



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"



a cura di
Simonetta de Filippis



UniorPress
Napoli 2019



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

William Shakespeare e il senso del comico

a cura di

Simonetta de Filippis



UniorPress

NAPOLI 2019

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati e del Rettorato dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

Il volume è pubblicato con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International CC BY-NC-ND

ISBN: 978-88-6719-180-2

Impaginazione e photo editing:
Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo "Il Torcoliere"
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"



UniorPress - Napoli 2019

A Fernando Ferrara
indimenticato maestro
esempio di rigore e di dedizione

Indice

Presentazione

Lecture del comico

SIMONETTA DE FILIPPIS 9

1. Il senso del comico

Shakespeare e il senso del comico.

La commedia come terreno di sperimentazione

SIMONETTA DE FILIPPIS 21

Il comico shakespeariano tra ambivalenza e mutevolezza

LAURA DI MICHELE 41

Il comico come controdiscorso del senso

LORENZO MANGO 65

2. I modi del comico

La commedia radicale The Merchant of Venice:

la libbra di carne, l'anello di Leah e l'ideologia mercantile

ANNA MARIA CIMITILE 91

Tra farsa e commedia.

L'antropologia patriarcale di The Taming of the Shrew

ROSSELLA CIOCCA 113

I 'luoghi' del desiderio e riconfigurazioni dello sguardo

in A Midsummer Night's Dream

GIUSEPPE DE RISO 129

Da Falstaff a Yorick.

Il corpo e il fantasma della vis comica shakespeariana

C. MARIA LAUDANDO 145

3. I linguaggi del comico

<i>La retorica della (s)cortesia in As You Like It: una proposta di analisi pragmatica dei discorsi di Touchstone</i> BIANCA DEL VILLANO	163
---	-----

<i>Oscillazioni del comico in Twelfth Night</i> ANGELA LEONARDI.....	181
---	-----

<i>Il Co-mix shakespeariano: codici, generi e linguaggi tra parole e immagini</i> AURELIANA NATALE.....	205
--	-----

<i>Cymbeline: un romance storico</i> ANTONELLA PIAZZA	223
--	-----

4. Mettere in scena il comico

<i>La ricetta del comico: La dodicesima notte nella rivisitazione di Laura Angiulli</i> ROBERTO D'AVASCIO	253
--	-----

<i>Il viaggio di Falstaff: transcodificazione di un personaggio</i> ANNAMARIA SAPIENZA.....	271
--	-----

<i>Mettere in scena il mondo onirico. Il Sogno di una notte di mezza estate nelle produzioni del Teatro dell'Elfo</i> PAOLO SOMMAIOLO.....	291
---	-----

I partecipanti.....	315
----------------------------	------------

Presentazione

Lecture del comico

Simonetta de Filippis

Questo volume raccoglie gli interventi dei partecipanti al convegno *William Shakespeare e il senso del comico*, tenutosi all'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" (9-10 gennaio 2019), due giornate di studio pensate come occasione di approfondimento di questa materia per gli studenti del 2° anno del corso triennale di Letteratura inglese, un folto gruppo di giovani che ha mostrato fin dall'inizio grande interesse, volontà di partecipazione e desiderio di coinvolgimento anche in attività ulteriori rispetto ai momenti canonici di didattica frontale. Evidentemente ancora una volta la parola di Shakespeare è riuscita a toccare corde e sensibilità vive e, a distanza di secoli, i giovani d'oggi trovano nelle opere del grande drammaturgo inglese motivo di riflessione e di emozione. Qualche anno fa, nel 2012, una simile urgenza di ampliare e consolidare la formazione dei miei studenti mi portò a organizzare un analogo convegno, *William Shakespeare e il senso del tragico*, e, seguendo quel modello, anche in questa occasione ho scelto di avvalermi delle molte competenze nel campo degli studi shakespeariani di colleghi dell'Ateneo, nonché di altre università napoletane (Federico II) e campane (Salerno), raccogliendo così voci e metodi di lavoro diversi al fine di proporre agli studenti un ampio ventaglio di visioni e prospettive nello studio della materia letteraria e, nello specifico, shakespeariana.¹

Il presente volume ripropone nel complesso, anche nella sua articolazione interna, le giornate del convegno con le diverse sessioni di lavoro.

La prima sezione – **Shakespeare e il senso del comico** – si apre con un discorso di *Simonetta de Filippis* sulla difficoltà di dare una definizione precisa della commedia, un genere fluido quando non

¹ I contributi di quel convegno sono stati raccolti nel volume *Shakespeare e il senso del tragico*, a cura di chi scrive (Napoli: Loffredo Editore, 2013).

fortemente ambiguo in quanto rappresentazione della vita in tutte le sue pieghe e sfaccettature. La commedia shakespeariana, proprio per la maggiore duttilità e flessibilità rispetto alla tragedia, sembra prestarsi meglio alla sperimentazione teatrale nella ricerca inesauribile di nuovi linguaggi e di nuove forme e modalità di strutturazione del discorso teatrale: la diversità delle soluzioni adottate come momenti di apertura e di chiusura; la presentazione dei luoghi, la cui funzione catartica risulta spesso decisiva in relazione allo svolgimento e alla soluzione delle vicende; i personaggi che, per quanto riconducibili a ruoli tipici della tradizione teatrale, si evolvono secondo schemi mobili e mai scontati (in contrasto con i modelli classici della commedia latina e italiana); le tematiche che, pur in una cornice necessariamente leggera, suggeriscono riflessioni importanti sul disagio profondo dell'uomo del tempo attraverso la rappresentazione del problema dell'identità e di questioni politiche e sociali di grande impatto (giustizia, razza, religione, colonialismo). Ed è proprio la forte problematicità della scrittura comica di Shakespeare, questa modalità "dark comic" che fa delle sue commedie uno strumento di riflessione critica nei contenuti oltre che interessante e fertile terreno di sperimentazione nella forma.

Laura Di Michele, nelle riflessioni su "Il comico shakespeariano tra ambivalenza e mutevolezza", discute della contraddittorietà di un genere che rappresenta la varietà e molteplicità della vita quotidiana attraverso forme e stili altrettanto fluidi. La commedia di Shakespeare, con le sue modalità metateatrali e per la compresenza di forme ed elementi appartenenti a generi drammatici diversi, si caratterizza infatti come genere ambivalente e mutevole, da una parte mettendo in discussione linguaggi, forme, strutture, personaggi e atteggiamenti canonici, dall'altra aprendosi a innovazioni e a possibilità di interpretazioni che rendono il testo shakespeariano particolarmente vivo e aderente alle problematiche della nostra contemporaneità. Questi aspetti vengono discussi attraverso l'analisi di due commedie – *The Taming of the Shrew* e *Love's Labour's Lost* – tesa a evidenziare l'esteso uso della dimensione metateatrale nel primo caso, e a sottolineare la varietà dei registri linguistici nel secondo. Lo studio di Di Michele propone poi un'incursione nella contemporaneità attraverso un richiamo all'esperienza teatrale della messinscena afghana di *Love's Labour's Lost*, uno spettacolo realizzato a Kabul

nel 2005, il cui successo è certamente anche il risultato di quella ambiguità e mutevolezza caratteristiche della commedia shakespeariana che, nell'adattarsi alle sensibilità e tradizioni locali afgane, riesce a dar voce a personaggi ed emozioni di un'altra epoca e di un altro mondo.

“Il comico come controdiscorso del senso” di *Lorenzo Mango* si sofferma a indagare le differenze fra il ruolo del clown, spesso definito come tale nelle didascalie, e quello del *fool*, una distinzione che va riferita anche a quella fra personaggio e ruolo attorico. Mango sottolinea la funzione del clown nelle tragedie, quale personaggio che vi introduce il comico attraverso l'uso deliberatamente disarticolato del discorso condito da giochi di parole ed equivoci verbali, al fine di produrre un rovesciamento del senso. Il clown così, situandosi fra tragedia e commedia, senza mai definirsi come appartenente a un genere preciso, costruisce ciò che viene qui definito un 'controdiscorso' spesso legato alla morte, come accade a esempio in *Hamlet* e *Macbeth*, ove il clownesco sembra, in entrambi i casi, condurre al trionfo della morte. Nella parte conclusiva del saggio Mango traccia un parallelismo fra l'uso del gioco verbale come tratto stilistico del clown shakespeariano e il motto di spirito studiato da Freud che spesso, per funzionare, necessita di una triangolazione per cui, oltre al parlante e all'ascoltatore, ci sia anche un soggetto terzo a cui il motto di spirito di fatto si riferisce; analogamente a teatro l'effetto comico del gioco verbale agisce sul pubblico, stabilendo un legame fra spettatori e personaggi.

La seconda sezione – **I modi del comico** – include quattro saggi che, da prospettive diverse, si accostano alla lettura di specifici testi e personaggi comici del teatro shakespeariano.

Anna Maria Cimitile, in “La commedia radicale *The Merchant of Venice*: la libbra di carne, l'anello di Leah e l'ideologia mercantile”, discute la difficoltà di attribuzione di genere di questa commedia che, nel tempo, soprattutto successivamente alla tragedia dell'Olocausto, ha acquisito significati ancor più vicini alla dimensione tragica. Nel saggio si suggerisce la definizione di “commedia radicale” secondo un'interpretazione che vede il personaggio di Shylock da una parte come espressione delle storture dell'economia mercantile, dall'altra come figura in radicale opposizione alla stessa logica mercantile.

L'azione della commedia, si sa, si svolge fra Venezia, simbolo del nuovo sistema economico, e Belmonte, espressione dei vecchi valori feudali, due mondi entrambi regolati da leggi e contratti, ma alle cui logiche si sottraggono l'anello di Leah, unico vero dono della storia, e la libbra di carne, la penale del contratto tra Shylock e Antonio che, paradossalmente, per la sua natura 'eccessiva', rappresenta una negazione dell'usura. L'autrice sottolinea che la conclusione giocosa della commedia – quasi una rassicurazione sull'appartenenza di questo *play* al genere comico – finisce per sminuire e offuscare l'importanza di una critica alla logica mercantile nel dramma che proviene proprio da Shylock e dal suo mondo.

Il saggio di *Rossella Ciocca*, "Tra farsa e commedia. L'antropologia patriarcale di *The Taming of the Shrew*", mette in evidenza, da una prospettiva antropologica e culturalista, quelle questioni relative al rapporto tra identità sessuale e potere nell'Inghilterra *early-modern* che hanno posto *The Taming of the Shrew* all'attenzione di studi critici in chiave di *gender*. Inizialmente si sottolinea il legame fra l'*Induction* di Sly e la storia di Caterina, entrambe espressione di un retroterra culturale in cui si riscontrano dinamiche sociali molto distanti dagli stilemi della commedia cortigiana che si svolge intorno al personaggio di Bianca. Il Medioevo contadino e una dimensione ideologica fortemente caratterizzata dalla prospettiva patriarcale fanno da sfondo alle vicende di Petruccio e Caterina nelle quali sembrano trovarsi echi di forme punitive che venivano adottate nei confronti delle donne in caso di difformità rispetto alle norme comportamentali, dal *carting* allo *skimmington ride*, dal *riding the stang* al *cucking/ducking stool*. Tuttavia, nel ricorrere alla tradizione popolare, Shakespeare, attraverso l'uso del comico e del farsesco, crea un testo aperto a diverse possibili interpretazioni grazie anche alla natura fortemente teatrale di questa commedia che può variamente plasmarsi attraverso differenti scelte registiche e recitative.

Giuseppe De Riso, in "I 'luoghi' del desiderio e riconfigurazioni dello sguardo in *A Midsummer Night's Dream*", discute del rapporto fra luogo ed eros in questo *play*, partendo dalle riflessioni critiche di Jacques Lacan sulla funzione dello sguardo come strumento di riconoscimento identitario. Il saggio mette in evidenza la stretta relazione esistente fra tale funzione e la dimensione affettiva del luogo, sottolineando quanto lo sguardo venga qui utilizzato da Shakespeare come

strumento di conoscenza, nonché come espressione del senso del comico. Il primo sguardo di cui si discute è quello paterno di Egeo nei confronti della figlia, non più riconosciuta tale nel momento in cui Ermia contravviene alla legge dell'autorità patriarcale. L'opposizione del padre spinge Ermia ad abbandonare la città di Atene, che ora guarda con occhi diversi, per spostarsi nel bosco, luogo che consente libertà di 'vedute' e di comportamenti. E nel bosco, come è noto, le confusioni che avvengono sono determinate da una manipolazione dello sguardo con una serie di errori e mutamenti dei desideri e delle identità dei personaggi che vengono attentamente discusse da De Riso attraverso numerosi richiami testuali.

“Da Falstaff a Yorick. Il corpo e il fantasma della *vis* comica shakespeariana” di C. Maria Laudando studia uno dei personaggi fisicamente più imponenti e ingombranti della produzione di Shakespeare, Sir John Falstaff, analizzandone la presenza nelle *histories*. Fin dall'inizio Falstaff, per la sua discutibile amicizia con il principe Hal, si delinea quale “Lord of Misrule” in quanto, attraverso una serie di giochi di parole, fa da contrappunto comico alle forme della regalità che dovrebbero guidare il giovane principe, ponendosi nei suoi confronti come modello di licenziosità e di spensieratezza, quasi a voler evocare il contrasto tra la forza sovversiva della tradizione festiva popolare e gli schemi ordinati della regalità. Richiamandosi alla critica neo-storicista, Laudando discute inoltre il legame fra il Falstaff shakespeariano, la controversa figura storica di Sir John Oldcastle e le dispute teologiche dei *Marpelate Tracts* il cui linguaggio scurrile e irriverente compare in forma parodica nei cosiddetti *Falstaff Plays*. Nel caso di Falstaff è inoltre importante il ruolo attorico di William Kemp, mentre il saluto di Amleto al teschio di Yorick appare quasi una sorta di omaggio al tipo di comicità verbale e fisica che aveva caratterizzato la recitazione dei grandi attori comici shakespeariani come Dick Tarlton o Will Kemp.

I linguaggi del comico, terza sezione del volume, propone sia studi che approfondiscono specifiche strategie linguistiche, sia discorsi relativi alla trasposizione dei testi shakespeariani in linguaggi diversi da quello drammaturgico.

Bianca Del Villano, in “(S)cortesia e retorica dell’inversione in *As You Like It*: una proposta di analisi pragmatica dei discorsi di Touchstone”, si basa sugli studi della Pragmatica storica, una disciplina che cerca di rintracciare usi linguistici del passato attraverso testi e documenti – e, fra questi, il testo teatrale può rappresentare un terreno di indagine estremamente efficace. Mediante lo studio della lingua di Shakespeare, in particolare, si può individuare e ricostruire un modello, per quanto approssimativo, del linguaggio parlato nel Rinascimento e, nello specifico, lo studio di Del Villano si concentra sul linguaggio della cortesia/scortesia, ovvero sull’aspetto della (*im*)*politeness* molto studiato dalla Pragmatica storica anche nella sua dimensione diacronica, che rappresenta nell’Inghilterra del Rinascimento una modalità di espressione linguistica spesso utilizzata come vera e propria strategia di scalata sociale. Sulla base di una sottile e ampia analisi del linguaggio di Touchstone, si discute quanto spesso cortesia e scortesia si sovrappongano all’interno di una strategia retorica dell’inversione basata sull’uso di concetti relativi a significati opposti: il *fool*, infatti, spesso adotta tattiche e strategie discorsive fatte di antitesi, ripetizioni, chiasmi e giochi di parole, operando un rovesciamento degli usi e delle pratiche linguistiche più consuete secondo una retorica dell’inversione che alla fine produce un linguaggio della sovversione.

“Oscillazioni del comico in *Twelfth Night*” di *Angela Leonardi* studia una commedia della fase matura della produzione shakespeariana nella quale il comico viene declinato in tutte le sue potenzialità espressive grazie a un meccanismo umoristico che è alla base dell’intero dramma. Attraverso un’attenta analisi testuale, Leonardi mette in evidenza le diverse forme di comicità di questo *play*: da quella verbale colta legata soprattutto alle figure di Orsino e Olivia, a quella più diretta e irriverente – verbale e gestuale – costruita su scambi di battute tipici della commedia dell’arte affidati a Ser Toby Belch, Ser Andrew Aguecheek e Maria, alla comicità ambigua e malinconica di Feste, a quella inconsapevole di Malvolio, un personaggio che diventa oggetto di scherno e di riso e che sembra incarnare perfettamente quegli elementi che Henri Bergson aveva delineato nel suo studio sul comico parlando del riso come una sorta di “castigo sociale”. L’umorismo di *Twelfth Night*, con la beffa ai danni di Malvo-

lio, diviene sempre più cupo e inquietante, in qualche modo anticipando, nota Leonardi, la vera e più grave beffa che si realizzerà di lì a poco con la rivincita di quei Puritani tanto ridicolizzati attraverso il personaggio di Malvolio la cui finale minaccia di vendetta – “I’ll be revenged on the whole pack of you!” – sembra trovare una triste e amara concretizzazione negli eventi che porteranno alla chiusura dei teatri nel 1642.

“Il *Co-mix* shakespeariano: codici, generi e linguaggi tra parole e immagini” di *Aureliana Natale* propone una lettura del comico shakespeariano attraverso la sua trasposizione nella forma del fumetto, un genere che sembra ben adattarsi a esprimere quella commistione di generi così caratterizzante le commedie di Shakespeare. Infatti, il genere fumetto, anche nella sua evoluzione da una forma prevalentemente satirica a quella più matura e complessa del *graphic novel*, sembra in qualche modo evocare un percorso simile a quello della commedia shakespeariana in cui la distinzione tra i generi diviene sempre più sfumata. Inoltre, partendo dal termine *commix* proposto dal fumettista Art Spiegelman per indicare la compresenza, nel fumetto, di parole e immagini, Natale nota come la commistione di generi nel teatro di Shakespeare rappresenti un elemento di flessibilità che permette di adattare i testi drammaturgici al codice fumettistico. Le premesse teoriche vengono poi illustrate attraverso l’analisi di alcune trasposizioni delle commedie di Shakespeare nell’ambito di tre filoni diversi: il fumetto Disney con *Paperon Bisbeticus Domato*; il manga giapponese con la serie *Shakespeare Manga* e, nello specifico, *The Merchant of Venice*; la saga *Sandman* di Neil Gaiman con *A Midsummer Night’s Dream* e *The Tempest*: un’operazione che riesce a riprodurre la complessità del mondo della commedia shakespeariana potenziandone la fruibilità grazie alla commistione del codice visivo e di quello testuale.

In “*Cymbeline: un romance storico*”, *Antonella Piazza* studia questo dramma da una prospettiva storico-psicologica. Sul piano privato e psicologico *Cymbeline*, sovrapponendosi al precedente modello tragico di *King Lear*, ripropone il complesso rapporto padre-figlia con Cymbeline padre-padrone, che allontana da sé la figlia Imogen, rea di non essersi sottomessa al volere paterno. Sulla base di un’analisi accurata tesa a mettere in luce una serie di elementi sia teatrali (soprattutto i richiami ad altri drammi dello stesso Shakespeare), sia del contesto storico-culturale, Piazza osserva come la vicenda privata

venga abilmente intrecciata con questioni storico-politiche che mettono a confronto (e fanno scontrare) una Britannia ‘progenitrice’ dell’Inghilterra con quella Roma, sì di Augusto, ma esplicitamente ammiccante alla Roma papista e corrotta da cui l’Inghilterra si era ‘giustamente e necessariamente’ distaccata nel Cinquecento. Anche in *Cymbeline* si può dunque non soltanto osservare quel procedimento di *translatio imperii* rintracciabile nei *Roman plays* di Shakespeare, ma vi si può leggere il senso di una risoluzione comica della scrittura tragica precedente attraverso lo scioglimento finale positivo degli eventi politici con la pace fra Roma e la Britannia, nonché della vicenda familiare, privata: l’azione risanatrice di Imogen nei confronti delle ossessioni possessive e distruttive sia del padre che del marito, e la ricomposizione di un nucleo familiare – la “royal family” – che sembrava irrimediabilmente disperso ma che si riunisce alla fine intorno al “cedro maestoso” e regale di Cymbeline/James I Stuart.

I saggi della quarta sezione – **Mettere in scena il comico** – guardano più specificamente alle produzioni teatrali di alcune commedie di Shakespeare e a ruoli attorici di rilievo come quello di Falstaff.

Roberto D’Avascio, in “La ricetta del comico: *La dodicesima notte* nella rivisitazione di Laura Angiulli”, discute questa commedia dal punto di vista delle relazioni fra i personaggi e della presenza di una comicità che spesso tende a velarsi di follia. Quanto all’ambientazione in Illiria, con una dimensione politica apparentemente assente, questa potrebbe voler indicare uno spazio non condizionato da regole stringenti ove emozioni e immaginazione possono trovare una più libera espressione. Nella seconda parte del saggio D’Avascio ricostruisce il lavoro di drammaturgia e di messa in scena delle commedie di Shakespeare della regista napoletana Laura Angiulli: *Il mercante di Venezia*, *La bisbetica domata*, *Misura per misura* e, più recentemente, *La dodicesima notte* – un lavoro drammaturgico di riduzione dei testi di Shakespeare, nell’assoluto rispetto però dei tanti livelli di significati, che riesce peraltro a rendere queste opere più facilmente fruibili proprio grazie a un fine lavoro di sintesi e di scarnificazione su relazioni fra personaggi, dialoghi e azioni, sempre conservando la piena forza drammatica dell’originale. Il saggio fa il

punto proprio su questa cifra registica di essenzialità nella resa drammaturgica e nella messa in scena che, in stile quasi elisabettiano, privilegia gli spazi vuoti affinché i significati prendano corpo attraverso la parola e grazie all'attento ed efficace uso delle luci a cura del fotografo Cesare Accetta con il quale Angiulli collabora da lungo tempo.

