzazione e differenziazione – caratteristica del capitalismo, all'epoca nascente – si manifesta anche nella tessitura teatrale, dove l'estetica e la realtà si intrecciano in un movimento dialettico inesauribile (Greenblatt, 1989), e ciò porta all'urgenza di costruire un approccio che vada alla ricerca di quelle «interaction [...]

between State power and cultural forms and, more specifically, with those genre and practices where State and culture most visibly merge» (Dollimore, 1985)

La figura di Lady Macbeth si offre ad una lettura ancor più sovversiva; la sua manipolazione perde l'assolutismo di espediente narrativo e diventa anche dispositivo critico che disattende le aspettative di genere della società elisabettiana, il suo desiderio di potere diventa luogo in cui si devono ridefinire le identità sociali, dove il femminile non è più categoria passiva, ma forza attiva di trasformazione, seppur imprigionata nella sua stessa forma dalla quale tenta di sfuggire per creare un terzo genere: «[...] Come, you spirits / That tend on mortal thoughts, unsex me here, / And fill me from the crown to the toe top-full / Of direst cruelty!» (Macbeth, I.5 - 390-3), richiedendo un'amputazione che, al contrario di quella del marito, le permetterebbe di agire, rendendo il suo corpo finalmente funzionale e allineato alla sua natura e desideri. Ma anche di questo, si parlerà più avanti.

Proseguendo in questa direzione allora, *the Tempest* diventa una cartina tornasole per intercettare le dinamiche coloniali che nel 1611 erano ancora in abbozzo e ai tempi certamente potevano far capolino solo personali considerazioni, suggestioni quasi, di cosa il movimento delle forze imperialiste avrebbe portato. Prospero, alter ego del poeta, metafora dell'artista letterario, viene trasfigurato in macchina concettuale che mette in scena i rapporti di potere tra colonizzatori e colonizzati, Ariel diventa simbolo di una soggettività subalterna che cerca continuamente forme di resistenza e riappropriazione, ed è straordinario poter pensare che attorno al *romance* si siano potute incardinare quelle riflessioni dell'autore che sembrano premonizioni di un futuro frastagliato, poco limpido ma le cui ombre già riuscivano a intravedersi.

In questo modo, lo strutturalismo, con la sua tendenza a far convergere i testi a strutture linguistiche universali, nel *New Historicism* subisce una riconfigurazione: lo implementa in un discorso più eterogeneo, meno legato al proprio campo. In questo approccio, i testi non sono più considerati sistemi chiusi e avulsi dalla propria contemporaneità; diventano campi di forze pervasi da tensioni storiche e politiche: «literature was a practice which intervened in contemporary history in the very act of representing it» (Dollimore, 1985).

Roland Barthes, con la sua idea della morte dell'autore e la centralità della ricezione dell'opera (Barthes, 1967), viene rimaneggiato, attenuato in certi punti ed esteso in altri: con la lettura contemporanea, l'autore non scompare più, ma si riconfigura come snodo di pratiche culturali complesse, assieme alla materialità del testo e agli elementi contestuali che lo accolgono. Louis A. Montrose, nel suo lavoro di esplorazione, traccia le linee di confine e le forze in gioco, indicando come l'esistenza e la collaborazione più o meno corposa tra correnti intellettuali affini negli scopi, come il *New Historicism*, la *Cultural Poetics*, il *Cultural Materialism*, il femminismo, la psicoanalisi e forme revisioniste di Marxismo, abbiano contribuito a ridefinire i confini e a ristrutturare i contenuti degli studi rinascimentali nel corso dell'ultimo decennio (Montrose, 1989). Questi movimenti, tra loro grandemente distinti e ognuno con una propria storia ormai affermata, hanno in comune un da un lato la volontà di affermare i legami tra il discorso letterario e altri discorsi, dall'altro, l'interesse a mettere in discussione la dialettica conosciuta tra il testo e il mondo per potervi scorgere nuovi promettenti scorci ancora poco considerati.

Ecco, questo tipo di lettura vibrante di Shakespeare si dipana attraverso una geografia critica complessa, dove i personaggi divengono dispositivi interpretativi che si configurano come superfici di iscrizione delle tensioni sociali, economiche e culturali del

loro tempo. In questa prospettiva ermeneutica, figure apparentemente marginali rivelano una profondità interpretativa che sfugge alle letture tradizionali, intrecciando le dinamiche del potere con le strategie individuali di resistenza e negoziazione.

Va in questa direzione l'analisi di Falstaff nei cicli degli Enrici in *Shakespeare and Carnival* (Knowles, 1998), dove si discute del ruolo dell'artista come pieno abitante del suo tempo che compie azioni, scelte e ha motivazioni che influiscono sul prodotto della sua arte, tanto da farla diventare scrigno non solo di strumenti letterari ma anche trattato sociologico del proprio tempo:

«The notion of the playwright innocently and ignorantly choosing the name of a figure who had become hotly contested as a cultural icon by competing religious/political factions does not seem likely. [...] In many ways Falstaff epitomizes the image of the grotesque Puritan» (Poole, 1998)

Viene altresì discusso come proprio il repertorio letterario utilizzato crei personaggi che non sono esclusivamente grotteschi, comici, tragici, ma diventino essi stessi dispositivi critici che destabilizzano le narrative ufficiali del potere monarchico e testimoniano la realtà popolare: la narrativa della storia, in questo senso, viene deviata e il centro del potere non è più l'unica fonte a cui attingere per conoscere gli eventi, la cultura, il folklore e le dinamiche soggiacenti alla struttura socio-culturale del tempo:

«In this world of shadows, the more than substantial body of Falstaff becomes the metaphor of the avatars of the body heroic and politic in a world which, because of the crisis of traditional values, has now been possessed by a sense of relativity». (Laroque, 1998)

Falstaff, col suo corpo grottesco, non più mera caratterizzazione buffonesca, diviene metafora della resistenza popolare contro le strutture gerarchiche rigide, echeggiando le

teorizzazioni di Michail Bachtin sulla cultura rinascimentale come spazio di sovversione dialettica e momento di riappropriazione della corporeità in aperta contrapposizione dell'ascetismo medioevale:

Rabelais was proclaimed by Victor Hugo the greatest poet of the "flesh" and "belly," while others accused him of "gross physiologism," of "biologism," or "naturalism." Similar traits were also found to a lesser degree in other representatives of Renaissance literature, in Boccaccio, Shakespeare, and Cervantes, and were interpreted as a "rehabilitation of the flesh" characteristic of the Renaissance in reaction against the ascetic Middle Ages. (Bachtin et al., 1984)

L'approccio nuovostoricista, perciò, si sta rivelando particolarmente fecondo nell'analisi di soggetti ai margini delle narrative ufficiali. Nelle pieghe testuali shakespeariane, emerge un altro personaggio che diventa specchio di tensioni culturali profonde e di cui Shapiro ha abbondantemente trattato nel suo *Shakespeare and the Jews* (2016). Secondo l'autore, infatti, la figura dell'ebreo Shylock racconta i meccanismi di esclusione e integrazione di una società complessa; l'individuo, come molti altri personaggi del Bardo, si colloca in uno spazio liminale, né totalmente interno né completamente esterno al contesto sociale dominante: non appartiene alla comunità veneziana; eppure, l'intera Venezia se ne serve per sopravvivere. La sua esistenza mette in discussione le identità collettive, rappresentando un punto di frizione tra sistemi valoriali differenti, tant'è che la sua professione – l'usura – non consente ai veneziani di escluderlo in maniera definitiva, ma lo pone in una posizione ambivalente in quanto seppur disprezzato, si rende necessario, pericoloso ma strumentale. Il contratto simbolico che innerva la narrazione mostra la rigidità formale della legge che si scontra con istanze di misericordia e riconoscimento umano. La «pound of flesh» richiesta rappresenta tanto un elemento

narrativo artisticamente efficace quanto un dispositivo simbolico, una questione di onore e vendetta: il pagamento in carne umana è un atto di rivendicazione personale contro le umiliazioni subite e, parimenti, una verbalizzazione dell'inumanità della legge e della necessità di affiancare a giudizio la carità. In chiave metaforica, la carne è un simbolo del corpo ebraico, visto dai cristiani come materiale corrotto rispetto all'anima ma elemento che terrorizza perché non dissimile dalla propria corporeità:

[...] Jews were so threatening to Elizabethans precisely because they didn't outwardly appear all that different from Christians and so could pass (and for that reason Shakespeare doesn't give Shylock a hook-nose or a red beard). (Shapiro, 2016)

Ancora una volta, la lettura che incrocia i saperi umanistici consente di esplorare più in profondità i meccanismi di stigmatizzazione, dove l'esclusione si costruisce attraverso narrazioni che deumanizzano l'altro, riducendolo a categoria astratta piuttosto che riconoscerlo come soggetto complesso.

The Merchant of Venice largely concerns how individuals deal with those they perceive as different, and that hostility to difference—racial, national, sexual, religious—deforms those who are intolerant and coarsens any society that condones it. (Shapiro, 2016)

Senza voler anticipare altro, l'appena esposta prospettiva critica trasforma la comprensione dei testi shakespeariani, i quali non sono più opere chiuse, ma sistemi aperti e dinamici dove i significati si generano attraverso un processo osmotico tra penna e realtà e dove i personaggi diventano campi di forze in cui si manifestano, si confrontano e si trasformano le pratiche culturali, rivelando le contraddizioni più profonde di un'intera formazione sociale. Il contributo più interessante del *New Historicism* risiede proprio in questa capacità di leggere la letteratura come una co-costruzione concettuale, dove le

identità sono tutt'altro che univoche e immobili, i rapporti di potere vengono costantemente rinegoziati e le strutture sociali emergono e sono messe in discussione e tutto il testo è in movimento nel suo contesto: per comprendere uno, bisogna conoscere l'altro. In questo senso, il Bardo è autore di testimonianze attraverso cui intercettare le tensioni più profonde dell'esperienza umana, un territorio ermeneutico in cui la complessità del reale si manifesta nella sua inesauribile potenza generativa e dove il personaggio diventa cartina tornasole delle contraddizioni di un sistema che include ed esclude, utilizza e contemporaneamente rifiuta e nel farlo, nasconde la propria vera natura e contraddizioni dietro la penna di chi la storia l'ha scritta.

2.2.2. Le Digital Humanities e gli Shakespeare Studies

Infine, per completare il quadro metodologico, un ultimo sguardo viene dato al più giovane ed eterogeneo campo del sapere tra quelli finora proposti. Come Fabio Ciotti (2023) e Giuseppe Previtali (2022) sottolineano, comprendere interamente cosa sono e di cosa occupano le *Digital Humanities* è un compito tutt'altro che immediato, tant'è che Ciotti, per sintetizzare le teorie costitutive, crea un tipo di rappresentazione della disciplina utilizzando la metafora della «galassia multidisciplinare» e definendone un centro, o nucleo, composto dalla disciplina astratta, pura che riguarda le questioni teoriche e strutturali della materia, un «disco» che si configura come il «luogo in cui si collocano, come i bracci di spirale, le versioni informatiche “forti” delle discipline tradizionali» e la parte più esposta, il «bordo esterno», lo spazio in cui si collocano quelle attività che utilizzano gli strumenti senza però cambiare i propri assunti teorici o strutturali.

Attorno al dibattito sulle *Digital Humanities*, è evidente, emerge una riflessione: né la definizione né i campi di applicazione dell'informatica umanistica sono di semplice

enunciazione, determinati e finiti. Il campo di studio è aperto alle evoluzioni man mano che nuovi metodi vanno a sostituire metodi vetusti e nuove riflessioni vanno a implementare concetti superati.

Proprio in virtù di questa vitalità e non finitezza, l'incontro con la critica shakespeariana rappresenta uno sviluppo significativo ed estremamente stratificato degli studi letterari contemporanei: da una parte, l'evoluzione e la transdisciplinarietà dell'informatica umanistica creano un ventaglio quasi infinito di possibilità di ricerca, dall'altra, l'affermazione storica della critica letteraria impone invece un certo grado di rigidità accademica. Lungi dall'essere una semplice applicazione di tecnologie digitali alla letteratura, il «bordo esterno» di Ciotti, le *Digital Humanities* applicate al testo ne rielaborano concetti, interpretazioni e fruizione critica, aiutando ad implementare un dialogo fecondo tra passato e futuro, tra il corpus shakespeariano e le istanze epistemologiche del nostro tempo e ciò comporta tre tipi di atteggiamenti preponderanti in ambito accademico. Il primo riguarda una tendenziale chiusura caratterizzata da una tensione oppositivo-negazionista, si veda ad esempio la considerazione catastrofista che Bloom aveva nei confronti degli strumenti informatici per l'analisi testuale; il secondo è di tipo funzionale e permette di utilizzare gli strumenti delle DH in funzione dei propri scopi accademici e, infine, il terzo è l'approccio totalizzante, il quale si concentra in maniera preponderante sugli strumenti delle DH come obiettivi di studio, dominando le competenze originali (Molino, 2020).

Se si va poi ad applicare un campo del sapere tanto difficilmente definibile a pratiche che hanno una tradizione molto antica e sono caratterizzate da un rigore piuttosto affermato e una certa antipatia all'apertura ad altre discipline, allora si vede come la tendenza preponderante sia proprio quella oppositivo-negazionista. Eppure, l'*Index Thomisticus* di

Padre Roberto Busa ha innegabilmente segnato un punto di svolta nell'approccio ai testi e al loro studio anche per gli accademici più reticenti: pubblicato tra il '74 e '80 in 54 volumi dopo un'elaborazione iniziata negli anni '40, consta di 70.000 pagine e circa 11 milioni di parole e viene riconosciuto universalmente come prodotto pionieristico dell'informatica linguistica (Ciotti, 2023a). Un simile lavoro è stato portato avanti in campo shakespeariano da Marvin Spevack, accademico dedito allo studio del Bardo, il quale pubblica negli anni '60 un lavoro in nove volumi sulle concordanze nei testi di Shakespeare dal nome *Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare* (Spevack, 1968), creando poi negli anni '90 uno dei primi tentativi di classificazione lessicale del linguaggio shakespeariano con il suo *Shakespeare Thesaurus* (1993).

Già a Spevack era chiaro *ante litteram* che le opere di Shakespeare, per la loro ricchezza semantica e la complessità formale, pongono una sfida particolare all'analisi attraverso i metodi di informatica umanistica. La loro natura polisemica e la stratificazione dei significati rendono ostica un'interpretazione puramente computazionale e proprio per questo al tempo stesso stimolano lo sviluppo di strumenti sempre più sofisticati che riescano di colmare quei *gap* rappresentati dallo stato dell'arte della disciplina e che nascono e si sviluppano da sempre più complesse domande di ricerca:

Written corpora can be analysed from a range of quantitative perspectives to uncover patterns that would be hard to detect manually. These might be based on frequency, co-occurrence or relative frequency. For example, frequency data might be sought to answer questions such as 'Which nations do Shakespeare and Dickens refer to most in their writing?' Or co-occurrence queries might be used for more complex questions, such as 'Which images are typically associated with darkness in Shakespearean vs. Dickensian writing?'. [...] More

complex ‘query language’ would be needed to answer questions such as ‘How are women represented in Shakespeare and Dickens?’, and as the results are unlikely to be as directly comparable, an interpretation of the results will normally involve grouping the results into categories, which may be linguistic (e.g. semantic categories or categories of metaphor) or may derive from theories of gender representation or literary criticism. (Adolphs & Knight, 2020)

In tal senso, è imprescindibile considerare il contributo fondativo di Brian Vickers, il cui lavoro si configura come un tentativo di sistematizzare l’attribuzione autoriale mediante strumenti stilometrici avanzati. In *Shakespeare, Co-Author* (2004), Vickers articola un modello di analisi fondato sulla misurazione della frequenza lessicale e sull’identificazione di tratti stilistici ricorrenti per ipotizzare interventi co-autoriali in opere tradizionalmente attribuite a Shakespeare in toto, come *Titus Andronicus* o *Henry VIII*. Il merito di Vickers risiede nell’aver posto l’attenzione sulla compresenza di più mani nei testi e nell’aver restituito dignità epistemologica agli studi di attribuzione, troppo a lungo relegati a mera speculazione.

Parallelamente, il lavoro di Jonathan Hope si distingue per un orientamento prevalentemente linguistico e *corpus-based*: lo studioso ha lavorato per verificare l’attribuzione della paternità linguistica di supposti neologismi del Bardo (*Who Invented «Gloomy»? Lies People Want to Believe About Shakespeare*, 2016) e, con Michael Witmore, ha prodotto una serie di studi sull’inglese elisabettiano attraverso l’uso sistematico di corpora digitali, elaborando un paradigma critico in cui l’analisi stilistica diviene veicolo per interrogare questioni storico-linguistiche e generi testuali. Degno di nota è il loro contributo *The Language of Macbeth*, nel volume *Macbeth, the state of play*

(Thompson, 2014), in cui esplorano la densità lessicale e la sintassi in rapporto alla tensione tragica del testo, suggerendo una lettura che integra istanze formali e retoriche.

Gli studi di Hugh Craig, centrati sul concetto di *linguistic fingerprinting*, analizzano sequenze sintattiche e frequenze lessicali per individuare le caratteristiche distintive degli autori del teatro elisabettiano. Nei suoi contributi – in particolare nel volume *Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship* (2012), cofirmato con Arthur Kinney – e nel volume *Style, computers, and early modern drama: beyond authorship* (2017) cofirmato con Brett Greatley-Hirsch, Craig sviluppa un modello ibrido in cui l'approccio stilometrico non solo funge da strumento attributivo, ma si propone come metodo per delineare una storia culturale della drammaturgia elisabettiana. Emblematico, in tal senso, è il fascicolo da lui curato per la rivista *Memoria di Shakespeare* (2020), interamente dedicato all'intersezione fra metodo quantitativo e critica letteraria, che testimonia l'ormai acquisita centralità di queste pratiche nell'ambito degli Shakespeare studies contemporanei.

Il lavoro del già citato Brett Greatley-Hirsch incarna e sintetizza una generazione di studiosi formati in piena epoca digitale, il cui approccio alla stilometria e alla *text analysis* si distingue per un'attenzione quasi ingegneristica alla costruzione dei dati. Le sue ricerche si caratterizzano per la precisione metodologica e per l'interesse verso la replicabilità e la trasparenza degli strumenti utilizzati. In questo senso, egli si colloca in continuità con le istanze teoriche più avanzate delle *digital humanities*, promuovendo un'idea di testualità come sistema aperto, stratificato, e intrinsecamente computabile.

Un discorso a parte meritano Gary Taylor e Gabriel Egan, i cui nomi sono inscindibili dalla storia editoriale dell'Oxford Shakespeare. In veste di curatori generali del *New*

Oxford Shakespeare: Authorship Companion (2017), hanno definito un modello che unisce meticolosa filologia e strumenti propri dell'informatica umanistica, aprendo la via all'applicazione delle *Digital Humanities* negli studi shakesperiani. Taylor ed Egan impostano il lavoro dell'intero volume sulla primaria necessità di chiarezza e replicabilità nelle procedure di ricerca: ogni capitolo descrive in dettaglio le fonti, i criteri di selezione dei testi e i parametri impostati per le analisi, attività che tende al riconoscimento della pratica critica come scienza empirica, verificabile e ripetibile. Come riportano nella Prefazione, «We have laboured to make the methods and data as transparent as possible» (Taylor & Egan, p. vi). Tale rigore consente a studiosi e colleghi di replicare le pratiche, di verificarne i risultati e di estenderli in futuri studi, favorendo così il dialogo tra studiosi e migliorando la qualità della peer-review. Nel capitolo firmato da Taylor e Duhaime, *Who Wrote the Fly Scene (3.2) in Titus Andronicus?*, la ricerca su ampi corpora si intreccia con l'analisi filologica tradizionale: i dati statistici individuano sequenze linguistiche anomale, che vengono quindi esaminate in profondità secondo criteri umanistici (Taylor & Duhaime, p. 67); ciò dimostra come i software fungano da amplificatori di pratiche critiche, estendendo e irrobustendo le possibilità interpretative. Il volume illustra poi un'ampia gamma di test statistici oggi irrinunciabili nell'attribuzione autoriale: dagli *Zeta-test*, che calcolano la distanza statistica tra distribuzioni di lemmi, alle *Delta scores*, basate sulla frequenza delle parole funzionali, fino alle analisi multivariate come la *Principal Component Analysis* (PCA) e i modelli di *Random Forests*. Anna Pruitt nel suo contributo spiega il *LION Collocation Test* e ne confronta i risultati su vari corpora elisabettiani dopo averlo raffinato sulla base del corpus in esame (Pruitt, p. 92), mentre Gabriel Egan mette in luce i limiti dei trigram tests di

Vickers, mostrando come in campioni ristretti possano emergere falsi positivi (Egan, p. 60).

Tra i contributi più incisivi e strutturalmente verificabili, figura l'esame di Arden of Faversham, in cui MacDonald P. Jackson segmenta il testo in blocchi di circa 2 000 parole e combina PCA e Zeta-test per identificare con precisione gli strati redazionali attribuibili alla mano shakesperiana (Jackson, p. 139). Nel caso di Henry VI, Part 3, l'uso simultaneo di Delta, Zeta, skip bigrams e trigrams lessicali ha permesso di tracciare una "mappa autoriale" scena per scena, in perfetta corrispondenza con le attribuzioni filologiche tradizionali (p. 158).

Un altro studio rilevante è dedicato alle appendici drammatiche, in cui la *Linear Discriminant Analysis* (LDA) distingue quantitativamente tre serie di aggiunte, offrendo nuovi criteri per datare e attribuire gli apocrifi con maggiore precisione (Taylor, p. 201).

Paolo Totaro, nel capitolo su *Double Falsehood*, introduce un metodo basato sulla compressibilità del testo come misura dell'entropia di Shannon: i risultati indicano che una complessità informativa più bassa coincide spesso con la firma stilistica shakesperiana (Totaro, p. 287).

L'ultima sezione, infine, integra misure diverse — *Jensen-Shannon divergence*, *hendiadys index* e analisi dei *break* sintattici — per costruire un grafo di similarità tra tutte le opere attribuite a Shakespeare. Questa visualizzazione conferma la cronologia proposta da Craig e suggerisce possibili revisioni in alcuni passaggi (Craig, p. 436).

Le edizioni digitali, le piattaforme interattive e gli algoritmi di analisi linguistica offrono nuove prospettive di esplorazione, pur scontrandosi con i limiti dell'elaborazione automatizzata del linguaggio letterario, il quale proprio per le sue caratteristiche artistiche e connotative, si configura come un linguaggio estremamente ricco di elementi

potenzialmente problematici per le macchine. Si pensi, ad esempio, alla possibilità di individuare tendenze stilistiche o tematiche su ampi *corpora* testuali o alla creazione di mappe concettuali che tracciano le interconnessioni tra personaggi, scene e motivi ricorrenti: senza un intervento dello studioso che conosce i testi e un altro (o lo stesso) che allena la macchina, essa non è in grado di dirci molto sui testi e ciò che ci dice, in mancanza di uno o dell'altro attore del processo analitico, può non avere nessun significato. In questo senso, lo studio digitale di Shakespeare costituisce e si configura anche come un banco di prova per il miglioramento degli strumenti computazionali, offrendo al lettore-ricercatore un'esperienza interpretativa che intreccia tradizione critica e tecnologia.

Un aspetto significativo dell'integrazione tra *Digital Humanities* e *Shakespeare Studies* è la possibilità di contestualizzare le opere shakespeariane all'interno di una rete più ampia di fenomeni storici, culturali, sociali e testuali, dato che l'approccio digitale consente di interrogare le opere del Bardo non solo come entità autonome, ma come nodi in un sistema complesso di relazioni intertestuali e interculturali: attraverso l'analisi di grandi quantità di dati, è possibile, ad esempio, mappare l'influenza di Shakespeare su autori successivi, o l'influenza che autori passati o contemporanei hanno avuto sullo scrittore, o analizzare le modalità con cui i suoi testi riflettono i discorsi politici, religiosi ed economici durante il Rinascimento inglese.

In tal senso, l'applicazione di modelli computazionali per l'analisi del corpo nella tragedia shakespeariana permette una rilettura digitale in grado di considerare le opere come entità che si intrecciano con la politica, la religione e le dinamiche culturali del Rinascimento, in accordo con le moderne correnti culturologiche. La corporalità dei personaggi – che viene utilizzata nel testo in relazione ad atti di corruzione, decadimento, violenza e morte

– può essere studiata in relazione alle concezioni di potere e legittimità nell'epoca della monarchia elisabettiana (Baker, 2018; Bearden, 2019; Bettella, 2010; Mitchell & Snyder, 1997) e, in questo senso, si trova in perfetto accordo con la concezione del corpo degli studi sulla disabilità, in quanto esso diviene la culla di malformazioni politiche, culturali, statali addirittura che si evidenziano nelle malformazioni, malfunzionamenti e divergenze fisiche: ancora una volta, la sterilità di Macbeth non è un mero espediente narrativo, ma è la chiusura alla linea di successione monarchica, la negazione di legittimità di un potere acquisito tramite violenza in aperta sfida alla *divine Providence*, la punizione per la tracotanza che causa la disfunzionalità di un corpo corrotto.

Tale prospettiva, come è evidente, non elimina l'importanza del *close reading* e dell'ermeneutica tradizionale, ma integra in un quadro più ampio che sfrutta i dati da interrogare per poter visionare, tramite vero e proprio *distant reading* potenzialmente infinito, le dinamiche globali e interdisciplinari e poterne trarre le conclusioni più appropriate in base alle domande di ricerca.

È chiaro quindi che, secondo l'approccio dell'informatica umanistica, assistiamo ad una trasformazione dell'approccio al testo, al cui centro vi è una ridefinizione del ruolo dell'interprete e della critica letteraria. Come secondo Roland Barthes, si pone in discussione l'autorità esclusiva dell'autore e del critico rispettivamente come detentore e mediatore dell'unico significato (1967), si apre la strada a forme di collaborazione collettiva nella produzione, interpretazione e fruizione dei testi e a un'interazione più democratica con essi (Montanelli & Ruskov, 2023). Le basi di dati condivise, i progetti open access e le edizioni digitali, partecipative e no, hanno avuto un ruolo interessante nell'accesso, circolazione, analisi, interpretazione e valorizzazione dei testi e questa democratizzazione del sapere non implica una banalizzazione della critica, bensì una sua

trasformazione, che ne amplifica le potenzialità esplorative e le connessioni interdisciplinari, eliminandola come pratica ad appannaggio di pochi e aprendola a pratiche sociali diffuse.

Un esempio interessante di tale evoluzione è rappresentato dal progetto *Shakespeare Quartos Archive*, che ha digitalizzato e reso accessibili le edizioni delle opere shakespeariane appartenenti al periodo precedente alla chiusura dei teatri inglesi alle soglie della guerra civile, consentendo ai ricercatori e cultori della materia di confrontare varianti testuali dei manoscritti e tracciare l'evoluzione del testo attraverso le diverse edizioni storiche originali.

Similmente, piattaforme come *The Folger Shakespeare Library* o progetti interattivi come *Global Shakespeare Project* del MIT hanno reso le opere di Shakespeare accessibili a un pubblico globale, trasformando la loro ricezione e fruizione da un lato, inserendo i testi all'interno dei propri contesti storico-culturale dall'altro, offrendo diverse risorse agli utenti, come video di performance teatrali, approfondimenti storici e culturali, oltre a diversi materiali liberamente accessibili per l'analisi dei testi.

In ultimo, è interessante citare il lavoro pionieristico costituito dal progetto tutto italiano *MetaLing*, finanziato nell'ambito del PRIN 2022 e coordinato da Angela Andreani dell'Università di Milano e Daniel Russo dall'Università dell'Insubria; partendo da un corpus di grammatiche, trattati filologici e appunti didattici inglesi dei secoli XVI–XVIII provenienti dalla collezione Alston, il progetto valorizza la ricchezza terminologica e le varianti testuali di un periodo antecedente alla filologia comparata mediante un'articolata infrastruttura di metadattazione bibliografica e linguistica, configurandosi come studio pionieristico e, allo stesso tempo, immaginandosi come una piattaforma aperta di Digital

Humanities dedicata alla diffusione del sapere, alla proposta metodologica e al supporto di studi comparativi e repertori lessicali open-source (Andreani & Russo, 2023).

Questa dimensione tendenzialmente pedagogica e inclusiva rappresenta un aspetto estremamente interessante delle *Digital Humanities* applicate agli *Shakespeare Studies*, in quanto permette tanto la prosecuzione del lavoro analitico sulle opere quanto il ravvivamento dell'interesse in nuove generazioni di studiosi e studenti, ai quali viene data la possibilità di rinnovare i testi stessi fornendo le proprie interpretazioni una volta utilizzati gli strumenti a disposizione.

Iniziative come quelle appena descritte testimoniano l'interesse crescente di coinvolgimento transdisciplinare, rendendo possibile una ricostruzione più accurata della storia editoriale delle opere del Bardo tramite pratiche diffuse e invitando a riflettere sulle implicazioni culturali e materiali della trasmissione testuale, sottolineando come il testo letterario sia sempre il prodotto di un complesso intreccio di pratiche, tecnologie e contingenze storiche, un *unicum* di contenitore, contenuto e contesto.

Come sottolineato da Martin Wiggins (2000), la possibilità di esplorare questi testi da una prospettiva digitale ha aperto la strada a nuovi metodi di analisi delle revisioni e dei cambiamenti effettuati da Shakespeare stesso, nonché delle dinamiche editoriali che hanno accompagnato la diffusione delle sue opere.

Tuttavia, come ogni trasformazione epistemologica, l'integrazione tra *Digital Humanities* e critica shakespeariana solleva interrogativi e tensioni. Da un lato, vi è il rischio di ridurre il testo letterario a un insieme di dati, privandolo della sua dimensione estetica e affettiva; dall'altro, l'utilizzo di strumenti digitali richiede un livello di competenza tecnica che non sempre è disponibile nel contesto accademico, creando nuove forme di esclusione e

disuguaglianza (Ciotti, 2023a). Questi limiti pongono alcuni quesiti interessanti che guidano il seguente progetto di ricerca: come possono essere unite in maniera efficace critica classica e informatica con l'obiettivo stimolare una riflessione sul futuro della disciplina e sul ruolo della tecnologia nella costruzione del sapere? Qual è l'approccio delle DH nei confronti di forma e contenuto dei testi?

Le *Digital Humanities* offrono senza dubbio agli Shakespeare Studies l'opportunità di rinnovarsi, di dialogare con le altre discipline e di affrontare le grandi questioni del nostro tempo da una prospettiva nuova e interdisciplinare. Conversamente, ciò che gli *Shakespeare Studies* offrono all'informatica umanistica è certamente un campo minato di riflessioni ellittiche sulla validità degli strumenti e sul loro perfezionamento e sulle implicazioni ermeneutiche di un approccio computazionale e informatico a materie distanti dalle scienze dure. È evidente che un dialogo tra questi due universi, o galassie (Ciotti, 2023b), sottolinei come le opere di Shakespeare continuino a essere una fonte inesauribile di significati, capace di proporsi alle letture in trasformazioni storiche e culturali.

2.2.3. Close e Distant reading

La dicotomia tra *close reading* e *distant reading* configura un paradigma metodologico complesso nelle *Digital Humanities*, con implicazioni profonde negli *Shakespeare Studies* contemporanei. Tale dialettica interpretativa rappresenta al contempo una contrapposizione tecnica e un'articolata ri-configurazione ermeneutica del sapere letterario.

Il *close reading*, radicato nel formalismo russo e nella *New Criticism*, considera il testo come un'entità autonoma, isolata dal contesto storico-culturale (Brooks, 1947) e per

decenni ha dominato gli *Shakespeare Studies*, permettendo di analizzare la ricchezza linguistica e le strutture retoriche delle opere del Bardo (Bloom, 1999). Tuttavia, il suo isolamento in qualche modo determina un furto all'opera stessa, una sua riduzione a mero artefatto avulso dalla realtà e rinchiuso in una *pura dimensione* universale ma acontestuale.

Il *distant reading*, introdotto da Franco Moretti in *Graphs, Maps, Trees* (2005), utilizza metodi computazionali per analizzare grandi corpora testuali, rivelando schemi e strutture su larga scala. Negli *Shakespeare Studies*, ha permesso di tracciare l'evoluzione di concetti come "potere" nei drammi storici e nelle tragedie, evidenziando variazioni nella loro declinazione tematica (Hope et al., 2007). Studi recenti hanno applicato l'analisi delle reti semantiche per esaminare l'uso ricorrente di concetti quali "ambizione" e "destino" in *Julius Caesar*, *Macbeth* e *Hamlet*, rivelando differenze nella loro rappresentazione narrativa (Jockers, 2013). Il *distant reading* non si limita alla semplice individuazione di tendenze, ma consente anche di osservare l'influenza reciproca tra autori e generi letterari, offrendo nuove prospettive sulla costruzione della tradizione letteraria e sulle dinamiche culturali sottese ai testi. Tuttavia, Alan Liu (2013) ha criticato il rischio di un'eccessiva astrazione, che potrebbe ridurre il testo letterario a una semplice collezione di dati. Questo dibattito ha spinto studiosi e ricercatori a sviluppare approcci più bilanciati, in grado di valorizzare sia la precisione del *close reading* che l'ampiezza di vedute del *distant reading*.

L'approccio metodologico che vede l'uso armonioso di entrambe le tecniche di analisi si configura come una *pratique théorique* che supera la tradizionale spaccatura, inscrivendosi in una complessità teorica multidimensionale: il *close reading*, radicato nel formalismo russo e nella corrente del *New Criticism*, dialoga ora criticamente con le

istanze globali del *distant reading*, generando un campo ibrido e dinamico che permette una visione d'insieme sempre più nitida dei testi.

Tale prospettiva, mutuando concetti dalla teoria dei sistemi complessi di Edgar Morin e dall'epistemologia di Bruno Latour, propone una visione non più binaria ma reticolare dell'analisi testuale e si configura come nodo cruciale di questo studio: i confini tra metodi tradizionali e tecnologie digitali divengono permeabili, generando nuove pratiche di significazione critica.

La relazione tra *close reading* e *distant reading* rappresenta, dunque, una delle questioni metodologiche più articolate negli *Shakespeare Studies*. Tali approcci configurano un paradigma interpretativo complementare nell'analisi testuale: il *close reading* consente un'esegesi minuziosa delle sfumature semantiche e stilistiche, mentre il *distant reading* permette di individuare tendenze macroscopiche attraverso strumenti computazionali (Moretti, 2005) rivelando connessioni invisibili ad occhio nudo proprio tra quegli elementi che il primo metodo di analisi ha potuto evidenziare. La prospettiva computazionale introdotta da Franco Moretti (2013) non è mai da intendersi come mera strumentazione tecnica, ma come una vera e propria nuova fonte della conoscenza letteraria e così l'approccio diviene un processo di traduzione intersemiotica, che secondo Umberto Eco, permette di decostruire e ricostruire i sistemi di significazione testuali.

Emerge la necessità di problematizzare tale dialettica metodologica, interrogandosi sui possibili rischi epistemologici: l'eccessiva mediazione tecnologica rischia di decontestualizzare l'esperienza ermeneutica, riducendo la complessità testuale a meri datasets quantitativi. Conseguentemente, la frantumazione del senso testuale mediante

algoritmi computazionali potrebbe paradossalmente oscurare quelle *nuances* interpretative che sole permettono una comprensione critica autenticamente genealogica.

L'integrazione metodologica solleva interrogativi cruciali sulla capacità delle tecnologie digitali di ri-configurare la critica letteraria (Ramsay, 2011), imponendo una riflessione sulle modalità di costruzione della conoscenza. L'orizzonte ermeneutico si amplia, inglobando prospettive provenienti dagli *Science and Technology Studies* (STS) e da ciò ne consegue una necessaria ermeneutica della complessità, che rifugge tanto dall'ingenua *tecnolatria* quanto da un conservatorismo metodologico preclusivo, ricercando piuttosto una sintesi dialettica capace di valorizzare simultaneamente la materialità testuale e le possibilità euristiche offerte dalle nuove tecnologie computazionali.

L'integrazione tra *close* e *distant reading* offre un terreno fertile per l'innovazione metodologica. Strategie ibride proprie delle DH, come ad esempio l'uso di strumenti digitali come *Voyant Tools*, che combinano l'analisi tradizionale con visualizzazioni testuali, facilitando lo studio della distribuzione lessicale e delle frequenze semantiche (Sinclair & Rockwell, 2016), permettono di identificare tendenze macroscopiche attraverso il *distant reading* e di approfondirle mediante il *close reading* (Underwood, 2019). Negli *Shakespeare Studies*, tali approcci hanno permesso di scoprire sia ricorrenze tematiche su scala macroscopica sia variazioni stilistiche significative. Le tecnologie digitali possono consentire di contestualizzare le opere shakespeariane in una rete globale di significati culturali e storici, pur mantenendo centrale il ruolo del giudizio critico. Come osservato da Stephen Ramsay, il valore delle *Digital Humanities* non risiede nella semplice automazione dell'analisi, ma nella capacità di stimolare nuove domande e prospettive interpretative (Ramsay, 2011). Questo implica una riconsiderazione del ruolo

del critico letterario, il quale non è più un mero interprete del testo, ma un mediatore tra l'analisi tradizionale e gli strumenti digitali avanzati.

Nel contesto specifico dell'analisi delle opere shakespeariane, l'integrazione tra *close reading* e *distant reading* ha permesso di evidenziare nodi linguistici tematici di grande interesse e di analizzarli su scala globale. Ad esempio, la questione della corporeità è emersa come un tema rilevante quasi immediatamente nelle figure di Richard III, in apertura al *play*, e del Macbeth, la disabilità sociale è stata studiata attraverso il personaggio di Ariel e il suo ruolo subordinato ne *The Tempest*, mentre la questione di genere è stata approfondita nel caso di Beatrice in *Much ado About Nothing*. Queste analisi hanno permesso di esaminare due aspetti principali: come Shakespeare abbia codificato i propri personaggi in virtù delle norme coeve di rappresentazione in relazione ai contesti narrativi e drammatici; cosa queste rappresentazioni ci dicono dei personaggi e della loro simbologia, fornendo spunti di riflessione critici sia per lo studio letterario tradizionale che per l'approccio computazionale moderno.

3. Alterità e personaggi

In questo capitolo, partendo dalle metodologie illustrate nel Capitolo 2, vengono definiti i concetti al cuore del lavoro dottorale di reietto e presentati i criteri che hanno guidato la selezione delle opere e dei personaggi. Questi fondamenti teorico-operativi saranno poi la base per l'analisi testuale e quantitativa che seguirà nel Capitolo 4.

3.1. Inclusione ed esclusione

Uno dei nodi fondamentali di questa ricerca è proprio il posizionamento dei personaggi in quanto appartenenti o meno a un dato contesto. Il concetto di alterità ha ricevuto ampio trattamento nelle discipline sociologiche e antropologiche, con l'intento di esplorare i modi in cui gli individui e i gruppi sociali definiscono e si relazionano con coloro che percepiscono come differenti. Esso è stato approfondito attraverso quattro archetipi: *l'estraneo, il forestiero, lo straniero e il mostro* (Izaola & Zubero, 2015): ogni figura rappresenta un diverso grado di distanza sociale, con implicazioni specifiche sulla percezione e sul trattamento delle differenze all'interno delle dinamiche sociali.

L'estraneo è frequentemente considerato colui che, per scelta o necessità, vive al di fuori delle norme e dei valori prevalenti, trovandosi così emarginato o rifiutato dalla collettività. Il forestiero, invece, è definito principalmente dalle proprie origini geografiche o culturali, con la propria diversità percepita come una minaccia visibile, dovuta alle differenze linguistiche, alle usanze o alle tradizioni. La figura dello straniero simboleggia un individuo non completamente integrato in un gruppo sociale, suscitando reazioni di curiosità, sospetto o, talvolta, di diffidenza. Infine, il mostro rappresenta una

caricatura estrema della differenza, in cui l'alterità è associata non solo alla distanza culturale, ma anche a una minaccia reale o simbolica, spesso alimentata da stereotipi e paure. Questi archetipi sono alla base di quel processo di alienazione, strumento attraverso il quale le società stabiliscono e rinforzano le proprie frontiere identitarie e ideologiche.

I concetti appena esposti trovano molta fortuna in questa ricerca, in quanto aiutano a stabilire un primo concetto di lettura e interpretazione dei personaggi: l'alterità non si configura con strategie sempre identiche, è dipendente dal contesto politico e storico-sociale e muta nel tempo. Da questo assunto, si può iniziare a considerare il concetto, cruciale per questo studio, dell'*alterità dinamica*: una condizione di fluidità di caratteristiche che confluiscono in una pluralità di identità e un'altrettanta pluralità di livelli di distanza, la quale si basa, come già visto in precedenza, sulla metafora del sistema orbitale.

Allora, le distanze dal nucleo divengono le distanze fisiche che i personaggi (e le persone) per le loro caratteristiche hanno dal fulcro, il quale diviene il luogo di pieno coinvolgimento socio-storico-culturale, all'interno del quale troviamo tutta quella serie di caratteristiche contesto-dipendenti necessarie per poter rientrare completamente nella piena funzionalità personale; queste determinano ciò che gli studi femministi e sociologici hanno identificato come *privilegio*, ma che in questo lavoro verrà indicato come *piena inclusione*, conservando le caratteristiche contesto-dipendenti e spostando semplicemente il focus linguistico per una migliore aderenza allo studio.

Partendo perciò dall'assunto per cui vi è *piena inclusione* se, e solo se, si hanno tutte quelle caratteristiche che si trovano all'interno del nucleo del sistema, basterebbe la

mancanza di una di queste per determinare un qualsiasi tipo di esclusione; parallelamente, però, ogni identità è caratterizzata da quella combinazione di tratti che concorrono a formare un individuo unico e irripetibile e ciò vorrebbe dire che la *piena inclusione* è solo una chimera e che, in un certo grado, ognuno è uno straniero a modo suo: ebbene, è proprio su questo che si fonda il concetto di *alterità dinamica*, la quale vede continui spostamenti di lunghezza nel posizionamento dei personaggi (e delle persone) dalla *piena inclusione* dipendendo dalla combinazione di caratteristiche che i personaggi e la *piena inclusione* stessa presentano. Se perciò Othello è considerato uno degli *stranger* più iconici della produzione shakespeariana, era pur sempre più vicino alla *piena inclusione* rispetto a diversi altri personaggi per il suo genere, il suo ruolo militare, la sua capacità oratoria, caratteristiche che lo ponevano in un certo momento al di sopra di Desdemona, sulla quale aveva potere maritale, di Iago e Cassius, sui quali aveva potere militare, e addirittura al di sopra di Barbantio, il cui potere sia politico che familiare è stato minacciato e depotenziato dal Moro anche dopo l'intervento del Doge di Venezia.

Il concetto di *alterità dinamica* permette di prendere in considerazione i personaggi come vibranti e continuamente indagabili sotto diversi punti di vista, a seconda della situazione, proprio perché le loro caratteristiche concorrono a formare diverse configurazioni identitarie che si svolgono in maniera unica e hanno unici risvolti sia all'interno della trama che all'interno dell'universo shakespeariano.

3.1.1. L'outsider in Europa e in Inghilterra

Nel contesto della Europa rinascimentale, la figura dello straniero è stata oggetto di riflessione da molteplici angolazioni. Nei territori italiani compresi tra il XVI e il XIX secolo, ad esempio, la gestione degli individui provenienti da altre nazioni comportava

processi complessi di riconoscimento, inclusione e negoziazione tra individui, collettività e istituzioni (Meriggi & Rao, 2020). Venezia, in particolare, punto di incontro di numerose culture, ospitava diverse comunità straniere, a cui venivano riservati spazi specifici per pratiche religiose e incontri sociali, realtà che si intensificò a partire dal XVI secolo (Calabi, 1999).

Nella critica contemporanea grazie anche alla letteratura postcoloniale, la presenza di individui provenienti da altri paesi solleva interrogativi sulle molteplici sfumature dell'alterità e sull'impatto che essa esercita sull'identità culturale e personale, introducendo quei concetti di dinamicità esposto poc'anzi. Il tema dell'altro assume nuove connotazioni nel contesto migratorio, dove emergono narrazioni che mettono in discussione le tradizionali categorie di appartenenza e identità. La rappresentazione degli stranieri non si limita più a una semplice descrizione della loro diversità, ma esplora anche le implicazioni psicologiche e sociali che ne derivano, evidenziando come il confronto tra culture e mondi differenti possa trasformare le identità e le relazioni interpersonali, andando ad aggiungere tasselli nello spazio della *piena inclusione*.

Nell'Inghilterra elisabettiana, il concetto di *stranger* svolgeva un ruolo centrale nei discorsi sulla costruzione dell'identità nazionale e nelle dinamiche di inclusione ed esclusione. In un periodo storico segnato dalla nascita del proto-impero che vedrà la sua esplosione con la regina Vittoria e dalla riforma religiosa, la presenza di individui provenienti da altri paesi assumeva un significato ambiguo, rispecchiando le paure e le ansie di una società in rapida trasformazione. La letteratura dell'epoca, in particolare il teatro, si rivelava un terreno fertile per l'esplorazione di questa figura complessa, difatti abbiamo diverse rappresentazioni di personaggi estranei, estranianti o stranieri.

Queste figure non rappresentavano solo un altro geograficamente distante, ma divenivano simbolo delle paure interne alla società stessa, in particolare in relazione all'ordine sociale e alla minaccia di cambiamento. Gli stranieri, siano essi mercanti, soldati o semplici viaggiatori, venivano percepiti con diffidenza, poiché la loro presenza evocava il timore di minare la stabilità politica e religiosa: le tensioni politiche tra cattolici e protestanti, insieme all'ascesa del protestantesimo in Inghilterra, contribuirono a consolidare l'immagine dello straniero come una potenziale minaccia alla coesione sociale.

In questo periodo, lo straniero assumeva anche una valenza simbolica legata alla costruzione dell'identità nazionale inglese. La crescente separazione dall'Europa cattolica e la definizione di un'identità anglicana distintiva alimentavano una visione binaria del mondo: da un lato l'Inghilterra, patria di una cultura cristiana riformata, e dall'altro, i territori stranieri, percepiti come altrettanto pericolosi quanto affascinanti. La letteratura come arte di narrare la realtà, anche quando essa viene celata dalla distruzione della lingua, ha avuto un ruolo cruciale nel ritrarre e negoziare questa dialettica tra inclusione ed esclusione, tra ciò che è familiare e ciò che è estraneo.

Parimenti, nelle opere di autori come Marlowe, l'immagine dello straniero è spesso associata a un altro aspetto rilevante: la rappresentazione del marginale, cioè di colui che è escluso dalla società dominante, ma che possiede un potere intrinseco di sovvertire le regole sociali. In questo contesto, lo straniero non è mai un elemento passivo, piuttosto uno strumento utilizzato per sfidare la legittimità dei poteri costituiti, o almeno, metterla in discussione. In *Doctor Faustus*, Marlowe ritrae una figura di alterità che, pur essendo vista con sospetto e disprezzo, incarna il desiderio di trascendere i confini umani e religiosi.

È interessante notare come ogni personaggio interpretato come straniero porti in sé una sorta di potere sovversivo alla *piena inclusione*. In qualche modo si sospetta che l'alterità non sia solo uno strumento narrativo per consolidare il potere del gruppo dominante, ma in Shakespeare come in Marlowe sembra prendere una piega interessante dal punto di vista concettuale: che la *piena inclusione* in realtà sia una gabbia d'oro da cui l'alterità più o meno largamente salva? Se questi personaggi alteri sfidano le norme, tentano di sovvertirle, le combattono, le minacciano, allora forse la *piena inclusione* non è uno spazio idilliaco in cui confluiscono tutte le virtù umane, ma un posto circolarmente escludente che però viene preso come obiettivo ultimo per il soddisfacimento dei propri bisogni identitari, creando necessariamente un circolo vizioso di frustrazione all'interno del quale il raggiungimento della *piena inclusione* è impossibile, anche per la regnante.

Il teatro elisabettiano, inoltre, rappresenta una piattaforma significativa per la trasformazione delle dinamiche sociali e culturali attraverso la figura dello straniero. Irina Possamai (2006) suggerisce che nelle rappresentazioni teatrali, l'alieno può superare gli stereotipi tradizionali, divenendo un veicolo di cambiamento. Sebbene la sua presenza possa apparire come quella di un altro opposto alla società consolidata, essa innesca un processo di riflessione che discute l'ordine sociale, sia nelle sue strutture di potere che nelle sue convenzioni morali. In questo senso, appunto, l'alterità intavola una conversazione sull'identità collettiva, suggerendo che l'inclusione dell'altro potrebbe arricchire la comunità e svelare le contraddizioni interne alla stessa identità.

Com'è noto, nella società elisabettiana, i meccanismi di inclusione ed esclusione erano regolati da norme culturali, sociali ed economiche che determinavano il ruolo di ogni individuo nella gerarchia sociale. L'inclusione era riservata a coloro che si conformavano agli standard religiosi, etnici e di classe, come la necessità di appartenere alla Chiesa

anglicana per accedere a incarichi pubblici e commerciali. La struttura feudale della società inglese imponeva rigide divisioni tra nobiltà, mercanti e classi inferiori, limitando fortemente la mobilità sociale. Le gilde artigiane e le corporazioni commerciali, inoltre, regolavano l'accesso alle professioni, escludendo chi non possedeva legami familiari o raccomandazioni adeguate.

Il concetto di esclusione nella società elisabettiana si manifestava anche attraverso forme di discriminazione nei confronti di minoranze religiose, etniche e di classe. Gli stranieri, gli ebrei, le donne non conformi alle norme patriarcali e i poveri erano tra i gruppi più vulnerabili. Gli stranieri, in particolare, venivano visti come minacce economiche e culturali, come dimostrano numerosi decreti reali che imponevano restrizioni sul commercio e sui mestieri praticabili dagli stranieri, alimentando ostilità e rivalità economiche. Un esempio di questo atteggiamento riguarda i rifugiati olandesi e francesi, accusati di sottrarre lavoro agli inglesi, dando origine a petizioni al Parlamento per limitare le loro attività. Le tensioni culminarono in episodi di xenofobia, come quelli documentati nei *London Apprentice Riots* del 1593, in cui le folle attaccarono negozi e abitazioni di immigrati. Inoltre, la presenza di agenti governativi incaricati di sorvegliare gli stranieri testimonia un sistema istituzionalizzato di controllo dell'alterità, riflesso anche nei registri fiscali e nei censimenti dell'epoca.

Nel contesto politico, Elisabetta I è un esempio di come una donna potesse esercitare un'influenza determinante nonostante le difficoltà legate al suo ruolo di regina in una società patriarcale. La sua abilità diplomatica e strategica le consentì di mantenere un potere straordinario, rendendola una delle figure politiche più emblematiche dell'epoca.

Nel teatro shakespeariano, le donne ribelli sono spesso rappresentate come pericolose o sovversive, rafforzando la percezione negativa delle donne indipendenti. Un'analisi automatica del linguaggio dei personaggi evidenzia una netta differenza tra il discorso dei personaggi maschili e femminili, con una classificazione accurata all'82% (Hota et al., 2007), il che dimostra come il linguaggio sia uno strumento potente per la costruzione sociale, riflettendo le gerarchie e le aspettative di genere, e le opere di Shakespeare esplorano le dinamiche di potere e la natura performativa del genere stesso (Wang, 2023); le sue opere mettono in scena tensioni tra le identità sessuate e le imposizioni sociali, dove il genere diventa una maschera che può essere adattata alle circostanze.

I poveri e i vagabondi nell'Inghilterra elisabettiana, regolati dalle *Poor Laws*, di cui già si è parlato nei capitoli precedenti nella definizione e argomentazione del *Vagabond Act*, erano soggetti a punizioni corporali o espulsioni dalle città se privi di mezzi di sussistenza; in aggiunta, questi provvedimenti dividevano i poveri meritevoli da quelli immeritevoli, i quali venivano puniti con lavori forzati o deportazioni. La posizione di questi tipi di *outsider* variava, con alcuni tollerati per il loro contributo economico o culturale, ma spesso emarginati o perseguitati.

3.1.2. Il reietto nella scena scespiriana

Lo studio della rappresentazione della *otherness* in Shakespeare ha un'antica tradizione, iniziando in maniera stratificata da Leslie Fiedler (1974) e continuando man mano che la storia dell'ermeneutica avanzava nel ventunesimo secolo. È precisamente qui che si inserisce il concetto di *disability turn*, che ha portato a una rilettura della marginalità attraverso la lente della disabilità, intesa come una disabilitazione all'azione, la quale, sia sul palcoscenico che nella società, può essere vista come la misura della libertà,

suggerendo che l'esclusione dalla possibilità di agire sia una forma estrema di oppressione. I personaggi di Shakespeare, spesso espressione di una condizione di marginalità, incarnano questo tema in modo complesso, poiché il loro linguaggio e le loro azioni diventano manifestazioni della loro esclusione e tentativi di resistenza e affermazione della propria identità in un contesto di disabilitazione sociale.

La disabilitazione, che si manifesta sia sul palcoscenico che nella società, può essere interpretata come una misura della libertà, suggerendo che l'esclusione dalla possibilità di agire rappresenti una forma estrema di oppressione. I personaggi shakespeariani, spesso espressione di condizioni di marginalità, incarnano questa tematica in modo complesso. Le loro azioni e il loro linguaggio diventano, quindi, non soltanto manifestazioni della loro esclusione, ma anche tentativi di resistenza e di affermazione della propria identità all'interno di un contesto sociale che li disabilita. Attraverso l'analisi di questi personaggi, è possibile osservare come la disabilità possa essere non solo una limitazione, ma anche una fonte di forza e di risignificazione identitaria.

Numerosi personaggi shakespeariani incarnano questa condizione, evidenziando la varietà di manifestazioni della marginalità e il modo in cui essa influisce sul loro linguaggio. Richard III, uno dei personaggi scelti per questo studio, la cui deformità fisica simboleggia la sua esclusione e il suo cinismo, sfrutta la propria condizione per perseguire il potere attraverso l'inganno e la manipolazione, e il suo linguaggio riflette questa predisposizione, caratterizzandosi per un'eloquenza manipolatoria e pungente. Il linguaggio diventa lo specchio della marginalizzazione vissuta dai personaggi, enfatizzando la loro condizione di reietti e al tempo stesso fungendo da strumento di ribellione, denuncia o manipolazione.

Othello, escluso dalla società veneziana per il colore della sua pelle, religione, provenienza, mostra un linguaggio inizialmente raffinato e nobile il quale si deteriora progressivamente sotto l'influenza di Iago, culminando in espressioni violente e disperate, come «O, blood, blood, blood!» (I.3, 2137), simbolo della sua caduta nella gelosia e nella disillusione. Beatrice, in *Much ado About Nothing* è un'altra figura che sfida le convenzioni sociali con il suo linguaggio arguto e sarcastico, usato per respingere le restrizioni imposte alle donne del suo tempo, evidente nella battuta: «O God, that I were a man! I would eat his heart in the market-place» (IV.1, 1956-7).

Ecco che il concetto di disabilitazione si ritrova profondamente legato al raggiungimento della *piena inclusione* come caratteristica che ne contribuisce all'allontanamento da essa in maniera interessante. La limitazione all'azione, *disabilitazione*, può essere interpretata come una forma di oppressione, come evidenziato dal controllo esercitato dalle autorità sui gruppi marginalizzati, comprese le compagnie teatrali, spesso soggette a censura e limitazioni (Barbieri, 2021). La disabilità non emerge come una semplice condizione individuale, ma è piuttosto un'esperienza condivisa che lega il concetto di *alterità dinamica* al concetto di performatività: un personaggio è più altero di un altro nel campo in cui questo ha più possibilità di compiere azioni che il primo non è abilitato a intraprendere in virtù di sue caratteristiche intrinseche che contemporaneamente lo allontanano e sono determinate dalle caratteristiche della *piena inclusione*. In questo senso, i personaggi shakespeariani con le loro azioni e linguaggi disabilitati possono essere letti come allegorie di quelle dinamiche soggiacenti alla performatività elisabettiana.

In linea con l'approccio del *New Historicism* e dei concetti di Edgar Morin, tra i quali quello di complessità trova grande accoglimento in questo studio, l'analisi dei personaggi

shakespeariani non può prescindere dal contesto storico e sociale in cui le opere sono state create perché queste concorrono a formare la struttura della *piena inclusione*. A sostegno di ciò, è logico affermare che l'intertestualità, come sottolineato da Jonathan Culler (1981), giochi un ruolo fondamentale nella comprensione della rappresentazione dei personaggi marginali nelle opere di Shakespeare: la sua scrittura, come quella di molti autori coevi, è profondamente influenzata da tradizioni precedenti, idee e rappresentazioni del corpo, della malattia e della disabilità. Il teatro di Shakespeare, infine, può essere letto come uno spazio di rappresentazione delle tensioni e resistenze, in cui personaggi disabilitati in una o più parti della piena inclusione trovano espressione. Nonostante i rigidi controlli imposti dalle autorità politiche e sociali, il palcoscenico era, infatti, un luogo di negoziazione e critica delle convenzioni sociali (Barbieri, 2021).

3.1.3. Il corpo disfunzionale

Non è difficile immaginare cosa si intenda per dis-funzionare in questa ricerca dopo aver introdotto i concetti di *piena inclusione* e **alterità dinamica**. La dis-funzione implica un certo range di funzionamento con cui misurare i livelli di più o meno buona aderenza applicativa: un elemento è funzionale se assolve a un determinato compito. Quando si parla del corpo disfunzionale, però, questa chiarezza diviene sempre più opaca, in quanto un corpo in sé può assolvere a diversi compiti in diverse maniere e la sua disfunzione in un compito può non determinare la disfunzione in senso assoluto, ma relativa a quello specifico contesto; in più, la definizione stessa delle procedure per assolvere al compito è contestuale, determinata cioè dallo stato del sistema di piena inclusione. Da qui, l'applicazione del concetto di alterità dinamica che vede i personaggi prima inseriti e poi disinseriti dal proprio contesto di funzionamento. Uno dei personaggi principali scelti per questo studio, King Richard III dell'omonima opera, impatta in maniera non indifferente

con questa concezione, rompendo la disillusione di essere soggetto passivo di un complesso di regole implicite e anzi facendo fronte alla realtà, scenica e quotidiana, scoprendo il viso e mostrando il fianco nell'immediatezza della sua entrata in scena e determinando il primo *cue* letterario davanti al quale il lettore si sofferma:

But I, that am not shaped for sportive tricks,
Nor made to court an amorous looking glass;
I, that am rudely stamped and want love's majesty
To strut before a wanton ambling nymph;
I, that am curtailed of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deformed, unfinished, sent before my time
Into this breathing world scarce half made up,
And that so lamely and unfashionable
That dogs bark at me as I halt by them⁹ (I.1, 14-23)

Lo sguardo alla disabilità di cui parlano Hobgood e Wood (2013) permea il primo soliloquio introduttivo dell'opera teatrale, intriso di un linguaggio altamente connotativo riportante aggettivi e costruzioni polirematiche aggettivali che si susseguono e acquisiscono una sempre più alta valenza negativa. L'apertura dell'opera porta lo spettatore a empatizzare immediatamente con un personaggio la cui fisicità è ben visibile, e di cui lui si mostra completamente cosciente: è proprio la autoconsapevolezza del duca di Gloucester a rendere l'impatto del personaggio sull'audience capace di allontanarlo dal mero pietismo e a considerarlo da subito un essere non solo pensante, ma che conosce bene la norma a cui sa di non appartenere; un essere, cioè, che conosce lo stato della sua

⁹ Le citazioni al testo sono prese dalla seguente edizione: *Shakespeare, William. Richard III. A cura di Anna Luisa Zazo. Tradotto da Salvatore Quasimodo. Arnoldo Mondadori, 2021*

alterità. L'iniziale empatia, però, viene fugata immediatamente, quasi strappata, dalla seconda parte del soliloquio, in cui quest'essere altero, pensante, rivela la propria malizia:

Why, I, in this weak piping time of peace,
Have no delight to pass away the time,
Unless to see my shadow in the sun
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a lover
To entertain these fair well-spoken days,
I am determinèd to prove a villain
And hate the idle pleasures of these days (I.1, 24-31)

È il tempo di pace, il quale dev'essere riempito con atti d'amore, che destabilizza il personaggio: convinto di non poterne godere, vuole disfarsene in modo da poter ritornare all'interno della zona in cui lui può funzionare. In questo senso, è chiaro il disagio del di non riuscire a performare all'interno di una situazione pacifica perché non ne ha la possibilità: essendogli preclusa la facoltà di agire, la tensione porta Richard a volersi riappropriare della propria performatività e utilizzare quel concetto della dinamicità secondo il quale egli è un outsider nei tempi di pace ma diviene non solo incluso quando si tratta di caos, intrighi di corte e complotti, ma ne diviene l'esatto centro, rendendo paradossalmente tutti gli altri personaggi dei perfetti reietti in un sistema che lo vede come perno attorno a cui ruota il potere, anche se per breve tempo, anche se illegittimo.

Il tentativo di accomodamento della sua natura esterna all'interno di un sistema in cui non c'è posto per la sua corporeità lo rende un vibrante raccoglitore di occasioni: Richard III non può confermarsi un *lover* in virtù del proprio corpo deforme ma vuole affermarsi, vuole esistere e performare anche contravvenendo alle norme che regolano il sistema

della sua piena inclusione e per farlo, sceglierà di performare il ruolo con cui avrebbe avuto spazio nel suo contesto, il *villain*.

Quale sia la misura della funzionalità e in che modo un corpo deforme si renda meno performante in virtù delle sue caratteristiche che poco o pochissimo hanno a che vedere con il ruolo di amante e ancor meno con quello di regnante è un punto di partenza interessante per comprendere meglio il valore del corpo, delle membra, all'interno della costruzione metaforica della società. La valenza del corpo come organismo in cui coabitavano ragione e sentimento, quest'ultimo comandato dalla prima, è un tema ricorrente nella letteratura rinascimentale e si trova splendidamente concentrato nel *Julius Caesar*¹⁰:

Our course will seem too bloody, Caius Cassius,
To cut the head off and then hack the limbs,
Like wrath in death and envy afterwards;
For Antony is but a limb of Caesar.
[...]
And for Mark Antony, think not of him,
For he can do no more than Caesar's arm
When Caesar's head is off. (II.1, 175-96)

La concezione del corpo trova le sue radici nella premessa di integrità, la quale è alla base del funzionamento, sia fisico che politico dell'essere umano. Un corpo quindi difforme rispetto alle aspettative, che si discosta dalle caratteristiche della piena inclusione, rende tanto l'individuo affetto da menomazioni quanto lo Stato che governa incapace di funzionare. Non è però forse la profonda natura della piena inclusione che ha disabilitato

¹⁰ Le citazioni al testo sono prese dalla seguente edizione: *Shakespeare, William. Giulio Cesare. A cura di Anna Luisa Zazo. Tradotto da Sergio Perosa. Arnoldo Mondadori, 2019*

il personaggio, rendendo amabile unicamente un corpo conforme a caratteristiche non possedute e creando essa stessa le condizioni di esclusione? La difformità contestuale di Richard III non è inerentemente malvagia, è la sua significazione all'interno del proprio contesto che finisce per incattivire il personaggio e il Bardo sembra voler sottolineare questa realtà contestuale: tutt'altro che deterministico, in aperta sfida alle teorie coeve, la malizia del duca nasce dalla sua esclusione, la quale è causata dalla sua difformità. La relazione diretta tra alterità e cattiveria, quindi, viene interrotta drasticamente da specifiche parole, due verbi e un aggettivo: «since I cannot prove a lover [...] I am determinèd to prove a villain». Il primo che subito risalta all'occhio tramite tecnica ridondante è *to prove*, verbo altamente performativo che implica una serie di attività volte al convincimento di un'idea, al rafforzamento di una realtà. La funzione della ridondanza, in questo caso, è quella di mettere sullo stesso piano le due metà di uno stesso Richard III, il quale nella teoria astratta sarebbe in grado di essere entrambe le cose, ma nella pratica terrena è costretto a scegliere una via e a provare il suo valore. L'atto stesso di dare prova di qualcosa implica la mancanza di determinismo nel personaggio, il quale discende dalla potenzialità dell'essere perché costretto da cause esterne a concretizzarsi nell'unica forma possibile che gli viene concessa.

Il secondo verbo che lascia che il lettore si fermi a riflettere è *cannot*. C'è una ragione per cui Gloucester si trova disabilitato all'azione in tempi di pace, in cui l'unica attività che valga la pena d'esser fatta è amare: non può, nel senso più profondo del verbo; non ne è capace, non può performare quella particolare attività a causa delle sue intrinseche caratteristiche che sono state reputate incompatibili con sentimenti trasparenti e attività onorabili. È una imposizione esterna che mette in moto un susseguirsi di movimenti tensivi per far sì che l'azione non venga arrestata: il personaggio diventa *determinato*, e

qui si conclude quell'arresto alla lettura, è pronto a disegnare i confini, a de-terminare la propria identità nel modo in cui meglio riesce a funzionare: non c'è inerente malvagità, ma essa è acquisita come condizione essenziale alla sua autodeterminazione, al suo riappropriarsi dell'azione nonostante la posizione relegata in cui si è trovato senza possibilità di avvicinarsi alla piena inclusione e non cedendo, di fatto, alla disabilitazione.

Questa prospettiva mette in luce la responsabilità della società, quella che di fatto concorre a costruire la piena inclusione, nella creazione delle identità difformi e della disabilitazione dei corpi tramite amputazione performativa; Shakespeare costruisce i propri personaggi emarginati con una dose generosa di ambiguità partendo proprio dallo sfumare il limite tra responsabilità personale e collettiva nella formazione dell'identità e della relativa alterità, indulgiando sull'influenza del contesto nella creazione della malvagità.

Non è un caso, si sospetta, che parta proprio dalla promessa delle *weird sisters* di incoronazione senza eredi il declino verso l'oscurità di Macbeth. L'opera, che già dalla sua più intima culla si configura duale con l'uso di ossimori e contrasti semantici inizialmente carenti di senso come in «when the battle's lost and won» (I.1, 5) e il più rinomato «fair is foul, and foul is fair» (I.1, 13), racchiude un altro aspetto fondamentale del corpo disfunzionale: l'incapacità di moltiplicare la propria essenza, senza avere mai un terzo all'interno del duale, che si configura più come il risultato schizofrenico di un difetto corporeo, una macchia che dalla sua caduta tinge tutto il *play* di quell'oscurità sempre più persistente. Il primo rimando, il *cue* di partenza, che è quasi impercettibile e sembra solo l'indicazione di un luogo tra tanti, verosimile pensando alla Scozia del *setting*, apre come per il duca di Gloucester alla caduta:

Third Witch. That will be ere the set of sun.
First Witch. Where the place?
Second Witch. Upon the heath.
Third Witch. There to meet with Macbeth.¹¹ (I.1, 5-8)

Prima che il sole cali le tre sorelle incontreranno per la prima volta Macbeth nella brughiera. La valenza simbolica di questo dialogo apre certamente al tema centrale dell'opera, ossia la caduta dell'eroe, la sua morte: incontrato immediatamente prima del punto più basso della sua storia, il cui inizio è segnato dall'ascolto della profezia, viene condannato ad una caduta incrementale verso il buio, così come il sole cala verso la notte. Se questa simbologia è stata ampiamente recepita e dibattuta, un'altra caratteristica ci vede interrotti nella nostra lettura del Macbeth: il signore di Glamis è destinato a incontrare il fato nella *heath*, nella brughiera, luogo aspro il cui suolo è caratterizzato da un'acidità che rende questo tipo di ecosistema un luogo estremamente poco fertile. Il primo vero indizio, il primo *cue* letterario davanti al quale ci si sofferma pensando alla disabilitazione, apre immediatamente al tema della sterilità e questa viene resa più familiare e verosimile man mano che la profezia si rivela, quando le sorelle si rivolgono a Banquo e, salutandolo come «Not so happy, yet much happier». Le streghe, come molti degli espedienti narrativi dei drammaturghi coevi, utilizzano degli enigmi, giochi di parole, strumenti questi che alzano la valenza drammatica, dei personaggi e delle azioni, la quale è tanto alta quanto più è alto il grado di oscurità delle parole utilizzate, crea un senso di straniamento che concorre alla formazione dell'aura di mistero attorno ai personaggi. Oltre però a caratterizzare i personaggi, questo strumento drammatico porta con sé un valore linguistico altrettanto importante e retoricamente fortunato: si incastra

¹¹ Le citazioni al testo sono prese dalla seguente edizione: *Shakespeare, William. Macbeth. A cura di Anna Luisa Zazo. Tradotto da Vittorio Gassman. Arnoldo Mondadori, 2021.*

nella polisemia diacronica dell'aggettivo *happy*, il cui significato a primo acchito può sembrare trasparente e relativo a una certa contentezza, ma che in realtà rimanda a due definizioni storicamente determinate del termine, rispettivamente *favoured by good fortune*¹² e *prosperous*¹³. Fortuna e prosperità, rispettivamente in favore di Macbeth, che diventerà re, e Banquo, che non avrà questa possibilità ma avrà una stirpe dopo di sé e la sua stirpe sarà di re. Non è un caso, secondo chi scrive, che le sorelle fatali utilizzino comparativi di minoranza e maggioranza in quest'ordine, spostando dalla posizione subalterna di Banquo alla sua superiorità naturale, organica, corporea. Si forma, sempre più, l'immagine dello stretto legame tra la procreazione e l'interezza corporea, dando una linea di continuità alla grandezza di Banquo legata alla sua stirpe e interrompendo Macbeth sul nascere. In un'opera in cui il linguaggio stesso è permeato di immagini di fertilità e aridità la sua condizione si configura come una condanna: privo della possibilità di generare, Macbeth si trova costretto a imporre il proprio dominio attraverso la violenza, tentando di sostituire la continuità del sangue con quella del terrore:

[Banquo] chid the sisters
When first they put the name of king upon me,
And bade them speak to him: then prophet-like
They hail'd him father to a line of kings:
Upon my head they placed a fruitless crown,
And put a barren sceptre in my gripe,
Thence to be wrench'd with an unlineal hand,
No son of mine succeeding. If 't be so,
For Banquo's issue have I filed my mind;
For them the gracious Duncan have I murder'd;

¹² Oxford English Dictionary, s.v. “happy (adj.), sense I.1.a,” December 2024, <https://doi.org/10.1093/OED/3745667694>.

¹³ Oxford English Dictionary, s.v. “happy (adj.), sense I.2,” December 2024, <https://doi.org/10.1093/OED/4102184348>.

Put rancours in the vessel of my peace
Only for them; and mine eternal jewel
Given to the common enemy of man,
To make them kings, the seed of Banquo kings! (III.1, 1066-79)

Ben addentrati nel *play*, il riferimento più diretto, più innegabile della situazione di sterilità di Macbeth apre le porte dell'interpretazione dei lettori alla possibilità che il signore di Cawdor e Glamis sia medicalmente sterile e incapace di proiettare la propria identità al di là della sua forma mortale, dando la vita, né di continuarla nell'aldilà, avendo barattato la propria anima, l'*eternal jewel* – oggetto sterile in natura – in cambio del potere ed essendo ormai in tutto e per tutto disabilitato all'azione suprema: esistere in posterità.

È proprio questa consapevolezza a rendere la sua ascesa non un trionfo, ma una corsa febbrile verso l'annientamento, verso il tramonto definitivo ed è interessante analizzare che questa amputazione corporea non rimanga un fatto personale, ma si estenda al più alto livello simbolico, prendendo il corpo disfunzionale come metafora dell'inefficienza politica.

Non stupisce che Shakespeare utilizzi un linguaggio volontariamente ambiguo; d'altronde, Macbeth è, come si è visto nelle critiche mosse da Samuel Johnson, un dramma rinomato per avere una fittissima rete di profezie oscure molto complesse e tanto poco trasparenti da rischiare di non reggere una reale risoluzione dei rompicapi, come nel caso della foresta di Birnam e dell'uomo non nato da donna. Eppure, la prima impressione che si ha dell'opera, se la si guarda dal punto di vista degli studi sulla disabilità, è che essa parli di un corpo mutilato che si vede via via sempre più mutilato anche nello spirito e, nonostante ciò, stupisce la mancanza di discussioni strutturate sul valore della fertilità maschile in età elisabettiana: se la discussione sulla mancanza raccapricciante di spirito

materno di Lady Macbeth è ricca di rimandi alla mostruosità del corpo femminile e al relativo pericolo di regolazione della sessualità femminile da parte del sesso opposto che può addirittura avere ricadute sulla salute del feto, poco si è discusso relativamente alla responsabilità maschile sulla prole e sulla simbologia dell'uomo fertile per la definizione del corpo integro. Stupisce anche che la sterilità di Macbeth venga sistematicamente ignorata dalla comunità accademica nonostante si dimostrerà un *fil rouge* di tutta l'opera; piuttosto che guardare alla mutilazione maschile come chiave di lettura che contrappone microcosmo a macrocosmo, la letteratura critica presenta svariati rimandi alla questione della fertilità femminile, alla generica mancanza di prole della coppia, mai del singolo Macbeth in modo univoco e approfondito. Shakespeare, tuttavia, pone letteralmente il lettore davanti ad una donna fertile, che ha già avuto almeno un figlio e ha già precedentemente assolto al ruolo materno, fugando qualsiasi dubbio riguardo all'attore che, tra i due, soffre della mutilazione che spinge a compiere tutte le azioni drammatiche dell'opera:

[...] I have given suck, and know
How tender 'tis to love the babe that milks me:
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck'd my nipple from his boneless gums,
And dash'd the brains out, had I so sworn as you
Have done to this. (I.7, 533-8)

Ecco che un condottiero valoroso, inizialmente appartenente alla piena inclusione, si trova in una posizione di esclusione dalla legittimità in virtù della sua mutilazione: la sua alterità, assente fino a quel momento, prende forma immediatamente e la sua identità va plasmandosi verso il raggiungimento di un'orbita lontana dalla propria situazione iniziale;

questo punto è interessante proprio perché trova ampio respiro il dinamismo dell'alterità. Se Richard determina la propria identità sulla base delle uniche caratteristiche che non può cambiare, sfruttando i limiti impostigli, Macbeth rincorre la sua identità promessa, anch'essa imposta dall'alto, scegliendo di replicare la sua mutilazione sul corpo di Banquo e, fallendo, su quello di suo figlio, per interrompere la grandezza della stirpe dell'amico com'è stata interrotta la sua.

L'insistenza sul corpo disfunzionale introduce un conflitto, una tensione che guida lo sviluppo della narrazione e questo diventa un vero e proprio motore narrativo rilevabile proprio grazie all'osservazione tramite lenti critiche eterogenee e ben legate tra loro. Se una battuta rimane solo una semplice battuta su cui poter sorvolare per concentrarsi sui nodi più strettamente connessi a tematiche più affermate, allora il testo diventa una stella nella sua fase terminale. Così, quando si parla di donne letali in Shakespeare e ci si riferisce a loro come personaggi che sfidano le convenzioni sociali, dando per buona questa affermazione, si rischia di ridurre il valore intertestuale delle opere, che permette di trovare tra Beatrice di *Much ado About Nothing* e Lady Macbeth molto più che una semplice somiglianza biologica e relativa situazione sociale:

Lady Macbeth:

Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me from the crown to the toe top-full
Of direst cruelty! make thick my blood;
Stop up the access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
The effect and it! Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murdering ministers
(I.5, 390-8)

Beatrice:

O
that I were a man! What, bear her in hand until they
come to take hands; and then, with public
accusation, uncovered slander, unmitigated
rancour,

— O God, that I were a man! I would eat his heart
in the market-place.¹⁴ (IV.1, 1952-7)

Si ritrova in entrambe le figure la stessa amputazione che non permette loro di performare seguendo i propri istinti. Voler dar via il proprio sesso, inteso più come genere che come tratto biologico, riconduce le due protagoniste ad un universo molto più intimo e le relega nella stessa forma di alterità che le vede disabilite all'azione, altere relativamente ai contesti in cui vorrebbero poter agire. Il proprio genere non le disabilita al desiderio di agire, ma solo all'azione in quanto tale: non possono compiere il loro volere perché le loro caratteristiche non rientrano all'interno di quella piena inclusione che permetterebbe loro di concretizzare i propri desideri e bisogni. È interessante notare come Shakespeare indugi sul concetto di limite: le due donne non sono estranee a pensieri violenti e a sentimenti negativi, come la vendetta o la sete di potere; sono in grado di provare le stesse emozioni nonostante queste fossero nell'immaginario elisabettiano legate principalmente alla figura maschile e, nel caso di Beatrice, si appropriano dello stesso linguaggio della guerra e della ferocia che contraddistingue un discorso tendenzialmente appartenente al genere maschile:

[...] I pray you, how many hath he

¹⁴ Le citazioni al testo sono prese dalla seguente edizione: *Shakespeare, William. Molto Rumore per Nulla. A cura di Anna Luisa Zazo. Tradotto da Masolino d'Amico. Arnoldo Mondadori, 2018.*

killed and eaten in these wars? But how many hath
he killed? for indeed I promised to eat all of his killing (I.1, 38-40)

Seppure l'uso della sagacia di Beatrice produca un effetto umoristico amplificato dallo scontro verbale con Benedick lungo tutta l'opera, il passaggio si rivela significativo come primo *cue* letterario, perché rimanda ad una azione proibita che viola il patto sociale di genere: l'uso di un linguaggio visivamente violento da parte del genere femminile, che ha le sue conseguenze nell'opera con continui richiami da parte dei personaggi maschili, specialmente di coloro i quali fungono da figure paterne/paternalistiche per Beatrice, come il Signor Leonato, i quali la redarguiscono puntualmente, senza però dare un peso sociale alle sue parole, senza prenderla sul serio. L'appropriazione linguistica, tuttavia, è un primo e caratteristico tentativo del personaggio di appropriarsi dell'azione di avere controllo sugli altri: tramite l'uso del linguaggio di un vocabolario cannibalistico e violento, crea una rappresentazione di Benedick che ha il potere di minare la sua identità e, virtualmente, di costruirgliene attorno una totalmente nuova, sulla quale lui, di fatto, non ha potere. Il tentativo, chiaramente, di disabilitare alla propria definizione identitaria, si configura come l'instaurazione di una dinamica di potere molto interessante dal punto di vista linguistico e critico, perché vede il personaggio di Beatrice vivacemente dinamico all'interno dell'opera e, all'improvviso, in maniera tragica, ne registra la paralisi quando l'appropriazione linguistica si scontra con l'*agency* e le caratteristiche personali, prima così ben confuse dalla mimesi del linguaggio, assumono repentinamente il loro vero posizionamento gerarchico. Se prima le risorse di Beatrice erano sufficienti a farla rientrare nella piena inclusione e la vedevano pienamente performativa, nel momento in cui la cugina Hero viene ingiustamente accusata di infedeltà, ecco che Beatrice (come anche Hero) diviene paralizzata nell'impossibilità di agire: all'interno della piena

inclusione in ambito del recupero onore e rispetto, non c'è posto per la performatività femminile, nonostante sia ritenuta proprio questa la ragione per cui si ricorra al recupero di onore e rispetto.

La particolarità del discorso shakespeariano in questo caso e per questo studio risiede proprio nell'ammissione di una disabilità esterna, contestuale e arbitraria che impedisce ai personaggi di risolversi e li relega a posizioni marginali nell'ordine di azioni negate per limitazioni esterne.