“Il viaggio di Falstaff: transcodificazione di un personaggio” di *Annamaria Sapienza* traccia la vicenda teatrale di questa figura attraverso i secoli. Creato da Shakespeare che ne ha fatto un personaggio memorabile nelle due parti dell'*Enrico IV*, qui Falstaff ricopre il ruolo di un soldato tracotante e licenzioso, mentre nella commedia *Le allegre comari di Windsor* diventa oggetto di scherno proprio da parte di quelle donne di cui voleva servirsi; nell'*Enrico V*, infine, Falstaff viene solo richiamato attraverso il racconto della sua morte solitaria perdendo completamente la dimensione comica. Falstaff trova riferimenti sia nell'ambito della storia inglese nella figura di John Oldcastle, che in una tradizione letteraria classica (Plauto e Terenzio) e rinascimentale (Pasqualigo). Il Falstaff shakespeariano, con il suo ruolo imponente, ingombrante, trasgressivo, ha esercitato un grande fascino sugli attori ma soprattutto la sua identità complessa ha contribuito a una continua rivitalizzazione e reinvenzione di questo personaggio in tempi, generi e codici diversi. In particolare, dalla seconda metà del XVIII secolo Falstaff ha ispirato numerose nuove opere letterarie e musicali, fino a giungere alla grande produzione operistica di Giuseppe Verdi (1893) e alla versione cinematografica di Orson Welles, *Falstaff: Chimes at Midnight* (1965), un 'viaggio' in cui il personaggio conserva tutta la sua forza teatrale, senza mai tradire quelle caratteristiche della grande creazione comica shakespeariana.

Paolo Sommaiolo, in “Mettere in scena il mondo onirico. Il *Sogno di una notte di mezza estate* nelle produzioni del Teatro dell'Elfo”, concentra la sua analisi sulla qualità onirica della commedia che anticipa, in chiave letteraria e teatrale, ciò che Freud approfondirà secoli dopo con le sue analisi scientifiche. Dopo una disamina delle analogie fra teatro e sogno come piano strategico sul quale Shakespeare costruisce il mondo onirico della commedia, Sommaiolo traccia la storia delle produzioni allestite dalla compagnia milanese del Teatro dell'Elfo. Il *Sogno* è stato infatti messo in scena più volte e in diverse forme, a partire dall'allestimento della stagione teatrale 1981-82, nella versione musical

rock-punk diretta da Gabriele Salvatores, con una lettura basata sul contrasto fra registri recitativi, colori e suoni per rappresentare l'opposizione fra il giorno e la notte, fra ragione e passione. Successivamente Elio De Capitani, nella sua prima regia del *Sogno* (1988), ha privilegiato invece un'impostazione *dark* che risente da una parte della prospettiva critica proposta da Jan Kott in *Shakespeare nostro contemporaneo*, dall'altra si è lasciata ispirare da alcune creazioni di Pina Bausch. Gli allestimenti successivi del *Sogno*, sempre diretti da De Capitani (1997, 2010, 2016), sono stati modificati sostanzialmente al fine di esaltare la dimensione onirica del testo che viene orientata nel senso del comico, così che all'atmosfera cupa si sostituisce una sorta di *féerie* barocca in cui la scenografia contribuisce ad accentuare la chiave favolistica.

Nel concludere queste pagine introduttive, desidero esprimere la mia gratitudine al Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati e al Rettorato dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" per aver sostenuto questa mia iniziativa, sia per l'organizzazione del convegno che per la pubblicazione del presente volume.

Un ringraziamento speciale va a tutti i colleghi che, con la loro partecipazione, hanno reso possibile una nuova occasione di confronto scientifico proficuo e stimolante, contribuendo generosamente con le loro riflessioni e i loro studi alla realizzazione di questo volume.

Un grazie particolare e particolarmente sentito va ai miei studenti, motivo di speranza e di continuo arricchimento nel clima di collaborazione e di scambio che ho sempre cercato di realizzare con loro e che negli anni hanno contribuito a dare senso al mio lavoro di docente mantenendo vivo il mio entusiasmo per l'insegnamento e per la ricerca.

Napoli, 30 maggio 2019

Simonetta de Filippis

Il senso del comico

William Shakespeare e il senso del comico. La commedia come terreno di sperimentazione

Simonetta de Filippis

Abstract: La difficoltà di definire il genere commedia deriva dalla sua complessità come specchio della vita in tutte le sue sfaccettature e ambiguità. La commedia, peraltro, sembra prestarsi più degli altri generi alle tante possibilità della sperimentazione teatrale shakespeariana, nella ricerca inesauribile di nuovi linguaggi e di nuove modalità che si realizzano attraverso l'adozione di forme diverse nella strutturazione del discorso teatrale, nelle tante soluzioni di apertura e di chiusura delle commedie, nella funzione determinante dei luoghi, nei personaggi dall'evoluzione mai scontata e fissa (in contrasto con i modelli classici della commedia latina e italiana), nel riflettere il disagio profondo dell'uomo del tempo attraverso la rappresentazione del problema dell'identità, delle difficoltà dei rapporti interpersonali e di temi politici e sociali di grande impatto (giustizia, razza, religione, colonialismo). Insomma, il comico in Shakespeare, con le sue note a volte tragicamente amare e ambigue così strettamente intrecciate alla leggerezza e al sorriso propri del genere commedia, si pone come strumento di riflessione critica nei contenuti e grande momento di sperimentazione nella forma.

Parole chiave: commedia, sperimentazione, identità, ambiguità, metateatralità

Etimologicamente il termine comico deriva dal greco *kômos*, che in epoca classica indicava un genere di festino chiassoso e sregolato con il quale si festeggiava il dio del vino. Fin dalle origini, il comico è stato quindi identificato con un elemento di trasgressività, e come tale è stato normalmente descritto, tanto dalle poetiche classiche quanto dalle teorie moderne, che lo hanno associato per lo più alla modalità del deforme e/o a quella dell'incongruo. [...] Più che un canone di genere, il comico esprime un atteggiamento complessivo

del pensiero, una disponibilità a una forma di conoscenza critica e non sclerotizzata: di qui la sua fortuna storica e la varietà delle sue manifestazioni teatrali, letterarie, iconiche [...].¹

Il termine ‘comico’ nell’uso viene solitamente associato a ‘commedia’, “una sistematizzazione verbalizzata, un ordinamento, una regolarizzazione, del *kômos* [...]”, che poi trova nel tempo una sua formalizzazione come genere drammatico opposto alla tragedia:

Dal sec. 16° in poi, rappresentazione scenica, generalmente in versi, la cui vicenda, tratta dalla vita comune, si risolve lietamente attraverso un susseguirsi di casi divertenti; l’interesse per l’intreccio è prevalente e il diletto degli spettatori è cercato soprattutto con la successione di accidenti curiosi e la vivace pittura di “tipi” attraverso un dialogo brillante.²

Questa definizione della commedia, tuttavia, propone indicazioni piuttosto generali e non riesce di certo a dirimere la questione dei generi drammaturgici all’interno della produzione shakespeariana e della loro distinzione che risulta particolarmente complessa non solo per la diffusa commistione di elementi tragici e comici, ma perché spesso questi appaiono intrecciati in modo innovativo e sperimentale, quasi a voler creare nuove tipologie di generi teatrali. In ogni caso, al di là delle banalizzazioni e semplificazioni che si possono proporre soprattutto sulla base dei finali lieti o tristi che vanno così a caratterizzare il dramma come commedia o come tragedia, quest’ultimo genere sembra più facilmente identificabile e definibile in quanto, pur contenendo a volte elementi appartenenti a forme drammaturgiche diverse, la struttura del discorso tragico risulta sempre riconoscibile nel suo andamento declinante verso una conclusione di morte, di sangue, di cupezza e di tetraggine. Il genere commedia, con i suoi finali spesso estremamente ambigui e forzatamente lieti, si rivela invece molto più sfuggente e difficile da far rientrare in una formulazione

¹ Augusto Sainati, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, 2003; la successiva, breve citazione nel testo è invece tratta da Augusto Sainati, *Il visto e il visibile: sul comico nel cinema*, Pisa: Edizioni ETS, 2000, 97.

² Voce del vocabolario Treccani.

precisa o, quanto meno, fortemente indicativa delle sue caratteristiche.

Una risposta al comprensibile interrogativo che ci si pone sul perché sia tanto complicato definire il genere commedia può forse trovarsi nella frase attribuita a Cicerone che definisce la commedia come “*imitatio vitae, speculum consuetudinis, et imago veritatis*”, ovvero come genere capace di rappresentare la vita intera in tutte le sue sfumature e sfaccettature, in tutti i suoi suoni e i suoi colori.³ La commedia, proprio come la vita vera, è infatti ben lungi dal limitarsi al divertimento puro e semplice come erroneamente si tende a pensare, ma porta in scena tutta la complessità della vita con le ombre e le luci che rabbuiano o illuminano l’umana esistenza; peraltro, la presenza di questo termine nei titoli di grandi capolavori della letteratura mondiale come la *Divina Commedia* di Dante o la *Comédie Humaine* di Balzac – testi che certamente non possono definirsi comici o divertenti né si pongono l’obiettivo di produrre reazioni di allegria e diletto – rappresenta un’autorevole conferma dell’ampio significato che assume questa voce.

Certamente la commedia shakespeariana, fin dagli esordi, riproduce la complessità della vita attraverso una commistione spesso incredibilmente stretta di cupezza e briosità, intima sofferenza e slanci di gioia e di allegria, in un perfetto amalgama di leggerezza e di profondità, sfuggendo, più degli altri generi teatrali della produzione shakespeariana (*histories, roman plays e tragedies*) a una classificazione chiara e univoca, senza mai aderire appieno al genere comico. È proprio questa liquidità o porosità del comico che impedisce di definire le commedie di Shakespeare semplicemente come tali e che ha spinto la critica a proporre una serie di raggruppamenti dei lavori comici di Shakespeare ricercando definizioni di comodo da usare come riferimento, per lo più aggiungendo alla parola commedia un ulteriore termine per poter descrivere meglio testi di fatto piuttosto ibridi, senza mai trovare soluzioni davvero soddisfacenti. E così si è scelto il termine di *early comedies* o commedie ‘eufuistiche’ per i primi testi comici in cui compare un uso talvolta particolarmente ricercato del

³ Cicerone, *De Republica*, I, 36; cit. in David Galbraith, “Theories of comedy”, in *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, edited by Alexander Leggatt, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 4.

linguaggio; la definizione di commedie ‘romantiche’ si applica in maniera piuttosto forzata a un gruppo di commedie che risultano spesso tutt’altro che tali, caratterizzate come sono non solo da momenti di forte ambiguità ma perfino di tragicità, e soprattutto considerato che al loro interno propongono serie critiche proprio alle convenzioni più diffuse della commedia romantica; le *dark comedies* o commedie ‘amare’ sono state successivamente indicate come *problem plays*, e la rinuncia all’uso del termine commedia in questo caso è segno evidente dell’impossibilità per la critica di trovare una collocazione comica a testi così ambigui e disturbanti nonostante le conclusioni convenzionalmente, ma del tutto forzatamente, liete; l’ultima produzione comica shakespeariana, cui spesso ci si riferisce semplicemente come agli ‘ultimi drammi’, ha trovato una forse più adeguata definizione nel termine ‘tragicommedia’ o *romance*, quest’ultima etichetta suggerita dalla riproposizione di tematiche, personaggi e stilemi della tradizione narrativa romanzesca cui Shakespeare si ispira.

Se si pensa che fin da Aristotele la commedia viene considerata un genere minore rispetto alla tragedia, abitata da “personaggi di poco conto” al contrario dei nobili protagonisti delle tragedie, in effetti anche all’interno del canone shakespeariano la tragedia resta il genere principe e, non a caso, quando si pensa a Shakespeare, le prime opere che vengono alla mente sono, per l’appunto, le grandi tragedie come *Hamlet*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, *Macbeth*, *King Lear*, mentre solo in un secondo momento si pensa a Shakespeare anche come autore di capolavori comici fra cui *A Midsummer Night’s Dream*, *The Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice*, *As You Like It*, *The Tempest*, per citare, in entrambi i generi, i titoli più popolari.

Eppure, a ben riflettere, la commedia riveste un’importanza forse anche maggiore degli altri generi nella drammaturgia shakespeariana poiché è il terreno sul quale Shakespeare può confrontarsi maggiormente con le possibilità delle sperimentazioni teatrali, proprio per questa maggiore flessibilità della commedia e per la sua capacità di accogliere e di esprimere tutte le note dell’esistenza e dell’umanità all’interno di una struttura drammatica più duttile rispetto alla tragedia.

Non è secondario ricordare che la produzione shakespeariana si innesta in un tessuto sociale e culturale molto complesso che in parte spiega il grande impegno sperimentale di Shakespeare e la ricerca di

nuovi linguaggi che possano ‘dire’ e rappresentare l’uomo nuovo: un uomo che, alla fine del Cinquecento, si trova ad affrontare un mondo destabilizzato proprio dalle tante conquiste e acquisizioni realizzatesi in quel secolo e che vive tutto il profondo disagio di un periodo la cui cifra è il cambiamento e la cui progettualità è pervasa da interrogativi e dubbi su ogni aspetto dell’esistere. Questo senso di fluidità e di trasformazione emerge appieno nella commedia shakespeariana, spesso ambigualmente tragica, pervasa da chiaroscuri, costruita sulla compresenza di note liete e amare, di gioiosità e di meschinità, in una incessante ricerca di forme nuove, come espressione del mutamento dei tempi così da riflettere e rappresentare sulla scena teatrale, per quanto comica, quel senso di sofferenza, di smarrimento, di malinconia, tanto presenti sulla scena della vita del ‘nuovo eroe moderno’ alla fine del Cinquecento.

I temi

È proprio il senso di grande disorientamento dell’uomo del tempo a suggerire a Shakespeare una scelta tematica che ricorre largamente in tutta la sua opera ma che diventa centrale soprattutto nelle commedie: la perdita e la ricerca dell’identità, certamente uno dei problemi più sentiti in quella fase storica in cui l’individuo deve ricollocarsi in un universo ribaltato dalla teoria eliocentrica e abitato da nuovi mondi, deve confrontarsi con nuovi modi di vedere e di vivere la politica, la religione, la scienza, e, insomma, deve ricostruire un’intera visione del mondo e di se stesso all’interno di una realtà totalmente mutata.

Questo tema viene proposto attraverso forme e soluzioni teatrali diverse.

The Comedy of Errors, la prima commedia composta da Shakespeare insieme a *The Taming of the Shrew*, presenta il tema dell’identità spezzata attraverso uno sdoppiamento fisico con i due fratelli gemelli separati in tenera età e la conseguente grave sensazione di sperdimento che spinge uno dei due, dopo anni, a mettersi in viaggio alla ricerca di quell’altra parte di sé che potrebbe restituirgli il senso di una piena identità. Antifolo di Siracusa, il protagonista di questa dif-

ficilissima *quest*, nella prima scena in cui compare esprime poeticamente il doloroso sentire di chi si trova a vivere un'identità incompleta e indefinita:

He that commends me to my own content
 Commends me to the thing I cannot get.
 I to the world am like a drop of water
 That in the ocean seeks another drop,
 Who, falling there to find his fellow forth,
 Unseen, inquisitive, confounds himself.
 So I, to find a mother and a brother,
 In quest of them unhappy, lose myself.
 (I.2.33-40)⁴

Il tema dell'identità viene rappresentato anche attraverso forme diverse di metateatralità, spesso con personaggi che, consapevolmente o meno, recitano parti differenti dalla propria. Ciò avviene per lo più grazie all'espedito del travestimento che comporta l'assumere identità altre, come nel caso divertente e leggero di *The Taming of the Shrew* in cui alcuni personaggi della vicenda che ha per protagonista Bianca cambiano abito, nome e professione;⁵ o come accade in testi più complessi ove il travestimento diventa anche una forma di espressione dell'ambiguità del personaggio – ed è il caso del Duca di Vienna in *Measure for Measure* che, celando la propria identità sotto i panni di un frate, lascia temporaneamente ad altri il governo del suo ducato che

⁴ William Shakespeare, *The Comedy of Errors*, edited by T. S. Dorsch, *New Cambridge Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988. “Chi mi augura il bene, raccomanda / quello che a me sarà sempre negato. / Che cosa faccio io al mondo? Cosa sono? / Sono una goccia d'acqua nell'oceano / che invano cerca un'altra goccia, e poi, / non riuscendo a trovare chi le somigli, / angosciata, non vista, si disperde. / Così anche io, nella vana illusione / di trovare una madre ed un fratello, / riuscirò solo a perdere me stesso.” (*La commedia degli errori*, tr. it. Guido Fink, Milano: Garzanti, 1995). Il tema della separazione dei gemelli viene ripreso, in modo diverso, in *Twelfth Night*, commedia in cui Viola e Sebastian, da adulti, vengono separati durante un naufragio e si convincono l'uno della morte dell'altro per cui, in questo caso, non li vediamo impegnati in una ricerca dell'altro, bensì ciascuno nel confronto individuale con le avversità della vita.

⁵ La vicenda di Bianca, come è noto, è ricalcata sui *Suppositi* di Ludovico Ariosto (1509), commedia che si sviluppa proprio intorno ai travestimenti e agli scambi di persona. Questo testo fu tradotto in inglese da George Gascoigne con il titolo *The Supposes* (1566).

non è stato in grado di gestire, quasi a voler cercare sotto le vesti di un uomo di Chiesa il riscatto per non aver saputo onorare il proprio ruolo (e la propria identità) come guida politica del suo Stato.⁶

Al cambio d'abito si associa spesso un cambiamento di genere, soprattutto dal maschile al femminile – e qui gli esempi sono davvero innumerevoli: Julia, Porzia, Rosalind, Viola, Imogen sono alcune delle coraggiose eroine della commedia shakespeariana che nascondono la propria identità e la propria femminilità sotto panni maschili per entrare nel mondo degli uomini. L'abito consente loro di parlare e di agire come mai avrebbero potuto in vesti muliebri, riuscendo così a dimostrare di possedere intelligenza e capacità tali da porsi sullo stesso piano degli uomini, se non addirittura su un livello superiore – un aspetto, questo, di grande modernità e anti-convenzionalità da parte di Shakespeare che mette sulla scena donne pensanti, colte e sensibili, aprendo al contempo una riflessione importante sul ruolo della donna nella società.

Il cambiamento di genere si collega inevitabilmente anche alla rappresentazione dell'ambiguità sessuale, e il discorso dell'omosessualità viene talvolta proposto in termini estremamente espliciti. In

⁶ È lo stesso Duca a chiarire termini e motivi del suo travestimento, ponendo così anche se stesso – pur rappresentando l'autorità cui si deve la soluzione delle molte, complesse vicende – in quella dimensione di ambiguità che colpisce tutti i personaggi di questo dramma: “Sith ’twas my fault to give the people scope, / ’Twould be my tyranny to strike and gall them / For what I bid them do: for we bid this be done / When evil deeds have their permissive pass / And not the punishment. Therefore, indeed, my father, / I have on Angelo impos’d the office, / Who may, in th’ambush of my name, strike home, / And yet my nature never in the sight / To do in slander. And to behold his sway / I will, as ’twere a brother of your order, / Visit both prince and people. Therefore, I prithee, / Supply me with the habit, and instruct / How I may formally in person bear / Like a true friar.” (William Shakespeare, *Measure for Measure*, edited by J. M. Nosworthy, *New Penguin Shakespeare*, Harmondsworth: Penguin Books, 1995, I.3.35-48); “Poiché fu colpa mia / aver lasciato tanta libertà alla gente, / sarei un tiranno a colpirli a sangue / per ciò che gli ho ordinato io: è infatti / dare un ordine quando le male azioni, / e non le pene, hanno via libera. Per questo, / padre, conferii il potere ad Angelo, / che al riparo del mio nome può colpire / senza che la mia persona sia coinvolta / in alcun biasimo. E per vedere come comanda, / travestito da confratello del vostro ordine / visiterò sia il principe che il popolo. / Quindi, vi prego, fornitemi un saio, / e mostratemi come debba comportarmi / da vero frate.” (*Misura per misura*, tr. it. Sergio Perosa, Milano: Garzanti, 1999).

As You Like It e *Twelfth Night* sbocciano inconsapevoli amori lesbici – della pastorella Phoebe nei confronti di Rosalind/Ganymede e di Olivia per Viola/Cesario (accanto a dichiarati amori omosessuali, come la passione di Antonio per Sebastian, personaggi che non cambiano abito e che dunque conservano la propria identità sessuale) – e si sviluppano anche situazioni apparentemente più sfumate ma sottilmente erotiche come il corteggiamento di Orlando a Ganymede che altri non è che l'ironica e assertiva Rosalind, o la dichiarazione di Orsino a una Viola con indosso ancora le vesti di Cesario. In questo modo Shakespeare mette in discussione quel sentimento dell'amore eterosessuale intorno al quale di solito ruota la vicenda comica e, di fatto, pone queste due commedie in funzione critica nei confronti dello stesso genere della *romantic comedy* cui esse appartengono.

I casi di 'recita inconsapevole' di un'identità diversa dalla propria naturalmente non sono esito del travestimento, che è sempre un atto voluto, ma vengono determinati da circostanze esterne. Ciò accade alla protagonista della seconda parte di *The Winter's Tale*, eroina dal nome altamente simbolico, Perdita, che cresce come una pastorella, in una terra lontana da quella natia, ignara delle proprie origini reali, ovvero della sua vera identità di figlia del re di Sicilia. Una simile inconsapevole recita vede come protagonisti i figli del re Cymbeline, rapiti da bambini e cresciuti nei boschi come figli dal loro stesso rapitore, mentre Miranda in *The Tempest* soltanto a quindici anni apprende quale sia la vera identità di Prospero, suo padre, acquistando di conseguenza la consapevolezza della propria appartenenza a un nobile lignaggio come figlia del Duca di Milano.

Naturalmente quello dell'identità non è l'unico tema importante intorno al quale Shakespeare sviluppa molte delle sue opere comiche ma si possono rintracciare altri temi di grande respiro che offrono suggestioni e spunti di riflessione profonda sulla vita, sulle ideologie, sui rapporti interpersonali. Numerosi sono i testi che affrontano il tema dei rapporti familiari fra sorelle e tra fratelli, oltre alle relazioni fra genitori e figli e fra coniugi;⁷ nell'ambito dei rapporti personali il tema dell'amici-

⁷ Le sorelle Adriana e Luciana in *The Comedy of Errors* e Bianca e Caterina in *The Taming of the Shrew*; le due coppie di gemelli in *The Comedy of Errors*, i fratelli Oliver e Orlando e il Duca usurpato e il Duca usurpatore in *As You Like It*, i gemelli

zia viene messo in scena in *The Two Gentlemen of Verona*, *Love's Labour's Lost*, *A Midsummer Night's Dream* e *The Merchant of Venice*, mentre sul piano sociale viene affrontato il tema della differenza fra i concetti di legge e giustizia in *The Comedy of Errors*, *The Merchant of Venice*, *Measure for Measure*; argomenti più ideologici riferiti a problemi di razza e di tolleranza/intolleranza religiosa sono al centro di *The Merchant of Venice* mentre il discorso politico sul colonialismo e sull'esercizio del potere pervade *The Tempest*. Un ventaglio ampio, come si vede, di situazioni e di esperienze che appartengono alla vita e che, attraverso quella distanza critica che una rappresentazione teatrale riesce a stabilire, può giungere a toccare lo spettatore nel profondo e a suggerire riflessioni sul proprio modo di essere e di sentire.

Le forme del discorso teatrale

Quanto alle forme teatrali, qui la sperimentazione shakespeariana si fa ancor più evidente attraverso la proposizione di strutture drammatiche sempre mutevoli e diverse. Oggi, una volta individuato un *format* che funziona, si tende a ripeterlo all'infinito per assicurarsi il successo e la popolarità; Shakespeare, al contrario, evita di cadere in formule e schemi collaudati e si confronta con possibilità sempre nuove quanto all'organizzazione del discorso drammatico.

Basti pensare all'uso del *play-within-the-play*, uno degli espedienti metateatrali più interessanti del teatro shakespeariano, che viene proposto in forme e funzioni sempre diverse: in *The Taming of the Shrew* il *play-within-the-play* copre praticamente l'intera commedia in quanto le storie di Bianca e Caterina non sono che una rappresentazione teatrale messa in scena da una compagnia di attori come intrattenimento per Sly: un modo per sottolineare quanto tutto sia soltanto una recita e che tutti i personaggi, a cominciare da Caterina, stanno solo interpretando dei ruoli teatrali e pronunciando battute che sono state scritte per loro; in *A Midsummer Night's Dream* il quinto atto offre al pubblico il magnifico, comico *play-within-the-play* degli artigiani, che, a vicenda

Viola e Sebastian in *Twelfth Night*. Relazioni fra genitori e figli e fra coniugi sono presenti in *The Comedy of Errors*, *The Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice* e nei *romances*.

oramai conclusa, riporta al centro dell'attenzione il teatro e quella dimensione metateatrale tanto presente in tutta l'opera shakespeariana; un'ulteriore differente soluzione di spettacolo nello spettacolo viene proposta dagli spiriti di Prospero con il *masque* del quarto atto di *The Tempest*, vero e proprio *entertainment* messo in scena per la celebrazione del fidanzamento di Ferdinand e Miranda.

Forme sempre diverse vengono adottate da Shakespeare anche come *incipit* delle sue commedie: dal lungo antefatto narrativo di *The Comedy of Errors*, alla *Induction* di *The Taming of the Shrew*, un espediente fortemente metateatrale teso a esplicitare tecniche recitative e drammaturgiche, in cui vengono definite regole e convenzioni di quel 'patto drammatico' fra attori e spettatori per chiarire fin dall'inizio che si tratta di 'teatro nel teatro'. In effetti già nella stessa *Induction* viene allestita la messa in scena della burla a Sly, azione che non solo moltiplica il gioco del *play-within-the-play*, ma che, durante la sua preparazione, permette di rivelare alcune strategie di recitazione, nonché di mostrare uno dei rari casi in cui un *boy-actor* si traveste in scena per recitare un ruolo femminile.⁸ La burla procede poi con l'allestimento della commedia *The Taming of the Shrew* da parte di una compagnia di attori che festeggerà così la 'guarigione' di Sly. Il gioco del 'teatro nel teatro' pervade dunque l'intero testo, ripetendosi all'infinito con travestimenti, scambi di persona e confusioni di identità per sottolineare come tutto sia in effetti una recita e vada letta come tale.

Monologhi e dialoghi offrono spesso soluzioni semplificate di apertura delle commedie, mentre colpisce la ricerca di sperimentazione e innovazione che ricorre negli ultimi drammi, a dimostrazione della inesauribilità della vena creativa del drammaturgo. Del tutto inaspettato è l'inizio di *The Tempest* che, ad apertura del *play*, risucchia spettatori ancora assolutamente impreparati in un vortice di emozioni forti con la presentazione di azioni e parole concitate su una nave durante

⁸ "Sirrah, go you to Barthol'mew my page, / And see him dress'd in all suits like a lady." (William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, edited by Brian Morris, *New Arden Shakespeare*, London: Methuen, 2000, *Induction*.i.103-104); "Tu, messere, va' dal mio paggio Bartholomew / e fallo vestire di tutto punto come una dama." (*La bisbetica domata*, tr. it. Sergio Perosa, Milano: Garzanti, 1992). Altri casi di esplicitazione del ruolo del *boy actor* in scena si hanno con Flute che interpreta Thisbe nella recita finale di *A Midsummer Night's Dream*, o con l'attore che interpreta la Regina nel *Murder of Gonzago*, il *play-within-the-play* in *Hamlet*.

una violenta tempesta fino al tragico naufragio che chiude la prima scena. Altrettanto innovativa e particolare è l'apertura del *Pericles* con un Coro cui Shakespeare attribuisce un'identità precisa, quella del poeta trecentesco John Gower, autore dell'opera narrativa in versi *Confessio Amantis* cui il testo shakespeariano si ispira, enfatizzando così la commistione fra racconto e rappresentazione teatrale. Dopo essersi presentato al pubblico – “To sing a song that old was sung, / From ashes ancient Gower is come, / Assuming man's infirmities, / To glad your ear and please your eyes.” (I.1-4)⁹ – Gower ritorna poi ad aprire ciascun atto interrompendo l'azione drammatica con la sua narrazione, in un'alternanza fra mimesi e diegesi che determina al contempo un effetto straniante nel pubblico. Lo spettatore, infatti, è costretto a sospendere il coinvolgimento emotivo prodotto dall'azione drammatica per divenire partecipe dei meccanismi teatrali cui Gower stesso lo prepara invocando a esempio uno sforzo di immaginazione per sopperire alle inevitabili deficienze della messa in scena.¹⁰

Quanto alle soluzioni finali, queste costituiscono un importante terreno di sperimentazione. Se in gran parte della sua produzione teatrale Shakespeare propone una scelta estremamente moderna e di grande impatto con delle conclusioni aperte, ove problemi e dibattiti rimangono fondamentalmente irrisolti, le commedie sembrano andare oltre, trasgredendo anche alle più basilari convenzioni teatrali. Un finale del tutto inaspettato è quello di *A Midsummer Night's Dream* ove la vicenda principale, che ruota intorno alla confusione delle coppie dei giovani innamorati, si conclude al termine del quarto

⁹ William Shakespeare, *Pericles*, edited by Philip Edwards, *New Penguin Shakespeare*, Harmondsworth: Penguin Books, 1976. “Per cantare un canto che un tempo fu cantato / l'antico Gower dalle sue ceneri è tornato, / riassumendo l'umana infermità / per allietare i vostri orecchi / e compiacere i vostri occhi.” (*Pericle*, tr. it. Alessandro Serpieri, Milano: Garzanti, 1991).

¹⁰ “In your imagination hold / This stage the ship, upon whose deck / The sea-tossed Pericles appears to speak.” (III.58-60); “Nella vostra immaginazione vogliate pensare / questa scena la nave, sul cui ponte / sbattuto dalle onde Pericle appare a parlare.” “Imagine Pericles arrived at Tyre, / [...] / Now to Marina bend your mind, / [...] / Only I carried wingèd time / Post on the lame feet of my rhyme, / Which never could I so convey / Unless your thoughts went on my way.” (IV.1, 5, 47-50); “Immaginate che Pericle a Tiro sia giunto, / [...] / Ora a Marina volgete la mente: / [...] / Io ho solo portato avanti il tempo alato / in tutta fretta sui piedi zoppi del mio verso, / e mai avrei potuto farlo se il vostro pensiero / non avesse voluto aiutarlo.”

atto nel rispetto delle convenzioni comiche con il trionfo dell'amore sia nel bosco incantato che nel mondo 'reale' di Atene. Tuttavia Shakespeare, sconcertando il suo pubblico, prolunga la rappresentazione per un intero atto in cui si ribadisce la centralità del gioco teatrale: un divertente quanto improbabile *play-within-the-play* celebra il mondo del teatro con la recita preparata con passione dalla variopinta compagnia di Quince e Bottom che, in tono estremamente ironico, esplicita le contraddizioni e le commistioni di genere, rivelando anche una serie di strategie adottate nella messa in scena; il breve epilogo di Puck ricorda al pubblico quanto la natura del teatro sia evanescente come il sogno, come la stessa vita: "If we shadows have offended, / Think but this, and all is mended, / That you have but slumber'd here / While these visions did appear." (V.1.414-417)¹¹

Ma la trasgressione più audace viene proposta in *Love's Labour's Lost* con un finale del tutto assente. Qui, infatti, la commedia procede nell'assoluto rispetto del modello di genere con un'evoluzione della vicenda, attraverso conflitti e complicazioni di natura comica, verso lo scioglimento felice di una cerimonia nuziale plurima; tuttavia, la canonica danza conclusiva che sancisce l'unione delle quattro coppie di giovani viene bruscamente interrotta dalla luttuosa notizia della morte del re di Francia con la conseguente uscita di scena della Principessa di Francia e delle sue dame che lasciano così i giovani innamorati con la proposta di una nuova 'prova' di separazione lunga un intero anno. Il finale viene così rimandato a un futuro del tutto incerto (soprattutto considerate le premesse della vicenda drammatica che hanno mostrato i quattro giovani nobili del tutto incostanti e incapaci di tener fede al giuramento iniziale di dedicarsi allo studio sottraendosi alle lusinghe della vita mondana) e gli spettatori saranno liberi di scrivere la conclusione che preferiscono immaginare. Lo stesso Shakespeare sembra voler sottolineare l'audacia di questa sua chiusa esplicitando la mancanza di un finale nell'ultima battuta di Berowne:

Our wooing doth not end like an old play;

¹¹ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, edited by Harold F. Brooks, *New Arden Shakespeare*, London: Methuen, 1979. "Se noi, ombre, vi abbiamo scontentato, / pensate allora – e tutto è accomodato – / che avete qui soltanto sonnecchiato / mentre queste visioni sono apparse." (*Sogno di una notte di mezza estate*, tr. it. Marcello Pagnini, Milano: Garzanti, 1991).

Jack hath not Jill. These ladies' courtesy
Might well have made our sport a comedy.
(V.2.866-868)¹²

Anche la strutturazione interna del discorso drammatico presenta soluzioni composite con l'uso di trame parallele, non soltanto quelle più tipiche del teatro inglese costituite dai *subplot* comici affidati per lo più alle figure di servi/clown che, in forma parodica, fanno da specchio alle vicende dei propri padroni (*The Comedy of Errors*, *The Two Gentlemen of Verona*), ma anche storie diverse che si sviluppano parallelamente nello stesso luogo (*The Comedy of Errors*), o utilizzando l'alternanza di luoghi differenti (Padova e Verona in *The Taming of the Shrew*, Venezia e Belmonte in *The Merchant of Venice*). Inoltre, la compresenza di generi diversi all'interno dei *play* diventa spesso l'elemento cardine intorno al quale far ruotare la strutturazione di vicende diverse, come in *The Tempest*, con la separazione dei personaggi in punti differenti dell'isola e la loro distribuzione in gruppi così che ciascuna 'compagnia' mette in scena un'azione teatrale differente: la commedia romantica (Ferdinand e Miranda), la farsa (i servi), la tragedia (i cortigiani), il *masque* (gli spiriti).

Da questo punto di vista un caso particolare è offerto da *Twelfth Night* che sembra proporre un ventaglio completo delle possibili forme del genere comico concentrando questa ricerca nel solo primo atto in cui ciascuna delle cinque scene che lo compongono presenta una specifica forma o aspetto della teatralità legati appunto alla scrittura comica: la commedia romantica (in I.1. il Duca Orsino parla del suo grande amore per la bella Olivia), il *romance* (in I.2. Viola viene salvata dal naufragio e decide di travestirsi da uomo), la farsa (in I.3. compaiono in scena i personaggi di Maria, Sir Toby e Sir Andrew), la metateatralità (in I.4. Viola comincia a recitare come Cesario e, nel breve dialogo con Orsino, si discute il gioco delle parti – e se il Duca, inconsapevolmente, dirà “thy small pipe / Is as the maiden's organ, shrill and sound, / And all is semblative a woman's part” [I.4.32-34],

¹² William Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, edited by Richard W. David, *The Arden Shakespeare*, London: Methuen, 1987. “La nostra storia non finisce come un copione di quei / vecchi lavori di teatro: qua, lui non ha lei. / Avrebbe potuto darlo, la cortesia di queste signore, / al nostro divertimento qualche finale migliore.” (*Pene d'amore perdute*, tr. it. Nemi D'Agostino, Milano: Garzanti, 1992).

il riferimento al *boy actor* e al suo ruolo è più che evidente),¹³ il clown e la sua funzione (in I.5. entra in scena il personaggio Feste il Buffone con il suo linguaggio spiritoso ma estremamente acuto e critico, più simile a quello di un *fool* anche se la definizione di clown appare accanto al suo nome nella lista delle *Dramatis Personae*.)

Luoghi e personaggi

Nella commedia shakespeariana una funzione comico-drammatica particolare è assegnata ai luoghi che diventano parte fondamentale delle storie, contribuendo alla trasformazione dei personaggi e alla soluzione delle vicende. La foresta e il mare, il *green world* e il *blue world*, ricorrono infatti in molti testi comici con una funzione ben precisa di tipo catartico per cui eroi che inizialmente perdono il senso della propria identità e del proprio ruolo nella società e nella famiglia, attraverso il contatto con la natura e il superamento di prove e di avversità, riescono a recuperare quella dimensione umana ed eroica che di fatto li contraddistingue e li eleva al di sopra degli altri protagonisti:

The green world was regarded as a place of escape from the constraints of the law and from everyday life, a place of change (of gender or of identity or both) and deep interior transformation where the contact with nature and the “old custom” provided a sort of content and fulfillment [...].¹⁴

In effetti in *As You Like It* il gruppo della corte, esule nella foresta di Arden, esalta le bellezze della vita bucolica in un mondo naturale, quello di Arden, che sembra produrre un effetto quasi magico di ravvedimento sui personaggi negativi come Oliver, il fratello di Orlando, dalle intenzioni cupamente fratricide, o Frederick, il fratello usurpatore del Duca,

¹³ William Shakespeare, *Twelfth Night*, edited by John Maule e Thomas Wallace Craik, *The Arden Shakespeare*, London: Methuen, 1975. “[...] la tua piccola voce, pura e squillante com’è, rivaleggia con quella di una ragazza, tanto da renderti adatto a interpretare una parte femminile.” (*La dodicesima notte*, tr. it. Carlo Alberto Corsi, Milano: Garzanti, 1990).

¹⁴ François Laroque, “Popular Festivity”, in Leggatt (ed.), 68.

come se il contatto con la natura e la lontananza dal mondo della corruzione e del potere rappresentato dalla corte riuscisse a restituire ai personaggi la consapevolezza più profonda della propria umanità. Ma Shakespeare non cade nel banale *cliché* di una natura benigna che tutto colora di rosa poiché in quella stessa foresta si perpetrano atti di violenza (la caccia a un cervo inerme), si sviluppano le ambigue vicende amorose di sessualità confuse (con travestimenti che diventano lo strumento giustificatorio per la rappresentazione di amori omosessuali), si può ascoltare la voce fortemente critica di Jacques che riflette sui mali della natura umana e quella ironica di Touchstone che scardina il mito romantico dell'idealizzazione del luogo bucolico, non solo in diversi suoi discorsi ma anche nelle sue azioni, partecipando alla grande festa finale delle nozze multiple sposando una pastorella che, contrariamente a ogni stereotipo della letteratura pastorale, risulta poco attraente e del tutto incolta.

Il bosco in *A Midsummer Night's Dream* ha una funzione opposta in quanto, anziché pacificare, sembra stravolgere tutte le certezze di chi entra in quel mondo incantato – ma sono capovolgimenti temporanei, confusioni di un'atmosfera notturna in cui trovano espressione pulsioni inconsce e profonde e vengono messe alla prova passioni e sentimenti importanti come l'amore e l'amicizia che, al riaffacciarsi del giorno, ritrovano maggiore forza e convinzione nel mondo razionale e riconoscibile della luce.

Nei drammi romanzeschi o tragicommedie dell'ultima fase della produzione shakespeariana è il *blue world*, il mare, con le sue tragiche tempeste, che si pone come strumento di catarsi nel caso di quei protagonisti che hanno commesso un iniziale errore ma che, dopo aver affrontato i pericoli del viaggio per mare, riescono a ritrovare il senso della propria vita e del proprio ruolo. Particolarmente significativa in questo senso la battuta di Pericle quando, giunto naufrago a Pentapolis, ritrova la sua armatura con l'aiuto di alcuni pescatori:

An armour, friends? I pray you let me see it.
Thanks, Fortune, yet that after all thy crosses
Thou givest me somewhat to repair myself,
[...]
It kept where I kept, I so dearly loved it,

Till the rough seas, that spares not any man,
 Took it in rage, though calmed have given't again.
 (II.1.121-133)¹⁵

Il mare prende e restituisce, dunque, consentendo in questo caso a Pericle di vestire l'armatura con la quale, riacquistando la propria dimensione eroica, potrà gareggiare per il torneo che lo vedrà vincitore della mano della bella e virtuosa Thaisa, una sorta di purificazione e di rinascita dopo il grave peccato dei sensi che lo aveva spinto a misurarsi con l'enigma fatale per la conquista dell'incestuosa figlia di Antioco. In *The Tempest* il mare che aveva accompagnato benevolmente Prospero, il duca usurpato di Milano, e la sua bambina sull'isola di Calibano, conduce naufraghi su quella stessa isola i suoi antichi nemici, permettendogli di riconquistare quanto gli era stato sottratto a causa della sua colpevole rinuncia al ruolo di guida politica per amore dello studio. Ma nei dodici anni trascorsi sull'isola Prospero ha dato prova delle proprie capacità di governante e può dunque, alla fine del 'periodo di prova', ritornare al suo Ducato.