Tuttavia, in nessun caso questi personaggi sono paralizzati, ma tendono alla risoluzione della disabilità: facendosi carico delle loro caratteristiche e dell'imminenza in cui si trovano, riescono a ricostruirsi nonostante l'imposizione esterna, seppur perdendo qualcosa di sé. La tensione, è chiaro, è quella di rientrare nella *piena inclusione* sfruttando le risorse a disposizione, seppure sacrificando parti della propria libertà: Gloucester sacrifica la possibilità di una piena autodefinizione, Macbeth sacrifica la sua moralità e fedeltà, Beatrice sacrifica la sua indipendenza dal genere maschile. A tutti questi personaggi viene preclusa la libertà in quegli ambiti della loro vita che concorrono alla loro configurazione come organismi alteri per specifiche loro caratteristiche corporee.

Ariel rappresenta l'estremizzazione ultima di questo tipo di disfunzionalità: la totale assenza di un corpo. Spirito aereo e servitore di Prospero in *The Tempest*, Ariel incarna una forma di alterità estrema che lo rende un personaggio centrale nella costruzione della marginalità shakespeariana per questo studio. Se, infatti, in Richard III, Macbeth e Beatrice l'alterità è definita attraverso una corporeità mutilata, in Ariel essa si manifesta nell'estrema assenza di corporeità, nel suo completo annientamento, collocando il personaggio in una posizione talmente liminale, sospesa tra il visibile e l'invisibile, tra il

materiale e l'immateriale, da renderlo l'emblema stesso della disfunzionalità corporea proprio e paradossalmente in virtù dell'assenza di un corpo fisico. La sua condizione di alterità è così radicale che la sua esistenza può essere concepita solo in termini di linguaggio e performatività, quest'ultima però, anch'essa amputata: la sua esistenza è ridotta a una continua performatività, alla quale è costretto per adempiere agli ordini di Prospero. È chiaro come Ariel si posizioni accanto agli altri protagonisti dello studio proprio perché in tutti l'azione è resa impossibile e la tensione che si crea tra volontà e performatività caratterizza l'alterità di ognuno di loro.

Un primo *cue* letterario che il personaggio ci fornisce mette in evidenza questo suo carattere metamorfico e privo di confini e contemporaneamente i suoi limiti, le sue catene:

All hail, great master! grave sir, hail! I come

To answer thy best pleasure; be't to fly,

To swim, to dive into the fire, to ride

On the curl'd clouds.¹⁵

Lo spirito appare possedere capacità di straordinario valore che sono legate al volere di un altro, impedendogli di agire autonomamente: ogni sua azione è subordinata alla volontà di Prospero, al suo padrone e così Ariel è intrappolato in una continua dialettica tra la possibilità di infinite risoluzioni e la limitatezza della sua autonomia. La performatività, in lui, è un paradosso sconcertante in quanto l'infinita potenzialità non è che un servizio da elargire a terzi: la sua situazione ricorda moltissimo la situazione dei lavoratori dipendenti i quali, nel pieno delle loro forze fisiche e mentali, sono destinati a

¹⁵ Le citazioni al testo sono prese dalla seguente edizione: *Shakespeare, William. La Tempesta. A cura di Anna Luisa Zazo. Tradotto da Salvatore Quasimodo. Arnoldo Mondadori, 2019.*

donare le proprie energie ad un padrone con la promessa della libertà, indipendenza, sopravvivenza economica, senza poter mai chiamare il proprio tempo proprio, i propri denari propri e la propria energia, propria.

Questa tensione tra potenzialità e impotenza si accentua nell'opera nel momento in cui Ariel ricorda la propria condizione passata: Prospero lo ha liberato dal legame fisico con l'albero nel quale Sycorax lo aveva imprigionato, la prima vera disabilitazione, e il debito che Ariel ha nei confronti del salvatore diventa così un elemento di coercizione:

Thou best know'st
What torment I did find thee in; thy groans
Did make wolves howl and penetrate the breasts
Of ever-angry bears: it was a torment
To lay upon the damn'd, which Sycorax
Could not again undo: it was mine art
When I arriv'd and heard thee, that made gape
The pine and let thee out. (I.2, 423-30)

La liberazione dal passato di sofferenza non è un atto di giustizia, ma piuttosto un'opportunità per consolidare un ulteriore vincolo di subordinazione, che si manifesta nella sua sottomissione costante: Ariel non è semplicemente un servo in senso tradizionale, ma un servo che non ha un corpo proprio, il che lo priva di qualsiasi autonomia e ne rende ancora più digeribile la stessa sottomissione da parte dell'audience. La sua capacità di esprimersi e interagire con gli altri, di esercitare un controllo su di essi attraverso il linguaggio e la magia non costituisce la cifra della sua autoaffermazione, non concorre a creare i presupposti categorici atti a garantirgli il suo posto nella *piena inclusione*, nemmeno nel mondo degli esseri umani che lo circondano.

Un aspetto interessante di questo personaggio è relativo alla possibilità di inclusione: lo spirito non desidera appartenere alle contingenze, ma solo riappropriarsi della propria autonomia. In questo senso, si può parlare di una sorta di prototipo di *piena inclusione* che diviene non più contestuale ma che trascende i vincoli socio-culturali e racchiude tutte le realizzazioni concrete generate nella storia dell'umanità, al pari del concetto benjaminiano di *pura lingua* come spazio virtuale di potenzialità. In questo senso, Ariel tende alla sua *piena inclusione* nel tentativo di riappropriarsi della sua autonomia, della sua libertà, e scomparire dal mondo degli umani per essere riaccolto nella *thin air* a cui apparteneva e da cui è stato strappato perché la prerogativa di appartenenza, la libertà da padroni, era venuta a mancare. Ariel quindi si configura non solo come estrema conseguenza della disabilitazione del corpo, ma anche come prova che la disabilitazione stessa è contestuale e contingente, mai universalmente sviluppata.

Il suo linguaggio e la sua performatività sono strumenti di interazione, ma anche di resistenza passiva. In molti momenti, Ariel si esprime attraverso il canto e la manipolazione sonora:

Come unto these yellow sands,
And then take hands:
Courtsied when you have and kiss'd
The wild waves whist. (I.2, 537-40)

La sua voce non solo influisce sugli altri personaggi, ma cambia la percezione della realtà che essi hanno del mondo, così come le pratiche manipolatorie di Gloucester e la mimesi verbale di Beatrice. Nonostante questo potere, però, la sua performatività non è mai un atto autonomo, ma sempre finalizzato a risolvere le necessità del suo padrone: in tal senso,

Ariel diventa il simbolo di una performatività tragicamente incompleta, incapace di autodefinirsi al di fuori dei confini imposti da Prospero.

Ariel e Calibano sono spesso letti come due poli opposti ma necessari al completamento dell'uomo: Ariel come spirito etereo simbolo della ragione e dell'intelletto, e Calibano come creatura terrestre, simbolo dell'istinto e dell'irrazionalità. Ariel si sottomette con grazia e umiltà, mentre Calibano, sordo a qualsiasi tentativo di sottomissione, reagisce con ribellione e violenza. Tuttavia, entrambi sono schiavi, entrambi sono *outsider*, e, in fondo, entrambi desiderano la libertà. Ariel possiede una forma di esistenza che in prima battuta sembra una condizione di maggiore libertà per via della relazione tra aria e movimento, ma si dimostra esposto ad una maggiore vulnerabilità alla manipolazione e al controllo. Al contrario, Calibano, sebbene legato a un corpo fisico, ha una connessione più radicata con la sua essenza e con le sue radici, e perciò è meno predisposto a subire una sottomissione passiva. Entrambi desiderano la libertà, ma mentre Calibano rifiuta ogni tipo di controllo, esprimendo una ribellione più viscerale e diretta al padrone, Ariel sembra aspirare a una liberazione donata che passa attraverso la sottomissione temporanea. La sua richiesta di libertà si limita a esprimere la sua sofferenza, indugiando su un timido tentativo di riprensione:

Is there more toil?
Since thou dost give me pains,
Let me remember thee what thou hast promis'd,
Which is not yet perform'd me. (I.2, 370-3)

Che vedrà questa come una delle sole, se non l'unica, aperte tentativi del personaggio di riabilitarsi all'azione di autodefinizione lungo tutto il corso dell'opera, relegandolo ad un susseguirsi di *performance* che poco o niente hanno a che fare con la propria identità e

concorrono a formare il suo ruolo come strumento d'azione, piuttosto che attore autonomo.

Se i personaggi shakesperiani con corpi disfunzionali lottano contro la loro esclusione sociale utilizzando strategie di adattamento o ribellione, Ariel rappresenta una forma di alterità ancora più estrema: la sua identità è indefinita, fluida, e la sua esistenza dipende completamente dalla volontà di Prospero. Alla fine della commedia, Prospero mantiene la sua promessa di liberarlo ma è qui che sorge un interrogativo fondamentale: cosa significa per un essere senza corpo essere veramente libero? Se la libertà implica l'autodeterminazione e l'indipendenza, Ariel ha mai avuto una propria identità al di fuori del servizio a Prospero? La sua liberazione è davvero una conquista o è solo un altro tipo di dissoluzione, in cui Ariel, senza corpo, perde anche la possibilità di una vera autonomia, non esistendo al di là della volontà di un padrone?

Shakespeare lascia la risposta sospesa nel vento, come una riflessione sul significato della libertà, dell'autodeterminazione e della marginalità. Ariel, con la sua figura fluida e ambigua, rappresenta l'ideale della disabilità non solo fisica, ma anche sociale e politica, un simbolo dell'identità che sfida le classificazioni rigide e si rivela, forse, come il personaggio più tragicamente completo nell'ambito della sua totale incompiutezza.

Richard III e Macbeth, entrambi marchiati da una corporeità percepita come difettosa, tentano di riappropriarsi del potere con strategie di dominio e manipolazione. Beatrice sperimenta una forma di disabilitazione sociale legata al genere, che la porta a vedersi preclusa un'azione che desidera compiere. Ariel, invece, incarna la forma più estrema di subordinazione, poiché non solo è vincolato da un padrone, ma la sua stessa esistenza è definita dal servizio e dalla voce che possiede.

È la voce che rende la cifra di questi personaggi, in parte per il genere letterario, il quale si avvale proprio di attori e di voci per cantare storie; in parte per i rimandi testuali che possono essere colti in un primo momento di insight e analizzati proprio a partire da questi *cue* letterari che sembrano celare inferenze più che coerenti con la seguente domanda: quale luce si staglia sul shakespeariano se questo si analizza partendo dal presupposto che uno dei motori d'azione è la *disabilit-azione* dei personaggi?

Nel capitolo successivo, questa analisi verrà approfondita attraverso un approccio computazionale, utilizzando tecniche di *Natural Language Processing* (NLP) per individuare nel testo shakespeariano gli echi della disabilitazione, del potere e dell'alterità dinamica partendo dai *cue* appena esposti per raccogliere tutti gli elementi che definiscono i personaggi proprio in base alle loro caratteristiche disabilitanti, quelle che concorrono alla definizione della loro alterità.

3.2. La scelta dei personaggi

Come si è visto nelle sezioni precedenti, questa indagine si intende porre in rilievo il modo in cui il teatro shakespeariano articola le categorie di alterità, normalità e appartenenza dei personaggi alla storia e al proprio contesto sulla base della configurazione delle loro caratteristiche. La scelta dei personaggi, perciò, diviene un atto teorico opportunistico, teso a selezionare quelli che meglio sintetizzano i punti dello studio e per guidarne il processo selettivo, è stato scelto di far dialogare i *Disability Studies* e il femminismo intersezionale come lenti interpretative in grado di decostruire la marginalità presentata come fato biologico, rifocalizzandola come prodotto di costruzioni storico-culturali. In particolare, l'operatività della distinzione proposta da Lennard J. Davis, «Impairment is the physical fact of lacking an arm or a leg. Disability is the social

process that turns an impairment into a negative by creating barriers to access» (2002), ha consentito di spostare l'attenzione dal mero fatto fisico alla dialettica con le barriere sociali. Analogamente, l'intersezionalità di Kimberly Crenshaw, «account for multiple grounds of identity [gender, race, sexual orientation, social class...] when considering how the social world is constructed» (1989), ha orientato la riflessione sulla compresenza di categorie identitarie, rivelando le modalità con le quali i rapporti di potere plasmano l'accesso alla soggettività e come quest'ultima plasma i rapporti di potere.

L'adozione congiunta di questi paradigmi è stata perfezionata attraverso il criterio dello «staring» e dell'«ethical staring» teorizzato da David Houston Hobgood e Allison P. Wood (2013): lo sguardo che spettacolarizza l'altro ha richiesto un corrispondente invito a un'osservazione critica dei dispositivi di esclusione e ciò che è visibile attraverso questo sguardo invita a interrogarsi sui motivi per cui esso si innesca e sulle caratteristiche che osserva.

Richard III si configura come paradigma di costruzione retorica del male mediante la corporeità non conforme:

I, that am rudely stamp'd, and want love's majesty,
To strut before a wanton ambling nymph;
I, that am curtailed of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature (Richard III, I.1),

al quale Patrizia Bettella aggiunge che «Social distinction of the hegemonic groups occurs by identifying the body of the subaltern classes as the nonnormative body» (2010), mostrando come la deformità diventi dispositivo culturale di definizione della norma, ma permettendo una riflessione ancor più profonda, in linea con la stratificazione identitaria:

se anche Richard possedeva un corpo non conforme, questo non gli impedisce di avere un posto centrale nella *piena inclusione*.

Macbeth, il cui monologo «Upon my head they placed a fruitless crown, / And put a barren sceptre in my gripe» viene interpretato come esempio di come la norma dinastica si fondi sul corpo fertile e produttivo (cfr. p. 77), approfondisce il concetto di disabilità sociale individuando nella sterilità un meccanismo di esclusione politica: la corona infruttuosa funge da metonimia per l'incapacità di assicurare continuità al potere, ponendo in evidenza il nesso tra biologia e legittimità e rinviando alle riflessioni di Garland-Thomson (1997) sul corpo come sito di definizione della cittadinanza, nonché alle argomentazioni di Crenshaw sull'intersezionalità che mostrano come la produzione del potere si intrecci con aspettative riproduttive e norme di genere.

Ariel è esemplare della nozione di disabilità relazionale, in quanto la sua natura sovrumana convive con una condizione di dipendenza istituzionalizzata. Pur essendo descritto come spirito capace di «fly, swim, to dive into the fire», la sua identità viene interamente definita dal vincolo servile verso Prospero («All hail, great master! grave sir, hail! I come / To answer thy best pleasure; be't to fly, / To swim, to dive into the fire» I.2), e ciò evidenzia come la libertà venga circoscritta da strutture di potere. Si può richiamare Garland-Thomson (*Staring: how we look*, 2009), che considera la dipendenza forzata un meccanismo di *normativizzazione* del corpo abile, e la prospettiva di Kafer (*Feminist, Queer, Crip*, 2013), per la quale l'alterità non autonoma interrompe la dicotomia tra capacità e incapacità, rivelando la costruzione sociale delle relazioni di potere. In quest'ottica l'esperienza di Ariel mostra come la disabilità non risieda in una menomazione fisica, ma in un legame normativo che produce soggettività diseguali, rendendo la scena un sito di tensione tra potenzialità e subordinazione.

Beatrice viene analizzata come esempio paradigmatico della disabilitazione legata al divario di genere: la sua performatività verbale smaschera i limiti imposti alle donne nel contesto elisabettiano. Il verso

O that I were a man! What, bear her in
hand until they come to take hands; and then, with
public accusation, uncovered slander, unmitigated
rancour,—O God, that I were a man! I would eat his
heart in the market-place (317-321)

mostra come il desiderio di poter agire politicamente, fisicamente e socialmente sia strutturalmente inibito dalla definizione normativa della femminilità, poiché la parola di Beatrice, pur potente, non trova traduzione in azione autonoma. In quest'ottica, la riflessione di von Flotow — «the perspective of gender allows researchers to re-evaluate historical texts, their translations, authors, translators, socio-political contexts and influences or effects» (2010) — autorizza una lettura della scena come spazio di contestazione delle gerarchie di genere, in cui la figura femminile negozia costantemente la propria agenzia.

La teoria di Phyllis Rackin (*Shakespeare and Women*, 2005) rafforza questa interpretazione sottolineando che le eroine shakesperiane venivano costruite in funzione di pubblici diversificati: Beatrice incarna la duplice aspettativa di intrattenimento e critica sociale, producendo una frattura tra l'esperienza comica e la riflessione sul ruolo femminile. Allo stesso modo, l'approccio di Kim F. Hall (*Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*, 1995) — che evidenzia come «Shakespeare's engagement with race in Othello reflects the intersections of nascent English imperialism and emergent racial ideologies» — consente di tracciare un parallelo tra esclusione di genere e dinamiche coloniali, suggerendo che la marginalità di Beatrice

e quella, ad esempio, di Desdemona si alimentino vicendevolmente in un terreno di oppressione stratificata.

La riflessione teorica alla base della scelta di questi personaggi è stata infine confrontata con Terry Eagleton, il quale sostiene che i valori ideologici emergano dalla loro «contradictory dislocation from social practice» (1988), e si è ponderato criticamente l'assunto di Bloom riguardo alla già dibattuta *School of Resentment* (cfr. p. 31): si è ritenuto coerente con gli obiettivi della ricerca che il canone shakespeariano venga esplorato come prodotto culturale e testimone delle dinamiche del suo contesto, in modo da valorizzare tanto gli aspetti universali quanto le specificità marginali.

I personaggi scelti per questo studio – Macbeth, Richard, Beatrice e Ariel – permettono di creare una sintesi rappresentativa di diversi stadi dell'alterità, sono campioni rappresentativi dell'*alterità dinamica* e riprendono sia tutti i generi drammatici affrontati dal bardo – tragedia, tragedia storica, commedia e *romance* – permettendo un lavoro comparato più eterogeneo e affidabile, sia quattro macro-categorie di alterità, da cui poter far partire riflessioni di ordine socio-culturale.

4. Il caso studio

4.1. Il *corpus* e gli strumenti di ricerca

Prima di addentrarsi nel vivo del lavoro analitico, è d'uopo portare avanti due brevi riflessioni sulle scelte testuali e metodologiche adottate in questo studio: la prima attende alla dimensione testuale, la seconda alla dimensione strumentale ed entrambe affrontano alcune delle riflessioni che l'accademia dev'essere portata a fare prima di approcciare ad una critica testuale di questo tipo.

4.1.1. Corpora annotati e plain texts: vantaggi e svantaggi

Durante la presente ricerca, confrontandosi con il panorama degli studi e la popolazione degli studiosi, si ha avuto modo di approcciare a un ambito, come si è visto, ampio e ancora non totalmente discusso: ciò è al contempo limitante e promettente. Lungi dal prendere le *Digital Humanities* come un campo ristretto alla sola interpretazione critica di testi, e quindi cercando nella *galassia* le stelle di riferimento, la ricerca ha dovuto confrontarsi con un assunto basilare dell'ambito: non vi è, come per molte materie umanistiche, una procedura univoca che possa soddisfare tutte le necessità di studio e, in questo senso, l'umanista si ritrova a usare una buona parte dell'energia di ricerca per mettere a punto i propri strumenti i quali, spesse volte, non sono *user friendly* se approcciati da profani. Quest'attività di ideazione e messa a punto degli strumenti, come suggerisce anche Ciotti, è di per sé un ambito di studio in continuo divenire e nuove soluzioni permettono nuovi approcci grazie ad una sempre maggiore modellizzazione (o rappresentazione) per la digitalizzazione del testo (Ciotti, 2023).

Lo studio si è prefissato di gestire un tipo di testo che porta con sé tre problematiche principali, due attinenti all'ambito prettamente linguistico, una alle questioni del genere letterario, che sono legate alla tipologia di lingua/linguaggio utilizzati: i lavori sono infatti caratterizzati da linguaggio storicamente marcato, l'*Early Modern English* il quale si colloca nell'arco temporale che va approssimativamente dalla seconda metà del 1400 alla prima metà del 1700, e collega il *Middle English* al *Modern English* tanto semanticamente quanto strutturalmente, presentando una forte specificità morfologica, sintattica, lessicale e stilistica.

In primo luogo, i testi shakespeariani, così come quelli degli autori coevi, sono caratterizzati da una forte irregolarità ortografica, la quale rende l'identificazione automatica di forme standard estremamente complessa (Hope et al., 2007; Bergs & Brinton, 2012; Alden, 2013). Questo fenomeno è dovuto alla natura transizionale che, nel periodo elisabettiano e giacobiano, la lingua inglese stava vivendo, virando verso una normalizzazione ortografica ancora lontana dall'essere consolidata. Di conseguenza, i grafemi utilizzati per la codifica del linguaggio presuppongono oggi un discreto numero di varianti, spesso legate a specifici contesti geografici, sociali o persino individuali. È plausibile, ad esempio, trovare in uno stesso autore forme alternative come *have/haue*, *ayre* per *air*, *yeeres* per *years*, *pupill* per *pupil*, *history/hifstory* dove l'uso della s lunga (l) rappresenta una peculiarità grafica dell'epoca, forme contratte inusuali nella lingua moderna, come *discov'd* per *discovered* e non è raro imbattersi in più varianti grafemiche all'interno della stessa parola, come nel caso di *friendships*:

Beat. And a good souldier to a Lady. But what is he to a Lord?

Mess. A Lord to a Lord, a man to a man, stuft with all honourable vertues.

Beat. It is so indeed, he is no lesse then a stufte man: but for the stuffing well, we are all mortall.

Leon. You must not (sir) mistake my Neece, there is a kind of merry war betwixt Signior Benedick, & her: they neuer meet, but there's a skirmish of wit between them.¹⁶

Questa fluidità ortografica rappresenta una sfida significativa per l'analisi computazionale dei testi antichi e premoderni, poiché i modelli di linguaggio attuali, basati su dati contemporanei, allo stato attuale non sono progettati per gestire tali esigenze e l'*inconsistency* che caratterizza la scrittura premoderna rende difficile l'analisi automatica del testo, poiché la macchina interpreta le varianti ortografiche come parole diverse, senza possibilità di discernere se non adeguatamente formulate. A complicare il tutto, oltre alle mere varianti ortografiche, vi è un ventaglio di forme grammaticali proprie del *Early Modern English* che ad oggi sono state sostituite completamente e che quindi non sono presenti nei corpora su cui vengono allenati i modelli linguistici. Esse possono essere, ad esempio, forme verbali arcaiche come *doth* per la terza persona presente di *to do* o *think'st* per la seconda persona del passato semplice di *to think*, così come i pronomi come *thou*, *thee*, *thyne/thine*, *ye*, l'uso sociolinguistico di *you/thee* rispetto al grado di formalità, come anche l'uso di aggettivi possessivi al posto degli oggi più comuni pronomi possessivi nel caso, ad esempio, di *mine heart is thine*.

A livello computazionale, quindi, questa irregolarità ortografica comporta una grande difficoltà nell'utilizzare modelli di linguaggio già preformati e i relativi strumenti per l'elaborazione del testo, alla base della quale vi è indubbiamente la *tokenizzazione*, a

¹⁶ *Much Adoe about Nothing from Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies. Published according to the true originall copie.*, I.1. 101-120, <https://teipublisher.com/exist/apps/shakespeare-pm/F-ado.xml?view=page&odd=shakespeare>.

meno che non si sia disposti a perdere qualcosa del testo o a mettere a punto manualmente gli strumenti, i quali attualmente si basano su enormi quantità di dati estratti principalmente dal Web, quest'ultimo diacronicamente caratterizzato da una omogeneità linguistica.

La seconda peculiarità del linguaggio storicamente marcato è la questione della disambiguazione di quei termini che, nel tempo, hanno visto il proprio significato alterato, attraversando un processo di espansione o riduzione del campo semantico, acquisendo nuovi significati, o di slittamento semantico, completamente sostituendo all'originario il nuovo. È il caso di *want*, ad esempio, il quale vede il suo originario significato di *mancanza* e uso come sostantivo essere sostituito dal significato più generico di *volere* e uso preminente come verbo, o *humor*, utilizzato col significato di *temperamento*, oggi molto più comunemente associato all'*umorismo*, *brave* con significato di *eccellente* è andato via via perdendosi per stabilizzarsi col significato moderno di *impavido*, *coraggioso*, e *distract*, termine estremamente interessante anche da un punto di vista medico-sociologico, con il significato di *folle*, oggi esclusivamente significante *distratto*. La rilevanza della disambiguazione, conosciuta come *Word-Sense Disambiguation* (Agirre & Edmonds, 2007) nell'ambito delle *Digital Humanities* è attuale anche con il linguaggio contemporaneo, che, relativamente al Web, tende già di per sé ad essere fortemente ambiguo perché costituito in primis da diversi registri della lingua provenienti da diversi domini linguistici, e anche perché è caratterizzato per buona parte da una varietà dialettale della lingua detta *trasmessa*, la quale ha elementi tipici sia del parlato che dello scritto (Sabatini, 1982). Ad oggi, la questione della disambiguazione in ambito di lingua storica non è stata ancora sistematicamente affrontata, producendo non poche

varianti strumentali per affrontare la questione, una tra tutte il lavoro manuale dello studioso.

Eppure, l'uso di corpora letterari, in ambito delle *Digital Humanities*, sta sempre più prendendo piede, offrendo una soluzione parziale a queste sfide. Un esempio emblematico è il *Brown Corpus*, uno dei primi tentativi di creare una raccolta sistematica di testi in lingua inglese, sebbene focalizzato principalmente sull'inglese contemporaneo o il *Penn-Helsinki Parsed Corpus of English*, che raccoglie testi dall'*Old English* al *Contemporary English*, con una particolare attenzione alla letteratura. Questi corpora sono spesso suddivisi per periodi storici, permettendo agli studiosi di analizzare l'evoluzione della lingua nel tempo e di identificare pattern linguistici specifici di ciascuna epoca. Tuttavia, anche questi strumenti presentano limitazioni, poiché la digitalizzazione e l'annotazione di testi antichi richiedono un lavoro manuale intensivo e una competenza multidisciplinare che unisce filologia, linguistica e informatica e, spesso, non sono a libero accesso ma ottenibili dietro compensi anche abbastanza alti.

Infine, il testo letterario da elaborare appartiene sia alle opere teatrali che ad una certa poesia che si andava affermando nell'Inghilterra elisabettiana. È noto che le opere di Shakespeare contengano diversi tipi di discorsi/testi in virtù della funzione che si voleva attribuire al personaggio, al rapporto tra personaggi, al tipo di messaggio stesso che si voleva convogliare: si hanno così i discorsi incoerenti di Dogberry nella sottotrama di *Much ado About Nothing* (Geil, 2019), le nenie di Ophelia per segnalare la perdita di lucidità dovuta allo shock dell'abbandono delle figure amate e Othello per segnare il punto più alto di rottura della mente, tra i tanti; parti di sonetto in *Romeo and Juliet*, sia nel prologo così come nel passaggio del loro primo bacio, che porta una fortissima valenza poetica legata al concetto di amore puro della gioventù che non ha colpe

ancestrali; parti di prosa spesse volte associate a personaggi di ceto sociale inferiore; ballate della tradizione inglese come *the Willow Song* usata da Desdemona nell'*Othello* e filastrocche e incantesimi, come la creazione della pozione delle sorelle fatali in *Macbeth*. Queste caratteristiche comportano un'attenzione al testo e una preparazione letteraria di alto livello, proprio perché la struttura delle composizioni drammatiche è quantomai complessa e assolutamente non riducibile a regole di composizione che possono essere stabilite in anticipo in modo semiautomatico.

A riguardo, anche se i modelli di intelligenza artificiale come GPT (*Generative Pre-trained Transformer*) o BERT (*Bidirectional Encoder Representations from Transformers*) hanno sempre maggiore affermazione nel panorama dell'intelligenza artificiale, questi si dimostrano inefficienti in quanto sono addestrati su corpora contemporanei e ciò implica che l'applicazione di questi strumenti a testi che divergono dalla lingua su cui sono stati allenati e che riportino anche solo alcune delle specificità appena descritte, richieda un adattamento significativo dei modelli linguistici, attraverso l'implementazione o l'allenamento su corpora rappresentativi che permettano di riconoscere e gestire le varianti storiche. Diversi di questi modelli sono stati creati proprio in base all'esigenza di elaborare i testi storicamente marcati, adattando modelli preesistenti tramite *finetuning* ad esempio *Hisbert* (Liu et al., 2020), *BerToldo* (Palmero Aprosio et al., 2022) per l'italiano medievale, oppure portando avanti *pretraining* direttamente con testi storicamente marcati utilizzando solo l'infrastruttura preesistente, come *MacBerth* (Manjavacas & Fonteyn, 2022) per l'inglese premoderno. Questo processo, tuttavia, non è privo di difficoltà, poiché richiede una profonda conoscenza sia della lingua storica che delle tecniche computazionali avanzate, necessitando quindi di almeno due figure fondamentali per uno studio efficace: un linguista/umanista e un

informatico, dando origine così sia alla nuova figura dell'umanista digitale sia ad un'intersezione tra i campi del sapere, evento augurato ma ancora abbastanza lontano dalla sua piena realizzazione.

Le specificità dell'*Early Modern English*, come quelle di qualsiasi altra lingua e delle sue varietà, alla luce di quanto esposto, fa sorgere una fondamentale questione critica: quanto si è disposti a sacrificare del testo per far sì che questo divenga leggibile alla macchina?

Un testo nato in versione analogica, prima di poter essere elaborato in un'ottica di *distant reading*, dev'essere trascritto ed eventualmente codificato per poter essere digerito dalla macchina stessa. In questi due passaggi fondamentali, trascrizione e codifica, si pone una necessaria riflessione a parere di chi scrive, imprescindibile dal lavoro di interpretazione testuale, e cioè la questione dell'ecologia del testo nel mondo digitale.

Il testo, che di per sé ha una sua fisicità e un suo contenuto, perde necessariamente una delle dimensioni in cui esiste: i *Manuscript Studies* hanno ampiamente dibattuto sulla natura della digitalizzazione dei testi antichi e la discussione si va sempre più allargando agli altri bracci di quella galassia di cui parla Ciotti (2023). In questo senso, il testo viene riversato in forma trascritta e si può decidere se questo debba essere riportato nella sua forma diplomatica, quindi con le relative specificità grafiche originarie, oppure nella sua forma interpretativa, sottoponendo il testo quindi ad una normalizzazione più o meno importante.

Nel caso di Shakespeare, la questione si complica ancor di più, già solo in relazione alle diverse versioni dei manoscritti stessi, per la varietà di trascrizioni digitali presenti e disponibili, sia come testo semplice, sia annotato, che danno rilievo a caratteristiche linguistiche proprie dei campi che hanno richiesto la compilazione di queste trascrizioni:

gli studi filologici utilizzeranno le edizioni diplomatiche, quelli linguistici preferiranno le edizioni traslitterate fedeli alle disomogeneità e per quelli ermeneutici saranno sufficienti le edizioni interpretative.

Il passaggio dal supporto analogico a quello digitale non è, perciò, solo un cambiamento di formato, ma una trasformazione che tocca la natura stessa del testo, il suo contesto e le sue possibilità interpretative e questo processo, così come una qualsiasi altra traduzione, non è mai neutro: ogni scelta tecnica e metodologica porta con sé una serie di implicazioni che vanno ben oltre l'aspetto pratico della conservazione o dell'accessibilità.

Uno degli aspetti più delicati, infatti, riguarda la perdita della materialità del testo. Nel mondo analogico, come detto, il testo è inseparabile dalla sua fisicità e, nel momento in cui il testo viene digitalizzato, questa dimensione materiale scompare, lasciando spazio a una rappresentazione che, sebbene più flessibile e accessibile, deve fare i conti con la perdita di alcune caratteristiche della sua complessità materiale originale:

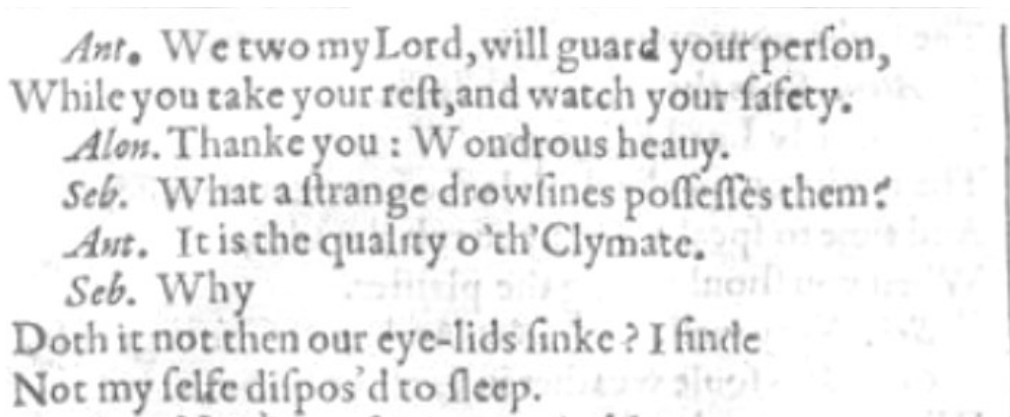


Figura 1 Digital facsimile of the Bodleian First Folio of Shakespeare's plays, Arch. G c.7

Ant. We two my Lord, will guard your person,
While you take your rest, and watch your safety.
Alon. Thanke you: Wondrous heauy.
Seb. What a strange drowsines possesses them?
Ant. It is the quality o'th' Clymate.
Seb. Why
Doth it not then our eye-lids sinke? I finde
Not my selfe dispos'd to sleep.

Ant. It is the quality o'th'Clymate.
Seb. Why
Doth it not then our eye-lids sinke? I finde
Not my selfe dispos'd to sleep.¹⁷

Un altro aspetto cruciale è la questione della pluralità delle versioni. Nel caso di Shakespeare, come in molti altri autori, non esiste un “testo definitivo”, ma una molteplicità di versioni che riflettono diverse fasi di composizione, pubblicazione, ricezione e istituzionalizzazione. La digitalizzazione, se da un lato permette di mettere a confronto queste versioni in modo rapido ed efficiente anche tramite le pratiche di collazione, dall’altro rischia di appiattare le differenze, soprattutto se si opta per una normalizzazione eccessiva. In questo senso, tutte le attività che mirino al versamento digitale di materiale analogico devono imperativamente presupporre una riflessione critica sulle implicazioni nel campo del sapere umanistico-digitale proprio per scongiurare l’uso strumentale dei testi a discapito della loro profonda unicità.

A tal proposito, si apre una condizione problematica dello stato dell’arte: studi che vogliono approcciare all’analisi testuale computer mediata dei lavori del Bardo, dovendo necessariamente scegliere la versione del testo che, tra tutte le versioni, possa portare maggiori benefici in termini di risultati, debbono adottare un approccio funzionale-opportunistico che di certo non può essere esente dalla consapevolezza critica di questa deliberata manipolazione dei risultati. Ed ecco che riecheggia la questione della *sacrificabilità* dell’originale in base ai propri scopi e alle conseguenze che ciò comporta in termini di analisi.

¹⁷ Trascrizione del *Bodleian First Folio the Tempest*, II. 1., 215-23

Scelta la versione digitale del testo che è più o meno normalizzato, più o meno rappresentativo di un campo del sapere, rimane un'ultima finale questione nella decisione del testo con cui lavorare, e cioè il tipo di codifica che il testo ha subito dopo la sua trascrizione. Un testo può presentarsi come testo semplice o *plain text*:

CLAUDIUS:

And can you by no drift of circumstance
Get from him why he puts on this confusion,
Grating so harshly all his days of quiet
With turbulent and dangerous lunacy?

ROSENCRANTZ:

He does confess he feels himself distracted,
But from what cause he will by no means speak.

GUILDENSTERN:

Nor do we find him forward to be sounded,
But with a crafty madness keeps aloof
When we would bring him on to some confession
Of his true state.¹⁸

oppure presentarsi sotto forma di testo annotato:

1)

```
<SPEECH>  
  <SPEAKER>DUNCAN</SPEAKER>  
  <LINE>Where's the thane of Cawdor?</LINE>  
  <LINE>We coursed him at the heels, and had a purpose</LINE>  
  <LINE>To be his purveyor: but he rides well;</LINE>  
  <LINE>And his great love, sharp as his spur, hath holp him</LINE>  
  <LINE>To his home before us. Fair and noble hostess,</LINE>  
  <LINE>We are your guest to-night.</LINE>  
</SPEECH>19
```

¹⁸ Hamlet, Act III, Scene 1, 1683-92, <https://www.opensourceshakespeare.org/>

¹⁹ Bosak, J., 1996-1998 <https://www.ibiblio.org/xml/examples/shakespeare/macbeth.xml>

tramite linguaggi di Markup descrittivi: *XML (eXtensible Markup Language)*, come in 1), oppure nella versione in *TEI (Text Encoding Initiative)*²⁰, che utilizza l'*XML* per la codifica di testi del patrimonio culturale mondiale seguendo guide appositamente create per garantire l'interoperabilità dei testi, come quelli mostrati in 2), 3) e 4) di seguito:

2)

```
<sp who="#F-ham-ham">
  <speaker rend="italic">Ham.</speaker>
  <l n="341">I would not haue your Enemy say so;</l>
  <l n="342">Nor shall you doe mine eare that violence,</l>
  <l n="343">To make it truster of your owne report</l>
  <l n="344">Against your selfe. I know you are no Truant:</l>
  <l n="345">But what is your affaire in <hi
    rend="italic">Elsenour</hi>?</l>
  <l n="346">Wee'l teach you to drinke deepe, ere you depart.</l>
</sp>21
```

3)

```
<sp xml:id="sp-3280" who="#Laertes_Ham">
  <speaker xml:id="spk-3280">
    <w xml:id="w0508360">LAERTES</w>
  </speaker>
  <ab xml:id="ab-3280">
    <milestone unit="ftln" xml:id="ftln-3280" n="4.7.102" ana="#verse"
      prev="#ftln-3279" corresp="#w0508370 #c0508380 #w0508390 #c0508400
      #w0508410 #c0508420 #w0508430 #p0508440"/>
    <w xml:id="w0508370" n="4.7.102">A</w>
    <c xml:id="c0508380" n="4.7.102"> </c>
    <w xml:id="w0508390" n="4.7.102">Norman</w>
    <c xml:id="c0508400" n="4.7.102"> </c>
    <w xml:id="w0508410" n="4.7.102">was</w>
    <c xml:id="c0508420" n="4.7.102"> </c>
    <w xml:id="w0508430" n="4.7.102">'t</w>
    <pc xml:id="p0508440" n="4.7.102">?</pc>
  </ab>
</sp> 22
```

²⁰ <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/>

²¹ The Tragedie of Hamlet, Bodleian First Folio, Arch. G c.7, TEI XML
<https://teipublisher.com/exist/apps/shakespeare-pm/index.html>

²² Hamlet, XML version, the Folger Shakespeare, <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/hamlet/read/3/1/>

4)

```

<sp xml:id="sp-4036" who="#Gertrude_Ham">
  <speaker xml:id="spk-4036">
    <w xml:id="fs-ham-0625300">QUEEN</w>
  </speaker>
  <l xml:id="ftln-4036" n="5.2.318">
    <w xml:id="fs-ham-0625310" n="5.2.318" lemma="i" ana="#pns">I</w>
      <c> </c>
    <w xml:id="fs-ham-0625330" n="5.2.318" lemma="will"
      ana="#vmb">will</w>
  </l>
</sp>23

```

Gli esempi, seppur utilizzino dei linguaggi pensati per poter sopperire alle necessità di riutilizzo, ossia siano pensati per permettere l'interoperabilità tra diversi strumenti informatici, presentano delle specificità che rendono ancora il lavoro umano attività preparatoria necessaria per la lavorazione semiautomatica, se si punta ad utilizzare strumenti propri come quelli del *Natural Language Processing*.