Quanto ai personaggi, anche per questo aspetto la commedia shakespeariana si propone come specchio della vita, con la grande varietà di comportamenti e tipologie di personaggi che attraversano la scena così che accanto a figure nobili e regali (principi, re, duchi) compaiono mercanti, artigiani, pescatori, fanciulle della classe media (che oggi definiremmo 'borghesi'), per non parlare del mondo della fantasia che prende corpo attraverso fate, maghi, divinità, spiritelli e figure para-umane. In ogni caso quelli di Shakespeare più che personaggi sono 'persone' che rifuggono da scontati e prevedibili stereotipi, confrontandosi con le esperienze delle loro vicende in modo personale e individuale. Da questo punto di vista Shakespeare rielabora in modo del tutto innovativo le tradizioni comiche cui naturalmente attinge – quella latina (soprattutto Plauto) che proponeva dei modelli fondamentalmente fissi, e la tradizione del teatro rinascimentale ita-

¹⁵ “Un'armatura, amici? Vi prego, fatemela vedere. / Grazie, Fortuna, che dopo tutte le tue croci / mi dai qualcosa per riprendermi [...] / La tenni sempre con me, tanto mi era cara, / finché il tempestoso mare, che non risparmia uomo, / se la prese con la sua furia, anche se ora / si è calmato e me la rende.”

liano (la commedia erudita di Ariosto, la commedia dell'arte di Ruzante, la pastorale di Sannazaro e di Giraldo Cinthio) – reinventando i suoi *plot* e i rapporti fra i personaggi con la loro complessa psicologia in modo tale da sorprendere e non cadere nella prevedibilità tipica dei modelli canonici:

Shakespeare's characters are not merely capable of being surprised by what happens to them, dismayed or delighted, like the people in Italian comedies; they can be carried out of their normal selves, 'transformed', observe themselves passing into a new phase of experience, so strange that it seems like illusion. This is only part, indeed, of a more fundamental innovation which in its general effect distinguishes Shakespeare's plays from all previous comedies, that he gives his people the quality of an inner life.¹⁶

La sperimentazione matura

Una scrittura comica fortemente sperimentale è quella delle commedie amare, o *problem plays*, testi che sembrano esasperare le meschinità umane e l'ambiguità del sentire al punto da rendere estremamente difficile l'individuazione di un preciso genere teatrale di appartenenza. Del resto la definizione di *problem plays* derivata dal moderno dramma ibseniano si riferisce a testi fortemente problematici, costruiti su una dimensione più esplicitamente filosofica, che riflettono su questioni profonde del sentire umano intorno a valori cardine quali l'amore, la lealtà, la giustizia – quegli stessi valori che risultano vacillare nel mondo shakespeariano e che rappresentano, nella loro messa in discussione, un segno inquietante della fragilità interiore dell'uomo moderno.

¹⁶ Leo Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974, 222. L'influenza delle fonti italiane si lega anche al fascino che evidentemente l'Italia e la sua cultura esercitavano su Shakespeare, tanto che ben cinque commedie e una tragedia sono completamente ambientate in Italia (*The Two Gentlemen of Verona*, *The Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice*, *Much Ado About Nothing*, *All's Well That Ends Well*, *Romeo and Juliet*), oltre, naturalmente, ai *Roman plays* riferiti alla storia di Roma; *Othello*, *The Winter's Tale* e *Cymbeline* si svolgono in Italia solo in parte, mentre *Twelfth Night* e *Measure for Measure*, pur non ambientate in Italia, si basano su fonti della novellistica italiana.

All's Well That Ends Well e *Measure for Measure*, pur esprimendo una comicità amara e meschina, in realtà sono abbastanza riconoscibili come commedie poiché contengono alcuni espedienti tipici del genere, quali il travestimento o il *bed-trick*, e ne rispettano l'andamento caratteristico con una progressione delle complicazioni drammatiche verso un lieto fine che, sebbene forzato e poco convincente, rientra nelle aspettative e nel modello convenzionale del comico; si assiste infatti, in entrambi i casi, alla decisione dell'autorità di celebrare matrimoni che vengono di fatto imposti e dunque mancano di quella dimensione del sentimento che dovrebbe essere il fondamento delle unioni di coppia, particolarmente in una cornice comica.

Troilus and Cressida, inizialmente inserito nel gruppo delle *Tragedies* dell'In-Folio del 1623, è, fra i tre, il testo più problematico poiché non ha nulla della commedia, così come non può essere considerato una tragedia, privo com'è di una vera dimensione tragica. È un dramma profondamente disturbante nei suoi contenuti, soprattutto nel mettere in scena il declino dell'eroe classico, coinvolgendo i grandi eroi dell'*Iliade* “in a story of intrigue, perfidy and corruption, bringing them down from their pedestal of strength and pride to the level of the most abject cowardice.”¹⁷ Ma, al di là dell'insolito trattamento del tema classico, questo testo risulta estremamente interessante anche come forma di sperimentazione e di trasgressione totale alle regole della poetica drammatica, per la mescolanza di tragico e comico, per il particolare ed estremamente libero utilizzo delle dimensioni del tempo e dello spazio che spesso si sovrappongono e si incrociano, per le continue interruzioni dell'azione drammatica che risulta pertanto particolarmente frammentaria, per l'adozione di un tessuto linguistico estremamente vario con frequenti mutamenti di registri e di stili per esprimere il tragico e il comico, il lirico e il prosastico, il grottesco e l'osceno, il filosofico e il satirico.¹⁸ In effetti i

¹⁷ Franco Marengo, “Shakespeare and the Decline of the Classic Hero”, in Giuseppe Massara (ed.), *Shakespearean Interdisciplinary Variations*, Roma: Roma nel Rinascimento, 2017, 7.

¹⁸ Cfr. Agostino Lombardo, “Shakespeare e la forma della tragedia”, *Textus* (Genova: Tilgher), I, 1 (1988): 39.

problem plays, nel loro complesso, rappresentano un momento di importante sperimentazione verso la creazione di una forma drammatica capace di riflettere al meglio la profonda ambiguità della nuova realtà, quella forma che si esprime appieno attraverso il linguaggio memorabile delle grandi tragedie e che poi troverà un ulteriore, significativo esito negli ultimi drammi romanzeschi.

Nei *romances* Shakespeare, proseguendo e perseguendo il discorso sperimentale, mescola le vecchie convenzioni di genere relative al modello teatrale e a quello narrativo producendo una forma estremamente ‘aperta’, che anticipa in modo straordinario quelle tecniche del teatro espressionista del primo Novecento basate sull’effetto di straniamento con forme diverse di interruzione dei momenti di maggiore coinvolgimento emotivo degli spettatori attraverso interventi narrativi o intermezzi musicali e spettacolari quali le pantomime e i *masque*. La strutturazione del discorso teatrale lungo un asse temporale prolungato, permette al drammaturgo di costruire spesso due parti separate da un lungo trascorrere del tempo, la prima delle quali è fortemente marcata da note cupe e tragiche, mentre la seconda parte ‘comica’ ricostruisce quell’armonia che era stata inizialmente spezzata permettendo peraltro al protagonista tragico della prima parte di tornare in scena dopo un lungo ‘esilio teatrale’ durante il quale ha avuto modo di recuperare la propria dimensione morale ed eroica inizialmente perduta.

La grande varietà della commedia permette dunque a Shakespeare di sperimentare più che altrove nuove modalità e strategie del teatro comico, spesso violando con grande disinvoltura le convenzioni, utilizzando nuove forme per dare forza e spessore a contenuti di grande respiro, stimolando riflessioni profonde sulla vita e sui comportamenti umani così che, al di là delle convenzionali soluzioni liete e rassicuranti imposte dal genere, ciascuno si fermi a riflettere sulla propria visione del mondo. Insomma, non solo un teatro di parola, come è stato spesso definito quello di Shakespeare, ma un teatro di pensiero.

Considerando la problematicità, l’ambiguità, addirittura la tragicità presenti nelle commedie di Shakespeare, si può forse parlare di una modalità “dark comic” caratterizzante la scrittura comica shake-

shakespeariana, una nuova modalità che, accanto alla leggerezza e al sorriso, inserisce sempre elementi disturbanti e perturbanti che hanno il potere di mettere in dubbio le stesse certezze e lo stesso sentire degli spettatori.¹⁹ In conclusione, tutto il mondo comico di Shakespeare, esaltando la natura essenzialmente teatrale della vita e facendo del palcoscenico uno specchio dell'umanità, mette in scena vicende comiche o romantiche, condite di avventure più o meno probabili, di allegria e di magia, ma sempre riflettendo l'essenza delle dinamiche sociali, politiche, familiari, interpersonali in cui lo spettatore può riconoscere aspetti e momenti della propria realtà. L'antico senso del comico, del *kômos*, come "atteggiamento complessivo del pensiero" e "disponibilità a una forma di conoscenza critica e non sclerotizzata" sembra dunque essere la cifra interpretativa più adeguata per il teatro comico di William Shakespeare.²⁰

¹⁹ John Creaser parla di un "new and dark comic mode" in relazione a *Measure for Measure*, ma in realtà tale definizione potrebbe applicarsi a gran parte della produzione comica shakespeariana (Id., "Forms of Confusion", in Leggatt, ed., 96).

²⁰ Cfr. *supra*, 21-22.

Il comico shakespeariano tra ambivalenza e mutevolezza*

Laura Di Michele

Abstract: La commedia, sia pure nelle sue espressioni sottogeneriche (il ridicolo, il grottesco, l'umoristico, il sarcastico, l'ironico), non è un genere drammatico 'puro' in quanto essa è più vicina alle molteplici e controverse sfumature della vita quotidiana con una mescolanza di stili comportamentali, ruoli sociali e sessuali fluidi, forme espressive cangianti e contraddittorie che rendono polivalente la qualità comunicativa inscenata dai personaggi fra di loro e fra di loro e il pubblico. In Shakespeare la vulnerabilità di convenzioni tradizionalmente ascritte alla commedia rinascimentale viene giocata anche in modalità metateatrali che evidenziano un percorso di formazione autoriale/attoriale sensibile alle ardite e continue trasformazioni in essere sulla scena teatrale e sociale. La sensazione è che si tratti infatti non di un unico genere ma di un trans-genere. Sono la nozione sociologica e psicologica di 'ambivalenza' (che propone una visione meno lineare e più liberatoria delle relazioni interpersonali e dei processi sociali nei testi e fuori di essi accentuandone multidimensionalità e interdipendenza) e quella letteraria di matrice ovidiana e spenseriana di 'mutevolezza', nel senso di incompiutezza e di divenire, a indicare le linee compositive esplorate nel comico shakespeariano. Qui le convenzioni teatrali e sociali si fanno comicamente vulnerabili; certo, dai luoghi del caos e della trasgressione si può giungere alla normalizzante conclusione felice. Tuttavia, ambivalenza e mutevolezza restano indelebili nella mente del pubblico come critica alla fossilizzazione di atteggiamenti, tipi, maschere e linguaggi parziali. Lo si può vedere negli esempi di *The Taming of the Shrew* e *Love's Labour's Lost* e anche nell'esperienza teatrale contemporanea realizzata nella messinscena afghana di *Love's Labour's Lost*.

Parole chiave: ambivalenza, mutevolezza, comico shakespeariano

* Dedico questo mio scritto alla memoria di Fernando Ferrara – che mi introdusse allo studio della commedia di Shakespeare a metà degli anni '60 – e a Simonetta de Filippis per avermi offerto l'occasione di tornare al comico shakespeariano.

Fin dall'esordio, il testo di *The Taming of the Shrew*, composto fra il 1588 e il 1593, esibisce la complessa densità del comico shakespeariano prodotto sia attraverso le due parti in cui si articola la *Induction* che attraverso la scelta di una doppia modalità metateatrale, annunciata e immediatamente dopo realizzata già nella stessa presentazione. Come si sa, oggetto dello scherzo progettato dal nobiluomo e dal seguito che lo accompagna nella battuta di caccia in terra d'Inghilterra è Christopher Sly,¹ "a drunken beggar", il quale tuttavia vanta una discendenza regale, come testimoniano a suo dire le Cronache (*Induction*, I.3-6).² Non del tutto soddisfatto del sanguinoso passatempo appena concluso, l'aristocratico signore decide di volersi ancora divertire ai danni dello straccione che, addormentato e inebetito per il bere smodato, appare ai suoi occhi sofisticati come deforme e odiosa raffigurazione di un corpo mortale.³ Quella massa corporea anonima e senza vita quasi come un manichino o un attore potrà, adeguatamente camuffata, diventare un essere superiore: abiti sfarzosi, gioielli, cibo e bevande prelibate servite da domestici in livrea nell'alloggio del Lord arricchiranno la scenografia. Quel travestimento dovrebbe consentire, al poveraccio, di dimenticare la realtà della taverna e la sua autentica appartenenza sociale e, alla combriccola aristocratica, di divertirsi per la comicità della burla immaginata. Il progetto va allestito per bene ("[...]

¹ È utile, nel contesto dell'interpretazione proposta in queste pagine, ricordare che William Sly (non Christopher) è il nome di un attore "già attivo intorno al 1590, che entrò a far parte della compagnia dei Chamberlain's Men fin dalla sua fondazione; nell'in-folio del 1623 compare fra gli attori principali delle opere di Shakespeare. "William Sly nel ruolo di Christopher Sly: personaggio e interprete si identificano [...] suggerendo come l'azione teatrale presentata fosse appunto metateatrale, un colloquio fra gli attori per introdurre lo spettacolo." (Giorgio Melchiori, "Introduzione", in William Shakespeare, *The Taming of the Shrew / La bisbetica domata*, testo originale con traduzione a fronte di Masolino D'Amico, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano: Mondadori, 1990, Vol. I, *Le commedie eufuistiche*, 9).

² Tutte le citazioni dalle opere shakespeariane sono tratte da: William Shakespeare, *The Complete Works*, edited by Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, and William Montgomery, Oxford: Clarendon Press, 1994.

³ *Induction*, I.32-39. Si vedano, in particolare, i vv. 32-33: "O monstrous beast, how like a swine he lies! / Grim death, how foul and loathsome is thine image!"; "Immonda bestia, lungo disteso come un porco! / Orrida morte, com'è sconcia e ripugnante la tua immagine!"

manage well the jest”; “organizzate bene questa burla”) e il personaggio del nobile signore impiega venticinque versi (*Induction*, I.42-66) a suggerire ai compagni di scena battute e atteggiamenti efficaci a rendere perfetta la recita della trasformazione di Sly; l’ambivalenza della teatralità si gioca sulla relazione conflittuale tra realtà e finzione qui, in questo dramma e a differenza che nelle tragedie o nei drammi storici, in direzione comica:

Persuade him that he hath been lunatic,
 And when he says he is, say that he dreams,
 For he is nothing but a mighty lord.
 This do, and do it kindly, gentle sirs.
 It will be pastime passing excellent,
 If it be husbanded with modesty.

(*Induction*, I.61-66)⁴

Il divertimento che si prepara verrà però interrotto, anche se trova subito dopo un suo inatteso raddoppiamento per l’arrivo inatteso di una compagnia di attori girovaghi – “players / That offer service to your lordship.” (*Induction*, I.75-76)⁵ – che potranno sostenere professionalmente la messinscena teatrale che ha in mente il nobiluomo. Nella seconda parte della *Induction* si assiste al risveglio del calderaio dal torpore etilico e all’ininterrotta profusione di energie dei complici del Lord per convincere l’ubriaccone del suo differente status, in combutta con Bartholomew, il paggio del signore travestito da donna nel ruolo di moglie di Sly. Alle parole del Lord e alla vista della dama, Sly sembra dimenticare a fatica le sue radici popolari, un’immagine questa che apparteneva all’universo del sogno e dell’immaginazione. La sua mente e le sue parole denunciano il movimento ambivalente fra il “sogno” e il “son desto”:

Am I a lord and have I such a lady?
 Or do I dream? Or have I dreamed till now?
 I do not sleep. I see, I hear, I speak.
 I smell sweet savours and I feel soft things.

⁴ “Convincetelo che in passato è stato pazzo, / e se risponde che lo è ora, ditegli che sogna, / che è un potente signore, per davvero. / Fate questo e fatelo con tatto, cari amici. / Sarà un passatempo straordinario, / se lo amministrerete con mano leggera.”

⁵ “[...] commedianti che offrono i loro servigi a vossignoria.”

Upon my life, I am a lord indeed,
 And not a tinker nor Christopher Sly.
 Well, bring our lady hither to our sight,
 And once again a pot o'th' smallest ale.
 (*Induction*, II.66-73)⁶

I suoi sensi sono testimoni materiali e perciò attendibili del suo essere *ora* – vede, sente, parla, annusa – rispetto al suo non essere di *prima*: ma quella sua identità plebea era il portato delle illusioni generate dal sogno o dalla pazzia. Uno dei servi enfatizza la condizione di veglia raggiunta grazie al recupero della ragione che conferma il suo essere di contro al suo non essere:

O, how we joy to see your wit restored!
 O, that once more you knew but what you are!
 These fifteen years you have been in a dream,
 Or when you waked, so waked as if you slept.
 (*Induction*, II.75-78)⁷

Ormai Sly prende gusto nel nuovo ruolo di Lord e marito di Bartholomew, “a lady far more beautiful / Than any woman in this waning age.” (*Induction*, II.60-61)⁸ e la dama dovrà recitare da autentica nobildonna e imitarne intonazione della voce, gestualità, pose e portamento; soprattutto, dovrà riuscire assai convincente nell’esibire, con lacrime copiose, la gioia di ritrovare il marito del tutto guarito dalla malattia/follia che negli ultimi sette anni lo aveva convinto di essere niente altro che “a poor and loathsome beggar.” (*Induction*, I.121).⁹

L’ambivalenza del testo – che passa dalla serietà della situazione reale (un nobile e i suoi compagni di caccia s’imbattono in un povero ubriaco) alla sua teatrale trasformazione burlesca – si riempie di sensi

⁶ “Sono un signore, e ho una dama simile? / O sogno? O ho sognato fino adesso? / Non dormo: vedo, odo, parlo. / Fiuto dolci profumi e tocco oggetti morbidi. / Per la mia vita, sono un signore davvero, / e non un calderaio, non Christopher Sly. / Bene, portate qui la nostra signora al nostro cospetto, / e di nuovo un boccale della birra più leggera.”

⁷ “Oh, come esultiamo a vedervi restituita la ragione / e che ancora una volta sappiate cosa siete! / Da quindici anni voi eravate in un sogno, / anche quando vi destavate, continuavate a dormire.”

⁸ “[...] una signora assai più bella / di ogni altra donna di questa età decaduta.”

⁹ “un misero e ripugnante straccione;”

ulteriori: è come se quella realtà di differenze sociali possa essere smentita dall'innescò della comicità trasgressiva della beffa che si prende gioco, recitando e scherzando, della norma mediante il travestimento dei ruoli. Ma comico e serio sono due aspetti opposti eppure coesistenti dell'essere e del non essere, come dimostra la serietà dei personaggi aristocratici volta a inventare, a mo' di gioco teatrale, il transito invertito e temporaneo verso un'alterità che deve vivere soltanto per la durata della burla. L'ilarità destata già dietro le quinte fa pregustare il successo effettivo quando la recita sarà attuata; va da sé che qui, in questa 'cornice' che sembra fungere piuttosto da articolatissimo prologo, il nobiluomo spera, proprio come un bravo attore, di non incontrare inciampi che possano mettere a repentaglio la buona riuscita del *jest*. Così, non solo si preoccupa di avere a portata di mano trucchi di scena per soccorrere Bartholomew:

And if the boy have not a woman's gift
 To rain a shower of commanded tears,
 An onion will do well for such a shift,
 Which in a napkin being close conveyed,
 Shall in despite enforce a watery eye.

(*Induction*, I.122-126)¹⁰

Auspica anche che i suoi compagni lo coadiuvino opportunamente sulla scena, sforzandosi di trattenere il riso che altrimenti potrebbe deflagrare mettendo in crisi lo spettacolo e coinvolgendo in tale operazione di disturbo perfino il pubblico fuori dal palcoscenico. La consapevolezza attoriale e autoriale del signore si esprime come in una sorta di pensiero pronunciato ad alta voce per rassicurare se stesso sulla sua doppia valenza:

I know the boy will well usurp the grace,
 Voice, gait, and action of a gentlewoman.
 I long to hear him call the drunkard husband,
 And how my men will stay themselves from laughter
 When they do homage to this simple peasant.
 I'll in to counsel them. Haply my presence

¹⁰ “e se il fanciullo non possiede il dono femminile / di far piovere una tempesta di lacrime a comando, / basterà per tal uopo una cipolla / avvolta in un fazzoletto: avvicinata all'occhio / lo renderà umido a dispetto di tutto.”

May well abate the over-merry spleen,
Which otherwise would grow into extremes.

(*Induction*, I.129-136)¹¹

Egli sa che il riso eccessivo è compulsivo, irresistibile, e perciò pernicioso per il successo della burla; eppure, l'energia comunicativa del ridere è contagiosa sul palcoscenico e in platea al punto tale che la comicità che ne deriva si rende necessaria perché rafforza l'immagine di esclusione di Sly dal gruppo aristocratico cui non può e non deve appartenere se non per burla: una risata non fragorosa del pubblico può farsi scherno della falsità della regola sociale ed è per questo che il nobiluomo sa, da buon capocomico, di dover controllare il decoroso contenimento delle emozioni. Egli dovrà essere 'in scena' per tale ragione, oltre che per ribadire la propria inclusione e quella dei suoi aristocratici amici nel gruppo sociale di appartenenza. Non è dunque casuale che, nella seconda parte della *Induction*, a Sly – ancora incerto sulla sua nuova condizione di nobiluomo – venga ricordata, per contrasto e cancellazione esplicita, la sua origine plebea; significativamente la battuta è pronunciata da uno dei cacciatori nel ruolo di 'terzo servo' che smentisce la collocazione popolare di Sly affermandone quella elevata:

Why, sir, you know no house, nor no such maid,
Nor no such men as you have reckoned up,
As Stephen Sly, and old John Naps of Greeete,
And Peter Turph, and Henry Pimpernell,
And twenty more such names and men as these,
Which never were nor no man ever saw.

(*Induction*, II.89-94)¹²

¹¹ “So che quel fanciullo saprà bene assumere / voce, portamento e gesti di una gentildonna. / Non vedo l'ora di sentirlo chiamare “marito” l'ubriacone / e i miei uomini soffocare le risa / rendendo omaggio a quello sciocco bifolco. / Vado a istruirli. Speriamo che la mia presenza / serva a trattenere il loro eccesso di allegria, / che altrimenti potrebbe traboccare.”