Nel primo caso, di fatti, si ha una segmentazione del testo in base allo *speaker e lines*, divisione che permette alcuni tipi di analisi, come attività stilometriche, di reti di relazioni e analisi della presenza in scena, mentre l'esempio 3) mostra una struttura molto più nidificata, agendo sui singoli token, elementi grafici in cui vengono inclusi parole, spazi e punteggiatura. Un testo annotato in base all'esempio 4), in ultimo, garantisce la possibilità di eseguire analisi ancora diverse, riportando sia i lemmi che le relative parti del discorso (*part-of-speech, POS*). Tutte le versioni testuali mostrate sono inerentemente utili per fini specialistici dell'analisi testuale, ma non concorrono ad essere tra loro intellegibili proprio perché create per soddisfare diverse necessità di studio e, in quanto diverse, necessitano di approcci specifici rispetto all'uso che se ne vuole fare. In sintesi:

²³ *Hamlet*, TEISimple XML (annotated with MorphAdorner for part-of-speech analysis), *the Folger Shakespeare*, <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/hamlet/read/3/1/>

non tutti i testi sono adeguati a tutti i tipi di analisi e non tutte le analisi sono gestibili sullo stesso testo.

Anche in questo caso, perciò, occorre operare una scelta rispetto al tipo di testo da utilizzare: un *plain text* permette di non dover gestire le varianti generate dalle necessità di codifica, in quanto si presenta nella sua forma grezza e ogni analisi semiautomatica potrà processare il testo così com'è; d'altro canto, però, i testi annotati permettono di portare avanti analisi più approfondite, soprattutto quando si tratta di lingua non efficacemente gestita dagli attuali modelli di linguaggio, evidenziando le dipendenze sintattiche e istruendo gli strumenti sulle forme normalizzate e lemmi del contenuto testuale. Perciò, un *plain text* permette di lavorare immediatamente sul testo nella sua forma grezza e gestirlo *from scratch*, ma può portare diverse difficoltà nel riconoscimento delle parole, soprattutto se ortograficamente marcate richiedendo un lavoro di controllo e adattamento lungo tutto il processo di studio.

Un testo annotato permette un migliore riconoscimento linguistico data la sua informatività a livello di metadati, ma soffre di una maggior manipolazione e discretizzazione delle unità morfologiche, lessicali e sintattiche, richiede un lavoro di annotazione costoso sia in termini monetari, sia in termini di dispendio energetico e può essere influenzato da errori di annotazione non sempre immediatamente riconoscibili (per questo, il lavoro di annotazione letteraria nasce come un lavoro di comunità); inoltre, le versioni annotate di un testo ne possono limitare la flessibilità, poiché, come sottolineato, sono spesso specifiche per un determinato scopo, vedasi a proposito l'annotazione usata dal *Folger Shakespeare* negli esempi 3) e 4). In ultimo, le versioni annotate non permettono la valutazione degli shift semantici, al pari dei *plain text*.

Diviene evidente quindi che la scelta tra *plain text* e *testi annotati* dipende dal tipo di analisi che si intende condurre e dal bilanciamento tra precisione e scalabilità.

Da un lato, il *plain text* è utile per analisi lessicali e statistiche di base, come il conteggio di frequenza delle parole o l'identificazione di pattern ricorrenti ma l'assenza di annotazioni limita la possibilità di eseguire analisi sintattiche o semantiche più avanzate.

Dall'altro, i testi annotati, come quelli in formato *XML-TEI*, permettono di incorporare informazioni strutturali e semantiche, rendendoli ideali per studi stilometrici e analisi retoriche, in quanto l'uso di annotazioni consente di distinguere, ad esempio, tra dialoghi e descrizioni, migliorando l'accuratezza dei modelli *NLP*; di contro, però, la creazione di testi annotati richiede un lavoro manuale lungo e complesso, oltre alla necessità di standardizzazione tra diversi corpora.

4.1.2. Natural Language Processing

Il *Natural Language Processing* (NLP) rappresenta una delle risorse più affascinanti e fruttuose dell'analisi computer-mediata, un campo in cui il linguaggio umano diventa materia prima per l'elaborazione automatizzata. Nato dagli studi sulla traduzione automatica negli anni Cinquanta (Locke & Booth, 1955), il NLP si è evoluto attraverso un lungo percorso di innovazione, passando da modelli basati su regole (Chomsky, 1957) a quelli statistici (Manning & Schutze, 1999). fino ad approcci recenti che sfruttano reti neurali profonde e modelli di trasformatori (Vaswani et al., 2017). Com'è prospettabile, c'è ancora moltissimo margine di crescita nei campi del sapere e i dibattiti accademici attorno all'approccio vertono proprio sulle questioni delle specificità del linguaggio, prima che della sua elaborazione: dato che esso non è solo struttura, ma anche contesto,

intenzione, ambiguità e valenza artistica, allora la ricerca ha molto più a che fare con la messa a punto di una infrastruttura che possa portare ad elaborazioni significative, prima ancora che quantitative.

L'applicazione del NLP si estende a molteplici settori, dalla traduzione automatica all'assistenza virtuale, dall'analisi del *sentiment* al recupero delle informazioni, fino a campi di interesse sociale come l'accessibilità per persone con disabilità, la prevenzione della disinformazione tramite strumenti di *fact checking* e l'analisi dello *hate speech*, utilizzato soprattutto fino a poco tempo fa sulle piattaforme *social*.

Nel caso di studio, l'interesse verso il NLP è relativo alla sua applicazione al testo letterario, la quale consente di condurre diverse tipologie di analisi, ciascuna ricca di prospettive interessanti legate all'interpretazione e studio dei testi.

L'analisi stilometrica, ad esempio, permette di individuare caratteristiche distintive dello stile di un autore attraverso misurazioni quantitative. Questa attività si configura come un campo interdisciplinare che unisce linguistica, statistica e informatica per studiare un autore e il suo operato attraverso l'analisi quantitativa delle caratteristiche testuali. Uno degli aspetti fondamentali di questo approccio è l'analisi della frequenza delle parole, sia esse semanticamente piene o vuote, le quali possono rivelare molto sullo stile di un autore utilizzando, ad esempio, gli n-grammi, ovvero sequenze di parole o caratteri significativi in termini di ricorrenza o valenza, approccio che migliora la possibilità di identificare pattern ricorrenti discriminanti. Oltre alle parole, le caratteristiche sintattiche giocano un ruolo cruciale: la lunghezza media delle frasi, l'uso della punteggiatura e le strutture grammaticali sono indicatori stilistici che possono essere significativi nello studio dello stile di un autore: si pensi, ad esempio, a James Joyce o a Virginia Woolf.

Un altro elemento chiave della stilometria è certamente l'analisi lessicale, che include la ricchezza del vocabolario, misurata attraverso il rapporto tra parole uniche e parole totali, o *types/tokens* e l'uso di parole rare o specifiche, come termini tecnici, arcaismi o termini linguisticamente marcati. Per elaborare questi dati, possono essere applicate tecniche statistiche avanzate, come il Delta Method, sviluppato da John Burrows, che confronta la frequenza delle parole più comuni per attribuire testi ad autori specifici o, più in generale, dare contezza delle caratteristiche di un particolare autore. Altre tecniche, come l'analisi delle componenti principali e la *cluster analysis*, permettono di ridurre la complessità dei dati e di visualizzare somiglianze e differenze tra testi.

Negli ultimi anni, l'uso del machine learning e dell'intelligenza artificiale ha rivoluzionato l'analisi stilometrica: algoritmi come le *Support Vector Machines*, i *Random Forest* e le reti neurali vengono addestrati per riconoscere lo stile di un autore, mentre modelli di linguaggio avanzati, come i già citati *BERT* o *GPT*, sono in grado di analizzare pattern stilistici complessi. Per applicare queste tecniche, esistono strumenti software specifici, come le librerie Python per la stilometria o pacchetti R come *TAALED*, che facilitano l'analisi quantitativa dei testi, e piattaforme come *Voyant Tools* offrono inoltre funzionalità per esplorare frequenze di parole e altre caratteristiche testuali in modo intuitivo, permettendo di caricare i propri testi nei formati più utili ai propri fini di studio.

Un altro approccio analitico al testo è certamente il *Topic Modeling*: basato su algoritmi di machine learning come il *Latent Dirichlet Allocation* (LDA), questo metodo individua temi e argomenti emergenti nei testi. Ad esempio, può essere usato per analizzare i motivi ricorrenti in un corpus di romanzi ottocenteschi, tracciando l'evoluzione dei concetti letterari nel tempo, oppure le insistenze tematiche di alcuni autori in un numero di testi.

I testi letterari, come già suggerito, ospitano al loro interno un numero apprezzabile di contenuti retorici e, tra le altre, emergono linguaggi particolarmente marcati a livello di espressività emotiva: in questo senso, un approccio alla *text analysis* che si rivela molto efficace nell'elaborazione di prodotti artistici è la *sentiment analysis*, applicabile all'analisi delle emozioni, delle valenze emotive dei valori connotativi delle strutture nei testi letterari. Questa tecnica consente di esaminare il linguaggio della soggettività e dell'intersoggettività, andando ad interessarsi di tutte le espressioni semanticamente cariche di rimandi positivi, negativi o neutri. Di grande interesse sono gli sviluppi che questa tecnica ha sperimentato negli ultimi anni: è infatti emerso un nuovo metodo per categorizzare queste espressioni linguistiche, il quale non si basa più su una scala fattoriale ternaria, positivo-neutro-negativo, ma su approccio multifattoriale che prende in considerazione due principali scale, ossia il *general sentiment*, il quale rimane ternario, e l'*emotional sentiment*, basato su una scala a più fattori, tra i quali figurano come costanti le cinque emozioni primarie, gioia, tristezza, rabbia, paura e disgusto. Questo approccio si rivela altamente funzionale nel contesto dell'analisi letteraria, proprio perché dà informazioni più precise sul *sentiment* e, di conseguenza, una rappresentazione più precisa delle varie sfaccettature dei personaggi letterari, poetici e drammatici, la cui complessità si vede ridotta se approcciata con una scala troppo riduttiva.

Un aspetto di straordinaria importanza per il presente studio è rappresentato da un ulteriore strumento di analisi: l'analisi di rete, o *network analysis*. Questa, che si colloca all'incrocio tra informatica, sociologia e teoria dei sistemi complessi, si propone di esaminare le connessioni e le interrelazioni tra oggetti all'interno di grandi insiemi, rivelando dinamiche spesso invisibili a un'analisi tradizionale. Quando applicata alle opere letterarie, l'analisi di rete offre un'opportunità unica per esplorare e svelare le

strutture sotterranee di un testo o di un corpus, che altrimenti potrebbero rimanere celate sotto la superficie della narrazione.

Nel contesto specifico delle opere letterarie, gli oggetti di studio - in questo caso i personaggi, le idee, o i temi – vengono rappresentati come vertici o nodi della rete, mentre le interazioni, le relazioni o i legami tra di essi sono interpretati come *edges*, ovvero gli archi che connettono i nodi. Questo approccio consente non solo di visualizzare le relazioni tra personaggi all'interno dello stesso testo in termini di presenza, frequenza e quali-quantità delle interazioni, ma anche di comprendere come tali relazioni possano variare e mutare nel corso della narrazione.

Inoltre, questo strumento permette di adottare una prospettiva intertestuale, ovvero di collegare i personaggi, le idee e i motivi ricorrenti presenti in più opere, creando una rete che trascende i confini di un singolo testo. Tale visione olistica rivela le influenze reciproche tra gli autori e i loro lavori, illuminando come le narrazioni si intreccino e si influenzino a vicenda in un ecosistema culturale condiviso.

Tuttavia, è fondamentale considerare anche i limiti di questo approccio. Ad esempio, la semplificazione di relazioni complesse in nodi ed *edges* potrebbe, in alcuni casi, non rendere giustizia alla ricchezza e alla sfumatura delle interazioni umane che i testi cercano di catturare. Come sempre davanti ad una metodologia analitica, ci si deve interrogare se sia realmente possibile ridurre efficacemente la complessità di un'opera a seppur complessi modelli algoritmici oppure se si rischi di semplificare eccessivamente le ricchezze emotive e narrative.

La questione riduzione diventa centrale anche nel contesto delle *digital humanities*, non solo in quanto si utilizzano strumenti sofisticati, ma anche in quanto si considera il loro ruolo complementare alle tecniche critiche tradizionali.

Se è indubabilmente vero che un'analisi quantitativa può rivelare pattern linguistici e ricorrenze stilistiche all'interno di un'opera, e che questa però può portare a un'incuria verso la natura contestuale delle opere e il rapporto con le fonti d'ispirazione, è bene ricordare che l'assenza di strumenti digitali non significa necessariamente che si possa comprendere appieno questa dimensione contestuale, o che la si voglia tenere in considerazione nello studio delle opere letterarie. Come profusamente anticipato nel primo capitolo, le opere letterarie sono influenzate e modellate dai contesti culturali e storici in cui prendono vita e anche senza l'ausilio di tecnologie moderne, lo studioso, il lettore, l'accademico potrebbero liberamente decidere di isolare i testi dai loro contesti, scindendo contenuto da contenitore.

In questo contesto, più che un atto di sostituzione, l'uso delle *digital humanities* emerge come una possibilità di apertura verso nuove prospettive e approcci. L'integrazione tra analisi quantitativa e qualitativa, infatti, consente di ottenere una comprensione più profonda e articolata dei testi letterari, permettendo di esplorare connessioni e significati che diversamente potrebbero sfuggire all'attenzione. L'aderenza critica all'analisi rimane essenziale, poiché l'arte e la letteratura richiedono un'interpretazione sensibile e approfondita, elevando l'esperienza del lettore oltre la mera sommatoria di dati.

L'applicazione del NLP al testo storico-artistico solleva infine questioni più profonde, che riguardano la natura stessa dell'interpretazione e il rapporto tra tecnologia e umanesimo. L'integrazione tra metodologie quantitative e qualitative per affinare l'analisi, partendo

dall'identificazione di nuclei tematici tramite close reading e successivamente ampliando l'indagine con strumenti NLP, permette di rilevare connessioni tra testi, individuare mutamenti nel linguaggio e nelle rappresentazioni culturali nel tempo solo se la mole di dati può essere interpretata; perciò, lo studioso in questo senso non perde mai il suo ruolo attivo, né il testo il suo ruolo informativo, ma i due si trovano in un costante rapporto comunicativo mediato sia dagli strumenti informatici che dagli strumenti della critica tradizionale.

4.1.3. Il corpus

Il corpus analizzato in questo studio è stato creato sulla base di domande di ricerca specifiche, selezionando quattro personaggi di rilievo nelle opere di Shakespeare: Beatrice, Ariel, Macbeth e Richard III. Le opere associate a questi personaggi appartengono a generi letterari diversi per garantire una visione più ampia delle caratteristiche linguistiche e intertestuali: *Much Ado about Nothing* per la commedia, *the Tempest* per il romance, *the Tragedy of Macbeth* per la tragedia e *The Life and Death of King Richard III* per il dramma storico. Questa scelta metodologica consente di evitare categorizzazioni basate esclusivamente sulla natura del genere e di riflettere sulla trascodifica dei personaggi sia all'interno del proprio genere di appartenenza sia in una prospettiva più globale.

I testi utilizzati provengono dal database open del *Folger Shakespeare* e appartengono al *First Folio* del 1623: scelti per la comprovata affidabilità editoriale, basata su trascrizioni filologiche allineate al *Folio*, e ampiamente impiegati negli studi quantitativi su Shakespeare (Vickers, Hope, Underwood), garantiscono comparabilità e integrazione dei

risultati con le analisi. L'accesso via API e gli aggiornamenti continui assicurano inoltre replicabilità e coerenza metodologica nel tempo.

Tra le diverse opzioni disponibili in piattaforma, si è optato per una versione in *plain text* normalizzata, che non conserva le peculiarità morfologico-ortografiche del testo storico, il che consente di ridurre al minimo gli interventi di pre-processing automatico, poiché il file di testo è già uniforme secondo convenzioni standard ed evita problemi di token overlap o di allineamento dovuti a grafie storiche divergenti; se non in casi di modificazioni diacroniche significative, come le terminazioni verbali in *-eth* e i pronomi personali di seconda persona singolare informale e di terza persona plurale. In questi casi, si è intervenuti manualmente tramite regole esplicite di categorizzazione definite dall'utente. Parallelamente, si è fatto uso anche di una versione annotata del corpus in *TEI-XML*, conforme alle linee guida del *TEI Consortium (2025)*, che permette di isolare i singoli token e di fornire metadati dettagliate su lemmi e part-of-speech (POS).

Per rendere l'analisi più funzionale, si è costruito un set di *stopwords* personalizzato, includendo i pronomi personali per analizzare la dialogicità dei discorsi ed escludendo termini di minore rilevanza come *which, thus, ere*. La scelta di versioni normalizzate e l'adozione di interventi puntuali sul testo permettono una gestione più fluida dell'analisi, pur comportando un appiattimento della dimensione storica del testo, un aspetto che, sebbene non influenzi i risultati di questo studio, merita considerazione per futuri miglioramenti metodologici e strumentali.

L'analisi del corpus è stata condotta utilizzando *Python*, scelto per la sua versatilità, la vasta gamma di librerie disponibili e l'efficienza nella gestione di dati testuali di grandi dimensioni. Tra gli strumenti di *Natural Language Processing* impiegati, *SpaCy* si è

rivelato particolarmente efficace per la tokenizzazione e la categorizzazione delle parti del discorso (*POS tagging*). Grazie ai suoi modelli pre-addestrati ad alta accuratezza, ha permesso di gestire efficacemente la complessità morfologica e sintattica dei testi shakespeariani, supportando anche la lemmatizzazione per normalizzare le forme verbali arcaiche. *NLTK* è stato utilizzato per operazioni di clustering e per l'identificazione di pattern tematici ricorrenti nel corpus, rivelandosi particolarmente utile per esplorare la struttura dei testi e individuare relazioni non immediatamente evidenti tramite una lettura ravvicinata. *Scikit-Learn* è stato impiegato per la gestione dei vettori di parole e l'applicazione della tecnica *TF-IDF* (*Term Frequency-Inverse Document Frequency*), consentendo di assegnare pesi alle parole in base alla loro rilevanza. Inoltre, ha fornito una base solida per modelli di machine learning come la classificazione tematica e l'analisi delle componenti principali (*PCA*). Per l'analisi del sentiment, si è scelto *VADER Sentiment Analysis*, in quanto si basa su regole lessicali contestuali e non richiede un addestramento su dataset estesi; la sua capacità di considerare negazioni, intensificatori e punteggiatura lo rende particolarmente adatto all'analisi di testi letterari in cui il sentiment è spesso stratificato e ambiguo.

L'analisi si è sviluppata su due livelli principali: il primo livello ha riguardato l'analisi quantitativa, volta a esaminare la numerosità degli interventi dei personaggi, le tipologie di parlato, le relazioni con gli altri personaggi e la consistenza della presenza in scena; il secondo livello si è concentrato sull'analisi qualitativa, in cui gli spunti emersi dal *close reading* sono stati utilizzati per interpretare i dati ottenuti dal *distant reading*.

La metodologia adottata ha permesso di ottenere una visione dettagliata delle caratteristiche linguistiche e intertestuali del corpus, pur lasciando aperti spunti di

riflessione su possibili miglioramenti futuri legati all'integrazione di altre fonti testuali e all'affinamento degli strumenti di analisi.

4.2. L'analisi

Questo studio si basa sull'ipotesi per cui esista una zona qui definita *piena inclusione* e obiettivo non è definirne i tratti in maniera assoluta, piuttosto leggere le opere in esame tenendone in considerazione lo stato dinamico, le caratteristiche che possono definirla e modi in cui si attenda o disattenda a tale stato, generando così quel concetto di disabilitazione al funzionamento atteso come conseguenza della lontananza dalla *piena inclusione*. Per fare ciò, il testo definito nell'apparato del corpus è stato trattato in primo luogo a livello globale, definendone i tratti generali e le relazioni tra i personaggi, per testare l'affidabilità degli strumenti e, in seguito, si sono analizzate sempre più nel particolare le caratteristiche del linguaggio del reietto.

4.2.1. Part of Speech Analysis

Utilizzando la funzione di *Part of Speech Tagging* di SpaCy sul testo normalizzato reso disponibile dal *Folger Shakespeare*, operando i dovuti aggiustamenti manuali per correggere errori del parser dovuti alla natura storicamente marcata del testo, si è proceduto ad osservare la distribuzione delle parti del discorso nei testi in analisi, da una parte, e degli *speech* dei personaggi, dall'altra.

La prima inferenza che può essere tratta dai dati è una distribuzione delle parti del discorso nelle diverse opere che si attesta seguire una certa regolarità: i testi drammatici presentano un'alta percentuale d'uso di sostantivi (SOST) e verbi (VERB), una minore

incidenza di aggettivi (AGG) e avverbi (AVV), suggerendo un legame tra narrazione e azione e trovando piena coerenza con la peculiarità dialogica del genere letterario.

La consistente presenza di pronomi (PRON) ben visibile in Figura 2 è correlata al genere letterario di natura quasi esclusivamente dialogica e sottolinea il grado deittico di ogni opera: in questo senso, *Much Ado* e *the Tempest* presentano un livello di interazione tra personaggi maggiore rispetto al resto del corpus.

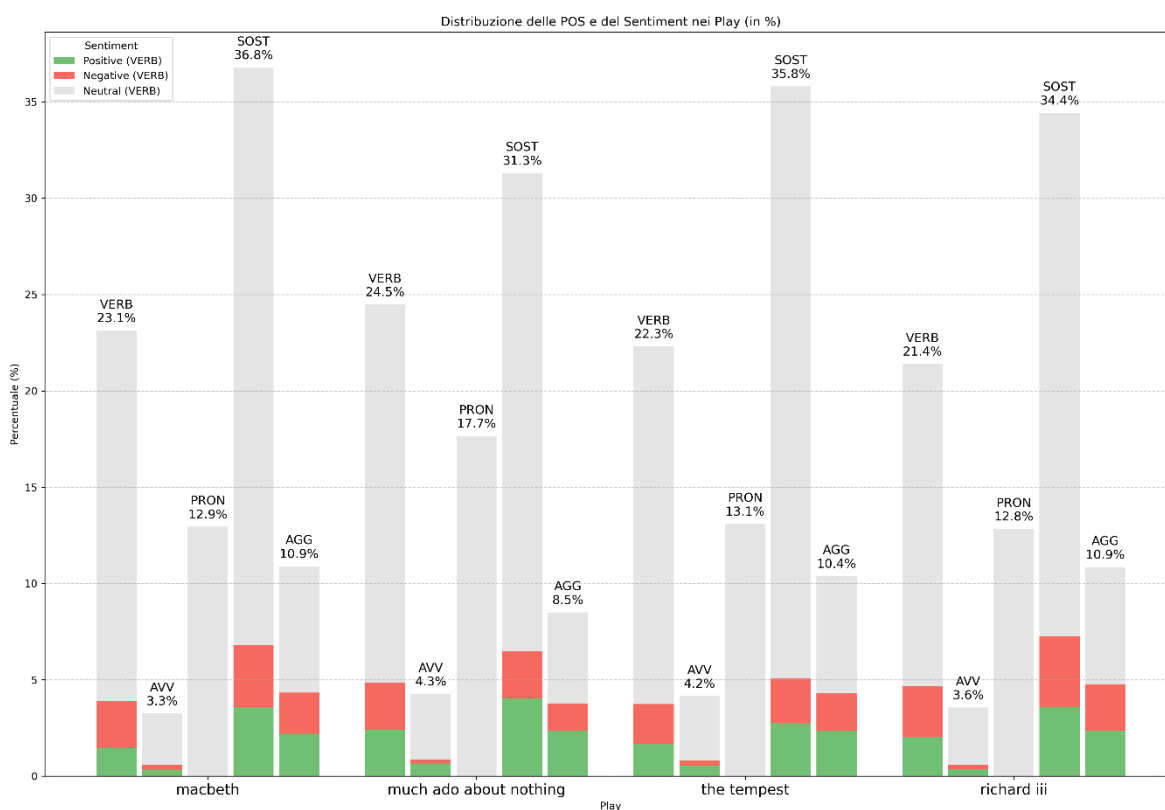


Figura 2 Distribuzione delle Part of Speech e relativi sentiment delle opere.

Tra tutte le opere, la meno descrittiva sembrerebbe essere *Much ado About Nothing*, che riporta complessivamente il minor numero di aggettivi; la stessa però pare essere la più interessata dalle azioni e interazioni, attestando il più alto numero di verbi e pronomi in percentuale.

Un altro punto che rende interessante la distribuzione nel grafico è la prima divisione visibile del *sentiment*, il quale determina una prima categorizzazione delle opere in più positive o negative e riflette così la divisione tra tragedie – *Macbeth* e *Richard III* – e non tragedie – *Much ado About Nothing* e *the Tempest* – dato che mostra una piena coerenza con la divisione dettata dal canone shakespeariano, già visibile nel *First Folio*.

4.2.2. Distribuzione del discorso

Guardando poi alla distribuzione delle battute dei personaggi²⁴ lungo i play, emergono legami interessanti proprio tra le parti del discorso e la presenza in scena. Tramite divisione dei diversi *speech* per i diversi attori, si possono visualizzare i personaggi che con alta probabilità giocano un ruolo più o meno fondamentale nell'opera, come nell'esempio seguente:

²⁴ Per portare avanti un'analisi efficace, in questi grafici si sono presi in considerazione separatamente solo i primi dieci personaggi con un numero di battute più numeroso, raggruppando i personaggi meno presenti nella macrocategoria denominata *Other*, non essendo questi, presi singolarmente, particolarmente descrittivi di alcun tipo di elemento rilevante ai fini dello studio.

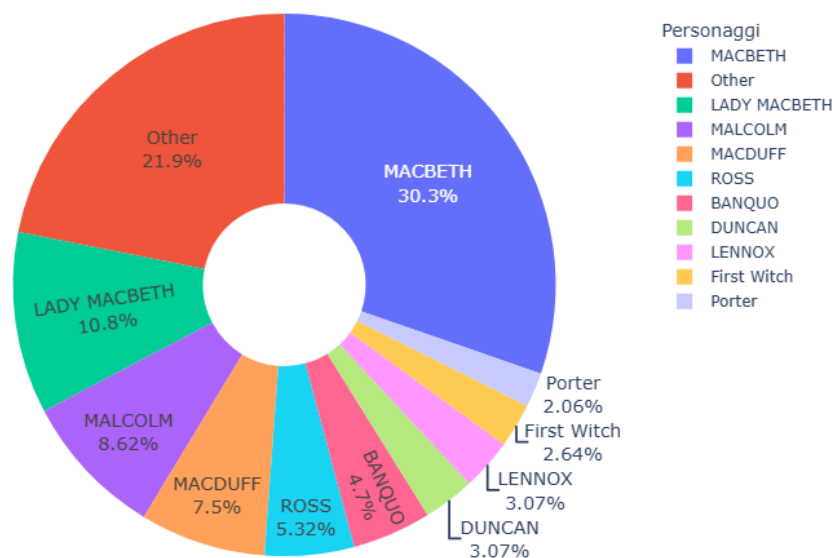


Figura 3 Divisione in percentuale dei dialoghi dell'opera Macbeth

È evidente, in questo senso, che il modo in cui i dialoghi sono distribuiti all'interno delle opere dia informazioni interessanti sui personaggi stessi prima ancora di addentrarsi nella loro lettura: se non si conoscesse il titolo dell'opera, né il suo contenuto, si potrebbe ad ogni modo inferire solo guardando il grafico che Macbeth sia centrale nella sua opera per qualche motivo proprio in virtù del numero di battute a lui affidate. La quantità di parlato, quindi, può essere interpretata come elemento in stretta relazione con l'importanza del personaggio e, di rimando, la presenza di certe categorie grammaticali associata a questi dati suggerisce una relazione con altri elementi costitutivi dei drammi, come la presenza di aggettivi che determinerebbe una più o meno ricchezza nelle descrizioni e un'attenzione più consistente alla connotazione, visibili in senso decrescente in *Richard III*, *Macbeth*, *The Tempest* e, in ultimo, *Much ado About Nothing*, ma anche un maggior interesse alla riflessione, all'articolazione del pensiero e ad una minore dialogicità.

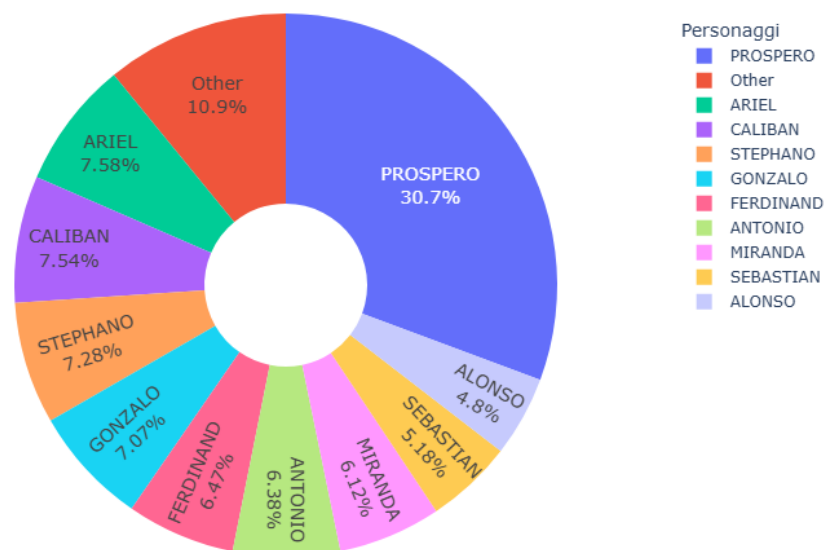


Figura 4 Divisione in percentuale dei dialoghi di *The Tempest*

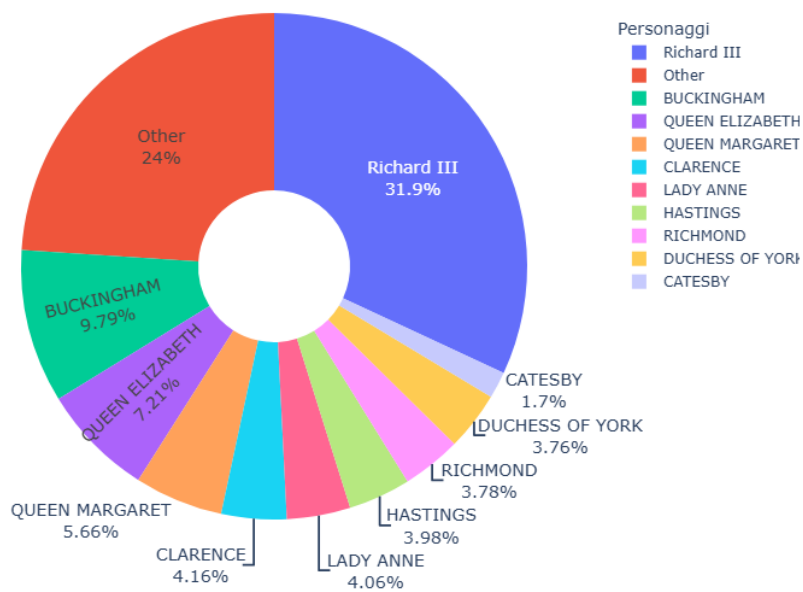


Figura 5 Divisione in percentuale dei dialoghi di *Richard III*

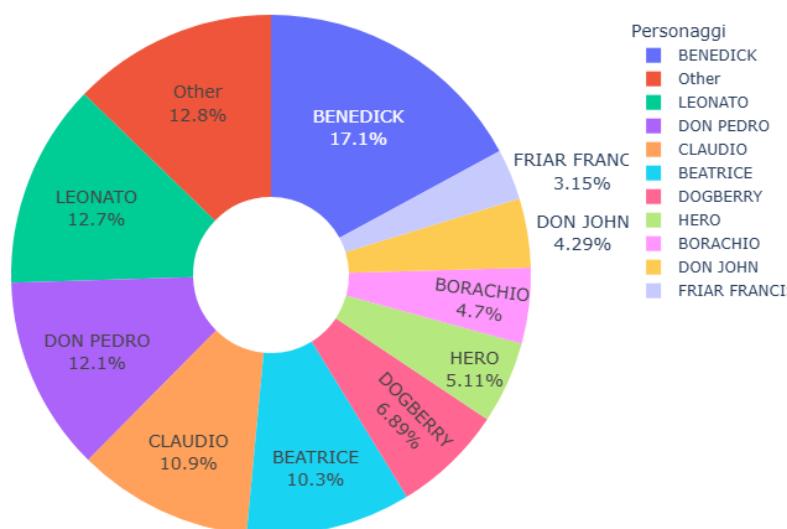


Figura 6 Divisione in percentuale dei dialoghi di *Much ado About Nothing*.

I dati sulla distribuzione delle battute, rendendo evidente una relazione tra numero di parole e centralità del personaggio nella storia almeno nel 75% dei casi in studio, creano aspettative proprio su *Macbeth*, *Richard III*, *Prospero*, mentre lasciano dei dubbi consistenti su *Much ado About Nothing*, la cui situazione si mostra decisamente più sfumata, e pare qui interessante notare come le battute siano ripartite quasi equamente tra i vari personaggi, con una parte non significativamente consistente riservata a Benedick, Leonato, Don Pedro e solo in quart'ordine a Claudio, seguito immediatamente da Beatrice, la quale si configura con *Lady Macbeth* come personaggio femminile con più battute nelle opere in analisi. Seppure la trama dell'opera shakespeariana ruoti attorno alla *fairness* di un personaggio, Hero, quest'ultima occupa appena il 5.11% delle battute totali e questo è da ritenersi di interesse analitico proprio in virtù della comprensione della caratterizzazione del reietto. Si delinea in questo senso una prima categorizzazione della piena inclusione che vede la preferenza di un genere rispetto ad un altro, dato che viene veicolato proprio attraverso la verbosità, uno degli strumenti principali dell'arte teatrale.

Similmente, infatti, in *the Tempest*, Prospero si configura come personaggio più linguisticamente presente in assoluto, seguito dai due personaggi in diretta relazione con lui, tanto da rappresentare due parti del sé, come si è visto: Ariel raggiunge il 7.58% mentre Calibano il 7.54%, creando un tipo di equilibrio dialettico di cui già il *close reading* dà testimonianze.

4.2.3. Term Frequency – Inversed Document Frequency

Se il primo elemento utile alla caratterizzazione dei personaggi riguarda la quantità di parlato presente nelle opere in rapporto alla loro totalità, è intuibile che questo aspetto risulti strettamente connesso alla qualità del discorso, configurandosi così come un ulteriore criterio di analisi. Assume infatti rilievo il modo in cui il linguaggio contribuisce alla costruzione della figura del reietto, ponendosi in relazione con le principali tematiche delle opere. Un primo indizio in questa direzione può emergere dall'individuazione dei temi caratterizzanti i testi attraverso l'analisi TF-IDF, metodologia che permette di evidenziare la rilevanza di specifici termini in rapporto all'insieme dei documenti analizzati, identificando strutture linguistiche latenti, le quali possono essere approfondite mediante un'analisi ravvicinata (*close reading*) e sistematizzate attraverso un approccio computazionale (*distant reading*).

Guardando la Figura 7, infatti, è possibile leggere rimandi al cuore delle opere in termini di genere letterario – guardando parole come *blood, death, fear*, che riecheggiano le sfumature tragiche in *Macbeth* e *Richard III* – e di temi – *brother, cousin* in *Much Ado* e *Richard III* rimandano a legami familiari, *king* riprende le trame di *Macbeth, the Tempest* e *Richard III* mentre *her, lady, she* svelano l'insistenza sulle figure femminili in *Much ado About Nothing*, mentre la loro scarsità negli altri *play* in favore invece di *his, him, he*

suggerisce una predominanza maschile non solo in scena, come nella Figura 3, Figura 4, Figura 5 e Figura 6, ma anche in termini di presenza tematica e tipologia di interazioni, significativamente condivise tra personaggi del medesimo genere.

Un altro fatto linguistico interessante a livello tematico è relativo all'uso dei pronomi: l'insistenza di *our* e la presenza consistente di *us* come pronomi di prima persona plurale in quei *play* in cui la tematica del potere è preponderante suggerisce un legame tra il linguaggio e la costruzione dell'autorità nei testi shakespeariani, dove l'uso del *noi* collettivo può indicare strategie retoriche per consolidare il potere o creare un senso di unità e continuità tra il sovrano/personaggio e il popolo/personaggi; la presenza minore in *Much ado About Nothing*, in cui le dinamiche di potere non sono fondate su una lotta per il controllo politico, bensì più relative al controllo della donna e regolazione della sua sessualità, funge da prova di questa tendenza e porterebbe a inferire l'esistenza di un legame tra tipologia dei pronomi presenti e tipo di potere di cui il *play* tratta: *our* e *us* infatti sembrano appannaggio di quei lavori in cui il potere non è un fatto individuale e in cui la narrazione non si concentra su relazioni interpersonali, piuttosto attendono strettamente a questioni politiche e autoritarie.

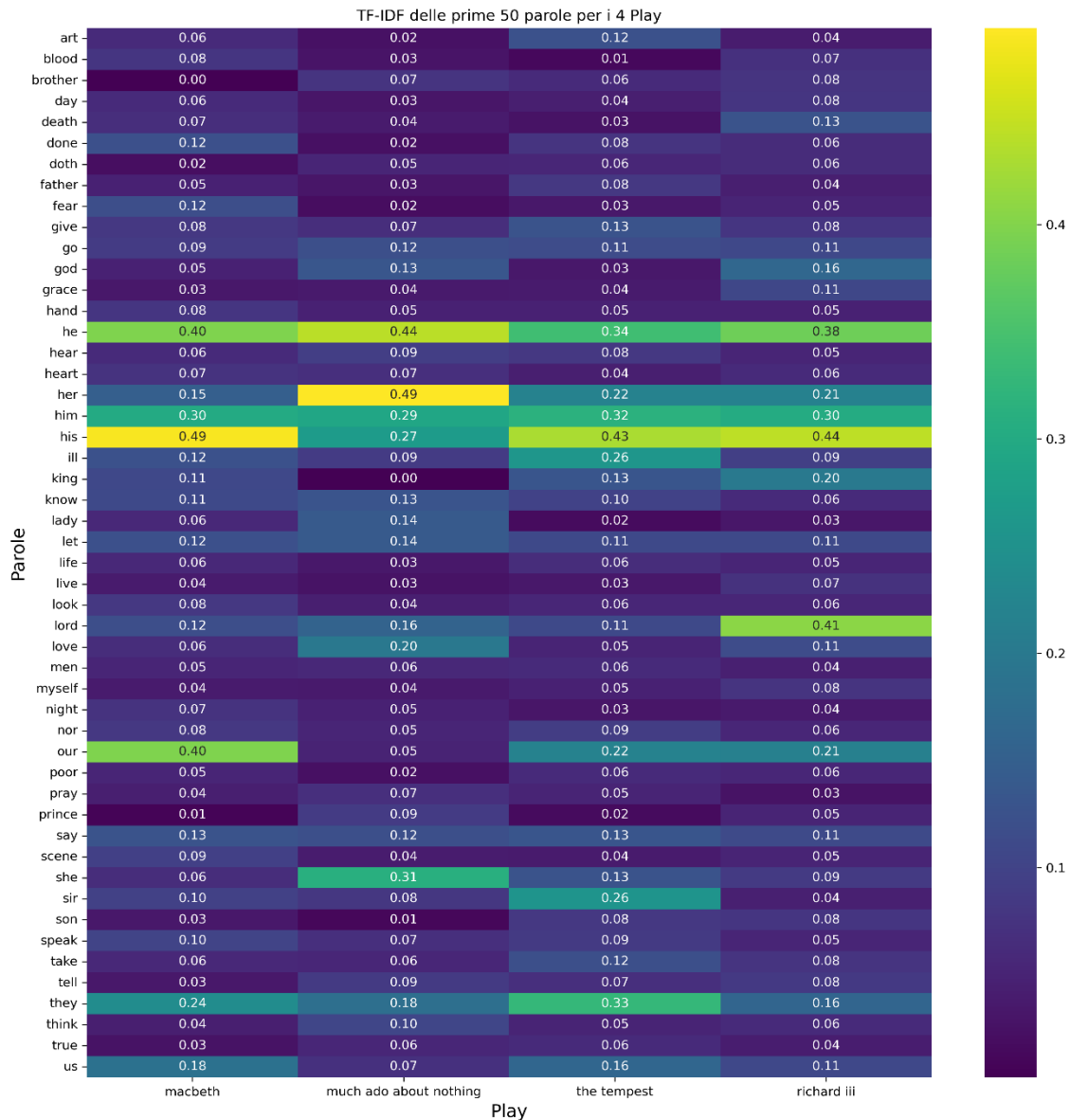


Figura 7 TF-IDF delle prime 50 parole più rappresentative delle opere in analisi ordinate in ordine alfabetico.