¹² “Ma voi, signore, non conoscete né osteria né cameriera, / e nemmeno uomini come quelli che nominavate... / come Stephen Sly, e il vecchio John Naps di Greeete, / e Peter Turph, e Henry Pimpernell, / e un'altra ventina di uomini e di nomi come questi, / mai esistiti né mai visti da alcuno.”

Insomma, Sly è ciò che è nella sua apparenza nel mentre non è nella sua remota e fallace immaginazione. Convinto del suo nuovo rango di potente aristocratico, Sly desidererebbe andarsene a letto con la moglie/Bartholomew che lo persuade però a resistere alla tentazione dei piaceri matrimoniali che lo farebbero sprofondare nella sua antica malattia (follia o fantasticheria) che Sly stesso definisce “my dreams” (*Induction*, II.124). Egli riprende così l’immagine artatamente costruita dagli scambi di argute battute che i servi avevano intrecciato con il signore precedentemente, contrapponendo la realtà quotidianamente bassa di Sly a quella sublime e letteraria dei privilegi aristocratici (la caccia, l’arte, la pittura, la musica, l’amore) che gli viene fatta balenare davanti agli occhi e alla quale egli ora ha diritto (*Induction*, II.26-65).

Quando ormai l’ambivalenza delle posizioni sembra aver raggiunto lo scopo ludico della metamorfosi fittizia del calderaio nel nobile signore la comicità della situazione si intensifica ulteriormente con l’ausilio di una vera messinscena: un messo annuncia infatti che la compagnia di attori giunta a rendere i propri servigi al vero Lord è ora pronta a rappresentare “una piacevole commedia” che sarà recitata anche per Sly, anche se il vero Lord non manca di rilevare malevolmente che “his honour never heard a play” (*Induction*, I.94). Ma i medici ritengono che la commedia possa guarirlo dalla malinconia e fargli ritrovare la vita di prima, quella che ha dimenticato e deve far riemergere nella sua attuale condizione identitaria opportunamente depurata del “sangue congelato” e della “malinconia del pazzo”:

Your honour’s players, hearing your amendment,
 Are come to play a pleasant comedy;
 For so your doctors hold it very meet,
 Seeing too much sadness hath congealed your blood,
 And melancholy is the nurse of frenzy.
 Therefore they thought it good you hear a play
 And frame your mind to mirth and merriment,
 Which bars a thousand harms and lengthens life.

(*Induction*, II.126-133)¹³

¹³ “I comici di vostra eccellenza, saputo della vostra guarigione, / sono venuti per recitare una gradevole commedia, / poiché tanto i vostri medici hanno trovato opportuno, / visto che la troppa mestizia vi ha congelato il sangue, / e la malinconia è la balia della follia. / Pertanto ritengono vi farà bene ascoltare una recita / e prepararvi l’animo a letizia e allegria, / che evitano mille mali e allungano la vita.”

Il povero Sly, già protagonista prescelto della burla, diviene pubblico privilegiato degli attori e, di più, raddoppiato soggetto comico perché non sa distinguere il genere drammatico cui assisterà; alla sua domanda su “Is not a comonty a Christmas gambold or a tumbling-trick?”, il paggio Bartholomew/sua moglie risponde sbrigativamente: “No, my good lord, it is a more pleasing stuff.” Sly chiede ancora: “What, household stuff?” e il paggio risponde con sussiego: “It is a kind of history.” (*Induction*, 134-138)¹⁴ A quel punto, in piena confusione di divertimenti da festività sofisticate o popolari, spettacoli rozzi che non possono essere definiti se non con la generica voce *stuff* astutamente trasformata dal paggio in storia vera, *history*, Sly si acquieta e si accinge a presenziare alla rappresentazione di *The Taming of the Shrew*. Da questo momento in poi, come si sa, Sly non apparirà più nella commedia shakespeariana se non brevemente alla fine della prima scena del primo atto a ricordare al pubblico, da un lato, che tutti i personaggi della *Induction* sono sempre sul palcoscenico e, dall’altro, a orientare le loro reazioni in linea con Sly il quale assume anche il ruolo di spettatore dello spettacolo di *The Taming of the Shrew* (I.1.246-251). La scomparsa di Sly, pur nella sua presenza silenziosa, dalla commedia di Shakespeare quale appare nell’in-folio del 1623 può apparire misteriosa tanto più se si considera che, invece, in *The Taming of A Shrew*, commedia del 1594 molto vicina per intrecci e personaggi al testo shakespeariano, Sly rientra in scena per concludere la vicenda, commentare la commedia presentata dagli attori e tornare a essere il misero ubriaccone dell’esordio: in *A Shrew* egli afferma di aver fatto solo un sogno straordinario e di essere pronto a tornare a casa per mettere in pratica, fra le sue pareti domestiche, la lezione che ha imparato dallo spettacolo, “to tame a shrew”.¹⁵ Nella sua sinteticità e apparente incongruenza tematica la *Induction* svela la sua provenienza dalla effettiva cornice della sua possibile fonte.¹⁶ Ed è così, in fondo, che la *Induction* manifesta la

¹⁴ “La comodia sarebbe una specie di salterello natalizio, no, o un gioco di saltimbanchi?”; “No, mio buon signore, è roba più piacevole.” “Come, roba casereccia?” “È una specie di storia.”

¹⁵ Cfr. i vv. 11-23 degli ‘Additional Passages’ a *The Taming of the Shrew*, in Wells et al. (eds), Shakespeare, *The Complete Works*, 53.

¹⁶ Ma si veda quanto scrive al riguardo Melchiori nell’introduzione all’edizione di *The Taming of the Shrew*, 6-10.

sua ambivalenza di composizione comica lontana dalla commedia rappresentata dai Pembroke's Men, eppure a essa vicina. Di più: essa propone un insieme caotico ma molto efficace di 'false partenze' che ingannano sia i personaggi della stessa *Induction* che la platea.¹⁷ Dapprima viene creata l'illusione che l'episodio iniziale del violento alterco fra l'ostessa e il calderaio possa dar luogo a una commedia tradizionale; ma esso s'interrompe bruscamente senza avere seguito sia perché l'ostessa esce di scena per far intervenire la legge e costringere Sly a saldare i suoi debiti, sia perché il calderaio cade a terra svenuto. Immediatamente dopo cambia il quadro e da qui parte un nuovo, più tranquillo e composto, inizio con l'ingresso dell'innominato aristocratico personaggio del Lord il quale, del tutto indifferente alla presenza del corpo di Sly, cancella la precedente esplosione di rabbia e disordine portando in scena la rassicurante routine quotidiana del suo ceto privilegiato: nella taverna egli, la sua corte e i cani si riposano dalle cruenti fatiche della caccia, si rifocillano e si preparano di nuovo per la battuta di caccia dell'indomani, come prescrive il rispetto della loro normalità (*Induction*, I.14-28). Ma anche questo nuovo attacco viene sospeso dalla visione del corpo di Sly che appare ai suoi nobili occhi come mostruoso, sporco, forse morto ma sicuramente ubriaco: egli viene percepito come essere bestiale, di gran lunga inferiore ai leggiadri cani da caccia, e senza vita, orribile raffigurazione della morte. L'interesse del nobiluomo è dettato unicamente dall'idea di dar vita a un altro tipo di passatempo, un *jest* ai danni dell'ubriaco.¹⁸ Come si è visto, il progetto non decolla, nonostante l'impegno del Lord, atteggiato a direttore di scena, e dei membri del suo seguito istruiti come attori: una compagnia di attori girovaghi invade la taverna, reclama la propria funzione professionale, cancellando così l'attuazione della recita dilettantesca prospettata dal signore. C'è però da notare che Sly – dopo essere stato travestito da Lord (a specchio del Lord autentico), in compagnia di una finta moglie, e infine persuaso di essere ciò che non è – resta sul palcoscenico

¹⁷ Cfr. J. Dennis Huston, *Shakespeare's Comedies of Play*, London: Macmillan, 1981 e, in particolare per *The Taming of the Shrew*, il brillante capitolo terzo intitolato "Enter the Hero: The Power of Play in *The Taming of the Shrew*" (58-93).

¹⁸ Si veda *supra*, 42, nota 3.

e assiste a quella che sarà la rappresentazione della ‘bisbetica domata’.

Si verifica, a ben vedere, la manipolazione degli spettatori e, contestualmente, di Sly in quanto non più protagonista della burla, ormai sospesa, bensì pubblico fittizio e, insomma, mediatore fra scena e platea. Assumendo tale ruolo egli mostra di aver acquisito (e con lui gli spettatori autentici) la consapevolezza necessaria a comprendere il senso del comico, dell’ambivalenza fra il disordine e l’ordine delle cose, fra la quotidianità realistica del mondo popolare e la rarefatta letterarietà di quello aristocratico, fra il basso e l’alto. La complessità comica si snoda dal grottesco al satirico, dal teatro al metateatro, fluisce nelle fasi iniziali delle diverse azioni comiche annunciate, parzialmente sperimentate, mutevoli e spezzate, che approdano infine a *The Taming of the Shrew* e giocano con le convenzioni sia della ‘Old Comedy’ plautina e terenziana che della ‘New Comedy’ à la Lyly o Greene.¹⁹

La strategia teatrale della ‘cornice’ e della *Induction* – che risponde parzialmente alla diffusa tecnica teatrale elisabettiana del *play-within-the play* – trova spazio in tutto il teatro shakespeariano, comico o tragico. Ma essa potrebbe anche non presentarsi nella sua fisionomia formalizzata, perché cornici informali possono caratterizzare molte delle strutture drammaturgiche delle commedie shakespeariane. A parere di chi scrive, ciò è più palese soprattutto nelle commedie eufuistiche in genere e in *Love’s Labour’s Lost* e *Midsummer Night’s Dream* in particolare. Queste due opere, composte fra il 1594 e gli inizi del 1596 (come dimostrano le loro notevoli affinità stilistiche con *Romeo and Juliet* e *Richard II*) complicano l’ambivalenza e la mutevolezza della cornice, o esordio, della testualità comica nel rapporto dialogico-contrastante che va a istituirsi con gli episodi, le scene e i personaggi che seguono. Vi contribuiscono la trasformazione sperimentale e burlesca del genere comico colto (tenuto però sempre presente, come in filigrana) – che accoglie nello stabile intreccio-cornice della trama principale vari altri intrecci secondari conflittuali, stimolandone genesi e sviluppo a mo’ di smemo-

¹⁹ Si rinvia a Northrop Frye, “Old and New Comedy”, *Shakespeare Survey*, 22 (1969): 1-5 e alle pagine che Fernando Ferrara vi dedica nel capitolo intitolato “Alle porte della corte”, in *Shakespeare e la commedia*, Bari: Adriatica Editrice, 1964, 67-104.

rizzante percorso labirintico o onirico – e la caratterizzazione cangiante dei personaggi che spesso lasciano i loro ruoli predefiniti per assumere quelli di attori e/o direttori di scena.

In *Love's Labour's Lost*, per esempio, l'ambivalenza è tutta giocata sulla conflittualità fra retorica e anti-retorica del linguaggio d'amore: in primo luogo essa si manifesta attraverso l'esplosione pirotecnica del linguaggio sofisticato adottato dalle coppie dei nobili personaggi maschili e femminili di Navarra e di Francia che si confronta sia con quello rozzo ma altrettanto elaborato del clown Costard, del gendarme di campagna Dull e della contadinotta Jaquenetta e sia con quello galante e di maniera del cortigiano francese Boyet e con quello iperbolico e caricaturale del folle innamorato spagnolo Don Armado accompagnato dal suo arguto e realistico paggio, Moth.²⁰ In secondo luogo, sono la mutevolezza e la crisi delle forme spettacolari allestite (ma mai realizzate appieno: il *masque* dei Moscoviti e il *pageant* dei Nove Campioni) a enfatizzare l'ambivalenza complessiva della commedia, ambiguità del resto presente fin dal titolo:²¹ insomma, da un lato si pone l'opera nella sua interezza, punteggiata da movimenti simmetrici di alternanze fra i personaggi cortesi che paiono seguire le movenze e i linguaggi tipici delle contrastanti figure di un balletto o di coloro che animano il confronto del sofisticato *masque* dei personaggi aristocratici con il grottesco *anti-masque* di quelli farseschi;²² dall'altro, si registrano intrusioni impreviste e antifonali, spesso dietro le quinte, che scompigliano e arruffano la perfetta, levigata, simmetria della commedia.

²⁰ Moth altri non è che l'anagramma di "Thom", cioè Thomas Nashe, come aveva notato John Dover Wilson nella sua introduzione all'edizione di *Love's Labour's Lost* (Cambridge: Cambridge University Press, 1923, xxiii); Ferrara riprende tale importante suggerimento (109-110).

²¹ Come è noto, il titolo partecipa dell'incertezza che caratterizza quasi tutte le testimonianze elisabettiane: nella prima stampa, l'in-quarto del 1598, si legge *Loues Labors Lost*, cioè *Love's Labour's Lost*, come appare nell'in-folio del 1623, oppure *Love's Labours Lost* o *Loue Labors Lost* nel famoso elenco di opere di Shakespeare compilato da Francis Meres nel suo *Palladis Tamia* (1598). Su tale aspetto, fra i molti studiosi che ne hanno discusso, si rinvia alla ricca introduzione di Giorgio Melchiori a W. Shakespeare, *Pene d'amor perdute* (tr. it. Andrea Cozza), in *Teatro Completo di William Shakespeare*, cit., Vol. I, pp. 591-598.

²² Si veda la fondamentale e articolata discussione di questo gustoso aspetto della commedia proposta con estremo rigore analitico da Ferrara (175-180).

Spetta a Berowne (forse una sorta di autoritratto giocoso di Shakespeare) raccogliere e sciogliere con la consumata sapienza di drammaturgo e attore (che sa collocarsi dentro e fuori scena) i fili intrecciati delle contraddizioni tematiche, linguistiche e comportamentali sue, dei suoi compagni di studio e d'arme,²³ delle agguerrite dame francesi, degli zotici e dei pedanti. Dapprima egli mostra di non voler prestare giuramento alla legge contro natura imposta dal re nell'Accademia ascetica di Navarra (I.1.1-58); pur non rinunciando a ricercare come infrangerla (I.1.59-93), si piega ad aderire alla regola del gruppo (I.1.178) e a protestare contro l'idea illusoria secondo cui lo studio racchiude nelle pagine dei suoi libri la verità. Si ricorderà che Berowne si era già ribellato contro l'assurdità del giuramento (I.1.33-46) e aveva concluso "O, these are barren tasks, too hard to keep, / Not to see ladies, study, fast, not sleep." (I.1.47-48)²⁴ Successivamente – dopo le inattese sconfitte subite insieme al re, Dumaine e Longaville negli incontri e negli scontri verbali con le raffinate dame francesi – anch'egli aveva ceduto all'inevitabilità dell'abiura per amore. Fin dall'inizio della commedia e prima ancora di apporre la firma all'editto redatto dal re di Navarra, egli aveva dichiarato spavaldamente che tutti loro sarebbero stati spergiuri (I.1.147-159); d'altra parte, in una commedia che si presenta come sottile gioco, come compendio sublime e burlesco di norme che, mentre le accetta, le ridicolizza rovesciando situazioni, modalità comunicative convenzionali e ruoli prefissati, era naturale che il testo fosse sottoposto a un intenso lavoro di metamorfosi continua.

Ogni zona del testo (a cominciare dalla cornice dell'esordio) e dei suoi movimenti verso lo scioglimento che s'intravede dal terzo atto in poi, e ogni sfaccettatura, seria o faceta, dei personaggi nobili o clowneschi, delle figure femminili e maschili, e delle parole si fanno cangianti, esibiscono incrinature e magnificano, con ironia, satira e sorriso, il farsi degli stravolgimenti delle regole tradizionali cui si erano

²³ IV.1.365-368, ove il re e Berowne fanno uso di parole e immagini di guerra che stimolano alla conquista delle dame di Francia, una volta che tutti hanno confessato di essere stati colpiti dalle frecce di Cupido.

²⁴ "Non una donna in vista, studio, veglia, digiuno... / Ma che doveri sterili! Non giovano a nessuno."

modellati;²⁵ le infrazioni vengono snocciolate una dopo l'altra in un accumulo spettacolare di contro-formalità che spiazzano generi teatrali, espressioni concettose, personaggi e tipi da commedia dell'arte; il tutto accompagnato dallo scoppietto linguistico anche degli episodi comico-farseschi (travestimenti e scambi di identità, spettacoli colti trasformati in teatralità grottesca, corteggiamenti e sue inversioni) che daranno ragione alla originaria previsione di Berowne: a cominciare dalla divertente scena in cui il gendarme Anthony Dull legge la lettera con cui Don Armado denuncia Costard per averlo scoperto in flagrante convegno amoroso con Jaquenetta, definita in un crescendo comico spiazzante "wench/damsel/virgin/maid" (I.1.179-302).

Quelle leggi e quei giuramenti sono destinati al fallimento, osserverà lapidario Berowne (I.1.295-296): l'intera vicenda è un tessuto incoerente di valori e pratiche comportamentali costantemente smentite. Pertanto, la dislocazione si rivela come la strategia comunicativa dominante, sempre che di comunicazione autentica si possa parlare: del che la Principessa e Rosaline dubitano fortemente, come si può vedere in particolare dal momento del commiato nella prima scena del quinto atto quando, dopo l'annuncio dato da Marcade della morte del re di Francia (V.1.712), le due dame rimproverano i loro due innamorati, il re e Berowne, perché non comprendono il senso delle loro parole; la principessa – che ha appena appreso della morte del re suo padre – rimprovera l'insensibile re di Navarra perché vorrebbe continuare a corteggiarla: "I understand you not. My griefs are double." (V.1.745). Dal canto suo, Rosaline – che pure era stata incredula testimone della lunga tirata in cui Berowne dichiarava di rinunciare alle vuote pomposità della retorica (V.1.394-415) – non esita a ironizzare sulla presunta guarigione del suo innamorato:

Oft have I heard of you, my Lord Berowne,
Before I saw you, and the world's large tongue

²⁵ Sulla sfida alle convenzioni teatrali (intreccio, caratterizzazione dei personaggi, linguaggio arguto e ricco di doppi sensi e giochi metaforici, ambivalenza della trama principale) si vedano in particolare: F. Ferrara, "I signori della corte", in Id., *Shakespeare e la commedia*, 105-186; Alexander Leggatt, "Love's Labour's Lost", in Id., *Shakespeare's Comedy of Love*, London: Methuen, 1974, 63-88; Jonathan Hall, "War, Wit, and Closure in *Love's Labour's Lost*", in Id., *Anxious Pleasures. Shakespearean Comedy and the Nation-State*, London: Associated University Presses, 1995, 87-97.

Proclaims you for a man replete with mocks,
 Full of comparisons and wounding flouts,
 Which you on all estates will execute
 That lie within the mercy of your wit.
 (V.1.834-839)²⁶

E per dodici mesi la penitenza sarà quella di “visit the speechless sick, and still converse / With groaning wretches” (V.1.844-845).²⁷ Solo allora la dama francese accetterà l’amore del nobile Berowne. E a Berowne, che osserva: “To move wild laughter in the throat of death? / It cannot be; it is impossible; / Mirth cannot move a soul in agony.” (V.1.848-850),²⁸ Rosaline non indietreggia di un passo e, anzi, continuando a tener fede a quanto si era ripromessa nell’episodio in cui le dame francesi si erano molto divertite per lo scambio dei pegni e delle lettere d’amore che avevano ricevuto (V.1.59-68),²⁹ rimprovera Berowne, aspramente e nel contempo giocosamente, nell’accommiatarsi da lui:

Why, that’s the way to choke a gibing spirit,
 Whose influence is begot of that loose grace
 Which shallow laughing hearers give to fools.
 A jest’s prosperity lies in the ear

²⁶ “Avevo spesso sentito, Biron, parlare di voi, / già prima di conoscervi. La gran lingua del mondo / vi proclama inveterato motteggiatore, / sempre pieno di arguzie e sarcasmi mordaci / di cui fa le spese chiunque vi capiti a tiro: / malcapitati della più varia estrazione.”

²⁷ “[...] a visitare infermi che tacciono, a intrattenere / gementi rottami.”

²⁸ “Strappare qualche bella risata dalle grinfie della morte? / Ma come si fa? Non sarà mai possibile: / quando mai i moribondi han voglia di scherzare?”

²⁹ L’intera, lunga, battuta di Rosaline è tutta giocata su importanti campi linguistico-tematici tesi a sottolineare l’abilità del personaggio femminile che mira a colpire la vanità narcisistica dell’innamorato fino a “spend his prodigal wits in bootless rhymes” (“dissipare il suo prodigo ingegno”) e, con un tocco di sadismo, a trasformare il suo corteggiatore sì da “make him proud to make me proud that jests! / So pair-taunt-like would I o’ersway his state / That he should be my fool, and I his fate.” (V.1.64-69); “lui sarebbe orgoglioso di me, che mi rido di lui. / Condurrei così bene il gioco dal principio alla fine, / da fare di lui il mio giullare, e di me il suo destino.”

Of him that hears it, never in the tongue
Of him that makes it.

(V.1.851-856)³⁰

A lui non resta che rassegnarsi e concludere:

Our wooing doth not end like an old play;
Jack hath not Jill. These ladies' courtesy
Might well have made our sport a comedy.

(V.1.867-869)³¹

La vicenda non si concluderà felicemente secondo gli schemi di una commedia tradizionale, come in *As You Like It* o in *A Midsummer Night's Dream*, opere dove l'ambivalenza estrema provocata dallo scompiglio comico ma ansiogeno recato da travestimenti, scambi di persona, sogni e visioni, teatro-nel-teatro, è infine smussata sì da permettere la risoluzione felice, matrimoniale, dell'intreccio che riafferma la stabilità dell'ordine e delle gerarchie, poste al sicuro nelle mani dei personaggi maschili. In *Love's Labour's Lost* sono le figure femminili a resistere e a non cedere la loro indipendenza che conservano grazie alla solida alleanza fra donne.³² Ed è significativo che sia il nobile Berowne a negare il senso del proverbio pronunciato dal malizioso e malevolo folletto Puck che, dopo aver fatto addormentare tutti gli innamorati con il succo del fiore magico, dice:

And the country proverb known,
That every man should take his own,
In your waking shall be shown.

³⁰ “Solo così si terrà a freno lo spirito beffardo / che la sua forza trae dal facile successo / che il riso facile di vacui uditori accorda ai buffoni. / La fortuna di una battuta si affida all'orecchio / di chi l'ascolta, non mai alla lingua / di chi la dice.”

³¹ “Il nostro corteggiamento non si conclude con la solita scena / di lui che sposa lei. Eppure la cortesia di queste dame / avrebbe potuto trasformare il gioco in commedia a lieto fine.”

³² Si veda il bel saggio di Shirley Nelson Garner, “*A Midsummer Night's Dream*: ‘Jack shall have Jill; / Nought shall go ill’”, in *A Midsummer Night's Dream*, New Casebooks, edited by Richard Dutton (London: Macmillan, 1996, 84-100), nel quale la sterilità descritta da Titania e lo sviluppo della trama di iniziazione rituale degli innamorati di Atene vengono discussi alla luce della conclusione rigeneratrice e restauratrice dell'ordine e delle gerarchie patriarcali. Si rinvia anche a Cesar Lombardi Barber, *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton: Princeton University Press, 1959.

Jack shall have Jill,
 Naught shall go ill.
 The man shall have his mare again, and all shall be well.
 (III.2. 458-463)³³

Le varietà della commedia shakespeariana sono molteplici e la loro mutevolezza è segno della libertà con cui il drammaturgo affronta la composizione di testi che dialogano con la tradizione elisabettiana ormai affermata del genere comico però non esitando a scardinarne le regole: nella organizzazione talvolta apparentemente incongrua delle strutture drammaturgiche; nelle incertezze dei personaggi che paiono spesso in dubbio nelle loro scelte d'amore; nella contrapposizione teatrale di schegge drammatiche tragiche, burlesche, grottesche, satiriche; nella commistione mobile – in una stessa commedia – di forme spettacolari diverse che si susseguono incessantemente fluendo le une nelle altre o interrompendosi bruscamente per modificare lo spazio del testo e della sua rappresentazione. Quasi a voler affermare l'impossibilità di circoscrivere i confini del genere comico in un'unica modalità testuale. In tal senso, non è casuale che una delle immagini ricorrenti – accanto a quella del bosco magico (cioè, una sorta di metaforica immagine, in divenire, del palcoscenico e della commedia) frequentato da Bottom insieme alla compagnia di artigiani-attori e abitato da Oberon, Titania e le fate in *A Midsummer Night's Dream*, o accanto alla foresta di Arden in *As You Like It* fuori dal recinto delle mura della città, o accanto al parco regale di Navarra, o all'esotica regione dell'Illiria in *Twelfth Night* – sia data dal mare. Come notava Norman Holland a proposito di *Twelfth Night, or, What You Will* diversi tipi di fluidità (mare, lacrime, urina, sangue, inchiostro, acquavite, umori del corpo, musica e danza) sono segni di vitale e plurale mutamento di alcuni personaggi o situazioni di contro alla sterilità di altri personaggi o situazioni.³⁴ Anche in questa commedia, l'ambivalenza e la mutevolezza sono già enfatizzate nella seconda parte del

³³ “Si mostri l'effetto di quel vecchio detto: / A ciascun quel che gli spetta – / a Pierrot la sua Pierretta. / Nulla più li spaventa: / lo stallone riavrà la sua giumenta – / e ognuno si contenta.” (*Sogno di una notte di mezz'estate*, tr. it. Antonio Calenda e Giorgio Melchiori, in *Le commedie eufristiche*, a cura di Melchiori).

³⁴ Norman N. Holland, *The Shakespearean Imagination*, Bloomington and London: Indiana University Press, 1964, 180-196.

titolo e lasciano al pubblico la scelta della fruizione, “What You Will”. La dodicesima notte è quella del miracolo dell’Epifania, della nascita miracolosa, ma è anche l’ultima notte di festa prima del sopraggiungere della stagione invernale. Perciò, a conclusione dell’intraccio amoroso risolto in un’armonia cui si può prestar fede solo se si ha fiducia nel potere creativo dell’immaginazione, il palcoscenico si svuota lasciando solo in scena il clown Feste che canta la sua ultima, malinconica, canzone, realisticamente incentrata sul decadimento umano dovuto al trascorrere del tempo e metaforicamente raffigurata dal sopraggiungere della stagione della pioggia e del vento. Il dramma comico messo in scena, canta Feste, non si esaurisce perché verrà ripetuto ogni giorno per soddisfare il piacere del pubblico: “And we’ll strive to please you every day.” (V.1.411)³⁵ Le mutevoli condizioni atmosferiche evocate da Feste riconducono il pubblico alla mutevolezza dell’essere e alla sua identità plurale, all’eventualità di scivolare nel caos e nel disordine nella ricerca e nel desiderio di un ordinato e stabile sistema di vita. Questo è anche il discorso, preminentemente politico, sull’ambivalenza fra identità e mutevolezza svolto da Edmund Spenser nei “Two Cantos of Mutabilitie” (dati alle stampe postumi nel 1609) e come riflessione controscritturale del poema epico della *Faerie Queene*.³⁶

Le metamorfosi, le citazioni da fonti classiche (per esempio, dalle opere di Ovidio opportunamente adattate alla temperie culturale coeva sia attraverso le traduzioni Tudor che attraverso l’uso di altri drammaturghi o poeti dell’età elisabettiana), i giochi linguistici, l’intrusione di parole importate da lingue diverse dall’inglese, il ricorso agli effetti spericolati delle tecniche multiformi del *play-within-the-play* e alla variegata caratterizzazione di personaggi a tutto tondo accanto a raffigurazioni di tipi comici, travestimenti e scambi di ruolo

³⁵ “E speriamo che piaccia ogni dì.” (*La dodicesima notte*, tr. it. Orazio Costa Giovangigli, in *Le commedie romantiche*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano: Mondadori, 1982).

³⁶ Si vedano, sull’argomento, Laura Di Michele, “L’epica della nazione. Spenser e *The Faerie Queene*”, in *La politica e la poetica del mostruoso nella letteratura e nella cultura inglese e angloamericana*, a cura di Ead. (Napoli: Liguori, 2002, 55-73) e Andrew Hadfield, *Shakespeare, Spenser and the Matter of Britain*, (London: Palgrave, 2004).

sempre *in transit* temporalmente e geograficamente, storicamente e culturalmente sono parte indispensabile del magazzino costituito dall'immenso repertorio comico di Shakespeare. Nella nostra contemporaneità, che sembra aver privilegiato il suo teatro tragico e i suoi drammi storico-politici, le commedie sono state sottoposte a riscritture teatrali e rielaborazioni narrative molto stimolanti che consentono di penetrare a fondo nel denso e molteplice materiale comico e, forse, di farcene comprendere problematicamente senso e funzioni. Così è accaduto, a mio parere, nel lavoro collettivo su Shakespeare realizzato a Kabul nel 2005 e coordinato dall'attrice e regista francese, Corinne Jaber, formatasi nel grande teatro sperimentale di Peter Brook e di Ariane Mnouchkine, aperta a fronteggiare sfide linguistiche e culturali forse anche per la sua storia personale. Di lei scrive il giornalista americano Stephen Landrigan:

Era nata a Monaco di Baviera da madre tedesca e padre siriano. Quando era piccola la famiglia era emigrata in Canada, dove Corinne aveva imparato l'inglese. Più tardi erano tornati in Germania. A diciotto anni si era trasferita a Parigi, aveva imparato il francese, era diventata attrice e si era ritrovata alle Bouffes du Nord a lavorare con Peter Brook e una compagnia di attori provenienti da tutto il mondo.³⁷

Questa sua identità plurale deve averla sostenuta in quell'esperienza orientale in Afghanistan dove era andata a trovare un amico e dove poi avrebbe messo alla prova la sua preminente identità occidentale: il che poteva fare grazie alla sua esperienza di attrice e all'incoraggiamento ricevuto da Stephen Landrigan, un commediografo che lavorava come cronista per un'organizzazione finanziata dagli Stati Uniti che si proponeva di diffondere l'istruzione in Afghanistan.³⁸ Ai due si unisce un giovane afgano, Qais Akbar Omar,³⁹ e da questa amicizia, insieme

³⁷ "Inizio", in Qais Akbar Omar e Stephen Landrigan, *Leggere Shakespeare a Kabul*, Roma: Newton Compton, 2013, 45-46; ma si vedano anche 24-25. Il volume è stato pubblicato per la prima volta in lingua inglese nel 2012 con il titolo di *Shakespeare in Kabul*.

³⁸ Cfr. *ivi*, 13.

³⁹ Quasi immediatamente Qais Akbar Omar funge da interprete e successivamente è colui che fa da consigliere e mediatore fra la cultura afgana e le posizioni troppo rigide e nette di Corinne; inoltre, è anche colui che racconta quell'esperienza nella

all'esperienza maturata successivamente a Kabul nella ricerca di attori per il lavoro teatrale progettato da Corinne su Shakespeare, nasce il libro *Leggere Shakespeare a Kabul* che, scritto da Stephen e Qais, narra di tutte le operazioni intraprese, di tutti gli scogli da superare (non ultimo quello dell'assenza di traduzioni afgane dell'opera di Shakespeare), della difficoltà di trovare donne che volessero e potessero calcare il palcoscenico insieme agli uomini, dello scontro di culture e della necessità di scartare tutte quelle opere shakespeariane – tragedie e drammi storici in particolare – che avessero a che fare con la violenza della guerra. Il paese era ancora minacciato dalla guerra e, quindi, la scelta di un'opera ironica, leggera e poetica doveva guidare l'attrice a operare molto selettivamente. Seguono gli esercizi di improvvisazione e di prove di recitazione, realizzati nella divertente messinscena della storia tragica e farsesca del 'Pyramus and Thisbe' in *A Midsummer Night's Dream*, ma poi l'attrice-regista riflette: "Bisognava trovare il progetto giusto nel quale gli attori potessero immedesimarsi da un punto di vista personale e professionale. E che avesse una relazione con il nuovo Afghanistan."⁴⁰

Alla fine, la scelta cade su *Love's Labour's Lost*, soprattutto sulle parti più palesemente metateatrali, anche se un'opera linguisticamente così sofisticata e tutta giocata su un'ambiguità di tipo empsoniano, sugli scambi di ruolo e sulle diverse modalità comunicative in maschera, sull'allestimento di brevi o lunghi momenti scenici sempre messi in crisi nel corso della recita vera e propria avrebbe potuto far andare a rotoli l'impresa. La narrazione di *Shakespeare in Kabul* illustra l'allegria che già serpeggia dietro le quinte fra gli attori e le attrici prima della recitazione dell'episodio del *masque* dei Moscoviti, che viene qui trasformato nel *masque* degli Indiani (date le ferite ancora aperte inferte dall'invasione russa). Scrive Stephen Landrigan: "Eravamo giunti alla scena in cui gli uomini si mascherano da indiani, a torso nudo e coperti solo dai *dhoti*, i lunghi teli di cotone bianco avvolti intorno ai fianchi, con un'estremità passata in mezzo alle gambe e annodata sulla pancia. Portavano in fronte il pallino

seconda parte del volume, intitolata "Sviluppo" (69-210), e collabora con Stephen Landrigan nella stesura del capitolo finale, "Soluzione" (211-307).

⁴⁰ Ivi, 36.

rosso.”⁴¹ S’insedia un’atmosfera di divertimento condiviso da attori e pubblico, atmosfera che diviene ancora più calda quando gli attori-personaggi sfilano sul tappeto che funge da palcoscenico e ciascuno canta un pezzo locale molto noto; quando è la volta di Arif, un attore con scarse doti canore, il suo canto sgraziato suscita molto più riso fra gli spettatori: “La mancanza di doti canore rese la sua canzone ancora più divertente. Fece ridere il pubblico più di chiunque altro, torturando senza pietà una melodia che persino i neonati sanno cantare, come dicono gli afghani.”⁴² La presenza goffa e il canto afghano stonato di Arif producono ilarità irrefrenabili e partecipazione attiva alla messinscena:

Gli spettatori erano balzati in piedi, scoppiando in applausi, urla di incitamento, risate di gusto. L’improvviso passaggio all’urdu li aveva scatenati. Gli afghani non si sentivano più in dovere di mantenere un contegno: si stavano divertendo troppo. Sentivano che adesso la commedia li riguardava. Non si trattava più di Shakespeare, di re, principesse o regole talebane. Adesso parlava del nuovo Afghanistan, e stava accadendo proprio sotto i loro occhi, con quegli uomini vestiti in modo buffo, intenti a dedicare serenate esilaranti a un gruppo di donne a loro volta sedute sulla scena, e con le lacrime agli occhi dal ridere. [...] I dieci minuti della scena furono la definizione vivente dell’entusiasmo.⁴³

Non si trattava più unicamente di Shakespeare. Adesso era in scena il nuovo Paese e si aveva la visione delle novità importanti, quelle che consentivano alle donne di calcare il palcoscenico come attrici e ai ragazzi di inseguire le ragazze per tutto il giardino in cui si rappresentava la commedia. Il pubblico numeroso va ancora di più in delirio e l’entusiasmo esplose quando lo spettacolo giunge all’ultima scena, al punto in cui i quattro aristocratici innamorati debbono essere sciolti dai loro voti. Qui, come nell’opera di Shakespeare, il gioco teatrale s’interrompe bruscamente: “Nei panni solenni dell’aitante Messaggero di Herat, Mustafa comparve ad annunciare in tono lugubre la morte improvvisa del padre della principessa. Significava che

⁴¹ *Ivi*, 219.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

le donne dovevano tornare a casa.”⁴⁴ Accade una cosa del tutto inattesa, perché prima di uscire di scena la principessa, recitata dalla popolare attrice dei film di Bollywood, Sabah Sahar, mostra di essere colei che svolge un ruolo centrale e attivo:

[...] strinse per un istante la mano del re fra le sue. Nello spettacolo, era la prima e unica volta in cui una donna toccava un uomo, ed era lei a prendere l’iniziativa. Il gesto apparve perfettamente spontaneo, e passò quasi inosservato, preparato dall’azione precedente. Ma segnò un’altra piccola pietra miliare nella storia afghana.⁴⁵

Non così in *Love’s Labour’s Lost*, dove la principessa minaccia di separare le sue mani da quelle del re di Navarra se questi non giurerà di portare a compimento, entro un anno, la penitenza di eremitaggio (V.1.781-805). Nella commedia di Shakespeare – dopo che i nobili corteggiatori sono stati smascherati, sbeffeggiati dalle dame e costretti a rientrare nelle loro primarie identità, dopo che i personaggi farseschi non riescono a condurre a termine il *pageant* dei Nove Campioni dell’Antichità e dopo che Holofernes, Nathaniel, Costard, Moth, Dull, Jaquenetta e altri danno voce alle contrastanti canzoni della Primavera e dell’Inverno – è lo sbruffone Don Armado a far calare il sipario su una commedia che non ha la conclusione tradizionale; i personaggi non escono a coppie e Armado si limita a dire sbrigativamente: “You that way, we this way” (V.2.941-942). Sembra che la trasposizione afghana, con la battuta della principessa di Herat che ordina: “Signori, voi di là, e noi di qua” possa ritenersi conclusa. Invece:

Dopo un ultimo sguardo nostalgico ai loro amati, le dame sollevarono le gonne e si incamminarono nei giardini del re, lasciandosi alle spalle i cavalieri con i cuori spezzati e tuttavia pieni di promesse e speranze per il futuro. Il pubblico non attese la loro dipartita. Balzò in piedi, scoppiando in applausi, grida e acclamazioni. I ragazzi cercarono di seguire le indicazioni del copione, lasciando la scena dal lato opposto rispetto alle ragazze.⁴⁶

⁴⁴ Ivi, 221.

⁴⁵ Ivi, 221-222.

⁴⁶ Ivi, 222.

Ma gli spettatori sbarrano loro il passo: i personaggi maschili e femminili, gli attori e le attrici non si separano schierandosi su parti opposte, quasi a voler sottolineare – nella loro splendida confusione di generi e ruoli sessuali e sociali – l’armonia della nuova comune identità culturale, raggiunta idealmente anche fuori dalla recita, suggerita sì dall’opera shakespeariana ma adattata in un copione adeguato alle sensibilità e tradizioni del luogo. Stili alti e sublimi si mescolano a toni bassi, grotteschi e popolari derivanti in parte anche dalla presenza di tracce delle tematiche, delle canzoni e delle danze di Bollywood. Così accade che anche le due distinte canzoni di Primavera e Inverno che chiudono *Love’s Labour’s Lost* vengano ‘cancellate’ e trasformate in qualcos’altro, nella musica e nel canto collettivo intonato all’unisono da scena e platea: quell’unione profonda fra attori, attrici, regista e pubblico, fra donne e uomini che sembrano dimenticare la paura sempre in agguato di bombe fondamentaliste segnala che è impossibile la divisione fra persone e culture quando si attiva una performance quale è quella degli affetti. Uno degli attori si mostra particolarmente conscio di quanto si è verificato attraverso la messinscena di un testo apparentemente lontano e incomprensibile, occidentale, ma aperto alla mutevolezza in altre lingue e altre storie. Certo, la traduzione linguistico-tematica, la riscrittura di un copione nuovo (realizzato con la collaborazione dei due narratori del romanzo che hanno descritto fin nei più piccoli dettagli le varie fasi di incontro e scontro fra modi di essere e di sentire differenti) e il desiderio di mostrare le abilità attoriali e culturali, in fin dei conti politiche, degli afghani coinvolti nel progetto di Corinne hanno sicuramente contribuito anche a liberare l’ambivalenza del testo originario in qualcosa di comprensibile e, soprattutto, parte ormai della tradizione e della storia del mondo orientale di Kabul:

Se avessimo recitato Shakespeare in inglese, e senza adattamenti, persino un pubblico istruito avrebbe trovato da ridire, accusandoci di imporre la cultura straniera nel nostro paese. Invece noi l’abbiamo nazionalizzato, incorporando la musica e l’umorismo locali. In questo modo, abbiamo trasformato la commedia in una festa afghana.⁴⁷

⁴⁷ *Ibid.*

Ciò che andava in scena era, in effetti, la rinnovata performance degli affetti (quelli che sgorgano riccamente tessuti, esaltati o contraddetti, finanche celati nella complessità tracciata dalle parole e dagli atteggiamenti dei personaggi shakespeariani, pur origine di quelli afgani) che qui, in *Shakespeare in Kabul*, trova una nuova vitalità nelle figure, nelle risate e nei sorrisi, nelle canzoni e nelle danze, nella gestualità dei personaggi e delle persone (come esseri individuali ma anche come rappresentazioni della collettività del paese) dell'allestimento afgano di *Love's Labour's Lost* nel 2005. Quest'opera era *in transit* sia nel corso della prima a Kabul che in quelle successive portate in altre zone dell'Afghanistan. Per dirla con il pensiero di Roland Barthes, era ogni volta un andare oltre la presunta immobilità e solidità del testo, perché i bordi, le crepe, le rotture, i silenzi erano imprevedibili e potevano produrre altre testualità, spesso impregnate di inconsapevolezza. Può darsi che l'osservazione maliziosa dell'attore Faisal, sia più profonda di quel che appare quando osserva: "Ho sentito dire che molti afgani sono emigrati in Inghilterra. Forse Shakespeare era uno di loro."⁴⁸ Le sue parole sintetizzano mirabilmente il senso dell'intero progetto teatrale realizzato a Kabul tra ambivalenza e mutevolezza e, nello stesso tempo, rinviano alla sperimentazione comica di Shakespeare fra ambivalenza e mutevolezza.

⁴⁸ Ivi, 235.

Il comico come controdiscorso del senso

Lorenzo Mango

Abstract: Alcuni testi shakespeariani presentano un'anomalia: tra i personaggi ne è indicato uno come 'clown', senza che questo corrisponda al ruolo del *fool*. Partendo da questo dato editoriale, il saggio affronta il ruolo e il significato della dimensione clownesca e della sua presenza come permanenza di modelli di teatro giullareschi e come soluzione drammaturgica che mette in crisi l'ordine del senso. La presenza del clown, infatti, anzitutto migra fra tragedia e commedia e, soprattutto, non si apparenta a un genere letterario ma fa storia a sé, andando, sia in un ambito che nell'altro, a incrinare la linearità del discorso, costruendone uno che appare come un vero e proprio 'controdiscorso', legato in molti casi al tema della morte. È il caso dei clown/becchini di *Hamlet* ma anche del portiere in *Macbeth*. Siamo di fronte, allora, alla permanenza cristallizzata di un modello attorico a cui, viceversa, Shakespeare affida un ruolo drammaturgico strategico. L'analisi di questa peculiarità della scrittura consente anche di leggere in trasparenza il rapporto tra dimensione verbale e dimensione spettacolare che costituisce l'intreccio su cui si reggeva la teatralità elisabettiana.