Le considerazioni iniziali sulle opere tramite *distant reading* non disattendono ciò che una critica tradizionale non abbia già affermato, confermando l'efficacia di questo strumento d'analisi per l'iniziale caratterizzazione dei personaggi e delle opere.

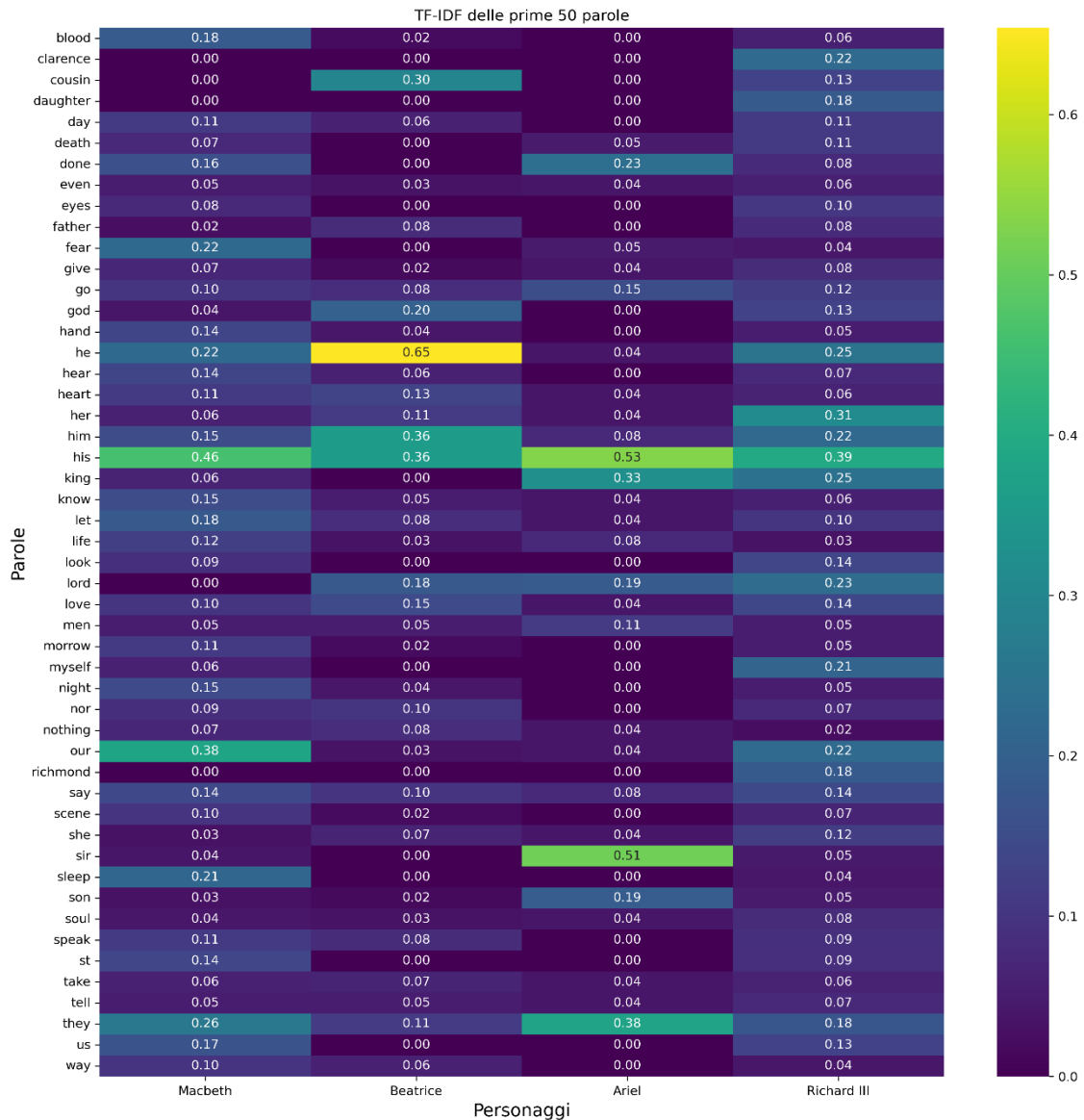


Figura 8 TF-IDF delle prime 50 parole più rappresentative dei personaggi in analisi ordinate in ordine alfabetico.

Se sul piano globale, il TF-IDF sembra riportare molti degli elementi caratteristici di ogni opera, come l'insistenza tematica e il tipo di relazioni che è possibile incontrare, questo si rivela molto interessante anche nella definizione dei singoli personaggi rispetto al linguaggio che essi utilizzano.

Analizzando le cinquanta parole maggiormente distinte dei personaggi scelti, visibili in Figura 8, si può osservare come in Macbeth si delinei la centralità dei temi del dominio, paura, ossessione e fisicità, confermando la presenza di termini come *blood*, *fear*, *hand*,

sleep e *death*, che si articolano in un campo semantico dominato dall'angoscia, dal tormento interiore e dalla percezione costante di un destino segnato dalla violenza e dall'inesorabile disfacimento della propria autorità. L'alternanza di parole legate al sangue e al sonno, che da un lato alludono alla fisicità della violenza e dall'altro all'impossibilità di trovare pace, suggerisce una progressiva erosione della lucidità del protagonista, la cui mente si contorce in un vortice di allucinazioni e paranoie. L'uso frequente di *our* e *us*, così come visto nell'analisi della Figura 7, indica inizialmente un tentativo di concepirsi parte di una continuità, un'illusione che viene progressivamente frantumata dall'incomunicabilità e dalla solitudine che derivano dall'usurpazione del potere e dalla percezione sempre più acuta di un'esistenza priva di eredi e, quindi, di continuità. Macbeth non si limita a dominare attraverso la forza, ma è a sua volta dominato dalle proprie paure, che lo trasformano in un sovrano fragile e isolato, consapevole dell'inutilità della propria scalata al vertice, la quale risulta infruttuosa come il suo scettro e la sua corona, in mancanza di una continuità dinastica.

Nel caso di Richard III, l'analisi conferma la preminenza di termini come *king*, *lord*, *myself*, che sottolineano una costante tensione verso l'affermazione della propria autorità e la conquista del potere, concepito come strumento di compensazione per una condizione di esclusione identitaria. L'alta frequenza di *his*, *he*, *she*, così come in Macbeth e, in minor misura, in Beatrice, suggerisce un tipo di discorso indiretto e una tendenza alla narratività più che alla dialogicità. La sua strategia comunicativa, ulteriormente rafforzata dall'incidenza di termini legati al dialogo e alla costruzione di una narrazione manipolatoria come *say* e *speak*, mette in evidenza la sua abilità nel piegare la realtà attraverso l'uso delle parole e della narrazione alternativa, elementi essenziali per la sua ascesa e, al contempo, causa della sua caduta. Se in Macbeth il potere si traduce in

un'angoscia autodistruttiva, in Richard esso si configura come un gioco perverso in cui il protagonista si nutre della sua stessa capacità di ingannare e sovrastare gli altri, trovando nel linguaggio l'arma principale per costruire alleanze e, successivamente, tradirle con estrema lucidità.

L'analisi di Beatrice mostra un'elevata incidenza di termini legati alla comunicazione e all'interazione, tra cui *he, her, say, tell e nothing*, che confermano il ruolo centrale del linguaggio nel suo personaggio e il costante riferimento agli uomini, che si può tradurre in certa misura in un atteggiamento di ironica opposizione. La rilevanza del termine *nothing*, oltre a richiamare il titolo dell'opera, può essere interpretata come una spia della volontà del personaggio di smascherare le costruzioni fittizie e le ipocrisie della società patriarcale in cui è inserita, mettendone in discussione le dinamiche attraverso l'uso di un linguaggio dissacrante e mordace.

Nel caso di Ariel, il TF-IDF evidenzia la ricorrenza di termini legati al rapporto di subordinazione e al desiderio di emancipazione, tra cui *king, lord, master, they* che delineano una dicotomia tra l'obbligo di servire e l'aspirazione alla liberazione. L'alta frequenza di *sir e master*, significativamente superiore rispetto a quella degli altri personaggi analizzati, testimonia la costante condizione di dipendenza di Ariel nei confronti di Prospero, mentre la presenza di *done* suggerisce che la sua intera traiettoria narrativa sia costruita attorno alla tensione verso una condizione di autonomia, del fatto e del fare, percepita come traguardo irrinunciabile. Inoltre, è interessante notare come dal suo discorso manchino totalmente alcuni pronomi deittici, in particolare *myself e us* – così come nello *speech* di Beatrice, ma differenziandosi da quest'ultima per la scarsità anche di altri pronomi, suggerendo la predilezione per un tipo di discorso diretto, non riportato. Il lessico di Ariel riflette, dunque, una condizione liminale in cui il linguaggio si fa

strumento di negoziazione, alternando forme di rispetto e deferenza a espressioni che trasmettono un desiderio profondo di affrancamento da vincoli imposti da una gerarchia che lo relega a un ruolo di servitù, nonostante la sua natura soprannaturale.

Da questo tipo di analisi emerge come il linguaggio di ciascuna opera ne sintetizzi e anticipi alcuni temi e di come ciascun personaggio sia intimamente legato alla sua condizione esistenziale e agli obiettivi che ne guidano le azioni. Se Macbeth e Richard III condividono un'attenzione ossessiva per il potere, essi lo acquisiscono e concepiscono in modi differenti: il primo ne è inizialmente estraneo, entra nelle sue mire solo dopo un intervento esterno e lo vive come una condanna e una fonte di angoscia, di continua tensione, mentre il secondo presenta già dal suo esordio la sua volontà di acquisirlo, plasmarlo attraverso l'inganno e la manipolazione; Macbeth sperimenta un avvelenamento, Richard, invece, un fallimento. Beatrice e Ariel, pur appartenendo a generi distinti, esprimono entrambi un'esigenza di autodeterminazione, benché percorrano strade differenti, la prima ribaltando gli schemi con la parola, il secondo anelando alla libertà in una condizione di servitù. La differente distribuzione dei pronomi personali nei dialoghi suggerisce, inoltre, che, mentre Macbeth e Richard III articolano un linguaggio fortemente autoreferenziale e possessivo, Beatrice e Ariel si muovono in una dimensione più interattiva, in cui il discorso assume una funzione relazionale e performativa.

4.2.4. Similarità con Cosine Similarity e Principal Components Analysis

Se il discorso di ogni personaggio può essere abbozzato tramite TF-IDF congiunto, i rapporti che intercorrono tra personaggi e le loro opere si mostrano sempre più evidenti tramite analisi comparate che più nell'immediato permettono un confronto diretto a

livello globale. Utilizzando la tecnica euristica della similarità del coseno (*cosine similarity*), la quale prevede un range di similarità compreso da -1 a +1, dove -1 indica una corrispondenza esatta ma opposta e +1 totale corrispondenza tra frequenza di termini, il corpus testimonia elementi interessanti.

Per evitare *bias*, nel calcolo della similarità è stato escluso il parlato del personaggio stesso dal testo dell'opera di riferimento. In tal modo, ad esempio, il confronto Macbeth-persona e Macbeth-opera è stato effettuato considerando il vocabolario di Macbeth e quello dell'opera privata delle battute di Macbeth, garantendo così un'analisi non tautologica.

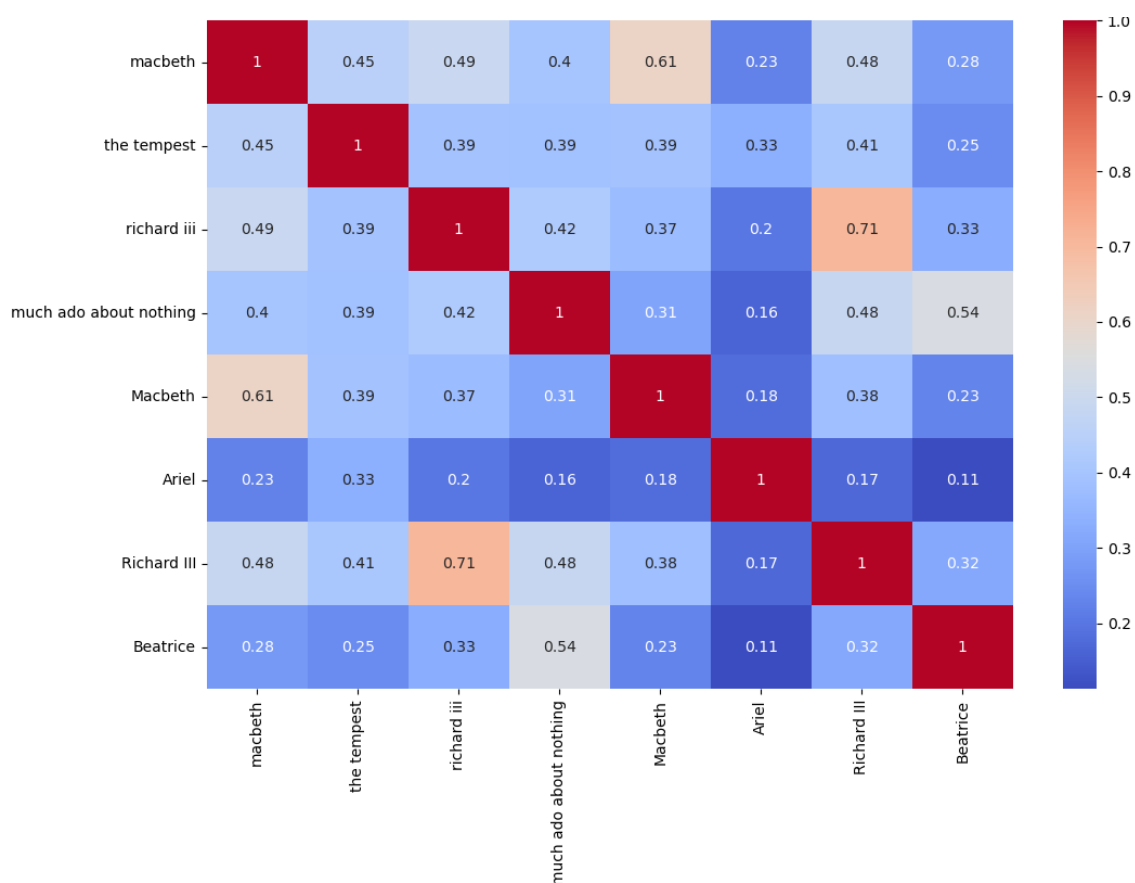


Figura 9 Heatmap di similarità del coseno tra opere e personaggi

Il grafico mostra come alcuni personaggi siano più integrati rispetto ad altri all'interno del proprio *play*, condividendo una tipologia linguistica e tematica molto alta. Questo è

particolarmente evidente nel caso di Richard III, che mostra un punteggio di similarità con la sua opera pari a 0.71, e di Macbeth, con un punteggio di 0.61. Anche Beatrice, il cui punteggio è di 0.54, sembra sufficientemente appartenente al proprio dramma, probabilmente perché il suo linguaggio arguto e relazionale, pur distinto, si inserisce comunque nel tessuto tematico della commedia, caratterizzato da fatti sociali, amore e onore. Tuttavia, per Ariel la situazione è significativamente diversa. Lo spirito, infatti, mostra un punteggio di similarità con *the Tempest* pari a solo 0.33, un valore di gran lunga inferiore rispetto agli altri personaggi considerati. Questo dato può indicare che Ariel sia linguisticamente isolato rispetto al resto del *play*; anzi, sembra che *the Tempest* condivida più elementi lessicali con Richard III e Macbeth che con Ariel stesso. Un'ulteriore conferma di questa particolarità emerge dall'uso di termini distintivi nel parlato dello spirito (come *master*, *sir*, *music*), che raramente compaiono altrove nel testo, rendendo il suo idioletto quasi "incontaminato" rispetto al resto dell'opera.

L'inferenza attuale, a questo punto dell'analisi, mostra una certa disposizione orbitale che segue la caratterizzazione linguistica e tematica dei personaggi: Richard sembrerebbe il fulcro da cui partono diverse circonferenze che posizionano i personaggi sempre più lontani dagli altri e dalle loro opere. Man mano che ci si allontana, troviamo le posizioni di Macbeth, Beatrice e, infine, Ariel, il personaggio più isolato linguisticamente all'interno del proprio dramma.

L'*analisi delle componenti principali (PCA)* usata per ridurre la dimensionalità dei vettori di parole per posizionarli nello spazio secondo la loro similarità mostra chiaramente questa disposizione orbitale. La *PCA* della Figura 10 offre una visualizzazione spaziale di queste relazioni, evidenziando proprio un pattern quasi orbitale in cui le quattro opere occupano il centro e i personaggi si distribuiscono intorno a esse. Richard III è il

personaggio più centrale, quasi coincidente con il proprio play e mostra una grande vicinanza a *the Tempest*; Macbeth è anch'esso relativamente vicino al suo testo, sebbene più distanziato; Beatrice occupa una posizione più periferica, distanziata sia dalle tragedie che dalla sua commedia, mentre Ariel è il personaggio più marginale, spinto lontano nel grafico.

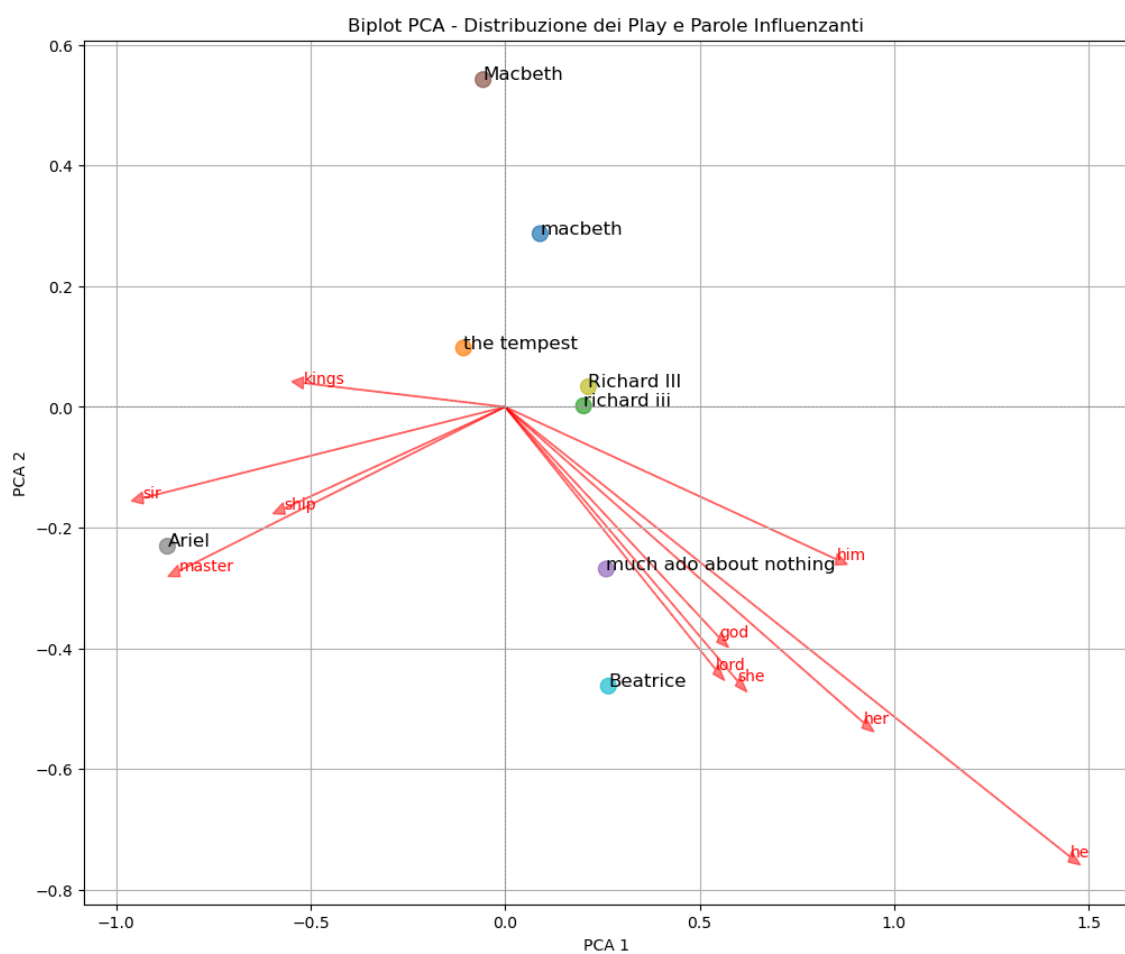


Figura 10 Analisi delle componenti principali (PCA) con indicazione e direzione delle parole maggiormente caratterizzanti secondo il TF-IDF

I vettori di parole, selezionati tra i primi quindici più significativi per la disposizione spaziale, aiutano a comprendere questa struttura: nell'area in cui si trovano Macbeth e Richard III, emergono parole chiave come *king* (asse tematico della regalità) e *blood/fear*

(violenza tragica), confermando la loro integrazione nel linguaggio delle loro opere. Nella zona occupata da Beatrice prevalgono termini relazionali e pronomi coerenti con il tono sociale e dialogico di *Much ado About Nothing*; Ariel, invece, si colloca in una regione dominata da parole come *master*, *sir*, *ship*, che lo distinguono nettamente dagli altri personaggi e ne rafforzano l'isolamento linguistico rispetto all'opera di appartenenza.

La disposizione delle opere le une rispetto alle altre mostra una particolare vicinanza delle tragedie rispetto alla commedia; il *romance*, invece, occupa una posizione ambigua: sebbene presenti tematiche tipiche delle opere tarde di Shakespeare, sembra condividere elementi lessicali più affini alle tragedie, specialmente in relazione ai concetti di legittimità del potere politico e di identità scissa tra corpo politico e corpo fisico.

La *PCA* conferma visivamente un gradiente di integrazione linguistica nei drammi analizzati: Beatrice e Macbeth risultano sufficientemente coerenti con il linguaggio del proprio *play*, Ariel si configura come un caso estremo di disintegrazione linguistica mentre Richard III appare come punto intermedio in una triangolazione che ospita ai suoi vertici gli altri personaggi, mantenendosi estremamente coerente al proprio *play* ma anche in posizione centrale rispetto agli altri.

4.2.5. Lunghezza media delle frasi e complessità lessicale

Una volta focalizzata la disposizione delle opere e dei personaggi, emergono ancora nuove, preziose informazioni riguardo la definizione della condizione di *dis-abilitazione*. Un indizio importante, che si relaziona direttamente alla presenza in scena, è la complessità linguistica dei personaggi, analizzata tramite lunghezza media delle frasi e quantità di parole uniche.

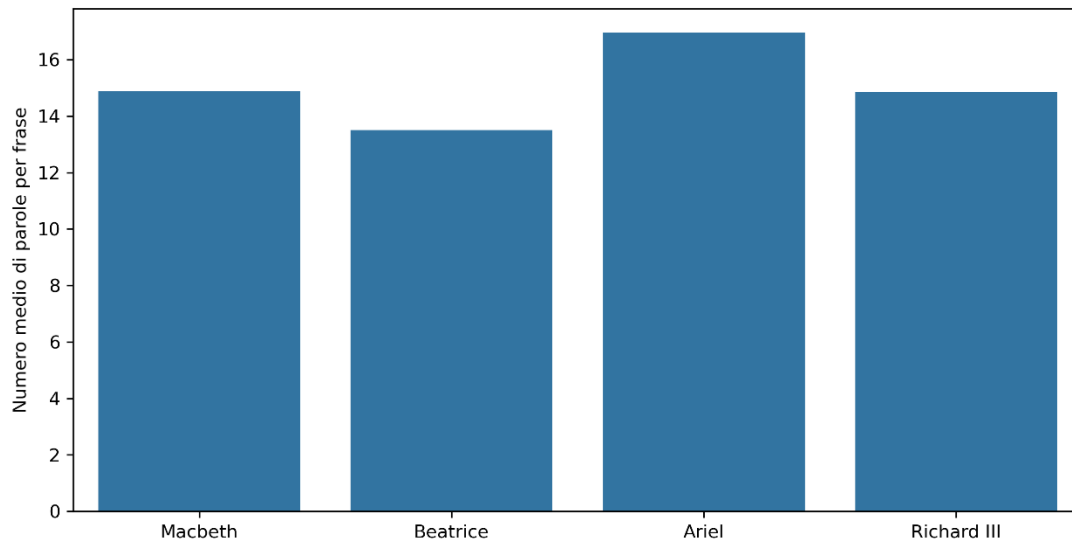


Figura 11 Lunghezza media delle frasi per personaggio calcolate sulla media del numero di parole per frase.

Ancora una volta, i dati su Macbeth e Richard III mostrano un percorso comune, mentre il discorso di Beatrice fa rilevare una lunghezza media di poco inferiore a questi ultimi. La Figura 11 registra che la lunghezza media delle frasi di Ariel è la maggiore di tutti i personaggi in analisi, il che si configura come controtendenza a quanto mostrato in Figura 4, nella quale si determina la sua minore presenza in scena rispetto agli altri personaggi. Beatrice, invece, dimostra un accordo più armonioso tra la distribuzione della percentuale di presenza in scena in Figura 6 e lunghezza media delle frasi. Questo passaggio si dimostra di interesse per l'analisi perché inizierebbe a spiegare come mai Ariel si trovi in una posizione così distante sia dal suo *play* rispetto agli altri personaggi: il *distant reading* potrebbe evidenziare una complessità di linguaggio particolarmente rilevante per alcuni personaggi, il che li posizionerebbe al di là della media delle opere, relegandoli ad una posizione liminare segnalata a livello drammatico dalla scelta stilistica di lunghezza e articolazione delle frasi. Ariel, perciò, avrebbe un primato retorico, nonostante l'esiguità della sua presenza in scena, e a questo seguirebbero i personaggi con il maggior numero

di *speech* nei relativi *play*, per concludere con Beatrice, il cui stile si attesta per essere *witty*, dialogico e contrappuntale.

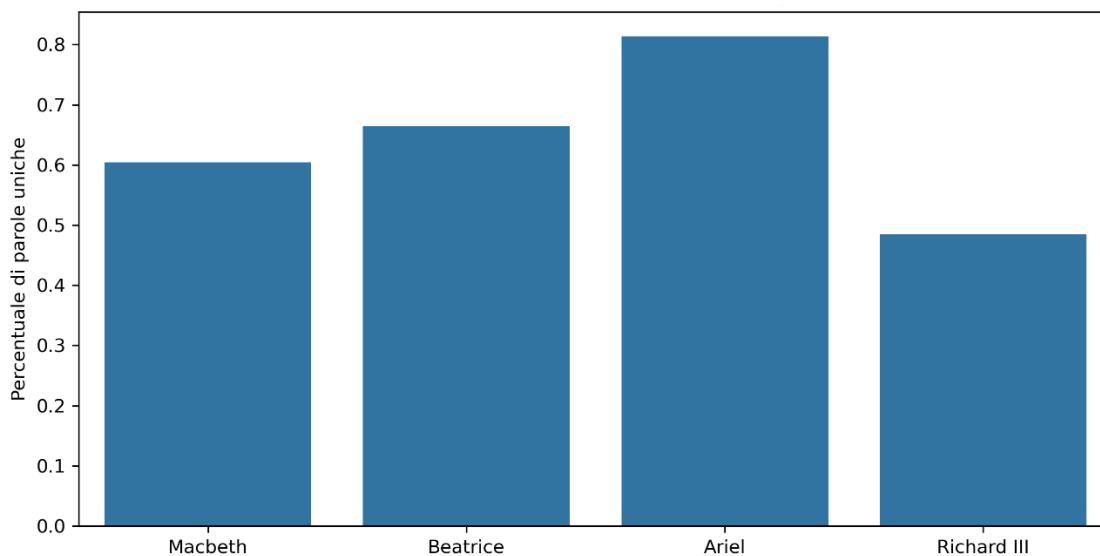


Figura 12 Complessità lessicale dei personaggi in base alla % di parole uniche nelle battute.

Se la lunghezza media delle frasi fornisce indicazioni sul grado di articolazione del discorso e contribuisce a delineare lo stile di un personaggio, essa non riflette necessariamente la ricchezza lessicale, la quale può seguire o meno la complessità sintattica degli interventi verbali. La Figura 12, in tal senso, rappresenta la varietà lessicale riscontrata nel parlato dei personaggi, misurata attraverso la percentuale di parole uniche impiegate, e mostra come il discorso di Ariel emerga più degli altri per varietà lessicale, suggerendo un linguaggio più sofisticato e ricercato degli altri personaggi. Beatrice, nonostante il minor numero di battute e di tempo in scena, mostra un'altissima unicità lessicale, superiore a entrambi i personaggi che hanno il maggior spazio di azione all'interno dei propri *play*. In questo senso, personaggi che hanno meno spazio d'azione sembrano essere caratterizzati da una certa unicità del parlato, mentre la complessità sintattica del proprio discorso sembra dare informazioni relative allo stile

argomentativo-dialogico dei personaggi, legando una struttura più lunga a monologhi e soliloqui e una struttura più breve alla vivacità dei dialoghi.

Per comprendere ancor meglio come il linguaggio di ogni singolo personaggio concorra alla sua caratterizzazione, nonché alla definizione di distanze e vicinanze, si è reso necessario quindi puntare il focus sugli usi personali della lingua, una volta definita a livello globale la loro identità rispetto alle altre, intra e intertestualmente.

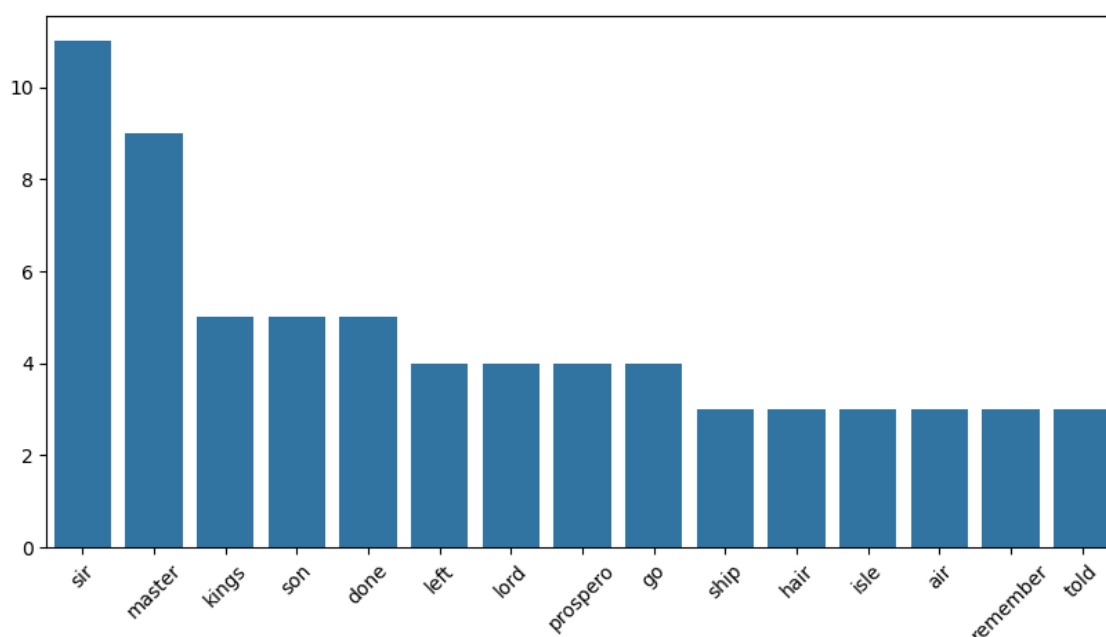


Figura 13 Parole più utilizzate da Ariel

Il lessico di Ariel in Figura 13 si mostra particolarmente focalizzato su concetti già familiari a questo studio, come subordinazione e libertà. Termini distintivi sono *lord*, *master*, *sir*; l'altissima frequenza di appellativi deferenti come *sir* e *master* (molto maggiore rispetto agli altri personaggi) già presente nelle analisi precedenti conferma la costante condizione di dipendenza di Ariel verso Prospero, il quale pure appare nel grafico di frequenza, subito prima dopo *lord* e poco prima di *air* e *remember*, termini che rimandano alla sostanza di cui è composto lo spirito a-corporeo e ai tentativi di riappropriazione della sua storia tramite il ricordo e il rimando al patto stretto con il suo

padrone. Viene riconfermato che Ariel alterni forme di deferenza (quando obbedisce agli ordini con rispetto formale) a espressioni che tradiscono il suo anelito di affrancamento dai vincoli imposti.

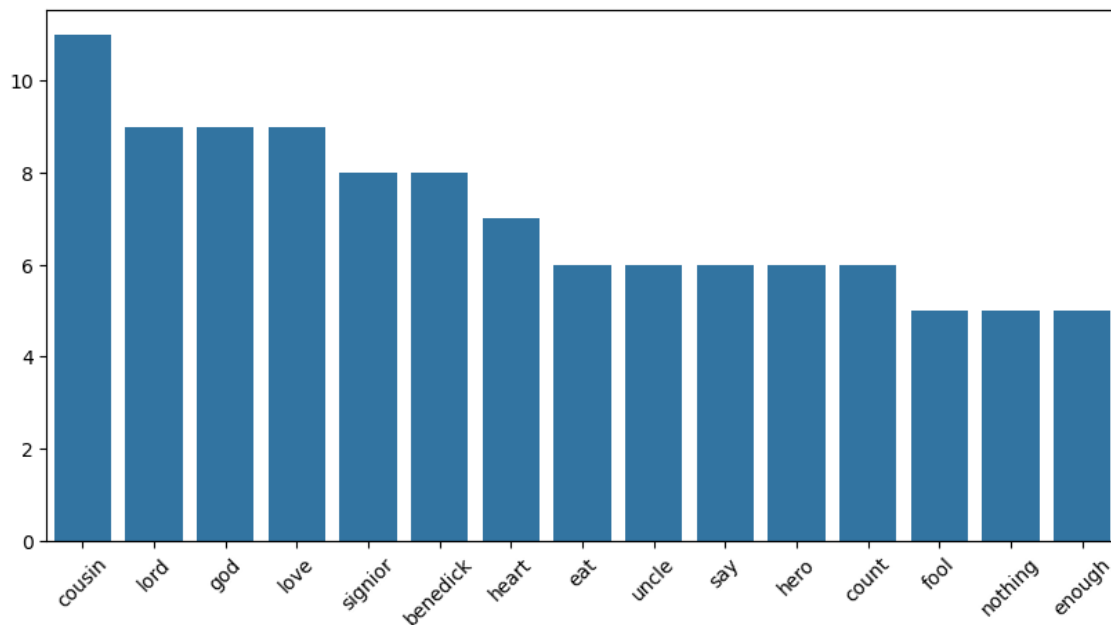


Figura 14 Parole più utilizzate da Beatrice

Il linguaggio di Beatrice si distingue nettamente da quello dei protagonisti tragici: la sua parola è vivace, dialogica e intrisa di ironia e prevalentemente concentrata sui rapporti familiari, denotati dalla presenza di *cousin*, *uncle*, e dai nomi propri dei personaggi come *Benedick*, *Hero*, e la presenza di verbi comunicativi quali *say*, *love*, *eat*, confermano la vivacità nel suo lessico, suggerendo che Beatrice sia un personaggio definito dal linguaggio e dalla relazione con gli altri: costantemente commenta, risponde, provoca ed è immersa nelle reti relazionali della sua opera. Anche se socialmente integrata nel gruppo messinese, il suo linguaggio la distingue come *outsider* ideale: una donna che rifiuta di adeguarsi al silenzio o alla sottomissione attesa dal suo genere. Come visto, questa dimensione relazionale suggerita dalle scelte pronominali (Figura 8) e performativa del

suo linguaggio la configura come reietto *sui generis* – non emarginata dalla comunità, ma ai margini delle aspettative sociali, da cui ella si smarca con arguzia linguistica.

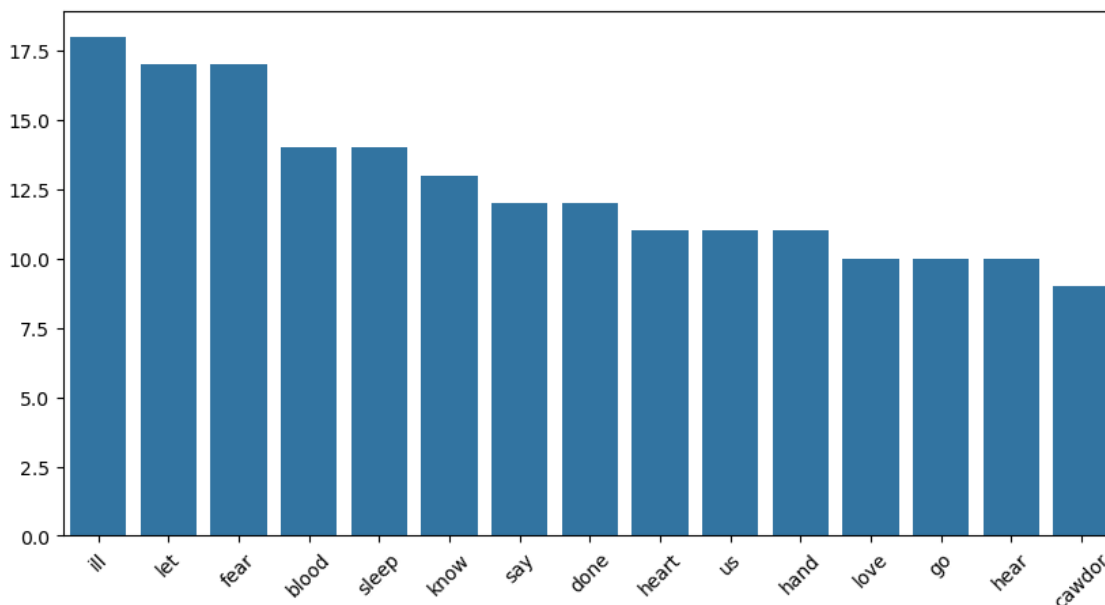


Figura 15 Parole più utilizzate da Macbeth

In Macbeth si riconfermano parole chiave legate al dominio e al terrore, alla violenza e angoscia, al tormento interiore di Macbeth e l'ossessione per un destino tragico. L'alternanza di termini riferiti al sangue e al sonno, ma anche alle parti del corpo – rispettivamente simboli della colpa fisica (omicidio) e dell'impossibilità di trovare pace – suggerisce la progressiva erosione della lucidità mentale del protagonista. Macbeth inizialmente cerca di concepirsi come parte di una continuità politica ma tale illusione si frantuma via via che il suo isolamento e la sua non appartenenza al tessuto morale della comunità si accentuano. Il suo linguaggio diviene così sempre più autoreferenziale e possessivo, dominato da *I, me, my* (Figura 8) riflettendo un sovrano ripiegato su di sé e isolato. In tal modo, il lessico delinea la figura di un reietto paradossale: al centro della scena politica, eppure alienato dalla propria umanità, condannato dalla sua ambizione a una solitudine cupa e paranoide. Molto interessante l'uso preponderante di *ill*: questo non

è solo un aggettivo relativo ad una condizione ambientale e mentale che cruccia la sua lucidità, ma si riferisce anche alla sua condizione di interruzione fisica, di *disabilitazione*: al pensiero, all'inversione di rotta, alla procreazione. È la malattia che caratterizza il personaggio, un'infermità subdola alla quale viene dato il nome di fato e la mano di streghe, ma che in realtà trova il suo nucleo nel corpo difettoso, incapace di provvedere al fabbisogno del regno, ossia di generare una discendenza.