Parole chiave: clown, giullaresco, controdiscorso comico, recitazione elisabettiana, gioco verbale, motto di spirito

L'edizione a stampa dei testi shakespeariani, come è noto, presenta una serie di problematiche complesse, molte di difficile soluzione, altre, molto probabilmente, irrisolvibili. Si tratta di questioni di natura filologica che hanno un rilievo significativo per cercare di individuare, lì dove possibile, la dimensione autografa di Shakespeare, il testo madre, quello originale, effettivamente ascoltato, o dovremmo dire meglio, visto dagli spettatori dell'epoca. È quest'ultimo l'aspetto che interessa di più, sicuramente, da una prospettiva storico teatrale. Gli studi di natura filologica, se hanno aiutato a definire il canone shakespeariano (con tutti i dubbi che restano aperti), poco, viceversa, ci aiutano a mettere a fuoco il testo come macchina scenica, come strumento, cioè, per risalire a modalità di costruzione dello spettacolo

in cui la parola, pur nella sua indubitabile centralità, va a fondersi con elementi scenici di cui, specie per quanto riguarda la recitazione, abbiamo pochissime, se non nulle, notizie.

Senza nemmeno voler sfiorare il territorio minato della filologia testuale c'è, però, un elemento di natura editoriale che ci può aiutare in questa direzione, mettendo in gioco la dimensione e la funzione del comico nella drammaturgia shakespeariana. Tra gli infiniti personaggi ce ne sono alcuni che inspiegabilmente, al di là della loro dimensione narrativa che permetterebbe di identificarli con un nome proprio o anche come un nome-funzione, come nel caso del Captain in *Macbeth* o del Gardener in *Richard II*, vengono chiamati clown. Accade in *Hamlet* per i due becchini del quinto atto o nel *Winter's Tale* per il figlio del pastore. C'è un terzo caso apparentemente analogo ai primi due ma in realtà parzialmente diverso. Feste in *Twelfth Night* è il buffone, il *fool* della corte di Olivia. Nel testo, però, è indicato quale clown, senza il suo nome proprio, e quando se ne parla lo si indica come *fool*. La denominazione del ruolo pesa più del nome del personaggio e si potrebbe anche parlare di un clown che fa il *fool*, come quelli di *Hamlet* fanno i becchini, salvo che denominazione e ruolo scenico sembrano, in questo caso, sovrapporsi.

Si tratta, in tutti e tre i casi, di singolari anomalie a cui si possono collegare casi meno eclatanti ma non meno interessanti. In *As You Like It*, Touchstone è definito nella lista dei personaggi come “the clown or Court fool” e in *The Merchant of Venice* Launcelot è indicato come “clown, servant of Shylock”, oltre ad avere un singolare ‘cognome’ (termine del tutto inadatto all’epoca): Gobbo. In entrambi i casi l’indicazione clown è limitata alla lista dei personaggi e non resta nel testo ma serve, evidentemente, a identificarli: nel secondo caso aggiungendosi al ruolo narrativo, essere un servitore, nel primo aggiungendosi al ruolo di *fool*, come abbiamo visto accadere in termini diversi in *Twelfth Nighth*. Quando in II.2. del *Merchant of Venice* è data nella didascalia l’indicazione dell’entrata in scena di Launcelot, il disattento stampatore scrive “enter the clown” omettendo il nome del personaggio, segnale anche questo dell’anomala presenza del termine clown nelle edizioni shakespeariane. Un ulteriore contributo in questa direzione ce lo fornisce un’altra disattenzione editoriale. In *Romeo and Juliet*, Peter è il servo della nutrice. Nessuna traccia che possa alludere a lui come a un clown ma nel secondo in-quarto

(Q2) quando Peter entra in scena in IV.5 è scritto “enter Will Kemp”. Fino al 1599, quando venne sostituito da Robert Armin, William Kemp era il clown dei Chamberlain’s Men, la compagnia di Shakespeare. Il refuso editoriale fornisce così, in modo indiretto, un dato aggiuntivo sul personaggio: Peter è assimilabile alla famiglia dei clown. Detto questo, ci si aspetterebbe nel *King Lear* di trovare un analogo intreccio terminologico e invece il più famoso *fool* shakespeariano è *fool* e basta.

Ci stiamo addentrando, pur avendolo in precedenza negato, dentro questioni di filologia testuale? No, se non per dire che la fattispecie di cui stiamo trattando, vista la sua trasversalità, non può essere attribuita al caso e che, allora, va interrogata per chiedersi: cosa comporta nella lettura critica dei testi in relazione alla loro destinazione scenica? Ci interessa, in altri termini, ragionare attorno a una questione terminologica per capire come dovesse recepirla uno spettatore che quelle indicazioni scritte non le conosceva, cosa significasse lasciare traccia su carta che quel certo personaggio era un clown e cosa doveva accadere in scena in relazione a tale indizio. La prima constatazione è che clown e *fool* non sono espressioni coincidenti. Lo afferma in modo netto e convincente David Wiles che ha dedicato al tema del clown shakespeariano un libro che presenta in maniera analitica e puntuale le diverse sfaccettature del problema. “The word ‘clown’ is never found outside stage directions [...]. Playhouse terminology was more precise than colloquial speech and it recognized a very clear distinction between ‘fool’ and ‘clown’.”¹ Se il *fool* è un ruolo narrativo, esprime cioè la funzione che il personaggio ha nel testo, non altrettanto accade per il clown ed è su questa piccola ma fondamentale incrinatura che sarà il caso di andare a indagare.

Un altro dato preliminare può aiutarci a indirizzare il discorso: la presenza del clown migra fra tragedia e commedia, non fa ‘genere’ a sé ed è uno degli elementi che più spesso concorre a sostenere la contaminazione dei generi in Shakespeare, rispetto alla monolitica coerenza dell’aristotelismo rinascimentale. In verità, però, la presenza del clown è qualcosa di diverso: la trasformazione dei becchini in

¹ David Wiles, *Shakespeare’s Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 68-69.

clown, in *Hamlet*, immette elementi di commedia nella tragedia? Sicuramente no, potremmo piuttosto dire che sporca di comico una dimensione tragica che tale è e tale resta. Occorre, allora, preliminarmente distinguere tra comico e commedia in Shakespeare. Applicando quanto scrive Karl Jaspers a proposito di tragico e tragedia, possiamo affermare che se la commedia è una forma della scrittura teatrale, il comico è una qualità del sentire,² un modo di costruire un peculiare discorso sul mondo e, più ancora nello specifico, un discorso sul senso, sulle regole che normano il nostro comportamento sociale e sul significato ‘serio’ che noi attribuiamo loro e al nostro esistere. Per molti aspetti il comico è un recupero del gioco infantile opposto alla serietà dell’età adulta, ma vissuto, esperito e comunicato attraverso la consapevolezza dell’età adulta, qualcosa che ricorda il mondo alla rovescia rappresentato dalla dimensione carnevalesca secondo Bachtin.³

Date queste coordinate di riferimento iniziali torniamo allo specifico da cui siamo partiti: la presenza del termine clown come caso unico nei meccanismi di identificazione dei personaggi. Raimondo Guarino presenta l’argomento in termini molto chiari quando scrive che “il profilo del clown cristallizza uno strato preesistente al consolidamento delle compagnie professionali: l’ambiente della locanda londinese [...]”,⁴ lì dove David Wiles afferma che “The links between the tavern and the theatre are close.”⁵ Stanno entrambi alludendo a un ‘teatro prima del teatro’, prima cioè che si consolidasse come evento artistico colto, che si svolgeva nei cortili delle locande e presentava tra l’altro, ma non solo, giochi comici, piccoli *sketch* (molto spesso a due), evoluzioni acrobatiche, esibizioni con animali addestrati. Era il teatro dei giullari (almeno secondo una delle declinazioni possibili del termine che sussume forme spettacolari molto diverse tra loro) a cui il clown può essere riferito, considerando che nel suo uso arcaico indicava il villano, lo zotico, tipica figura di una

² Cfr. Karl Jaspers, *Del tragico*, tr. it. Italo A. Chiusano, Milano: SE, Studio Editoriale, 1987 (ed. or. 1952).

³ Cfr. Michail Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale, festa nella tradizione medioevale e rinascimentale*, tr. it. Romano Mili, Torino: Einaudi, 1982 (ed. or. 1965).

⁴ Raimondo Guarino, *Shakespeare: la scrittura nel teatro*, Roma: Carocci, 2010, 35.

⁵ Wiles, 15.

certa teatralità giullaresca che corrisponde a ciò che in Italia erano gli Zanni, i personaggi comici che dal teatro delle piazze andarono a costituire, nella dialettica servo padrone col Magnifico (la maschera del vecchio mercante da cui discende Pantalone), il nucleo della Commedia dell'Arte. Arrivare a sostenere che clown e Zanni possano essere considerati coincidenti è sicuramente azzardato (e, oltretutto, vorrebbe dire andare a toccare un altro nervo scoperto della storiografia del teatro d'epoca elisabettiana, la presenza in Inghilterra della Commedia dell'Arte) ma la loro funzione scenica e certi tratti iconici, ad esempio l'abito a pezze colorate (il *motley* del clown, come l'originario costume di Arlecchino che non era a eleganti losanghe) oltre a creare dei possibili parallelismi (tutti da dimostrare) rimandano alla comune matrice giullaresca, questa sì praticamente certa, trattandosi di un fenomeno a diffusione europea per tutto il Medioevo e oltre.

Il clown che troviamo nei drammi shakespeariani sarebbe, allora, la conservazione, dentro uno schema teatrale che si è acculturato nei contenuti e si è reso più articolato nella composizione, di un modello antecedente, il cui rilievo era tale da permanere anche nella nuova dimensione teatrale e, soprattutto, nel nuovo spazio dato alla scrittura.⁶ È sempre Guarino a parlare, a proposito di Shakespeare, della “conciliazione tra il retaggio delle tecniche affabulatorie del clown e la premeditazione del testo [...]”⁷ Una conciliazione, per restare alle sue parole, in cui la presenza del clown è cristallizzata, rappresentando cioè qualcosa che, pur con tutte le varianti e le modifiche del caso, conserva bloccati i suoi tratti caratterizzanti.

Allora quando troviamo l'espressione clown nei testi shakespeariani dobbiamo pensarla come un modello attoriale, un ruolo, e non come un personaggio (eclatante il caso di *Hamlet*) e così riusciamo anche a spiegarci la confusione terminologica tra clown e *fool*, dove quest'ultimo è, a tutti gli effetti, un personaggio i cui tratti caratteriali, in termini di recitazione, erano quelli del clown. Ma che tratti sono? In una situazione storiograficamente paradossale per cui della recitazione in un teatro, come quello elisabettiano, basato sugli attori – non solo sul piano produttivo ma anche e soprattutto su quello della

⁶ “An examination of the Vice tradition helps us to understand the centrality of the clown's role on Elizabethan stage.” (ivi, 1)

⁷ Guarino, 37.

comunicazione scenica – non sappiamo praticamente nulla, il caso del clown è un po' diverso. Ne conosciamo sicuramente due aspetti. Il primo riguarda la dimensione iconica. Clown significa *motley*, quale che sia il contesto in cui si trova ad agire. Se sono chiamati clown i due becchini di *Hamlet* indossavano certamente quel costume, altrimenti non sarebbero stati dei clown dal momento che, pur senza affidarsi alla matrice giullaresca, troviamo riscontro di tale pratica in altri casi, ad esempio Touchstone, del quale, che indossasse il *motley*, è esplicitamente detto in alcune battute del testo. La caratterizzazione iconica del personaggio è, dal punto di vista scenico fondamentale, una delle condizioni (se non quella preliminare) della sua identificazione da parte dello spettatore.⁸ Il clown, col suo costume (specie quando non fa il *fool*) spicca per la sua peculiarità in mezzo agli altri personaggi.

Un secondo aspetto, attestato in modo più che esaustivo dai testi, che caratterizzava la recitazione del clown e di cui Shakespeare si appropriava nella sua scrittura, facendone una sigla stilistica che eccede anche i confini istituzionali del clown, è il gioco verbale. Materia prima del clown è la disarticolazione della costruzione logica del discorso, il suo uso improprio, il parlare 'a rovescio' costruendo equivoci (più o meno allusivi), snaturare il significato delle parole, elaborare continui giochi di parole attraverso l'omofonia o lo slittamento lessicale che determinano più livelli di comunicazione scatenando l'effetto comico.

C'è un terzo aspetto della recitazione del clown, sicuramente presente, ma annebbiato dalla mancanza di una documentazione esplicita. Si tratta dei giochi fisici che, se diamo adito alla derivazione giullaresca, ne dovevano necessariamente caratterizzare la recitazione. Questo aspetto non è 'detto' nel testo, perché non ce n'era bisogno considerando che la partitura verbale non nasceva come un a priori autosufficiente in quanto la scrittura teatrale (intesa nell'accezione più ampia e articolata del termine) prevedeva un processo compositivo organico di cui le modalità di recitazione erano parte integrante e non un'aggiunta a posteriori, basandosi su modelli che ci

⁸ Cfr. Lorenzo Mango, "Lo sguardo di Nataša. L'identità del personaggio come macchina scenica", *Acting Archives Review*, VI, 11 (maggio 2016); <https://actingarchives.it/review/archivio-numeri/20-anno-vi-numero-11-maggio-2016.html>.

sono sconosciuti ma che sicuramente esistevano. Nel caso specifico del clown possiamo supporre che si trattasse di una partitura fisica particolarmente evidente, essendo una componente costitutiva importante dell'effetto comico. Se ci limitiamo alla lettera del testo, tutto sembra risolversi sul piano verbale, ma il 'sottotesto iconico' del clown e la sua derivazione giullaresca "cristallizzata" ci inducono, vorrei dire ci obbligano, a ritenere che la dimensione del comico fosse un procedimento composito tra verbale, visivo e gestuale, che Shakespeare aveva la sapienza di saper sintetizzare a livello testuale. Se manca il dato certo, ci sono, però, indizi che consentono se non di cucire almeno di imbastire un discorso.

Il primo lo si può ricavare dalle cosiddette 'regole per gli attori' che Hamlet illustra al Primo Attore della compagnia giunta a Elsinore, cui ha chiesto di mettere in scena un testo, *L'assassinio di Gonzago* – cui aggiungerà "a speech of some dozen lines or sixteen lines [...]" (II.2.538) – per smascherare il delitto dello zio.⁹ È un momento del testo la cui natura è problematica: è quanto pensa Shakespeare, o è una presa in giro degli autori che non si fidano delle capacità, assai superiori alle loro, degli attori? Quale che sia la scelta interpretativa che si voglia fare, ci sono comunque dei passaggi che riguardano direttamente l'argomento che stiamo trattando. Dopo essersi appellato a un'*aurea medietas* (niente eccessi ma neanche troppa piattezza), uno spazio rilevante è dedicato proprio al clown. Riportiamone alcuni passaggi importanti: "And let those that play your clowns speak no more than is set down for them. For there be of them that will themselves laugh to set on some quantity of barren spectators to laugh too, though in the meantime some necessary question of the play be then to be considered." (III.2.37-42), aggiungendo pochi versi più avanti che "the warm clown cannot make a jest unless by chance [...]" (vv. 51-52)¹⁰

⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, edited by T. J. B. Spencer, *New Penguin Shakespeare*, Harmondsworth: Penguin Books, 1980; "un discorso di dodici o sedici versi [...]" (*Amleto*, tr. it. Agostino Lombardo, Milano: Feltrinelli, 1995).

¹⁰ "E quelli che fanno i buffoni [il testo dice clown] non dicano più di quello che c'è scritto nella parte. Infatti ce ne sono che si mettono a ridere per far ridere qualche spettatore cretino, anche se nel frattempo ci sarebbe da fare attenzione a un passo essenziale del dramma"; "il clown tutto sudato non può acchiappare una battuta se non per caso [...]"

Due gli elementi che emergono: l'abitudine, evidentemente, di improvvisare, uscendo fuori dal seminato del testo scritto, con battute tese a dirigere l'attenzione su di sé (e sin qui resteremmo nell'ambito dei giochi verbali che risulterebbero forzati e soprattutto improvvisati come nella dimensione giullaresca, dove per improvvisato non bisogna intendere 'fatto lì per lì' ma il patrimonio di un proprio bagaglio personale) ma poi Shakespeare allude ad azioni mimiche (ridere a sproposito) e parla di un clown accaldato, "warm", che lascia intendere un intenso sforzo fisico. È una metafora? non credo, piuttosto un riferimento diretto alla pratica attorica, a ciò che gli spettatori vedevano, come d'altronde accade durante il duello finale quando la Regina, prima di bere dalla coppa avvelenata, dà il fazzoletto perché Hamlet si asciughi la fronte dicendo: "He's fat and scant of breath." (V.2.281)¹¹ Perché è grasso, *fat*, Hamlet? cosa sul piano narrativo lo lascia dedurre? se ne è mai parlato prima? No. In realtà che Hamlet sia *fat* non ha senso ma molto probabilmente Richard Burbage che l'impersonava era un uomo imponente e così si capisce la battuta solo all'interno del contesto scenico, risultando il 'residuo' tangibile del legame stretto tra visivo e verbale. Così allora il clown tutto sudato ci racconta, per via indiretta, di una recitazione molto fisica, che accompagnava i giochi verbali e si intrecciava con essa, in termini di esuberanza gestuale.

Il secondo indizio che ci consente di evocare la dimensione iconica e gestuale del clown viene da *The Merchant of Venice*. Launcelot si porta l'appellativo di Gobbo e il padre, con cui si incontra dopo molto tempo, si chiama Old Gobbo. L'appellativo è chiaramente un'importazione linguistica dall'italiano. È un dato fisico che diventa un nome, diversamente Shakespeare avrebbe utilizzato un'espressione inglese. Ma che nome è Gobbo, da dove viene, cosa sta a significare dal momento che non c'è una sola parola che faccia riferimento a un difetto fisico, che oltretutto è una marchio di famiglia? Su questo terreno ci muoviamo a tentoni ma una cosa la sappiamo con certezza, che una delle caratteristiche di certa recitazione giullaresca era la deformazione fisica (a volte simulata ma a volte anche reale) e la gobba

¹¹ La battuta è la croce di tutti i traduttori. Lombardo la risolve con "Suda e gli manca il fiato", specificando in nota che quella letterale sarebbe "È grasso e gli manca il fiato." (294)

e i giochi che con essa si potevano fare era tra queste (per capire che effetti se ne possano trarre si veda il personaggio di Igor nel film *Frankenstein junior* di Mel Brooks).

Il nome, che poteva addirittura evocare un ‘tipo’ di ascendenza giullaresca, ma qui entriamo nel territorio sdrucchiolo delle ipotesi, rivela un elemento fisico che, non avendo riscontro sul piano verbale (perché non c’è nessuna allusione a gobba o gobbe nel testo), doveva necessariamente riguardare la dimensione dell’azione scenica, diversamente non si riuscirebbe proprio a capire perché sia stato utilizzato. Ma ci sono altri elementi che legano Launcelot alla tradizione giullaresca. In II.2., lì dove la didascalia si tradisce dicendo “enter the clown”, Launcelot si lancia in un monologo di presentazione in cui esprime il desiderio di lasciare Shylock per il nuovo padrone Bassanio. Lo fa dando voce alternativamente al diavolo che lo tenta e la coscienza che lo ammonisce che sono trattati come due veri e propri personaggi. Più che un dialogo tra sé e sé, è un gioco scenico in cui l’attore incarna personaggi con voci, modi, atteggiamenti diversi. Si tratta di una pratica tipica dei giullari. Scrive Aretino nei *Ragionamenti* a proposito di Cimador, uno dei giullari più noti del primo Cinquecento: “Io mi rido di uno, che lo dimandavano il fio di Ciampolo (secondo me) veneziano, che tiratosi dentro a una porta, contraffecce una brigata di voci” giocando a fare il facchino “che ogni bergamasco gliene avrebbe dato vinta”, una giovane donna a cui rivolgeva un lamento d’amore “alla facchina” (cioè comico), una vecchia che l’accudiva e il marito che “visto il facchino levò un romore, che parve un villano, che vedesse mettere a sacco il suo ciliegio.”¹² Il monologo a più voci (di cui nella nostra epoca Dario Fo è stato un maestro) è dunque un topos della recitazione giullaresca di cui in Launcelot c’è una documentazione più che evidente.

Ma c’è un terzo passaggio, apparentemente meno esplicito eppure per certi tratti più interessante. Nella stessa scena, non appena è stato accolto al servizio di Bassanio, Launcelot si rivolge al padre (la cui presenza, non avendo battute, doveva risolversi in una controscena muta) vaticinando il suo futuro (un futuro comico e paradossale ovviamente) attraverso la lettura che si fa della mano in cui legge “a

¹² Pietro Aretino, *I ragionamenti*, in Roberto Tessari, *Commedia dell’Arte: la Maschera e l’Ombra*, Milano: Mursia, 1981, 43.

small trifle of wives”, giocando sul loro numero, sul “peril of my life with the edge of a feather-bed” in un paradossale gioco verbale.¹³ Le parole del testo suggeriscono un’implicita azione fisica, la lettura della mano, che era, molto verosimilmente, una gag, un gioco scenico fatto in sintonia col partner muto che può ricordare i lazzi della Commedia dell’Arte, in cui il personaggio/maschera si esibiva in evoluzioni sceniche di cui non sono rimaste che sintetiche descrizioni.¹⁴

L’insieme degli elementi sin qui trattati danno informazioni credo sufficienti per comprendere le modalità della permanenza “cristallizzata”, come la chiama Guarino, della dimensione giullaresca, offrendoci anche spunti per visualizzare, per quanto in via ipotetica, alcuni aspetti della recitazione elisabettiana. Ci resta ora da esaminare come Shakespeare utilizzi tale permanenza in una maniera drammaturgica, quale ruolo le assegni all’interno della sua scrittura non limitandosi a un mero trascinamento di pratiche attoriche passate e potenzialmente obsolete, caricandole, invece, di una funzione cruciale e, per dei versi, eversiva.