Il vocabolario di Richard III mostra la prevalenza di termini come *king, lord, us* nel suo discorso, segnalando la sua tensione costante verso l'affermazione del potere e una compensazione della propria condizione di esclusione identitaria.

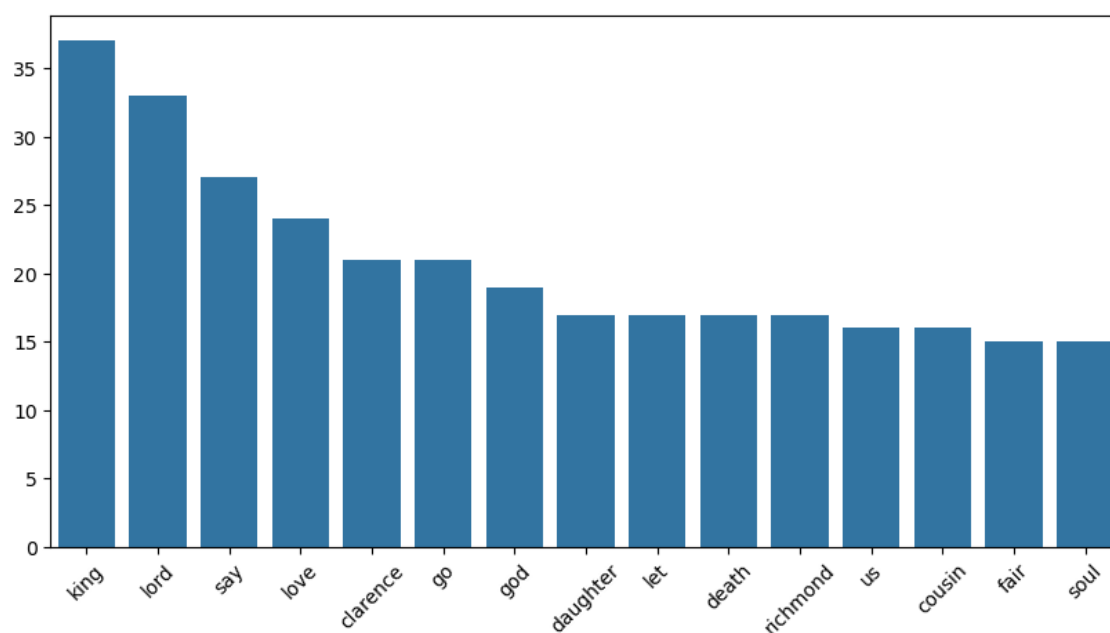


Figura 16 Parole più utilizzate da Richard III

Anche Richard III è ossessionato dal potere, ma le sue scelte linguistiche ne svelano una declinazione diversa: l'insistenza lessicale sul sé e sui titoli regali suggerisce che Richard concepisca il potere come compensazione di una condizione di esclusione identitaria – la sua deformità e il sentimento di essere emarginato lo spingono a cercare il trono a ogni costo. Il suo linguaggio evidenzia anche una natura fortemente manipolatoria: termini

legati all'atto del parlare come *say* compaiono con frequenza rilevante. È suggestiva la presenza significativa dei termini *god*, *love*, *fair* e *soul*: il termine *love* potrebbe essere relativo alla tendenza del personaggio di fingere amore per il bene dei suoi piani segreti, il che troverebbe il giusto accordo con la presenza di *fair*; un'altra interpretazione a questa insistenza tematica, però, potrebbe legarsi a una sotterranea tensione verso la *piena inclusione* attraverso la ricerca di amore verso la propria persona: è dal primo *speech* che Richard giustifica il suo animo malvagio per via della mancanza d'amore, per colpa dell'impossibilità di *prove a lover*. *Soul*, poi, si dimostra particolarmente interessante per comprendere a fondo il personaggio, la cui preoccupazione si volge alla sua anima, come in Hamlet, e alla sua probabile fine. Accompagnata a *soul*, vi sono i due termini rimanenti, significativamente legati, di *god* e *fair*: da una parte, il concetto di diritto divino a regnare contrasta con l'anima oscura di Richard, mentre la *fairness* che tenta di ostentare per coprire i suoi piani può giocare un ruolo significativo nella definizione del personaggio stesso come deficitario, a cui manca, cioè, *fairness*, *love* e *divinity*: egli agisce nell'ombra, non è amabile e non è il prescelto da Dio per regnare. In quest'ottica, Richard non è solo un manipolatore, ma è anche un personaggio in costante tensione verso la propria inclusione, essendo sì interessato al potere, ma indugiando parimenti nel bisogno di accoglimento, accettazione e riconoscimento identitario, impossibile da raggiungere perché egli stesso è difettoso, dis-abilitato.

4.2.6. Sentiment Analysis

Dalla Figura 17 Evoluzione del Sentiment nelle opere per atto) si nota che tanto le tragedie come le commedie subiscono una forte impennata nel sentiment nello svolgersi del terzo atto, mostrando un arco emotivo simile con differenziato per gradi di positività. In *Macbeth*, ad esempio, il primo atto appare tendenzialmente positivo e il *sentiment* subisce

una brusca negativizzazione del secondo atto; una buona risalita nel terzo atto, senza mai tornare al sentiment iniziale, per poi concludersi in negativo durante il quarto e quinto atto. Accade lo stesso in *Richard III*, ma l'opera inizia già con toni cupi e *congeries* estremamente negative, per risalire nel terzo atto – durante l'incoronazione di Richard – e crollare tra quarto e quinto atto, giungendo al culmine negativo, quando egli è ormai tormentato dai fantasmi delle sue vittime prima della battaglia finale.

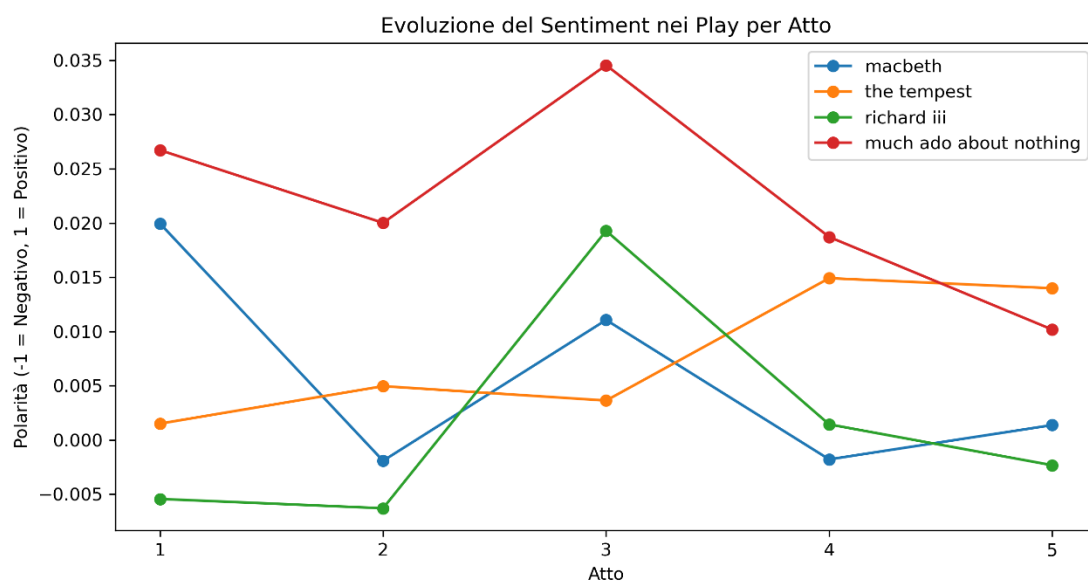


Figura 17 Evoluzione del Sentiment nelle opere per atto

The Tempest mostra un andamento differente dalle altre opere: si mostra con un andamento stabile e progressivo, passando da un sentiment inizialmente negativo a una chiusura positiva, mantenendo un crescendo negli atti centrali. L'atto I si apre con la tempesta, simbolo del disordine sociale, seguita da scene che alternano comicità – con le vicende di Trinculo, Stefano e Calibano – e tensione – con i complotti di Antonio e Sebastiano. Man mano che la trama si sviluppa, il sentiment si mantiene su livelli moderatamente positivi fino a culminare nell'atto finale con la riconciliazione: Prospero perdona i suoi nemici, Ferdinando e Miranda celebrano il loro amore e Ariel ottiene la

libertà. Il finale sereno rispecchia questa evoluzione, chiudendo l'opera su una nota positiva.

Visivamente, si evidenzia una differenza di sviluppo tra le opere, tre delle quali mostrano la classica divisione aristotelica delle opere teatrali: iniziando con l'esposizione delle circostanze del primo atto, si passa alla problematizzazione del secondo atto, in cui si assiste allo sviluppo delle tensioni iniziali e si svolgono gli incipit delle sottotrame, e si arriva al picco nel terzo atto, il quale è generalmente associato al *climax*, il punto di svolta che sfocia nel quarto atto, dove si ricevono le conseguenze degli atti precedenti, eventualmente legati alla caduta del protagonista, e i *play* terminano nel quinto atto, il quale può portare a due diversi risultati: una risoluzione felice, come nel caso di *Much ado About Nothing*, o infelice e catastrofica, nel caso di *Richard III* e *Macbeth*. *The Tempest* però sembra non seguire lo sviluppo delle altre opere, presentando infatti un progressivo aumento del sentiment senza picchi nel terzo atto, visibile invece come tratto comune degli altri *play*.

Un'altra anomalia da tenere in considerazione è il sentiment nel quinto atto di *Much ado About Nothing*, il quale si mostra ambigualmente rivolto verso il basso, quasi come se fosse più vicino più ad una tragedia che ad una commedia: i primi atti sono spensierati e positivi, seppure con una flessione del secondo atto per via degli intrighi di Don Jon; il quarto atto conosce un picco di negatività, corrispondente alla scena della falsa accusa a Hero e al momentaneo sfaldarsi dei rapporti e la preparazione ad una caduta che però non arriva; si ha infatti la riappacificazione generale e il doppio matrimonio finale i quali sembrano migliorare la tendenza discendente dell'opera, senza però invertirne la rotta. La curva emotiva di *Much Ado* scende durante il conflitto, ma non risale nel lieto fine, come ci si aspetterebbe da una struttura comica, proprio perché parimenti ai *problem plays*,

Much Ado è composto da tensioni che spingono verso la tragedia da un lato e la commedia dall'altro. Ad ogni modo, il *play*, seppur scendendo, non arriva mai a un *sentiment* decisamente negativo, pur tracciando una traiettoria discendente a partire dal terzo atto in poi.

È possibile effettuare un interessante paragone grazie alla Figura 18 (Evoluzione del sentiment dei personaggi per atto), la quale evidenzia il *sentiment* medio per atto nelle battute dei quattro personaggi studiati, rivelando come ciascuno attraversi un *arco emotivo* peculiare non sempre in linea con la propria storia.

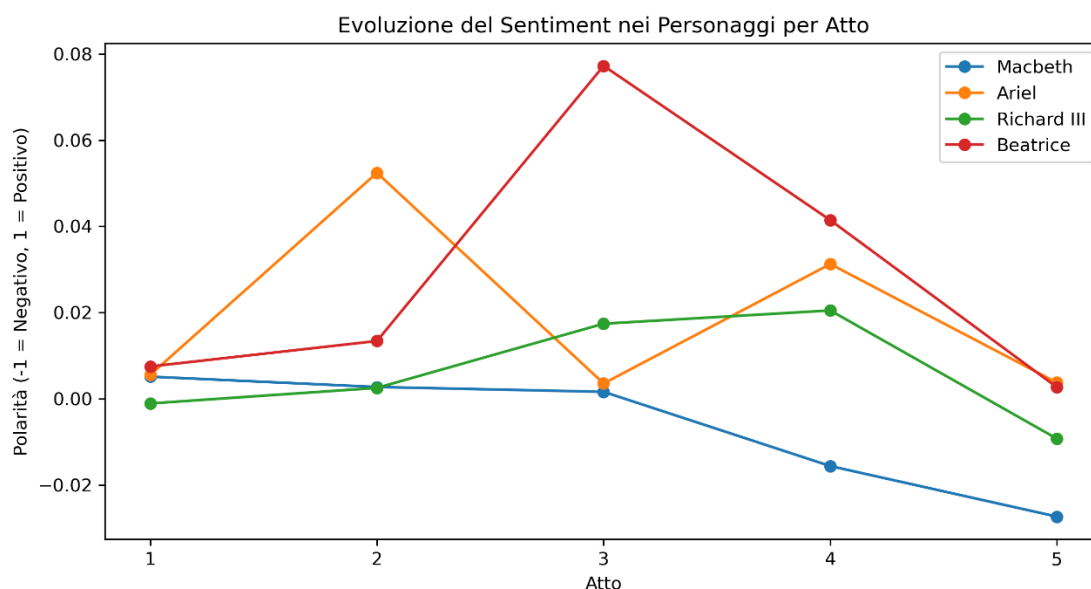


Figura 18 Evoluzione del sentiment dei personaggi per atto

In primo luogo, è possibile osservare che tutti i personaggi presentano un sentiment tendenzialmente più negativo rispetto alla media delle proprie opere (Figura 17).

Macbeth, pur condividendo il punto di partenza con altri personaggi del corpus shakespeariano, si distingue per un'evoluzione del sentiment che si discosta progressivamente dall'incipit della sua opera, evidenziando un andamento discendente

che si manifesta sin dalle prime battute. Se l'opera, infatti, è inizialmente positiva, il protagonista non riporta questo sentiment nel suo *speech* iniziale. L'analisi dei dati rivela infatti una traiettoria inizialmente neutra, che tuttavia si trasforma in una progressiva e inarrestabile discesa, priva di oscillazioni significative, ma caratterizzata da una costante perdita di positività, in perfetta corrispondenza con il percorso di decadenza e rovina che segna il destino del protagonista a livello tematico e linguistico. A partire dall'assassinio di Duncan, Macbeth si esprime quasi esclusivamente attraverso toni dominati dalla paura, dalla collera e dalla disperazione, elementi che si intensificano fino a culminare nell'annientamento della sua stessa identità e nella dissoluzione del suo linguaggio, un processo che si compie definitivamente nel momento in cui egli assiste alla morte di Lady Macbeth e prende piena consapevolezza della profondità della propria caduta.

Nei monologhi finali del personaggio, l'analisi del sentiment evidenzia il consolidarsi di una tonalità di cupa rassegnazione, in cui il lessico e la costruzione sintattica delle frasi restituiscono una visione del mondo svuotata di significato e dominata da una percezione fatalistica dell'esistenza; emblematico in tal senso è il celebre passaggio in cui Macbeth afferma che "Life... is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing", un'espressione che riflette il completo annichilimento non solo della sua volontà, ma anche della sua capacità di concepire una qualsivoglia forma di redenzione o di speranza. Tale atteggiamento si traduce in un sentiment estremamente negativo, che si attesta come il più basso non solo all'interno della sua opera di riferimento, ma anche nell'intero corpus shakespeariano, rafforzando ulteriormente la percezione di un personaggio la cui traiettoria esistenziale è segnata da una progressiva dissoluzione tanto psicologica quanto linguistica.

Richard III, dal canto suo, presenta un sentiment personale anch'esso tendenzialmente negativo ma con sfumature diverse: il personaggio mostra un andamento simile a un arco, partendo da una posizione decisamente più negativa degli altri personaggi, salendo costantemente fino al quarto atto dove inizia la sua ripida discesa verso la catastrofe. Rispetto al suo *play*, Richard pare più sommo, meno soggetto a grandi fluttuazioni e più coerente con una progressione pacata: anche nell'ultima apparizione in cui appare in vita – sul campo di Bosworth – la quale lo vede furioso e terrorizzato (urla “*A horse! a horse! my kingdom for a horse!*”), non modifica bruscamente il sentiment, pur negativizzandolo considerevolmente e riportandolo a numeri più vicini ai personaggi tragici, seppur non arrivando ai livelli di Macbeth.

Beatrice, sebbene appartenga al registro della commedia, si configura come un personaggio la cui evoluzione emotiva si distingue per complessità e stratificazione, un tratto che emerge con evidenza dall'analisi del sentiment. Il linguaggio a lei attribuito, caratterizzato da un'arguzia vivace e da una sottile ironia, si sviluppa attraverso un uso ricorrente di sarcasmo e battute mordaci, elementi che l'analisi computazionale del sentiment, attraverso VADER, potrebbe classificare con una lieve inclinazione verso la negatività, in quanto veicolano spesso critiche pungenti e insulti giocosi; tuttavia, ciò che appare particolarmente significativo è la costante tendenza del sentiment delle sue battute a mantenersi al di sotto della media dell'opera, suggerendo un'inclinazione verso un registro espressivo più aspro rispetto agli altri personaggi appartenenti al medesimo contesto comico. L'apice della tensione emotiva all'interno del suo arco narrativo si manifesta nel momento più drammatico della commedia, ovvero la diffamazione di Hero, episodio nel quale Beatrice si discosta radicalmente dal suo consueto tono arguto per esprimere un'indignazione violenta, culminante nella celebre esortazione rivolta a

Benedick affinché uccida Claudio. Il drastico abbassamento del *sentiment* in questa fase risulta emblematico della sua posizione di *outsider*, evidenziando come il suo ruolo, pur inscritto all'interno di una struttura comica, si carichi di una *gravitas* e di un'intensità emotiva che si distanziano dal tono generalmente leggero e conciliatorio della commedia shakespeariana e si avvicinino più alle mire sanguinose dei due tiranni. L'emergere di una tale veemenza emotiva, che trascende il mero registro ironico e si avvicina alle tonalità tragiche, conferma la peculiare profondità del personaggio e la sua resistenza ad aderire a una dimensione meramente farsesca.

Di particolare rilievo è il fatto che, nonostante l'inevitabile ristabilimento dell'ordine e la risoluzione tipicamente armonizzante della commedia, il *sentiment* delle battute di Beatrice non subisca una ripresa significativa. L'andamento emotivo del personaggio, infatti, evidenzia come il punto di massimo abbassamento del *sentiment*, raggiunto nel quarto atto, sia così pronunciato da impedire una completa risalita, determinando un valore che, pur risolvendosi in un tono meno cupo, si mantiene sensibilmente inferiore rispetto alla media dell'opera, la quale già si avvicina, a tratti, alle sfumature delle tragedie. Questo dato suggerisce che l'accettazione dell'amore e il ritorno alla sua cifra ironica non siano sufficienti a dissolvere del tutto la profondità del turbamento vissuto, confermando la persistenza di un'inquietudine che si distingue nettamente all'interno del panorama comico e che ne rafforza il ruolo di elemento di discontinuità all'interno della struttura drammatica dell'opera. L'abbassamento del *sentiment* in Beatrice non è determinato solo dalla sua rabbia verso l'ingiustizia portata avanti nei confronti della cugina, bensì è anche legato all'uso linguistico del personaggio, il quale abbandona i tratti suoi tratti caratteristici per imbracciare un discorso belligerante, violento, dell'azione e maschile, vedendo la sua libertà per la prima vera volta nel *play* osteggiata dalle

sovrastrutture che guidano la trama. Il sentiment di Beatrice subisce un picco quando non può più agire nell'autonomia del suo linguaggio, perciò ne adotta, per un breve momento, un altro, tentando così di riappropriarsi dell'azione, anche vicaria, e liberarsi dalla sua condizione dis-abilitante.

Ariel, infine, ha un percorso emotivo particolare: da spirito etereo e obbediente, raramente esprime rabbia o gioia sfrenata e perciò il sentiment delle sue battute tende al neutro per gran parte dell'opera, riflettendo il suo ruolo di messaggero distaccato (canta canzoni enigmatiche, riferisce notizie a Prospero con tono calmo). Ci sono però due momenti chiave: uno di compassione e uno di gioia. Il momento di compassione avviene nel V atto, quando Ariel riferisce a Prospero che i suoi nemici sono vulnerabili e "*se tu li vedessi ora, il tuo cuore si intenerirebbe*": Ariel esprime pietà verso gli uomini, un'emozione positiva di empatia, quasi un'eco di umanità nello spirito. Subito dopo, nel finale, arriva il momento di gioia: quando Prospero lo libera, Ariel canta di felicità "*Where the bee sucks, there suck I*" e il *sentiment* delle sue parole mantiene un equilibrio che mostra il suo *speech* in perfetto accordo con il suo *play*.

L'analisi per personaggio conferma l'andamento dei protagonisti tragici, i quali sprofondano nell'oscurità, lo spirito trova la sua gioia nella libertà dopo lunga obbedienza, mentre la figura comica attraversa una tempesta emotiva e, pur sperando una conclusione positiva, non vede risalire il suo sentiment, così come non accade nella sua opera. Queste evoluzioni aggiungono un ulteriore strato interpretativo: il *sentiment* quantitativo supporta la lettura tradizionale degli archi di trasformazione dei personaggi, fornendo misure concrete al crescendo o calando emotivo che si percepisce leggendo le opere.

4.2.7. Network Analysis

Per completare il quadro, si è analizzato il network delle relazioni di dialogo, sia all'interno di ciascuna opera (reti intratestuali) sia, in ottica comparativa, tra personaggi e opere (relazioni intertestuali basate su similarità di linguaggio). Questi grafici forniscono indicazioni visive su *chi interagisce con chi* e con quale intensità, evidenziando il ruolo sociale dei personaggi.

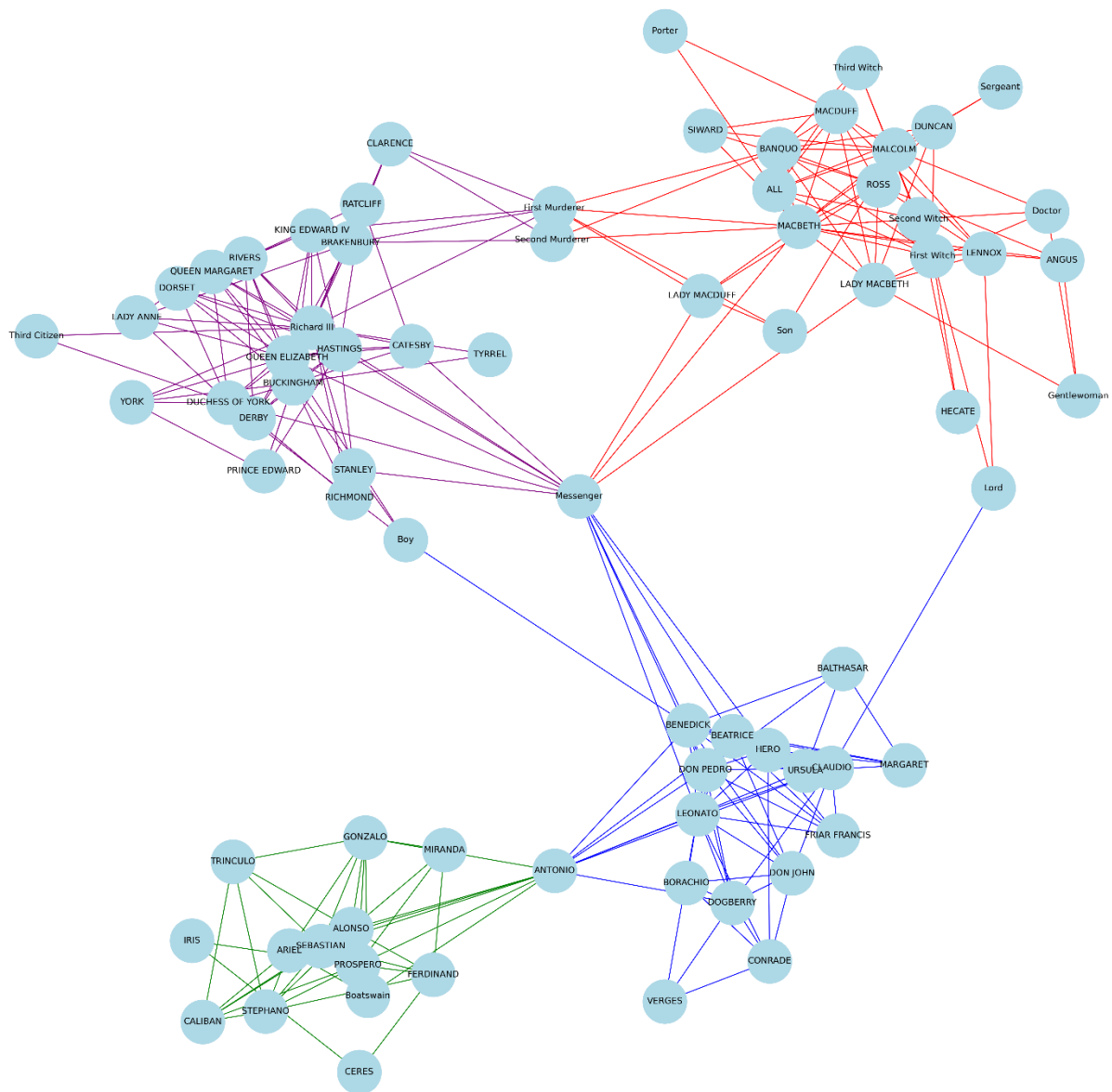


Figura 19 Network analysis intertestuale del corpus

Le Figure 18–22 presentano i grafi delle interazioni rispettivamente per *Macbeth*, *Much Ado*, *Richard III* e *The Tempest*. Come anticipato, nelle tragedie la rete è fortemente gerarchica: è una struttura orbitalmente, con il protagonista al centro e tutti gli altri personaggi che gli sono connessi. È poi possibile individuare le similitudini relazionali tra *play*, le quali ancora una volta legano le tragedie tramite la presenza dei *murdere*, mentre sono legate a *Much Ado* per via della presenza di messaggeri; *the Tempest*, ancora una volta, di mostra più isolato rispetto agli altri *play*.

In Figura 20, il nodo Macbeth ha collegamenti verso quasi ogni altro nodo e la sua posizione è perfettamente centrale, costituendo il nucleo di sviluppo del proprio dramma:

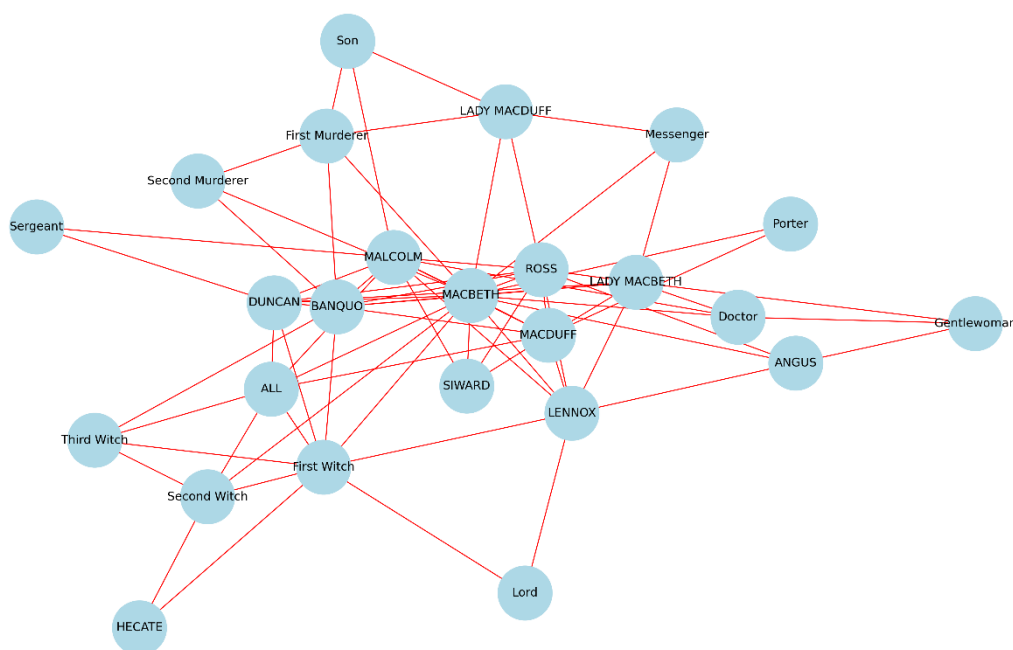


Figura 20 Network analysis intratestuale di *Macbeth*

Richard III mostra uno schema analogo: egli ha scene con quasi chiunque, dai familiari ai nemici, e dunque nel grafo è anch'egli il centro da cui partono le linee verso gli altri nodi. Questo implica che il protagonista tragico catalizza la quasi totalità delle relazioni. Non solo parla molto, ma tutti – amici o nemici – prima o poi si rapportano con lui:

Macbeth come re tiranno e Richard come usurpatore manipolatore coinvolgono l'intero cast dei personaggi nel loro orbitare.

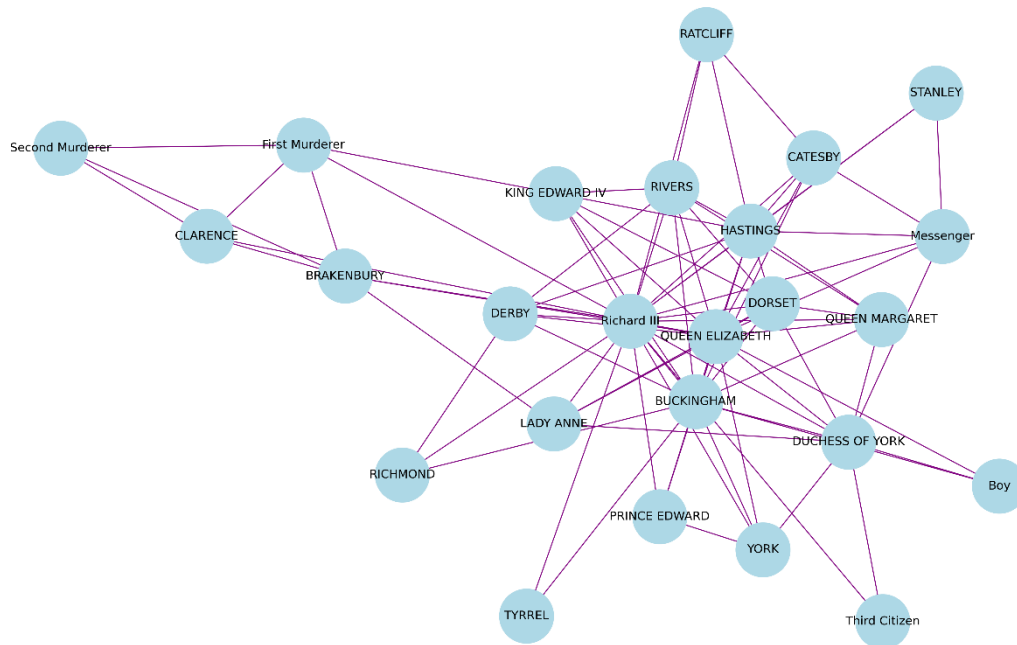


Figura 21 Network analysis intratestuale di Richard III

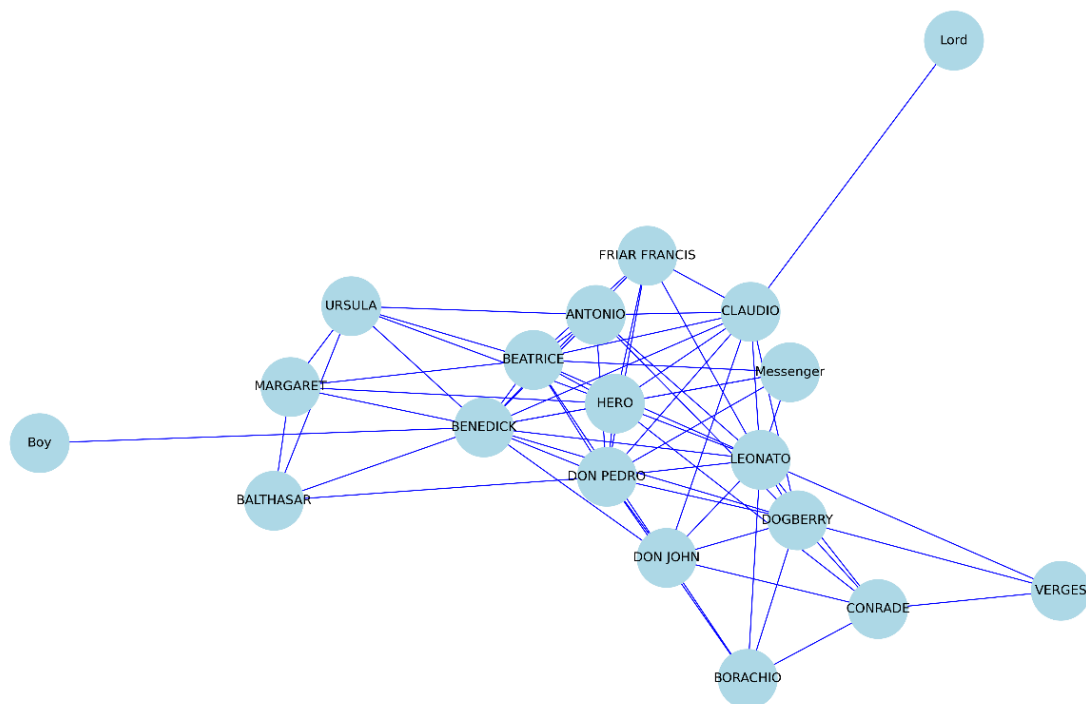


Figura 22 Network analysis intratestuale di Much ado About Nothing

Di contro, nella commedia la rete è più distribuita. In *Much ado About Nothing* nessuno domina completamente il centro: il grafo (Figura 22) è corale, con un gruppetto di personaggi strettamente interconnessi (Claudio, Don Pedro, Leonato, Benedick, Beatrice) anziché un singolo nodo accentratore.

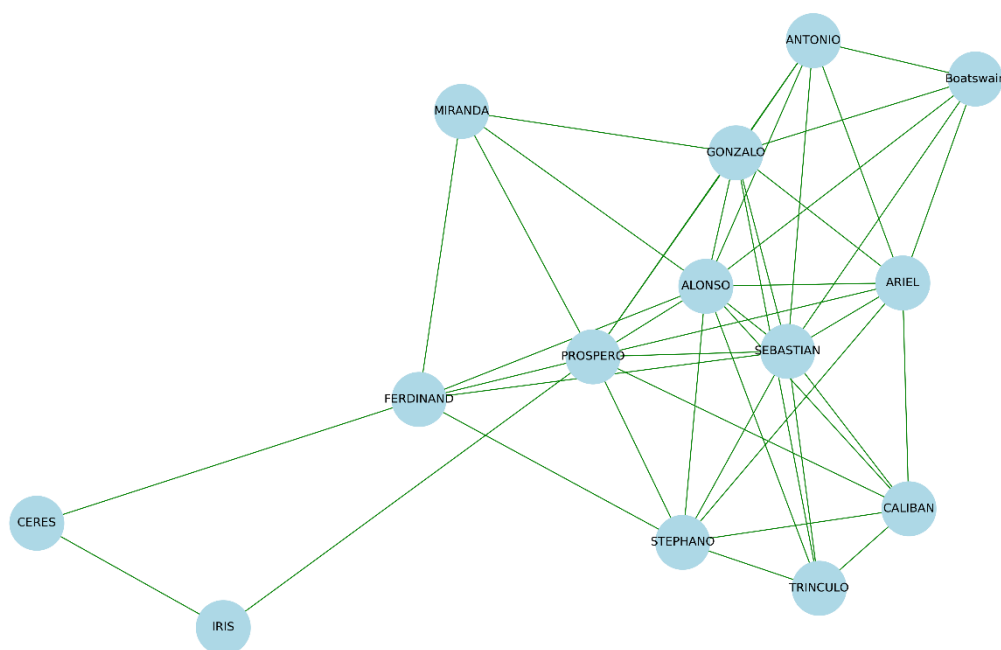


Figura 23 Network analysis intratestuale di *the Tempest*

Nella propria rete sociale, Ariel (Figura 23) occupa una posizione marginale, interagisce quasi esclusivamente con Prospero, dal quale dipende e il grafo di interazione di *The Tempest* è fortemente centrato su quest'ultimo, il quale è il personaggio più presente in assoluto e, come visto, con più *speech* nell'intera opera, mentre Ariel, pur essendo il secondo per numero di battute assieme a Calibano, rimane ai confini della rete e, perciò, ha pochi collegamenti diretti con altri personaggi oltre Prospero, riflettendo la sua condizione servile e isolata nel tessuto sociale dell'opera.

L'isolamento di Ariel rispetto al tessuto connettivo del corpus diventa lampante guardando alla Figura 24 di seguito, la quale mostra l'estremo isolamento del personaggio

non solo rispetto alla sua opera, ma anche agli intrecci che si vengono a creare nel corpus tanto tra personaggi quanto nell'intersezione tra questi e le varie opere:

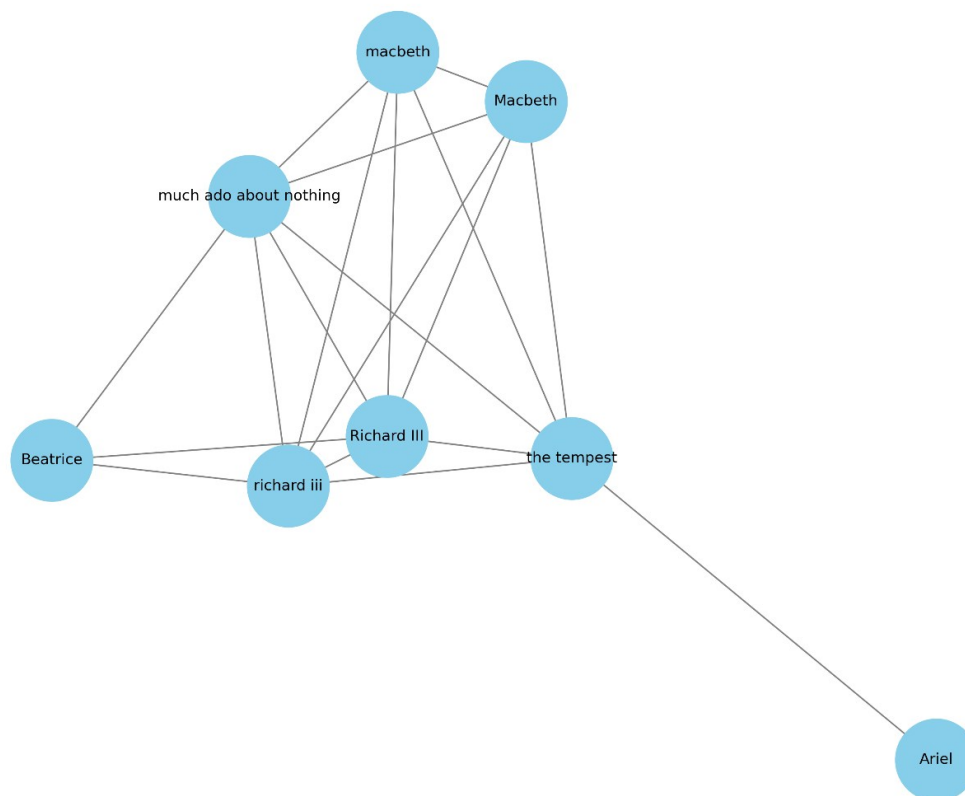


Figura 24 Network analysis personaggi principali/opere

Dall'analisi incrociata di tutti i risultati – distribuzione delle parole, temi, sentimenti, similarità e reti sociali – emerge chiaramente che Shakespeare modella il linguaggio dei suoi personaggi sia in base al ruolo narrativo sia in base al genere drammatico. Si possono così riconoscere alcuni pattern ricorrenti: nelle tragedie, i protagonisti, che in questi casi coincidono con i *reietti* in senso morale ma non sociale, hanno un linguaggio elevato, intenso e fortemente centrato su di sé e sui grandi temi universali. Si è visto che Macbeth e Richard III usano molte parole legate al potere, all'ambizione, al sangue e alla paura, in linea con le loro vicende di violenza e colpa, il loro registro è solenne, ricco di metafore, punteggiato da monologhi lunghi – indice di introspezione profonda e di isolamento

interiore. Nelle commedie, i personaggi marginali come Beatrice hanno invece un linguaggio brillante, *dialogico* e distintivo, ma inserito in un contesto più equilibrato: nessuno domina completamente la parola, c'è un continuo gioco di scambi fra pari; il lessico di Beatrice, infatti, è vivace e unico ma sempre in relazione con gli interlocutori (pronomi *you, he, she* invece di *I* ossessivi) e il suo ruolo di *outsider* si esprime attraverso l'ironia più che tramite isolamento linguistico. I romance come *The Tempest* mescolano elementi di entrambi: presentano protagonisti e reietti insieme. Nel nostro caso Ariel – un reietto soprannaturale – possiede un linguaggio persino più ricco e complesso di quello dei protagonisti umani, sottolineando la carica evocativa e simbolica di questo personaggio liminare. La rete sociale in *The Tempest*, d'altro canto, vede Ariel in posizione subordinata e periferica, evidenziando che pur con un linguaggio elevato egli rimane servo ai margini della vicenda umana, senza mai prenderne parte in maniera identitaria.

Molte delle differenze osservate sono riconducibili al *genere* dell'opera: nelle tragedie, come visto, il protagonista/reietto deve reggere il peso dell'azione principale e quindi non può discostarsi troppo dallo stile dell'opera stessa: Macbeth e Richard parlano la lingua dominante del loro mondo, fatta di monarchia, guerra, morte, perché essi stessi *sono* il fulcro di quel mondo. La loro alterità viene comunicata più dai contenuti, come la follia sanguinaria, l'inganno, gli omicidi e la questione della legittimità del potere, che da deviazioni linguistiche: Shakespeare non li presenta come *stranieri* nell'idioma, li presenta come *mostri morali* che tuttavia condividono la lingua dei loro pari. Al contrario, in una commedia il reietto spesso non è il motore unico della trama, e può quindi avere un idioletto più eccentrico senza rompere la struttura narrativa; Beatrice, ad esempio, non portando da sola il peso della storia d'amore, che coinvolge anche Hero e Claudio, è libera

di esprimersi con toni molto più sarcastici e fuori dagli schemi rispetto agli altri personaggi – il che arricchisce il tessuto comico senza però deviare l'intera opera verso un registro alieno, dato che l'azione principale prosegue comunque su binari convenzionali. Personaggi marginali di commedia tendono ad avere *linguaggi peculiari*: si pensi a Dogberry con il suo eloquio involontariamente storpiato. Queste *stravaganze linguistiche* sono possibili perché il genere comico le accoglie come elementi di divertimento o di critica, senza che esse sovrastino il messaggio principale, che di solito è la celebrazione di una riconciliazione sociale. Nei *romance*, come *The Tempest*, Shakespeare addirittura raddoppia i reietti – Ariel e Calibano – e li caratterizza con due registri diversi – uno poetico/deferente, l'altro rozzo/ribelle – dimostrando grande finezza nell'adattare il linguaggio marginale alla natura specifica di ciascuna figura. Calibano impreca e al contempo declama versi sulla bellezza dell'isola, incarnando il selvaggio verso la *civilizzazione*, ma il poeta verso la natura; Ariel parla come uno spirito gentile e servizievole, incarnando l'essere d'aria fedele, pur conservando alcuni tratti della sua superiorità sovranaturale. Genere e funzione narrativa guidano quindi le scelte linguistiche: nei drammi tragici l'eroe-emarginato parla con eloquenza nobile, anche se la usa per scopi malvagi, nelle commedie i reietti di solito hanno idioletti comici o critici ben marcati, nei *romance* c'è spazio per reietti molto *altri*, come linguaggio e come posizione.

Nonostante queste differenze di genere, troviamo anche paralleli interessanti: in particolare, tutti i reietti analizzati – Macbeth, Richard, Beatrice, Ariel – fungono da specchi critici del loro mondo, rivelando verità scomode o tensioni latenti; ognuno a suo modo parla di *disordine*: Macbeth e Richard incarnano il disordine politico, indulgiando sui temi dell'usurpazione, tirannia e persino guerra civile; Beatrice mette in luce il

disordine sociale, o meglio, la necessità di sovversione sociale: si appropria di un linguaggio di guerra per poter parlare, evitando le imposizioni dettate dai ruoli di genere, e così ridicolizza l'ipocrisia delle convenzioni che limitano l'azione; Ariel simboleggia il disordine dell'ordine naturale, uno spirito schiavo che aspira a rovesciare la gerarchia servo/padrone. Linguisticamente, ciò si traduce in vocabolari tematici specifici del conflitto: ad esempio *Macbeth* ossessiona su parole come *fear* e *blood*; Richard III usa termini come *villain* e *die* mentre trama omicidi e tradimenti; Beatrice insiste su *nothing* e *man* per denudare la vanità degli uomini; Ariel ripete *master* e *freedom* rappresentando la tensione tra schiavitù e libertà; in tutti i casi, il *linguaggio del reietto* porta i segni della sua alterità e conflittualità col sistema circostante, sia che si esprima in toni tragici, comici o fiabeschi. Questa è una convergenza significativa: al di là delle differenze stilistiche, Shakespeare assegna spesso ai personaggi marginali il ruolo di mettere in crisi l'ordine costituito, e le parole che essi pronunciano riflettono questo ruolo.

L'analisi condotta – integrando *distant reading* quantitativo e interpretazione qualitativa – conferma e arricchisce le intuizioni critiche sulla rappresentazione dell'alterità in Shakespeare. I dati quantitativi confermano le ipotesi precedenti: ad esempio, era atteso che *Macbeth* e *Richard III* condividessero tratti linguistici legati al loro comune tema dell'ambizione sfrenata, e in effetti entrambi mostrano lessici centrati sul potere e reti sociali accentrate; era supposto che Ariel fosse un unicum, e i numeri lo attestano chiaramente guardando il vocabolo più ricco, sintassi più lunga, minor similarità con la sua opera. Allo stesso tempo, però, l'approccio digitale ha offerto nuovi spunti: ad esempio ha messo in luce la sorprendente elevata lunghezza media delle frasi di Ariel, dettaglio che potrebbe sfuggire a una lettura tradizionale ma che risulta significativo nel delineare il suo primato retorico nonostante il poco spazio scenico. Oppure, ha

quantificato l'alta unicità lessicale di Beatrice, suggerendo che personaggi marginali con poche battute compensino con una maggiore densità di espressioni originali. In generale, centralità scenica non equivale a varietà espressiva: anzi, si è visto che i personaggi più periferici tendono ad avere linguaggi più ricercati rispetto ai protagonisti che dominano la scena, i quali spesso reiterano i temi principali diluendo la percentuale di novità nel loro *speech*. Queste osservazioni aprono prospettive interessanti sull'idea di *alterità dinamica*: la marginalità può manifestarsi con un linguaggio sorprendentemente sofisticato, e viceversa il centro del potere può esprimersi con un linguaggio monolitico.

L'analisi comparativa dei grafici e dei dati conferma che Shakespeare calibra con precisione la voce dei suoi reietti per rifletterne lo status. Le tragedie producono reietti/protagonisti dal verbo alto, solitario e carico di immagini, immersi in reti sociali che dominano ma dalle quali finiscono esclusi, e non è solo la loro *hybris* ad isolarli moralmente, ma questa trova la sua forza propulsiva nella mancanza: il personaggio integro non ha mire malvagie o sete di potere, ma non appena gli viene tolta una parte di sé, la possibilità di autodefinizione, è allora che le trame trovano la propria strada. Macbeth, se avesse avuto prole, avrebbe mantenuto il potere; Richard, se non fosse stato deforme, sarebbe stato amabile e non voltato alla malvagità. Le commedie presentano figure marginali con linguaggi vivaci e taglienti all'interno di un contesto dialogico corale, dove nessuno domina la parola ma ognuno contribuisce al gioco, eppure anche per *Much Ado*, il tono è cupo e Beatrice incarna perfettamente lo scisma tra genere e risultato drammatico: la sua tensione è verso la riappropriazione dello spazio scenico tramite simulazione del linguaggio di chi appartiene alla *piena inclusione*. I romance mescolano questi elementi, mostrando ad esempio con Ariel che un emarginato può possedere una parola perfino più ricca di quella dei protagonisti umani – segno che i personaggi liminari

hanno una potenza evocativa speciale nel teatro shakespeariano – ma dà anche una prospettiva sul legame tra parola e corporeità: di tutti i personaggi, Ariel è quello che utilizza un linguaggio aureo, complesso, ricco, ma è anche quello la cui mancanza è la più estrema di tutte, come visto nei capitoli precedenti; il suo essere è solo spirito, non ha corpo e questo, come nel caso di Beatrice, sembra richiedere un impegno linguistico maggiore per definirsi, esistere e avere spazio d'azione. Le scelte linguistiche e interazionali di Shakespeare non sono mai fini a se stesse: hanno sempre implicazioni narrative: definiscono chi comanda e chi obbedisce, chi appartiene al centro della società rappresentata e chi ne è escluso; enfatizzano temi come l'ambizione, l'amore, la libertà, l'inganno, guidando lo spettatore nell'interpretare la funzione di ogni personaggio.

I risultati qui discussi, dunque, arricchiscono la lettura critica tradizionale offrendo basi empiriche solide a supporto: tramite pattern quantitativi si è visto l'emergere con chiarezza di chi è al centro e chi ai margini del mondo narrativo – e soprattutto *perché*. Shakespeare, attraverso la modulazione del linguaggio (lessico, struttura, tono emotivo) e della posizione nelle reti sociali, rende evidente e tangibile l'inclusione o l'esclusione di ciascun personaggio. I *reietti* shakespeariani non sono quindi meri *outsider* passivi, ma figure costruite con cura perché, con la loro *voce* e il loro stare ai margini, possano rispecchiare criticamente il cuore delle dinamiche umane rappresentate sul palcoscenico.

5. Conclusioni

La presente tesi ha esplorato la rappresentazione della marginalità e dell'alterità nei drammi di William Shakespeare, concentrandosi sui personaggi reietti e sulla loro caratterizzazione linguistica. Attraverso un approccio interdisciplinare e multi-prospettico, il lavoro ha coniugato diverse teorie, usate o come lenti per la definizione dei personaggi –femminismo intersezionale e Disability Studies – o come quadri teorici per l'approccio al materiale testuale e linguistico – New Historicism e Digital Humanities – per analizzare come Shakespeare costruisca figure ai margini della società e quali funzioni drammaturgiche e culturali esse assolvano. Sul piano metodologico, si è adottata una strategia integrata che affianca al close reading tradizionale un approccio di distant reading supportato da tecniche di Natural Language Processing (NLP): l'analisi ravvicinata di passaggi testuali chiave è stata dunque arricchita e corroborata dall'indagine computazionale su un corpus di testi shakespeariani. Questo duplice metodo ha permesso di illuminare sia i dettagli semantico-stilistici con cui Shakespeare tratteggia l'altro, sia i pattern lessicali e strutturali di più ampia portata che emergono trasversalmente nelle opere.

Uno degli assunti di partenza era che i personaggi marginali in Shakespeare subissero una sorta di disabilitazione all'azione, venendo privati di piena agenzia sia a livello narrativo che linguistico. I risultati della ricerca confermano in larga misura questa ipotesi: dal punto di vista narrativo, si è riscontrato che i reietti occupano spesso posizioni liminari nella struttura drammatica; pur contribuendo allo sviluppo della trama, il loro potere d'azione risulta limitato o subordinato alle condizioni che li affliggono. I personaggi

alteri, coloro i quali la narrazione tende a contenere o neutralizzare, sono agenti spesso eterodiretti, la cui iniziativa viene circoscritta da esiti prestabiliti, come la sconfitta, l'assimilazione forzata, morte o esclusione finale.

Dal punto di vista linguistico, l'analisi testuale e computazionale ha evidenziato tratti distintivi nella caratterizzazione verbale di questi personaggi. In primo luogo, il linguaggio che li circonda – sia quello che essi stessi usano, sia quello impiegato dagli altri per descriverli o interagire con loro – rivela marcatori di alterità altamente significativi. L'analisi ha sottolineato la presenza di epiteti denigratori, metafore animalizzanti o termini legati al campo semantico del demoniaco e del mostruoso associati ai reietti: tali elementi lessicali compaiono con frequenza anomala nei dialoghi che coinvolgono personaggi marginali, segnalando una tendenza sistematica alla loro deumanizzazione linguistica. Parallelamente, i personaggi ai margini presentano spesso un registro espressivo peculiare: alcuni adottano linguaggi secondari o canali espressivi eccentrici, altri ricorrono a monologhi accorati che influenzano la loro marginalità dando voce a una prospettiva alternativa. L'uso combinato di close reading e distant reading ha dunque permesso di approfondire queste sfumature: l'analisi ravvicinata ha mostrato come Shakespeare ceselli nel dettaglio i tratti linguistici dell'alterità, mentre l'analisi quantitativa su larga scala ha confermato che simili strategie espressive non sono casi isolati, bensì ricorrenze significative nel corpus.

Dalle indagini condotte emergono deduzioni e implicazioni critiche di ampio respiro riguardo all'uso della marginalità nei testi: anzitutto, essa in Shakespeare non appare come un semplice riflesso passivo dei pregiudizi o delle convenzioni sociali elisabettiane, ma piuttosto come uno strumento drammaturgico e discorsivo attraverso cui l'autore interroga e mette in scena tali pregiudizi. I personaggi reietti, pur relegati ai confini del

potere narrativo, fungono spesso da specchi critici della società dominante: è nella loro alterità che si rivelano le paure, le tensioni e le contraddizioni culturali dell'epoca. Ad esempio, l'analisi ha evidenziato che la costruzione del diverso in quanto impossibilitato all'azione (per via del suo corpo deforme, non funzionale, non maschile o addirittura assente) riflette atteggiamenti ambivalenti verso la corporeità non conforme e il timore del perturbante. Il linguaggio si configura come arena primaria in cui si esercita e si codifica l'alterità: le scelte lessicali, i registri e perfino la versificazione diventano veicoli di inclusione o esclusione; l'uso costante di appellativi riduttivi o offensivi, la preponderanza di atti linguistici che zittiscono o ignorano il reietto, e la tendenza a parlare dei personaggi marginali invece che con loro, delineano un rapporto di potere in cui la voce dell'altro è deliberatamente limitata. Tuttavia, proprio attraverso queste limitazioni emergono spiragli di sovversione: quando ai margini viene concessa la parola, il testo shakespeariano sembra talvolta incrinare dall'interno la cornice ideologica dominante, consentendo al pubblico di intravedere l'umanità condivisa al di là dell'alterità. Le dinamiche di potere che si evincono dall'analisi, dunque, mostrano una dialettica complessa tra centro e periferia sociale: da un lato, il discorso dominante impone etichette e silenzi al margine; dall'altro, Shakespeare inserisce nei suoi drammi tensioni linguistiche e narrative che suggeriscono empatia e riconoscimento, quasi a riconoscere che il centro definisce se stesso anche in relazione al suo margine.

Infine, questo studio apre a numerose prospettive future di ricerca, offrendo spunti per ulteriori approfondimenti sia sul versante metodologico che su quello critico-comparativo. Un primo possibile sviluppo consisterebbe nell'estendere e affinare l'impiego degli strumenti digitali: l'ampliamento del corpus, includendo oltre all'intero canone drammatico shakespeariano, anche fonti storiche, pamphlet dell'epoca o testi di

diversa natura (come le traduzioni e adattamenti successivi) potrebbe fornire una prospettiva diacronica sulla costruzione della marginalità e sull'evoluzione del linguaggio dell'alterità. Di pari passo, lo studio delle varianti testuali nelle diverse edizioni (i *Quarti* e il *Folio*) e delle scelte di traduzione o adattamento potrebbe rivelare come la raffigurazione dei personaggi marginali sia stata modulata o censurata in base a contesti differenti, mettendo in luce la sensibilità storica verso certe figure di reietti. Infine, un'indagine approfondita sulla ricezione storica di questi personaggi – dalle prime messe in scena alle reinterpretazioni moderne – offrirebbe un quadro completo dell'impatto culturale delle figure marginali shakesperiane.

Da un punto di vista strumentale ed epistemologico, invece, la ricerca sulle *Digital Humanities* potrebbe concentrarsi sull'ideazione di uno standard condiviso e funzionale per il trattamento dei testi storicamente marcati: lo sviluppo di strumenti di analisi più adatti alla complessità testuale, capaci di gestire in modo più efficace le peculiarità linguistiche e stilistiche dei testi letterari antichi permetterebbe un'altissima precisione d'analisi nel rispetto del testo originario e nell'economia degli studi, dovendosi essi concentrare sui quesiti di ricerca e non più anche sulle limitazioni infrastrutturali presenti a oggi. Ciò implicherebbe sia il potenziamento di algoritmi di elaborazione del linguaggio naturale in grado di riconoscere le strutture sintattiche e semantiche specifiche dei testi poetici e drammatici, nonché l'integrazione di modelli di apprendimento automatico capaci di distinguere le variazioni stilistiche e retoriche con maggiore precisione.

Sul piano epistemologico, questo paradigma implicherebbe una riconfigurazione del rapporto tra oggetto di studio e strumentazione tecnica: l'adozione di metadati contestuali dinamici e di sistemi di annotazione multilivello, basati su ontologie *domain-specific*, garantirebbe infatti la preservazione dell'integrità ecdotica mentre abilita forme

innovative di interrogazione critica. Ciò realizzerebbe pienamente il principio di *distanza critica computazionale* teorizzato da Moretti (2013), permettendo una riconciliazione metodologica tra *close* e *distant reading*.

Si rende imperativo affrontare la questione dell'accessibilità tecnologica attraverso un approccio sistemico fondato sui principi dell'*Open Science*. La progettazione di piattaforme modulari *open-source*, dotate di interfacce *user-friendly* ma sostenute da *backend* robusti, risponderebbe all'esigenza di democratizzare gli strumenti digitali, rendendoli pienamente integrabili nei processi di ricerca umanistica. Questo sforzo di progettazione partecipata – da realizzarsi attraverso collaborazioni interdisciplinari tra linguisti computazionali, filologi e specialisti di *Human-Computer Interaction* – dovrebbe essere accompagnato da un'articolata strategia di *literacy* accademica. L'istituzionalizzazione di percorsi formativi trasversali, ispirati al modello dei Digital Humanities, curricula promosso dalla *European Association for Digital Humanities*, costituisce senz'altro un moltiplicatore epistemologico, trasformando gli strumenti computazionali da oggetti eccentrici a componenti organiche della prassi ecdotica.

Tale duplice prospettiva – tecnico-metodologica e socio-epistemologica – si configura come condizione necessaria per l'effettivo compimento della svolta digitale nelle scienze umanistiche, superando le attuali asimmetrie tra potenzialità teoriche e applicative attraverso un circolo virtuoso tra innovazione strumentale, rigore filologico e sostenibilità della ricerca.

In sintesi, questo lavoro di tesi ha messo in luce come la marginalità e l'alterità costituiscano nodi cruciali nell'immaginario shakespeariano, non semplici figure di contorno ma veri e propri specchi in cui la cultura del tempo riflette e interroga sé stessa.

L'integrazione di approcci teorici diversi e di metodologie sia tradizionali che digitali ha consentito di evidenziare aspetti finora poco indagati del linguaggio e della funzione dei personaggi reietti, mostrando che il modo in cui Shakespeare codifica linguisticamente l'altro è intimamente connesso alle dinamiche di potere e alle ansie sociali del suo contesto. I risultati ottenuti non solo confermano la validità delle ipotesi iniziali sulla disabilitazione all'azione dei reietti, ma arricchiscono la comprensione del ruolo drammaturgico dell'alterità nelle opere del Bardo, suggerendo che proprio attraverso gli esclusi la scena shakespeariana articola alcune delle sue domande più profonde sull'umanità, la giustizia e l'identità. Rimangono aperti molti sentieri di ricerca, ma il contributo di questo studio risiede nell'aver mostrato come uno sguardo interdisciplinare possa far dialogare la critica letteraria tradizionale con l'innovazione digitale, offrendo nuove chiavi di lettura per un corpus tanto studiato quanto inesauribile. In ultima analisi, la marginalità nei testi di Shakespeare emerge non solo come tema di rilievo storico-letterario, ma come luogo critico di incontro tra linguaggio, potere e identità – un luogo dal quale, allora come oggi, possiamo cogliere importanti insegnamenti sul modo in cui definiamo l'altro e, di riflesso, noi stessi.

Bibliografia

- Adolphs, Svenja/Knight, Dawn (Hg.) (2020): The Routledge handbook of English language and digital humanities. Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge.
- Agirre, Eneko/Edmonds, Philip (Hg.) (2007): Word sense disambiguation: algorithms and applications. Text, speech and language technology. Dordrecht: Springer.
- Alden, Sparrow F. (2013): Early Modern English Inflectional Morphology: Not Just Another Pretty Spreadsheet.
- Andreani, Angela/Russo, Daniel (2023a): Building a Corpus of the Metalanguage of English Linguistics 1500-1700: Methodological Issues. In: *Linguistica e Filologia* 43, 151–174. doi: [10.13122/LEF_43_P151](https://doi.org/10.13122/LEF_43_P151).
- Andreani, Angela/Russo, Daniel (2023b): MetaLing Corpus: Creating a corpus of English linguistics metalanguage from the 16th to the 18th century | Department of Languages, Literatures, Cultures and Mediations. <https://dllcm.unimi.it/en/metaling-corpus-creating-corpus-english-linguistics-metalanguage-16th-18th-century> (20. Juli 2025).
- Bachtin, Michail Michajlovič/Iswolsky, Hélène/Bachtin, Michail Michajlovič (1984): Rabelais and his world. 2002. Auflage. Bloomington: Indiana Univ. Pr.
- Baker, Naomi (2018): Plain ugly: the unattractive body in Early Modern culture. Baltimore, Maryland, Manchester [England]: Project Muse, Manchester University Press.
- Baldry, Anthony/Thibault, Paul J./Lemke, Jay (2010): Multimodal transcription and text analysis: a multimedia toolkit and coursebook. Reprinted (with minor revision). Equinox textbooks and surveys in linguistics. London: Equinox Publ.
- Barbieri, Maria Chiara (2021): Gli attori inglesi nella contesa tra Court e City per il controllo del teatro pubblico (1572-1606). In: *Drammaturgia*, 209-223 Pages. doi: [10.13128/DRAMMA-12692](https://doi.org/10.13128/DRAMMA-12692).

- Barroll, Leeds (1988): A New History for Shakespeare and His Time. In: Shakespeare Quarterly 39 (4), 441–464. doi: [10.2307/2870707](https://doi.org/10.2307/2870707).
- Barthes, Roland (1967): La mort de l’auteur. In: Manteia 5, 61–67.
- Bassnett, Susan/Lefevere, André (Hg.) (1998): Constructing cultures: essays on literary translation. Topics in translation. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bearden, Elizabeth B. (2019): Monstrous kinds: body, space, and narrative in Renaissance representations of disability. Corporealities: Discourses of Disability. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Beausang, Chris (2020): A Brief History of the Theory and Practice of Computational Literary Criticism (1963-2020). In: magazin (2), JournalArticle_4061. doi: [10.30687/mag/2724-3923/2020/02/002](https://doi.org/10.30687/mag/2724-3923/2020/02/002).
- Belfanti, Carlo Marco (2009): The Civilization of Fashion: at the Origins of a Western Social Institution. In: Journal of Social History 43 (2), 261–283.
- Benamar, Alexandra/Bothua, Meryl/Grouin, Cyril/Vilnat, Anne (2021): Easy-to-use combination of POS and BERT model for domain-specific and misspelled terms. In: NL4IA Workshop Proceedings. Milan, Italy.
- Bergs, Alexander/Brinton, Laurel J. (Hg.) (2012): Early Modern English: Morphology. In: Handbücher Zur Sprach- Und Kommunikationswissenschaft / Handbooks of Linguistics and Communication Science 34.1. DE GRUYTER, 604–620. doi: [10.1515/9783110251593.604](https://doi.org/10.1515/9783110251593.604).
- Bernardini, Maria Giulia (2016): Disabilità, giustizia, diritto: itinerari tra filosofia del diritto e disability studies. Recta ratio. Sesta serie. Torino: G. Giappichelli editore.
- Berners-Lee, Tim/Hendler, James/Lassila, Ora (2001): The Semantic Web. In: Scientific American 284 (5), 34–43. doi: [10.1038/scientificamerican0501-34](https://doi.org/10.1038/scientificamerican0501-34).
- Bettella, Patrizia (2010): The Marked Body as Otherness in Renaissance Italian Culture. In: Kalof, Linda/Bynum, William (Hg.): A Cultural History of the Human Body in the Renaissance, The Cultural Histories Series. London, England: Zed Books. doi: [10.5040/9781350049741](https://doi.org/10.5040/9781350049741).

- Bird, Steven/Klein, Ewan/Loper, Edward (2009): Natural language processing with Python. Beijing: O'Reilly.
- Blei, David M. (2012): Probabilistic topic models. In: Communications of the ACM 55 (4), 77–84. doi: [10.1145/2133806.2133826](https://doi.org/10.1145/2133806.2133826).
- Bloom, Harold (1999): Shakespeare: the invention of the human. Repr. Riverhead trade paperback. New York: Riverhead Books.
- Bloom, Harold (1994): The Western canon: the books and school of the ages. 1st ed. New York: Harcourt Brace.
- Bode, Katherine (2023): What's the Matter with Computational Literary Studies? In: Critical Inquiry 49 (4), 507–529. doi: [10.1086/724943](https://doi.org/10.1086/724943).
- Bourdieu, Pierre (1993): Language and Symbolic Power: Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Broadway, Jan (2012): „No historie so meete“: Gentry culture and the development of local history in Elizabethan and early Stuart England. Paperback edition. Politics, culture and society in early modern Britain. Manchester; New York, NY: Manchester University Press.
- Brooks, C. (1947): The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry. Harvest book. Harcourt, Brace.
- Brooks, Cleanth/Warren, Robert Penn (1938): Understanding Poetry.
- Bruner, Jerome (1984): Pragmatics of Language and Language of Pragmatics. In: Social Research: An International Quarterly 51.
- Bruster, Douglas (2015): Determining the Shakespeare canon: *Arden of Faversham* and *A Lover's Complaint*. In: Shakespeare 11 (1), 105–108. doi: [10.1080/17450918.2015.1012547](https://doi.org/10.1080/17450918.2015.1012547).
- Bullough, Geoffrey (1973): Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. New York: Columbia University Press.
- Burke, Peter (1998): Le fortune del cortegiano: Baldassare Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo. Saggi Storia e scienze sociali. Roma: Donzelli.

- Burnard, Lou/Schöch, Christof/Odebrecht, Carolin (2021): In search of comity: TEI for distant reading. In: Journal of the Text Encoding Initiative (Issue 14). doi: [10.4000/jtei.3500](https://doi.org/10.4000/jtei.3500).
- Burnett, Mark Thornton (2002): Constructing „monsters“ in Shakespearean drama and early modern culture. Early modern literature in history. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Burrows, J.F. (1987): Computation into criticism: a study of Jane Austen's novels and an experiment in method. Oxford [Oxfordshire] : New York: Clarendon Press ; Oxford University Press.
- Burt, Daniel S. (2009): The literary 100: a ranking of the most influential novelists, playwrights, and poets of all time / Daniel S. Burt. Rev. ed. New York, NY: Facts on File.
- Busa, Roberto (1973): L'"Index Thomisticus" e l'informatica filosofica. In: Revue Internationale de Philosophie 27 (103 (1)), 31–36.
- Butler, Judith (1999): Gender trouble: feminism and the subversion of identity. 1st ed. Routledge classics. New York: Routledge.
- Butler, Martin/Rickard, Jane (Hg.) (2020): Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy. Cambridge: Cambridge University Press. doi: [10.1017/9781108903967.008](https://doi.org/10.1017/9781108903967.008).
- Calabi, Donatella (1999): Venise. Civilisation. Ikon. Paris: le Grand livre du mois.
- Centerwall, Brandon S. (2006): Who Wrote William Basse's 'Elegy on Shakespeare'? : Rediscovering a Poem Lost from the Donne Canon. In: Holland, Peter (Hg.): Shakespeare Survey: Volume 59: Editing Shakespeare, Shakespeare Survey. Cambridge: Cambridge University Press, 267–284. doi: [10.1017/CCOL0521868386.022](https://doi.org/10.1017/CCOL0521868386.022).
- Chambers, J.K./Trudgill, Peter/Schilling-Estes, Natalie (Hg.) (2002): The handbook of language variation and change. Blackwell handbooks in linguistics. Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Chomsky, Noam (1957): Syntactic structure. Mouton.

- Ciotti, Fabio (Hg.) (2023a): *Digital humanities: metodi, strumenti, saperi*. 1a edizione. Studi superiori ; Teoria della letteratura e critica letteraria. Roma: Carocci editore.
- Ciotti, Fabio (Hg.) (2023b): Introduzione. *La galassia delle Digital Humanities*. In: *Digital humanities: metodi, strumenti, saperi*, Studi superiori ; Teoria della letteratura e critica letteraria. Roma: Carocci editore.
- Ciotti, Fabio (2023c): La codifica del testo, XML e la TEI. In: Ciotti, Fabio (Hg.): *Digital humanities: metodi, strumenti, saperi*, Studi superiori ; Teoria della letteratura e critica letteraria. Roma: Carocci editore, 66–90.
- Ciotti, Fabio (Hg.) (2023d): L'analisi del testo. In: *Digital humanities: metodi, strumenti, saperi*, Studi superiori ; Teoria della letteratura e critica letteraria. Roma: Carocci editore, 91–113.
- Colyvas, Kim/Egan, Gabriel/Craig, Hugh (2023): Changes in the length of speeches in the plays of William Shakespeare and his contemporaries: A mixed models approach. In: *PLOS ONE* 18 (4), e0282716. doi: [10.1371/journal.pone.0282716](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0282716).
- Corfield, Penelope J. (2022): Fleeting gestures and changing styles of greeting: researching daily life in British towns in the long eighteenth century. In: *Urban History* 49 (3), 555–567. doi: [10.1017/S0963926821000274](https://doi.org/10.1017/S0963926821000274).
- Craig, D.H./Greatley-Hirsch, Brett (2017): *Style, computers, and early modern drama: beyond authorship*. Cambridge: Cambridge University Press. doi: [10.1017/9781108120456](https://doi.org/10.1017/9781108120456).
- Craig, D.H./Kinney, Arthur F. (2009): *Shakespeare, computers, and the mystery of authorship*. Cambridge: Cambridge University Press. doi: [10.1017/CBO9780511605437](https://doi.org/10.1017/CBO9780511605437).
- Craig, Hugh (2020): Editor's Note. In: *Stilometry, Memoria di Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies* 7. doi: [10.13133/2283-8759/17246](https://doi.org/10.13133/2283-8759/17246).
- Craig, Hugh (2011): Shakespeare's Vocabulary: Myth and Reality. In: *Shakespeare Quarterly* 62 (1), 53–74.
- Craig, Hugh/Kinney, Arthur F. (Hg.) (2012): *Shakespeare, computers, and the mystery of authorship*. 1. paperback ed. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

- Cramer, Florian (2016): Post-Digital Literary Studies. In: *MATLIT: Materialidades da Literatura* 4 (1), 11–27. doi: [10.14195/2182-8830_4-1_1](https://doi.org/10.14195/2182-8830_4-1_1).
- Crawford, Katherine (2010): Sexuality: Of Man, Woman, and Bestly Business. In: Kalof, Linda/Bynum, William (Hg.): *A Cultural History of the Human Body in the Renaissance*, The Cultural Histories Series. London, England: Zed Books, 55–72. doi: [10.5040/9781350049741](https://doi.org/10.5040/9781350049741).
- Crenshaw, Kimberle (1991): Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. In: *Stanford Law Review* 43 (6), 1241–1299. doi: [10.2307/1229039](https://doi.org/10.2307/1229039).
- Culler, Jonathan D. (1981): *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction; with a new preface by the author*. Augmented ed. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.
- Culpeper, Jonathan/Hardie, Andrew/Demmen, Jane (2023): *The Arden encyclopedia of Shakespeare's language*. London New York Oxford New Delhi Sydney: The Arden Shakespeare.
- Culpeper, Jonathan/Hardie, Andrew/Demmen, Jane/Hughes, Jennifer/Timperley, Matt (2021): Supporting the corpus-based study of Shakespeare's language: Enhancing a corpus of the First Folio. In: *ICAME Journal* 45 (1), 37–86. doi: [10.2478/icame-2021-0002](https://doi.org/10.2478/icame-2021-0002).
- D'Achille, Paolo (2020): *L'italiano contemporaneo*. Società editrice il Mulino, Spa.
- Damascelli, Adriana Teresa (o. J.): *Shakespeare: the power of language and the language of power*.
- Davies, Oliver Ford (2017): *Shakespeare's fathers and daughters*. New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc.
- Davis, Lennard J. (2002): *Bending over backwards: disability, dismodernism, and other difficult positions*. Cultural front. New York: New York University Press.
- De Grazia, Margreta/Wells, Stanley (2001): *The Cambridge companion to Shakespeare*. Cambridge companions to literature. Cambridge: Cambridge university press.

- Demetriou, Tania (2008): 'Strange appearance' : the reception of Homer in Renaissance England. Apollo - University of Cambridge Repository. doi: [10.17863/CAM.11741](https://doi.org/10.17863/CAM.11741).
- Demmen, Jane (2020): Issues and challenges in compiling a corpus of Early Modern English plays for comparison with those of William Shakespeare. In: ICAME Journal 44 (1), 37–68. doi: [10.2478/icame-2020-0002](https://doi.org/10.2478/icame-2020-0002).
- Derrida, Jacques (1967): Writing and difference. Chicago: University of Chicago Press.
- Devlin, Jacob/Chang, Ming-Wei/Lee, Kenton/Toutanova, Kristina (2019a): BERT: Pre-training of Deep Bidirectional Transformers for Language Understanding. doi: [10.48550/arXiv.1810.04805](https://doi.org/10.48550/arXiv.1810.04805).
- Devlin, Jacob/Chang, Ming-Wei/Lee, Kenton/Toutanova, Kristina (2019b): BERT: Pre-training of Deep Bidirectional Transformers for Language Understanding. In: Burstein, Jill/Doran, Christy/Solorio, Thamar (Hg.): Proceedings of the 2019 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies, Volume 1 (Long and Short Papers). Minneapolis, Minnesota: Association for Computational Linguistics, 4171–4186. doi: [10.18653/v1/N19-1423](https://doi.org/10.18653/v1/N19-1423).
- Dobson, Michael/Wells, Stanley (Hg.) (2001): The Oxford companion to Shakespeare. Oxford: Oxford University Press.
- Dollimore, Jonathan (1985a): Introduction: Shakespeare, cultural materialism and the new historicism. In: Sinfield, Alan (Hg.): Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism. Ithaca: Cornell Univ. Pr, 2–17.
- Dollimore, Jonathan (1985b): Transgression and surveillance in Measure for Measure. In: Dollimore, Jonathan/Sinfield, Alan (Hg.): Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism. Ithaca: Cornell Univ. Pr, 72–87.
- Dollimore, Jonathan/Sinfield, Alan (Hg.) (1985): Political Shakespeare: essays in cultural materialism. 2. ed. 1994. Ithaca: Cornell Univ. Pr.
- Doran, Susan/Jones, Norman Leslie (2011): The Elizabethan world. The Routledge worlds. London: Routledge.

- Dryden, John (1692): *All for love, or, The world well lost a tragedy, as it is acted at the Theatre-Royal, and written in imitation of Shakespeare's stile / written by Mr. Dryden.*
- Dusinberre, J. (1975): *Shakespeare and the Nature of Women.* Macmillan.
- Dutton (2016): *Shakespeare, Patronage, and the Court.* In: *Shakespeare, Court Dramatist.* Oxford University Press, 13–37. doi: [10.1093/acprof:oso/9780198777748.001.0001](https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198777748.001.0001).
- Dutton, Richard (2016): *Shakespeare, Court Dramatist.* Oxford University Press. doi: [10.1093/acprof:oso/9780198777748.001.0001](https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198777748.001.0001).
- Eagleton, T. (1967): *Shakespeare and Society: Critical Studies in Shakespearean Drama.* Schocken Books.
- Eagleton, Terry (1988): *The Ideology of the Aesthetic.* In: *Poetics Today* 9 (2), 327. doi: [10.2307/1772692](https://doi.org/10.2307/1772692).
- Eagleton, Terry (1976): *Marxism and literary criticism.* Berkeley, Calif.: Univ. of California Press.
- Egan, Gabriel (2024): *Some Problems in Using Numbers to Represent the Writing Styles of Shakespeare and His Contemporaries.* In: *Shakespeare Review* 60 (4), 695–715. doi: [10.17009/shakes.2024.60.4.003](https://doi.org/10.17009/shakes.2024.60.4.003).
- Egan, Gabriel (2017): *A History Of Shakespearean Authorship Attribution.* In: Taylor, Gary/Egan, Gabriel (Hg.): *The new Oxford Shakespeare: authorship companion.* Oxford, United Kingdom ; New York, NY: Oxford University Press, 27–47.
- Egan, Gabriel (2010): *The Struggle for Shakespeare's Text: Twentieth-Century Editorial Theory and Practice.* Cambridge: Cambridge University Press. doi: [10.1017/CBO9780511781742](https://doi.org/10.1017/CBO9780511781742).
- Elster, Ernst (1897): *Prinzipien der Litteraturwissenschaft, von Ernst Elster.* Halle a.S.: M. Niemeyer Halle a.S.
- Empson, W. (1951): *The Structure of Complex Words.* *Literary criticism.* Chatto & Windus.

- Empson, W. (1930): *Seven Types of Ambiguity*. Peregrine books: Y 2. Chatto and Windus.
- Engle, Lars/Gray, Patrick/Hamlin, William M. (Hg.) (2022): *Shakespeare and Montaigne*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- Fiedler, Leslie A./Shakespeare, William (1974): *The stranger in Shakespeare*. (St. Albans:) Paladin.
- Fioretti, Paolo (2008): *COMPOSIZIONE, EDIZIONE E DIFFUSIONE DELLE OPERE DI GREGORIO MAGNO. IN MARGINE AL CODEX TRECENSIS*. In: *Scripta* 1, 61–75.
- Fish, Stanley Eugene (1982): *Is there a text in this class? the authority of interpretive communities*. 12. print. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Fortier, Paul A. (1989): *Some Statistics of Themes in the French Novel*. In: *Computers and the Humanities* 23 (4/5), 293–299.
- Gajowski, Evelyn (Hg.) (2022): *The Arden research handbook of contemporary Shakespeare criticism*. London: The Arden Shakespeare.
- Gallagher, Catherine/Greenblatt, Stephen (2000): *Practicing new historicism*. Repr. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Ganascia, Jean-Gabriel (2015): *The Logic of the Big Data Turn in Digital Literary Studies*. In: *Frontiers in Digital Humanities* 2.
- Garg, Nikhil/Schiebinger, Londa/Jurafsky, Dan/Zou, James (2018): *Word Embeddings Quantify 100 Years of Gender and Ethnic Stereotypes*. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences* 115 (16). doi: [10.1073/pnas.1720347115](https://doi.org/10.1073/pnas.1720347115).
- Garland-Thomson, Rosemarie (2009): *Staring: how we look*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Garland-Thomson, Rosemarie (1997): *Extraordinary bodies: figuring physical disability in American culture and literature*. Twentieth anniversary edition. New York: Columbia University Press.
- Gash, Anthony (1998): *Shakespeare, Carnival and the Sacred: The Winter's Tale and Measure for Measure*. In: Knowles, Ronald (Hg.): *Shakespeare and Carnival: After*

- Bakhtin. London: Palgrave Macmillan UK, 177–210. doi: [10.1057/9780230000810_9](https://doi.org/10.1057/9780230000810_9).
- Geil, Melissa Hull (2019): Shakespeare and the Drama of Capital. In: Cultural Logic: A Journal of Marxist Theory & Practice, Vol 15 (2008). doi: [10.14288/CLOGIC.V15I0.191566](https://doi.org/10.14288/CLOGIC.V15I0.191566).
- Giachanou, Anastasia/Crestani, Fabio (2017): Like It or Not: A Survey of Twitter Sentiment Analysis Methods. In: ACM Computing Surveys 49 (2), 1–41. doi: [10.1145/2938640](https://doi.org/10.1145/2938640).
- Golding, Arthur (1567): Ovid's Metamorphoses. Willyam Seres.
- Gorfain, Phyllis (1998): Towards a Theory of Play and the Carnavalesque in Hamlet. In: Knowles, Ronald (Hg.): Shakespeare and Carnival: After Bakhtin. London: Palgrave Macmillan UK, 152–176. doi: [10.1057/9780230000810_8](https://doi.org/10.1057/9780230000810_8).
- Greenblatt, Stephen (2017): Marvelous possessions: the wonder of the New World: with a new preface. Chicago: The University of Chicago Press.
- Greenblatt, Stephen (2013): Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare: with a new preface. Reprint. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Greenblatt, Stephen (2005): Will in the world: how Shakespeare became Shakespeare. London: Pimlico.
- Greenblatt, Stephen (1989): Towards a Poetics of Culture. In: Veenser, H. Aram (Hg.): The New historicism. New York: Routledge.
- Greenblatt, Stephen (1988): Shakespearean negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England. The New historicism: studies in cultural poetics. Berkeley: University of California Press.
- Greenblatt, Stephen (o. J.): Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England (New Historicism, Studies in Cultura by Stephen Greenblatt.
- Greene, Robert (1592): Greene's groats-worth of wit: bought with a million of repentance. Edinburgh.

- Guttman, Selma (1947): *The Foreign Sources of Shakespeare's Works: An Annotated Bibliography of the Commentary Written on this Subject Between 1904 and 1940, Together with Lists of Certain Translations Available to Shakespeare*. King's Crown Press.
- Habib, M.A.R. (2020): *Literary Studies: a Norton Guide + Reg Card*. W. W. Norton, Incorporated.
- Hall, Jonathan (1998): *The Evacuations of Falstaff (The Merry Wives of Windsor)*. In: Knowles, Ronald (Hg.): *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. London: Palgrave Macmillan UK, 123–151. doi: [10.1057/9780230000810_7](https://doi.org/10.1057/9780230000810_7).
- Hall, Kim F. (1995): *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*. Cornell University Press.
- Han, Xiaochuang/Eisenstein, Jacob (2019): *Unsupervised Domain Adaptation of Contextualized Embeddings for Sequence Labeling*. In: Inui, Kentaro/Jiang, Jing/Ng, Vincent/Wan, Xiaojun (Hg.): *Proceedings of the 2019 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing and the 9th International Joint Conference on Natural Language Processing (EMNLP-IJCNLP)*. Paper präsentiert bei der EMNLP-IJCNLP 2019, Hong Kong, China: Association for Computational Linguistics, 4238–4248. doi: [10.18653/v1/D19-1433](https://doi.org/10.18653/v1/D19-1433).
- Harold, Elliotte Rusty/Mean, W. Scott (2001): *XML: guida di riferimento*. Milano: Apogeo.
- Hart, Vaughan (1994): *Art and magic in the court of the Stuarts*. London ; New York: Routledge.
- Hazlitt, William (1817): *Characters of Shakespeare's Plays*. Cambridge library collection. *Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. doi: [10.1017/CBO9780511694233](https://doi.org/10.1017/CBO9780511694233).
- Heffernan, Carol Falvo (1995): *The melancholy muse: Chaucer, Shakespeare, and early medicine*. Duquesne studies. Pittsburgh, Pa: Duquesne University Press.
- Hibbard, G.R. (1988): *To the Editor*. In: *Shakespeare Quarterly* 39 (4), 522–522.

- Hills, Thomas/Miani, Alessandro (o. J.): A Short Primer on Historical Natural Language Processing.
- Hilpert, Martin/Gries, Stefan Th. (2016): Quantitative approaches to diachronic corpus linguistics. In: Kytö, Merja/Pahta, Päivi (Hg.): The Cambridge Handbook of English Historical Linguistics, Cambridge Handbooks in Language and Linguistics. Cambridge: Cambridge University Press, 36–53. doi: [10.1017/CBO9781139600231.003](https://doi.org/10.1017/CBO9781139600231.003).
- Hirschmann, Nancy J. (2013): Freedom and (Dis)Ability in Early Modern Political Thought. In: Wood, David Houston/Hobgood, Allison P. (Hg.): Recovering Disability in Early Modern England. Ohio State University Press.
- Hodges, C. Walter (1988): Van Buchel's Swan. In: Shakespeare Quarterly 39 (4), 489–494. doi: [10.2307/2870709](https://doi.org/10.2307/2870709).
- Honigmann, Ernst A.J. (1998): Shakespeare: the „lost years“. 2. ed. Manchester: Manchester University Press.
- Hoover, David L. (2013): Textual Analysis. In: Price, Kenneth M./Siemens, Ray (Hg.): Literary Studies in the Digital Age. Modern Language Association of America. doi: [10.1632/lsta.2013.3](https://doi.org/10.1632/lsta.2013.3).
- Hope, Jonathan (2016): Who Invented “Gloomy”? Lies People Want to Believe About Shakespeare. In: Memoria di Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies (3), 21–45.
- Hope, Jonathan/Witmore, Michael (2014): The Language of Macbeth. In: Thompson, Ann (Hg.): Macbeth: The State of Play, Bloomsbury Collections. London: Bloomsbury. doi: [10.5040/9781472503220](https://doi.org/10.5040/9781472503220).
- Hope, J./Witmore, M. (2007): Shakespeare by the numbers: on the linguistic texture of the late plays. In: Mukherji, Subha/Lyne, Raphael (Hg.): Early Modern Tragicomedy. 133–153.
- Hope, J./Witmore, M./Mukherji, Subha/Lyne, Raphael (2007): Shakespeare by the numbers: on the linguistic texture of the late plays. In: Early Modern Tragicomedy. 133–153.

- Hoque, Md Naimul/Ghai, Bhavya/Kraus, Kari/Elmqvist, Niklas (2023): Portrayal: Leveraging NLP and Visualization for Analyzing Fictional Characters. In: Proceedings of the 2023 ACM Designing Interactive Systems Conference. Paper präsentiert bei der DIS '23: Designing Interactive Systems Conference, Pittsburgh PA USA: ACM, 74–94. doi: [10.1145/3563657.3596000](https://doi.org/10.1145/3563657.3596000).
- Hossain, Tamanna/Dev, Sunipa/Singh, Sameer (2023): MISGENDERED: Limits of Large Language Models in Understanding Pronouns. In: Proceedings of the 61st Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics (Volume 1: Long Papers). Paper präsentiert bei der ACL 2023, Toronto, Canada: Association for Computational Linguistics, 5352–5367. doi: [10.18653/v1/2023.acl-long.293](https://doi.org/10.18653/v1/2023.acl-long.293).
- Hota, Sobhan Raj/Argamon, Shlomo/Chung, Rebecca (2007): Understanding the Linguistic Construction of Gender in Shakespeare via Text Mining. In: Digital Humanities. Paper präsentiert bei der The 19th Joint International Conference of the Association for Computers and the Humanities, and the Association for Literary and Linguistic Computing., University of Illinois: University of Illinois, 84–89.
- Howard, Jean E. (1988): Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England. In: Shakespeare Quarterly 39 (4), 418–440. doi: [10.2307/2870706](https://doi.org/10.2307/2870706).
- Hsy, Jonathan/Pearman, Tory Vandeventer/Eyler, Joshua (Hg.) (2020): A cultural history of disability. Volume 2: In the Middle Ages / edited by Jonathan Hsy, Tory V. Pearman, and Joshua R. Eyler. London New York Oxford New Dehli Sydney: Bloomsbury Academic.
- Hubbard, Elbert (1898): Little journeys to the homes of American statesmen. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Hulme, Peter (1986): Colonial encounters: Europe and the native Caribbean, 1492-1797. London New York: Methuen.
- Izaola, Amaia/Zubero, Imanol (2015): La cuestión del otro: forasteros, extranjeros, extraños y monstruos. In: Papers. Revista de Sociologia 100 (1), 105. doi: [10.5565/rev/papers.649](https://doi.org/10.5565/rev/papers.649).

- Jacobs, Arthur (2015): Towards a Neurocognitive Poetics Model of literary reading. In: Towards a cognitive neuroscience of natural language use. 135–195. doi: [10.13140/RG.2.1.2140.7445](https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2140.7445).
- Jacobs, Arthur M. (2019): Sentiment Analysis for Words and Fiction Characters From the Perspective of Computational (Neuro-)Poetics. In: *Frontiers in Robotics and AI* 6, 53. doi: [10.3389/frobt.2019.00053](https://doi.org/10.3389/frobt.2019.00053).
- Jaidka, Kokil/Chhaya, Niyati/Ungar, Lyle (2018): Diachronic degradation of language models: Insights from social media. In: *Proceedings of the 56th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics (Volume 2: Short Papers)*. Paper präsentiert bei der ACL 2018, Melbourne, Australia: Association for Computational Linguistics, 195–200. doi: [10.18653/v1/P18-2032](https://doi.org/10.18653/v1/P18-2032).
- Jardine, Lisa (1983): *Still harping on daughters: women and drama in the Age of Shakespeare*. Sussex, England: Harvester Press; Totowa, N.J.: Barnes & Noble.
- Jiang, Yunqing/Pang, Patrick Cheong-Iao/Ang, Wen Wei/Lau, Ying (2022): A Proposed Method of Literature Analysis Based on Natural Language Processing and Network Analysis. In: *Proceedings of the 2022 10th International Conference on Information Technology: IoT and Smart City*. Paper präsentiert bei der ICIT 2022: IoT and Smart City, Shanghai China: ACM, 29–35. doi: [10.1145/3582197.3582202](https://doi.org/10.1145/3582197.3582202).
- Jockers, M.L. (2013): *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Topics in the Digital Humanities. University of Illinois Press.
- Johnson, Samuel (1765): *Mr. Johnson's Preface to His Edition of Shakespear's Plays*. Eighteenth Century. J. and R. Tonson, H. Woodfall, J. Rivington, R. Baldwin, L. Hawes, Clark and Collins, T. Longman, W. Johnston, T. Caslon, C. Corbet, T. Lownds, and the executors of B. Dodd.
- Jonson, Ben (1641): *Timber: or, Discoveries made upon men and matter*. Ginn & company, 1892.
- Kafer, Alison (2013): *Feminist, Queer, Crip*. Indiana University Press.
- Kalof, Linda/Bynum, William (Hg.) (2010): *A cultural history of the human body in the Renaissance*. First edition. The Cultural Histories Series. London, England: Zed Books. doi: [10.5040/9781350049741](https://doi.org/10.5040/9781350049741).

- Klarer, Mario (2004): *An introduction to literary studies*. 2nd ed. London ; New York: Routledge.
- Knowles, Ronald (1998a): *Carnival and Death in Romeo and Juliet*. In: Knowles, Ronald (Hg.): *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. London: Palgrave Macmillan UK, 36–60. doi: [10.1057/9780230000810_3](https://doi.org/10.1057/9780230000810_3).
- Knowles, Ronald (1998b): *Introduction*. In: Knowles, Ronald (Hg.): *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. London: Palgrave Macmillan UK, 1–12. doi: [10.1057/9780230000810_1](https://doi.org/10.1057/9780230000810_1).
- Knowles, Ronald (Hg.) (1998c): *Shakespeare and Carnival*. London: Palgrave Macmillan UK. doi: [10.1057/9780230000810](https://doi.org/10.1057/9780230000810).
- Kostihova, Marcela (2013): *Richard Recast: Reinassence Disability in a Postcommunist Culture*. In: Wood, David Houston/Hobgood, Allison P. (Hg.): *Recovering Disability in Early Modern England*. Ohio State University Press, 136–149.
- Kraeme, Nicole (o. J.): *Towards a Preprocessing Workflow for Early Modern English Using NLP Tools to Undertake a Historical Sentiment Analysis, Illustrated on William Shakespeare’s ‘All’s Well that Ends Well’ and ‘Macbeth’*.
- Kudlick, Catherine J. (2003): *Disability History: Why We Need Another “Other”*. In: *The American Historical Review*. doi: [10.1086/ahr/108.3.763](https://doi.org/10.1086/ahr/108.3.763).
- Laroque, François (1998): *Shakespeare’s ‘Battle of Carnival and Lent’: The Falstaff Scenes Reconsidered (1&2 Henry IV)*. In: Knowles, Ronald (Hg.): *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. London: Palgrave Macmillan UK, 83–96. doi: [10.1057/9780230000810_5](https://doi.org/10.1057/9780230000810_5).
- Lenz, Carolyn Ruth Swift/Greene, Gayle/Neely, Carol Thomas (1980): *The Woman’s part: feminist criticism of Shakespeare*. Urbana Chicago London: University of Illinois press.
- Liang, Percy/Bommasani, Rishi/Lee, Tony/Tsipras, Dimitris/Soylu, Dilara/Yasunaga, Michihiro/Zhang, Yian/Narayanan, Deepak/Wu, Yuhuai/Kumar, Ananya/Newman, Benjamin/Yuan, Binhang/Yan, Bobby/Zhang, Ce/Cosgrove, Christian/Manning, Christopher D./Ré, Christopher/Acosta-Navas, Diana/Hudson, Drew A./Zelikman, Eric/Durmus, Esin/Ladhak, Faisal/Rong, Frieda/Ren, Hongyu/Yao, Huaxiu/Wang,

Jue/Santhanam, Keshav/Orr, Laurel/Zheng, Lucia/Yuksekgonul, Mert/Suzgun, Mirac/Kim, Nathan/Guha, Neel/Chatterji, Niladri/Khattab, Omar/Henderson, Peter/Huang, Qian/Chi, Ryan/Xie, Sang Michael/Santurkar, Shibani/Ganguli, Surya/Hashimoto, Tatsunori/Icard, Thomas/Zhang, Tianyi/Chaudhary, Vishrav/Wang, William/Li, Xuechen/Mai, Yifan/Zhang, Yuhui/Koreeda, Yuta (2023): Holistic Evaluation of Language Models.

Liu, Alan (2013): The Meaning of the Digital Humanities. In: PMLA/Publications of the Modern Language Association of America 128 (2), 409–423. doi: [10.1632/pmla.2013.128.2.409](https://doi.org/10.1632/pmla.2013.128.2.409).

Liu, Chuang/Xiong, Deyi/Jia, Yuxiang/Zan, Hongying/Hu, Changjian (2020): HisBERT for Conversational Reading Comprehension. In: 2020 International Conference on Asian Language Processing (IALP). 147–152. doi: [10.1109/IALP51396.2020.9310487](https://doi.org/10.1109/IALP51396.2020.9310487).

Locke, W.N./Booth, A.D. (1955): Machine Translation of Languages: Fourteen Essays. Machine Translation of Languages: Fourteen Essays. Published jointly by Technology Press of the Massachusetts Institute of Technology and Wiley, New York.

Longstaffe, Stephen (1998): ‘A short report and not otherwise’: Jack Cade in 2 Henry VI. In: Knowles, Ronald (Hg.): Shakespeare and Carnival: After Bakhtin. London: Palgrave Macmillan UK, 13–35. doi: [10.1057/9780230000810_2](https://doi.org/10.1057/9780230000810_2).

Loomba, Ania (1998): Colonialism/postcolonialism. Third edition 2015. New critical idiom. Milton Park, Abingdon, Oxon New York, NY: Routledge.

Loughnane, Rory (2020): Shakespeare and the Idea of Early Authorship. In: Loughnane, Rory/Power, Andrew J. (Hg.): Early Shakespeare, 1588–1594. Cambridge University Press, 21–53. doi: [10.1017/9781108861748.002](https://doi.org/10.1017/9781108861748.002).

Lucking, David (2019): “The Elements so Mix’d”: Empedoclean Cosmology in The Tempest. In: Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies, Vol 5 No 1 (2019). doi: [10.13136/SJTDS.V5I1.229](https://doi.org/10.13136/SJTDS.V5I1.229).

- Mahoney, Charles (2012): Coleridge and Shakespeare. In: Burwick, Frederick (Hg.): The Oxford Handbook of Samuel Taylor Coleridge. Oxford University Press, 498–514. doi: [10.1093/oxfordhb/9780199644179.013.0027](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199644179.013.0027).
- Manjavacas, Enrique/Fonteyn, Lauren (2022a): Adapting vs. Pre-training Language Models for Historical Languages. In: Journal of Data Mining & Digital Humanities NLP4DH (Digital humanities in languages). doi: [10.46298/jdmdh.9152](https://doi.org/10.46298/jdmdh.9152).
- Manjavacas, Enrique/Fonteyn, Lauren (2022b): Adapting vs. Pre-training Language Models for Historical Languages. In: Journal of Data Mining & Digital Humanities NLP4DH (Digital humanities in...), 9152. doi: [10.46298/jdmdh.9152](https://doi.org/10.46298/jdmdh.9152).
- Manning, Christopher/Schutze, Hinrich (1999): Foundations of Statistical Natural Language Processing. MIT Press.
- Manovitch, Lev (2020): Cultural analytics. Cambridge, [Massachusetts]: The MIT Press.
- Marcus, Mitchell P./Santorini, Beatrice/Marcinkiewicz, Mary Ann (1993): Building a Large Annotated Corpus of English: The Penn Treebank. In: Computational Linguistics 19 (2), 313–330.
- Martín Sujo, Jessie C./Golobardes i Ribé, Elisabet (2022): Personality Profile of Fictional Characters in Books Using Natural Language Processing.
- Martindale, Charles (2004): Shakespeare and Virgil. In: Martindale, Charles/Taylor, A.B. (Hg.): Shakespeare and the Classics. Cambridge: Cambridge University Press, 87–106. doi: [10.1017/CBO9780511483769.006](https://doi.org/10.1017/CBO9780511483769.006).
- Matthews, R.A.J. (1993): Neural Computation in Stylometry I: An Application to the Works of Shakespeare and Fletcher. In: Literary and Linguistic Computing 8 (4), 203–210. doi: [10.1093/lc/8.4.203](https://doi.org/10.1093/lc/8.4.203).
- McElroy, Bernard (1988): The Plantagenets in Chicago. In: Shakespeare Quarterly 39 (4), 495–500. doi: [10.2307/2870710](https://doi.org/10.2307/2870710).
- McMullan, Gordon (1998): ‘Swimming on bladders’: the Dialogics of Reformation in Shakespeare & Fletcher’s Henry VIII. In: Knowles, Ronald (Hg.): Shakespeare and Carnival: After Bakhtin. London: Palgrave Macmillan UK, 211–227. doi: [10.1057/9780230000810_10](https://doi.org/10.1057/9780230000810_10).

- Medeghini, R./Valtellina, E. (2006): *Quale disabilità?: culture, modelli e processi di inclusione*. E-lab. FrancoAngeli.
- Mendoza-Denton, Norma (2004): *Language and Identity*. In: Chambers, J.K./Trudgill, Peter/Schilling-Estes, Natalie (Hg.): *The Handbook of Language Variation and Change*. Wiley, 475–499. doi: [10.1002/9780470756591.ch19](https://doi.org/10.1002/9780470756591.ch19).
- Menzer, Paul (2020): *Anecdotal Jonson*. In: Butler, Martin/Rickard, Jane (Hg.): *Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 149–166. doi: [10.1017/9781108903967.008](https://doi.org/10.1017/9781108903967.008).
- Meriggi, Marco/Rao, Anna Maria (2020): *Stranieri: controllo, accoglienza e integrazione negli Stati italiani (XVI-XIX secolo)*. Clío: Saggi di scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche. Erscheinungsort nicht ermittelbar: FedOA - Federico II University Press.
- Metzler, Irina (2015): *A social history of disability in the Middle Ages: cultural considerations of physical impairment*. First issued in paperback. *Routledge studies in cultural history*. London New York: Routledge.
- Michel, Jean-Baptiste/Shen, Yuan Kui/Aiden, Aviva Presser/Veres, Adrian/Gray, Matthew K./The Google Books Team/Pickett, Joseph P./Hoiberg, Dale/Clancy, Dan/Norvig, Peter/Orwant, Jon/Pinker, Steven/Nowak, Martin A./Aiden, Erez Lieberman (2011): *Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books*. In: *Science* 331 (6014), 176–182.
- Mitchell, David T./Snyder, Sharon L. (Hg.) (1997): *The body and physical difference: discourses of disability*. *The body, in theory : histories of cultural materialism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Molino, Alberto (2020): *Informatica Umanistica e Digital Humanities. Origini, Contesti d'uso, Corsi*. Independently Published.
- Molz, Johannes (2019): *A close and distant reading of Shakespearean intertextuality: towards a mixed method approach for literary studies*. Ludwig-Maximilians-Universität München. doi: [10.5282/OPH.4](https://doi.org/10.5282/OPH.4).
- Montanelli, Stefano/Ruskov, Martin (2023): *A Systematic Literature Review of Online Collaborative Story Writing*. In: Abdelnour Nocera, José/Kristín Lárusdóttir,

- Marta/Petrie, Helen/Piccinno, Antonio/Winckler, Marco (Hg.): Human-Computer Interaction – INTERACT 2023, Lecture Notes in Computer Science. Cham: Springer Nature Switzerland, 73–93. doi: [10.1007/978-3-031-42286-7_5](https://doi.org/10.1007/978-3-031-42286-7_5).
- Montrose, Louis A. (1989): Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture. In: Veenser, H. Aram (Hg.): The New historicism. New York: Routledge, 15–37.
- Moretti, F. (2005): Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History. ACLS Humanities E-Book. Verso.
- Moretti, Franco (2013): Distant reading. London: Verso.
- Moretti, Franco (2000): Conjectures on World Literature. In: New Left Review (1), 54–68.
- Mueller, Martin (2014): Shakespeare His Contemporaries: collaborative curation and exploration of Early Modern drama in a digital environment. In: Digital Humanities Quarterly 008 (3).
- Murphy, Sean/Archer, Dawn/Demmen, Jane (2020): Mapping the links between gender, status and genre in Shakespeare’s plays. In: Language and Literature: International Journal of Stylistics 29 (3), 223–245. doi: [10.1177/0963947020949438](https://doi.org/10.1177/0963947020949438).
- Nalisnick, Eric T./Baird, Henry S. (2013): Character-to-Character Sentiment Analysis in Shakespeare’s Plays. In: Schuetze, Hinrich/Fung, Pascale/Poesio, Massimo (Hg.): Proceedings of the 51st Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics (Volume 2: Short Papers). Paper präsentiert bei der ACL 2013, Sofia, Bulgaria: Association for Computational Linguistics, 479–483.
- Nevalainen, Terttu (2021): Early Modern English. In: Linguistics. Oxford University Press. doi: [10.1093/obo/9780199772810-0270](https://doi.org/10.1093/obo/9780199772810-0270).
- Newmark, Peter (1988): A textbook of translation. New York: Prentice-Hall International.
- Newton, K.M. (1997): Louis A. Montrose: ‘Professing the Renaissance: the Poetics and Politics of Culture’. In: Twentieth-Century Literary Theory: A Reader. London: Macmillan Education UK, 240–247. doi: [10.1007/978-1-349-25934-2_47](https://doi.org/10.1007/978-1-349-25934-2_47).

- North, Thomas (1910): *Plutarch's Lives*. Englished by Sir Thomas North in Ten Volumes. London: J.M. Dent & Sons.
- Orlandi, Tito/Mordenti, Raul (2003): Lo status accademico dell'Informatica umanistica, con Appendice di M. Catacchio. In: *Archeologia e Calcolatori* 14, 7–32.
- Orlandi, Tito/Tomasi, Francesca (2023): Una storia dell'informatica umanistica in Italia. In: Ciotti, Fabio (Hg.): *Digital humanities: metodi, strumenti, saperi*, Studi superiori ; Teoria della letteratura e critica letteraria. Roma: Carocci editore, 35–47.
- Packer, Tina (2015): *Women of will: following the feminine in Shakespeare's plays*. First edition. New York: Alfred A. Knopf.
- Palmero Aprosio, Alessio/Menini, Stefano/Tonelli, Sara (2022): BERToldo, the Historical BERT for Italian. In: Sprugnoli, Rachele/Passarotti, Marco (Hg.): *Proceedings of the Second Workshop on Language Technologies for Historical and Ancient Languages*. Marseille, France: European Language Resources Association, 68–72.
- Pandya, Marmik (2016): NLP based Poetry Analysis and Generation. doi: [10.13140/RG.2.2.35878.73285](https://doi.org/10.13140/RG.2.2.35878.73285).
- Paoli, Marco (2020): Digitalizzazione e ricerca umanistica: il versante dello studioso. In: *DigItalia* 15 (1), 13–25. doi: [10.36181/digitalia-00001](https://doi.org/10.36181/digitalia-00001).
- Peters, Hans (2011): Degree adverbs in Early Modern English. In: *Degree Adverbs in Early Modern English*. De Gruyter Mouton, 269–288. doi: [10.1515/9783110879599.269](https://doi.org/10.1515/9783110879599.269).
- Pinheiro, Lucas G. (2016): The Ableist Contract: Intellectual Disability and the Limits of Justice in Kant's Political Thought. In: Arneil, Barbara/Hirschmann, Nancy J. (Hg.): *Disability and Political Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 43–78. doi: [10.1017/9781316694053.004](https://doi.org/10.1017/9781316694053.004).
- Piotrowski, Michael (2012a): Historical Corpora. In: Piotrowski, Michael (Hg.): *Natural Language Processing for Historical Texts, Synthesis Lectures on Human Language Technologies*. Cham: Springer International Publishing, 101–116. doi: [10.1007/978-3-031-02146-6_8](https://doi.org/10.1007/978-3-031-02146-6_8).

- Piotrowski, Michael (2012b): *Natural Language Processing for Historical Texts. Synthesis Lectures on Human Language Technologies*. Cham: Springer International Publishing. doi: [10.1007/978-3-031-02146-6](https://doi.org/10.1007/978-3-031-02146-6).
- Plutarque (2014): *Vies parallèles*. Paris: Gallimard.
- Poole, Kristen (1998): *Facing Puritanism: Falstaff, Martin Marprelate and the Grotesque Puritan*. In: Knowles, Ronald (Hg.): *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. London: Palgrave Macmillan UK, 97–122. doi: [10.1057/9780230000810_6](https://doi.org/10.1057/9780230000810_6).
- Possamai, Irina (2006): *L'ospite in scena*. In: *Narrativa. Nuova serie* (28), 343–350. doi: [10.4000/narrativa.2571](https://doi.org/10.4000/narrativa.2571).
- Previtali, Giuseppe (2022): *Che cosa sono le Digital Humanities*. 1a edizione. Roma: Carocci editore.
- Primorac, Antonija/Arias, Rosario/Patras, Roxana/Eglāja-Kristone, Eva/Dalen-Oskam, Karina van/Herrmann, Berenike/Schöch, Christof/François, Pieter (2023): *Distant Reading Two Decades On: Reflections on the Digital Turn in the Study of Literature*. In: *Digital Studies / Le champ numérique (Special DSCN Collection #9)*. doi: [10.16995/dscn.8855](https://doi.org/10.16995/dscn.8855).
- Qiu, Wenjun/Xu, Yang (2022): *HistBERT: A Pre-trained Language Model for Diachronic Lexical Semantic Analysis*. doi: [10.13140/RG.2.2.14905.44649](https://doi.org/10.13140/RG.2.2.14905.44649).
- Rackin, Phyllis (2005): *Shakespeare and women*. Oxford Shakespeare topics. Oxford [England] ; New York: Oxford University Press.
- Ramsay, S. (2011): *Reading Machines: Toward and Algorithmic Criticism*. Topics in the Digital Humanities. University of Illinois Press.
- Ransom, J.C. (1941): *The New Criticism*. New Directions.
- Rayson, Paul/Archer, Dawn/Baron, Alistair/Culpeper, Jonathan/Smith, Nicholas (o. J.): *Tagging the Bard: Evaluating the Accuracy of a Modern POS Tagger on Early Modern English Corpora*.
- Rossini Favretti, Rema (2000): *Progettazione e costruzione di un corpus di italiano scritto CORIS/CODI*. In: Rossini Favretti, Rema/Università di Bologna/Associazione

italiana dei centri linguistici universitari (Hg.): *Linguistica e informatica: corpora, multimedialità e percorsi di apprendimento*. Roma: Bulzoni, 39–56.

Rossini Favretti, Rema/Università di Bologna/Associazione italiana dei centri linguistici universitari (Hg.) (2000): *Linguistica e informatica: corpora, multimedialità e percorsi di apprendimento*. Roma: Bulzoni.

Sabatini, F. (1982): *La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni*.

Sacks, David Harris (1988): Searching for „Culture“ in the English Renaissance. In: *Shakespeare Quarterly* 39 (4), 465–488. doi: [10.2307/2870708](https://doi.org/10.2307/2870708).

Said, Edward W. (1978): *Orientalism*. 25. anniversary edition with a new preface by the author. New York: Vintage Books Edition.

Schöch, Christof/Patras, Roxana/Erjavec, Tomaž/Santos, Diana (2021): Creating the European Literary Text Collection (ELTeC): Challenges and Perspectives. In: *Modern Languages Open* 1, 25. doi: [10.3828/mlo.v0i0.364](https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.364).

Secara, Maggie Pierce (2008): *A compendium of common knowledge, 1558-1603: Elizabethan commonplaces for writers, actors & re-enactors*. Los Angeles: Popinjay Press.

Shackford, M.H. (1929): *Plutarch in Renaissance England: With Special Reference to Shakespeare*.

Shakespeare, William (2021a): *Macbeth*. Arnoldo Mondadori.

Shakespeare, William (2021b): *Riccardo III*. Arnoldo Mondadori.

Shakespeare, William (2019a): *Giulio Cesare*. Arnoldo Mondadori.

Shakespeare, William (2019b): *La Tempesta*. Arnoldo Mondadori.

Shakespeare, William (2018): *Molto Rumore per Nulla*. Arnoldo Mondadori.

Shakespeare, William/Taylor, Gary/Jowett, John/Bourus, Terri/Egan, Gabriel (2016): *The new Oxford Shakespeare: the complete works*. Modern critical edition, first edition. Oxford, United Kingdom :New York, NY: Oxford University Press.

- Shapiro, James (2016): *Shakespeare and the Jews*. Twentieth anniversary edition. New York, NY: Columbia University Press.
- Shapiro, James (1991): *Rival playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare*. New York: Columbia University Press.
- Siraisi, Nancy G. (2003): *Medieval & early Renaissance medicine: an introduction to knowledge and practice*. Nachdr. Chicago: The Univ. of Chicago Press.
- Spevack, M. (1968): *A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare: A concordance to the Complete works, SEVERITY-ZWAGGER'D, and Appendices. A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare*. Georg Olms.
- Spevack, Marvin (1974): *The Harvard concordance to Shakespeare*. 2. pr. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard Univ. Press.
- Stern, Tiffany (2023): *Shakespeare, Malone and the Problems of Chronology*. 1st ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, Ann/Marcus, Mitchell/Santorini, Beatrice (2003): *The Penn Treebank: An Overview*. In: Abeillé, Anne (Hg.): *Treebanks, Text, Speech and Language Technology*. Dordrecht: Springer Netherlands, 5–22. doi: [10.1007/978-94-010-0201-1_1](https://doi.org/10.1007/978-94-010-0201-1_1).
- Taylor, Anthony Brian (2000): *Shakespeare's Ovid: the „Metamorphoses“ in the plays and poems*. Cambridge: Cambridge university press.
- Taylor, Gary (2017): *Did Shakespeare Write The Spanish Tragedy?* In: Taylor, Gary/Egan, Gabriel (Hg.): *The new Oxford Shakespeare: authorship companion*. Oxford, United Kingdom ; New York, NY: Oxford University Press, 246–260.
- Taylor, Gary/Egan, Gabriel (Hg.) (2017): *The new Oxford Shakespeare: authorship companion*. First edition. Oxford, United Kingdom ; New York, NY: Oxford University Press.
- Thomas, Keith (2018): *In pursuit of civility: manners and civilization in early modern England*. The Menahem Stern Jerusalem lectures. New Haven London: Yale University Press.

- Thompson, Ann (Hg.) (2014): *Macbeth: the state of play*. Bloomsbury collections. London: Bloomsbury. doi: [10.5040/9781472503220](https://doi.org/10.5040/9781472503220).
- Tomasin, Lorenzo (2017): *L' impronta digitale: cultura umanistica e tecnologia*. 1a edizione. Sfere extra. Roma: Carocci editore.
- Torrey, Michael (2000): "The plain devil and dissembling looks": Ambivalent Physiognomy and Shakespeare's Richard III. In: *English Literary Renaissance* 30 (2), 123–153. doi: [10.1111/j.1475-6757.2000.tb01167.x](https://doi.org/10.1111/j.1475-6757.2000.tb01167.x).
- Tottel, Richard (1557): *Tottel's miscellany : songs and sonnets of Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt and others*.
- Underwood, Ted (2019): *Distant Horizons: Digital Evidence and Literary Change*, Underwood.
- Vaswani, Ashish/Shazeer, Noam/Parmar, Niki/Uszkoreit, Jakob/Jones, Llion/Gomez, Aidan N./Kaiser, Lukasz/Polosukhin, Illia (2017): *Attention Is All You Need*. doi: [10.48550/ARXIV.1706.03762](https://doi.org/10.48550/ARXIV.1706.03762).
- Veeser, H. Aram (1989a): Introduction. In: Veeser, H. Aram (Hg.): *The New Historicism*. New York, NY: Routledge, IX–XVI.
- Veeser, H. Aram (Hg.) (1989b): *The New historicism*. New York: Routledge.
- Vickers, Brian (2004): *Shakespeare, co-author: a historical study of five collaborative plays*. 1. paperb. ed. Oxford: Oxford University Press.
- Wagner, John, A. (Hg.) (2010): *Voices of Shakespeare's England: contemporary accounts of Elizabethan daily life*. Voices of an era. Santa Barbara, Calif: Greenwood.
- Wang, Jiaming (2023): Gender Roles in Shakespearean Plays: A Critical Analysis. In: *Journal of Research in Social Science and Humanities* 2 (9), 29–44. doi: [10.56397/JRSSH.2023.09.06](https://doi.org/10.56397/JRSSH.2023.09.06).
- Weimann, Robert (1988): Bifold Authority in Shakespeare's Theatre. In: *Shakespeare Quarterly* 39 (4), 401–417. doi: [10.2307/2870705](https://doi.org/10.2307/2870705).
- Wiggins, M. (2000): *Shakespeare and the Drama of His Time*. Oxford Shakespeare topics. Oxford University Press.

- Wiles, David (1998): The Carnavalesque in *A Midsummer Night's Dream*. In: Knowles, Ronald (Hg.): *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. London: Palgrave Macmillan UK, 61–82. doi: [10.1057/9780230000810_4](https://doi.org/10.1057/9780230000810_4).
- Winter, Thomas Nelson (1999): Roberto Busa, S.J., and the Invention of the Machine-Generated Concordance. In: *Faculty Publications*, 1. Classics and Religious Studies Department, 3–20.
- Wood, David Houston/Hobgood, Allison P. (Hg.) (2013): *Recovering Disability in Early Modern England*. Ohio State University Press.
- Yang, Yi/Eisenstein, Jacob (2016): Part-of-Speech Tagging for Historical English. In: Knight, Kevin/Nenkova, Ani/Rambow, Owen (Hg.): *Proceedings of the 2016 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies*. Paper präsentiert bei der NAACL-HLT 2016, San Diego, California: Association for Computational Linguistics, 1318–1328. doi: [10.18653/v1/N16-1157](https://doi.org/10.18653/v1/N16-1157).
- Yu, Mo/Li, Jiangnan/Yao, Shunyu/Pang, Wenjie/Zhou, Xiaochen/Xiao, Zhou/Meng, Fandong/Zhou, Jie (2023): Personality Understanding of Fictional Characters during Book Reading. In: Rogers, Anna/Boyd-Graber, Jordan/Okazaki, Naoaki (Hg.): *Proceedings of the 61st Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics (Volume 1: Long Papers)*. Paper präsentiert bei der ACL 2023, Toronto, Canada: Association for Computational Linguistics, 14784–14802. doi: [10.18653/v1/2023.acl-long.826](https://doi.org/10.18653/v1/2023.acl-long.826).

Sitografia

abilismo - Parole nuove - Accademia della Crusca (o. J.).
<https://accademiadellacrusca.it/it/parole-nuove/abilismo/18496> (19. Jänner 2025).

An Act for the Punishment of Vagabonds, and for Relief of the Poor and Impotent
(Vagabond Act), 14 Elizabeth I, c. 5, (1572). 1572.

Andreani, Angela/Russo, Daniel (2023): MetaLing Corpus: Creating a corpus of English
linguistics metalanguage from the 16th to the 18th century | Department of
Languages, Literatures, Cultures and Mediations.
[https://dlcm.unimi.it/en/metaling-corpus-creating-corpus-english-linguistics-
metalanguage-16th-18th-century](https://dlcm.unimi.it/en/metaling-corpus-creating-corpus-english-linguistics-metalanguage-16th-18th-century) (20. Juli 2025).

Bloomsbury Medieval Studies Platform - Home (o. J.).
<http://www.bloomsburymedievalstudies.com/bmcol/home> (27. Mai 2023).

Holistic Evaluation of Language Models (HELM) (o. J.).
<https://crfm.stanford.edu/helm/latest/> (10. November 2023).

Introductory Guide to English in Early Modern Drama (o. J.).
https://www.uv.es/tronch/stu/Guide_Early_Modern_English.html (25. Oktober
2023).

Jacobs, Arthur M. (o. J.): SentiArt. SentiArt. <http://sentiart.de/blog/> (10. November
2023).

Kroch, Anthony (2020): Penn Parsed Corpora of Historical English. doi:
[10.35111/4HZX-5483](https://doi.org/10.35111/4HZX-5483).

Larsen, Liam (2017): Shakespeare plays.

Leech, Clifford (2024): Ben Jonson | English Poet, Playwright & Actor | Britannica.

Oxford English Dictionary (2024): antic, n., sense 3.a.

Oxford English Dictionary (2023a): mean, v.2.

Oxford English Dictionary (2023b): want, adj. & n.2.

Oxford English Dictionary (o. J.). <https://www.oed.com/?tl=true> (25. Oktober 2023).

Shakespeare's works | Folger Shakespeare Library (o. J.).
<https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/> (27. Oktober 2023).

Sinclair, Stéfan/Rockwell, Geoffrey (2016): Voyant Tools.

TEI Consortium (2025): TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/index.html> (11. Februar 2025).

Weiner, Edmund (2010): Early modern English: grammar, pronunciation, and spelling. Oxford English Dictionary. <https://www.oed.com/discover/early-modern-english-spelling-grammar-and-pronunciation/?tl=true#grammar-noun-adjectives> (25. Oktober 2023).

William Painter | Victorian Era, Novels & Poetry | Britannica (2024).
<https://www.britannica.com/biography/William-Painter> (1. Oktober 2024).

La borsa di dottorato è stata cofinanziata con risorse del
Programma Operativo Nazionale Ricerca e Innovazione 2014-2020 (CCI 2014IT16M2OP005),
Fondo Sociale Europeo REACT-EU, Azione IV.4 “Dottorati e contratti di ricerca su tematiche dell’innovazione”
e Azione IV.5 “Dottorati su tematiche Green”



UNIONE EUROPEA
Fondo Sociale Europeo