Restiamo, per affrontare questo tratto del discorso, al monologo di Launcelot. I suoi tratti distintivi sono, al di là della struttura dialogata, il confronto tra aspirazione e senso del dovere, presentati in una maniera ironica e grottesca. Il tema è serio, il modo è comico. Passiamo, per un momento, al *Macbeth*. Subito dopo aver parlato alla moglie della profezia che lo vuole re di Scozia e dopo che lei lo ha spinto a dimostrare la sua virilità, mettendo in opera ciò che il suo desiderio vuole ma che il suo cuore teme di fare, Macbeth è da solo. In un monologo dalla straordinaria intensità drammatica Macbeth

¹³ “un gruppettino di mogli”; “rischiar la vita sull’orlo di un letto matrimoniale”. William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, in *Teatro completo di Shakespeare*, Vol. II, a cura di Giorgio Melchiori, tr. it. Sergio Perosa, Milano: Mondadori, 1982, II.2.157, 160-161. Il testo inglese pubblicato a fronte di questa edizione riproduce l’originale del First Folio (1623).

¹⁴ A titolo d’esempio citiamo un lazzo di uno dei più importanti comici dell’arte, Domenico Biancolelli, celebre Arlecchino a Parigi: “In questa scena, mi portano dentro una valigia e mi mettono di traverso vicino alle gambe del Dottore, lui mi sposta con i piedi e si abbassa per riprendere il suo cappello, che io gli tolgo, facciamo insieme tanti lazzi, dopo i quali, volendo riprendere il cappello che gli getto lontano, gli do un gran colpo col mio bastone sul didietro.” (*A fourbe, fourbe et demy* [1674], in Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Vol. II, Roma: Bulzoni, 1997, 644).

parla a se stesso mettendo sul piatto della bilancia del suo onore la sua ambizione, che è immensa, e i suoi doveri verso un re che lo ha coperto di favori. Alla fine, come è noto, l'ambizione avrà la meglio e questo è l'ultimo momento in cui il personaggio darà mostra della sua qualità umana prima di trasformarsi in un mostro, all'inizio timoroso (quando si tratta di rientrare nella stanza da letto del re Duncan a recuperare il coltello) e poi quasi meccanicamente rivolto al male. Situazioni e contesti drammaturgici diversi sarebbe difficile immaginarli eppure, osservati più da vicino, i monologhi di Macbeth e quello di Launcelot affrontano un tema analogo, risolvendolo nella medesima maniera. L'ambizione e l'aspirazione hanno la meglio sul senso del dovere, solo che lo fanno, evidentemente, da prospettive opposte: se quello di Macbeth è un discorso che pone il problema nella sua serietà, quello di Launcelot è un vero e proprio controdiscorso che mostra lo stesso argomento a rovescio, rendendolo risibile ma non per questo meno incisivo.

Se abbiamo utilizzato il *Macbeth* come polarità dialettica nel rapporto tra discorso e controdiscorso, possiamo farlo anche per una ragione diversa. Siamo nella scena terza del secondo atto, la notte del delitto si è appena compiuta, Macduff e Lennox arrivano al castello. Bussano e va ad aprirgli il portiere. Con uno slittamento geniale d'atmosfera Shakespeare introduce una scena dal sapore grottesco, una scena da clown, anche se il Porter non è mai indicato come tale. I giochi di parole e il richiamo esplicito all'osceno danno all'apparizione del portiere una connotazione del tutto anomala che lascia intravedere i tratti fisici della recitazione clownesca. Quando, reduce da una sbronza solenne, spiega ai due cavalieri le conseguenze che ha sulla libidine, il tessuto verbale sottintende una partitura fisica: il bere che spinge avanti la libidine e poi la tira indietro e "makes him stand to and not stand to [...]" (II.3.34-35) dichiaratamente evocano gesti osceni.¹⁵ Il Porter ha, dunque, i tratti del clown che Shakespeare

¹⁵ "la fa rizzare in piedi e barcollare [...]" (più letteralmente "la fa star su e non la fa star su"). William Shakespeare, *The Tragedy of Macbeth*, in *Teatro completo di Shakespeare*, Vol. IV, a cura di Melchiori, tr. it. Agostino Lombardo, Milano: Mondadori, 1976. Il testo inglese pubblicato a fronte di questa edizione riproduce l'originale del First Folio (1623).

utilizza non certo per mescolare i generi ma per forzare il tragico attraverso il comico, considerato che “the clown-actor always plays himself [...]”¹⁶ Il castello, definito da Duncan al suo arrivo luogo di delizie dall’aria lieve e gentile, si è trasformato in un incubo, in un inferno. Non a caso col suo lungo introduttivo gioco di parole (un monologo, alla maniera giullaresca) il Porter si definisce portiere dell’inferno e di lì un profluvio verbale di allusioni sarcastiche che si conclude in un modo del tutto impreveduto, considerato che non esce di scena ma si appresta a straparlare con Macduff e Lennox degli effetti del bere: “I pray you remember the porter.” (II.3.20) – una formula retorica che ricorda moltissimo il commiato del giullare dal suo pubblico.¹⁷ Poche parole che sembrano arrivare alla penna di Shakespeare direttamente dalla scena, un vero e proprio ‘residuo attorico’ che sottolinea il carattere di clown del personaggio. Perché Shakespeare spacca in due l’azione tragica con un inserto comico del tutto estrapolato dal contesto? Difficile rispondere se non ricordando che, da autore di compagnia, si dava, tra le altre cose, anche il compito di valorizzare il suo parco attori e allora un cameo del suo clown dentro una delle sue tragedie più cupe ci stava benissimo. Il teatro, oltre che di scelte estetiche è fatto anche di mestiere.

Forse, però, più che il perché Shakespeare adotta tale soluzione, è interessante e utile porsi un’altra domanda: che cosa produce dal punto di vista drammaturgico un inserto clownesco così incongruo? In *Romeo and Juliet* (IV.5., la scena in cui, in Q2, è scritto “enter Will Kemp”) quando si è appena scoperta la morte, in realtà fittizia, di Juliet, Peter liquida i suonatori chiamati a celebrare il matrimonio con Paris, a cui Juliet ha voluto sottrarsi per amore del suo Romeo, con una serie di giochi di parole attraverso cui fa capire che non verranno pagati. È un inserto clownesco del tutto decontestualizzato rispetto al clima tragico. Alla maniera del portiere il suo è un intervento comico fuori luogo. Si tratta, allora, di qualcosa di analogo dal punto di vista drammaturgico? Apparentemente sì ma in realtà no. Quella di Peter è una vera e propria isola comica, del tutto priva di una funzione drammaturgica, quasi il retaggio della tradizione del clown immessa nella tragedia in modo arbitrario a sporcarne la tensione lirica.

¹⁶ Wiles, 99.

¹⁷ “vi prego, ricordatevi del portiere.”

Nel caso del Porter, invece, il gioco verbale clownesco è intimamente legato al tema di fondo della tragedia, la morte. Aprendo il portone del castello il Porter si fa letteralmente portiere dell'inferno, introducendo la tragedia verso il suo esito più cupo, verso il trionfo della morte che diventa, da quel momento in avanti, il motivo centrale del *Macbeth*. Pur se isolata, pur se episodica la sua apparizione non è estranea alla tragedia, ne nomina, anzi, il suo motivo più profondo, la morte, ma lo fa a rovescio.

Lo stesso accade in *Hamlet*. La trasformazione dei becchini in clown ha ben poco a che vedere con la contaminazione dei generi e senz'altro non è un'isola comica, avendo un ruolo strutturale ben preciso nella vicenda. Tener presente la collocazione all'interno della vicenda è fondamentale. È stata appena annunciata la morte di Ophelia e Hamlet è rientrato dal viaggio in Inghilterra, durante il quale ha scoperto il tradimento del re. Se seguiamo la scansione del testo proposta da Giorgio Melchiori, siamo nel pieno della terza e ultima macrosequenza che potrebbe intitolarsi (Melchiori non lo fa, è una nostra integrazione): il trionfo della morte.¹⁸ Quando quest'ultima da evento (Polonius e Ophelia) si appresta a diventare sistema (coinvolgendo tutti i personaggi in una sarabanda funebre da cui sono risparmiati solo Horatio e Fortinbras), c'è la scena di Hamlet e i due clown, la cui stessa ambientazione, il cimitero, la lega intimamente al tema della morte, presente sia quando i due clown parlano tra loro, sia quando il primo, uscito di scena il secondo, parla con Hamlet. A inizio scena (V.1.) i due stanno scavando una fossa e, senza alcun rispetto per il luogo e l'atto che stanno compiendo, si lanciano battute sul tema della morte, mettendo alla prova la logica del senso. Ophelia si è suicidata (il suo nome non viene fatto)? allora perché le si consente la sepoltura in terra consacrata? La spiegazione è un'arzigogolata invenzione retorica che ironizza sul linguaggio giudiziario e mette in scacco il senso: "If the man go to this water and drown himself, it is, will he nill he, he goes, mark you that. But if the water come to him and drown him, he drowns not himself. Argal, he that is not guilty of his own death shortens not his own life." (V.1.16-20) Se non

¹⁸ Cfr. Giorgio Melchiori, "Introduzione", in *Hamlet*, in *Teatro completo di Shakespeare*, Vol. III, a cura di Giorgio Melchiori, Milano: Mondadori, 1977, 18-22.

che il secondo clown conclude il discorso buttando lì la verità impro-nunciabile: “If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out o’Christian burial.” (V.1.23-25)¹⁹ Il tema della morte è replicato nella seconda parte del discorso tra i due: quando il primo clown chiede al secondo chi sia il costruttore le cui opere durano più a lungo, la risposta è il becchino le cui case, vale a dire le tombe, durano fino al giorno del Giudizio.

Se il dialogo tra Hamlet e il primo clown, che avverrà subito dopo, è una singolare interpolazione, ancor più singolare è che sia introdotta, quasi a mo’ di prologo, da quello tra i due clown. Se li osserviamo da vicino la distinzione dei personaggi tra primo e secondo clown non è solo tecnica ma corrisponde alla loro identità drammatica: il primo è colui che conduce il gioco, il secondo fa da spalla. È il sistema della coppia comica, tipica della tradizione giullaresca e rimasta fino ai nostri giorni a rappresentare un modello. Ce ne sono altre tracce in Shakespeare, basti pensare a Stephano e Trinculo, in *The Tempest*, ma anche a Touchstone e Jacques in *As You Like It*, ma l’esempio più eclatante è sicuramente la dialettica tra primo e secondo Zanni nella Commedia dell’Arte, tant’è che Agostino Lombardo sul piano ermeneutico e Giorgio Strehler su quello registico hanno letto in chiave di maschere dell’arte Stephano e Trinculo, senza che si possa attribuire (considerati i rapporti di collaborazione tra i due in vista della messa in scena del testo) la primogenitura dell’idea. Senza voler entrare nella questione della presenza della Commedia dell’Arte in Inghilterra, che abbiamo detto è argomento troppo sdrucchiolo, il dato di fatto che abbiamo di fronte è che Shakespeare introduce in *Hamlet* il gioco scenico dei due clown, applicandolo però al tema della morte, replicandolo, di lì a poco, nel dialogo tra il primo clown e Hamlet che va ad assumere, una volta che secondo clown è uscito di scena, il ruolo di spalla.

Anche questo dialogo procede attraverso giochi verbali che deformano il piano logico della comunicazione. Di chi è questa tomba? Chiede Hamlet e il clown risponde: è mia, perché ci sto dentro; e

¹⁹ “Se l’uomo va a quest’acqua e si affoga, il fatto è, volente o nolente, sta attento, che ci va. Ma se l’acqua va da lui e lo affoga, lui non si affoga da sé. *Erga*, chi non è colpevole della propria morte non accorcia la propria vita.”; “Se questa non fosse stata una gentildonna sarebbe stata seppellita senza sepoltura cristiana.”

quando Hamlet insiste chiedendo prima di quale uomo e poi di quale donna sia, ricevendo in entrambi i casi una risposta negativa, il clown dichiara, di fronte alle rimostranze del suo interlocutore che sostiene essere questo impossibile, che è di una che, essendo morta, non è più una donna. È un nuovo gioco sulla incrinatura del senso nell'uso del linguaggio che viene forzato fino al paradosso. Una forzatura che introduce, a rovescio, l'annuncio della morte di Ophelia e pone, in modo comico, la morte al centro non solo del discorso ma della stessa tragedia. A un certo punto, infatti, Hamlet chiede al clown quando abbia cominciato a fare il becchino. La sua risposta è sconcertante: "Of all the days i'th' year, I came to't that day that our last King Hamlet overcame Fortinbras." (V.1.142-143)²⁰ Potremmo dire, allora, che ha cominciato a seppellire morti quando il vecchio re ha sconfitto il suo omologo norvegese, argomento presentato a inizio del dramma come origine del clima di allarme che vige di Danimarca. Ma non basta; quando Hamlet, da brava spalla, chiede quando questo accadesse, il primo clown risponde: ma come, non lo sapete, lo stesso giorno in cui nacque il giovane Hamlet. Con il consueto virtuosismo verbale che porta a dire tacendo o depistando il discorso, il clown ha detto chiaramente che la morte ha cominciato il suo lavoro (il teatro si basa molto sulla sineddoche, per cui quel becchino non è uno tra tanti ma *il* becchino) quando Hamlet è nato e che questo è successo quando il padre ha compiuto un gesto che può apparire di vittoria e, invece, è stato la matrice tragica della vicenda. Ecco allora che il clownesco, anche nella dimensione tecnica della coppia comica, entra in una maniera organica dentro la vicenda. Serve, proprio come nel *Macbeth*, a introdurre la morte con un discorso 'a rovescio'. Rovescio che riguarda in primo luogo il linguaggio, la sua inappropriatazza rispetto al momento.

Per molti aspetti il clownesco sembra avere in *Macbeth* e *Hamlet* una funzione analoga, risultando organico al processo drammaturgico, introducendo al trionfo della morte. C'è, però, un elemento che li distingue. Nel *Macbeth* il clownesco è un evento, vale a dire che la sua presenza è circoscritta al breve, per quanto insostituibile, brano del portiere; in *Hamlet* possiamo, invece, definirlo strutturale.

²⁰ "Di tutti i giorni dell'anno, cominciai nel giorno in cui il nostro ultimo Re, Amleto, sconfisse Fortebraccio."

Espresso nella sua forma più diretta nella scena del cimitero, non resta però limitato a quell'ambito andando a contaminare il rigore ortodosso della tragedia, concorrendo a fare di *Hamlet* il testo anomalo che è, difficile, se non impossibile, da ricondurre dentro i confini, per quanto non dogmatici, al cui interno comunque Shakespeare si muove. Le qualità clownesche del linguaggio sono parte costitutiva del personaggio. La "antic disposition" (I.5.172), che Hamlet preannuncia a Horatio e ai compagni della veglia notturna sugli spalti del castello e che gli servirà a mascherare dietro lo schermo della follia i suoi piani di vendetta, si traduce in atti linguistici clowneschi che permeano tutto il testo in una maniera dilagante, trasformandosi da atteggiamento strategico (ben presto smentito dalla sua inerzia) in elemento connaturato al personaggio. Volendo fare il pazzo, Hamlet si trasforma in clown. E, come clown, usa il linguaggio 'a rovescio' per dire l'indicibile.

Comincia a farlo addirittura prima ancora della rivelazione dello Spettro. Quando, durante la scena della corte (I.2.) il re cerca un approccio con il nipote, lo scambio tra i due è rivelatore. "But now, my cousin Hamlet, and my son" (I.2.64), gli dice il re e Hamlet, a parte (quindi ascoltato dal pubblico ma non dall'interlocutore) commenta: "A little more than kin, and less than kind!", con un gioco sulla paronomasia tra "kin" e "kind", intraducibile in quanto tale, che Lombardo risolve con "Un po' più che congiunto e men che figlio!", annotando però l'ambiguità sottesa al legame tra "kin" (congiunto) e "kind" (che indica tanto il rapporto naturale che la gentilezza).²¹ Il gioco sull'ambiguità verbale si ripropone nelle battute immediatamente seguenti. Al re che gli chiede: "How is it that the clouds still hang on you?", Hamlet risponde: "Not so, my lord. I am too much in the sun." (I.2.66-67) con una duplice allusione linguistica, una nuova confusione fonetica per l'omofonia tra "son" e "sun" e il riferimento alla eccessiva prossimità a un re, il sole della corte nella concezione elisabettiana, che disprezza.²²

²¹ "Ma adesso, / Amleto, mio congiunto e mio figlio" (l'annotazione sulla traduzione è a p. 287).

²² "Com'è che sei ancora coperto dalle nuvole?"; "Non è così, signore. Sono fin troppo esposto." Una traduzione più letterale avrebbe detto "sto fin troppo nel sole."

Già in queste prime battute si evidenzia un uso spregiudicato del linguaggio che gioca sull'ambiguità, sul dire 'a rovescio' ciò che, diversamente, sarebbe impronunciabile. Troviamo tale atteggiamento amplificato in altre occasioni, dove assume una connotazione vistosamente aggressiva. Durante il suo incontro con Polonius, quando questi, illudendosi, cerca di sondarlo per comprendere le motivazioni del suo umore "too much changèd" (come ha detto la regina in II.2.36) e gli chiede cosa stia leggendo, Hamlet gli risponde un provocatorio "Words, words, words." (II.2.193) in cui gioca sullo scarto tra significante e significato, sulla discrasia tra materialità del linguaggio (la sua lettera) e metaforicità (cosa si legge dentro la materia del linguaggio). Poi il discorso procede e si replicherà più avanti (III.2.380) nel gioco scenico e verbale sulle forme che possono leggersi nelle nuvole, con implicazioni allusive sempre più dirette alla dialettica tra essere e sembrare. Il linguaggio, nelle mani di Hamlet, perde la sua coerenza e si sfalda incrinando la logica del senso, così che il suo uso può sembrare semplicemente e gratuitamente paradossale, nascondendo, invece, al suo interno un 'controdiscorso' allusivo e anche aggressivo sulla finzione che si cela dietro le apparenze. Shakespeare costruisce questo controdiscorso ricorrendo alla tecnica del clown, sottratta, però, a una tipologia di personaggio e trasformata in una strategia drammaturgica.

La dimensione aggressiva del controdiscorso clownesco esplose in due situazioni successive. Quando Hamlet accoglie la corte alla recita che ha organizzato, si rivolge a Ophelia con una battuta dall'evidente doppio senso che imbarazza la ragazza: "Lady, shall I lie in your lap?", salvo poi schermirsi: "Do you think I meant country matters?" per ribadire però, poco dopo, quando Ophelia, non sapendo più a cosa appigliarsi, dice di non pensare nulla, con un feroce: "That's a fair thought – to lie between maids' legs." (III.2.121-128)²³ È una sequenza in crescendo di allusioni sessuali e alla verginità della ragazza, che rilanciano le parole offensive che le ha rivolto nell'incontro che hanno avuto nella scena precedente quando sembra aver scoperto (è uno degli enigmi del testo in assenza della sua contestualizzazione scenica) che Polonius e il re li stavano spiando, con la

²³ "Signora, posso giacervi in grembo?"; "Pensavate che intendessi cose volgari?"; "Questo è un bel pensiero – da mettere tra le gambe delle ragazze."

complicità della ragazza, che noi spettatori sappiamo innocente ma che tale non sembra a Hamlet.

Hamlet sta assumendo sempre più atteggiamenti e linguaggio da clown, un clown sarcastico come d'altronde è nelle corde di quel tipo di personaggio. Il sarcasmo tocca il suo apice durante l'interrogatorio a cui è sottoposto da Claudius dopo l'uccisione di Polonius. La crudeltà delle sue espressioni gioca sul ribaltamento del linguaggio, tra senso letterale e senso figurato. "Dov'è Polonius?", gli chiede il re e lui spiazzando tutti: "A cena." Di fronte all'incredulità allibita degli astanti, nella battuta immediatamente successiva (il gioco sul ritmo è tutto in questa scena, come d'altronde sempre nella scrittura shakespeariana) Hamlet "specifica": "Not where he eats, but where 'a is eaten." (IV.3.19), lanciandosi subito dopo in una tirata dai toni fortemente giullareschi sul verme come imperatore della dieta, perché è colui che alla fine ci mangerà tutti.²⁴ Ma non finisce lì. Di fronte all'indignazione del re (che non percepiamo dalla battuta scritta ma supponiamo dalla situazione di contesto), Hamlet rivela dove trovare il corpo di Polonius, facendo proprio, con ancor più evidenza, il 'controdiscorso' linguistico del clown: se non lo trovano entro un mese nell'Inferno o in Paradiso potranno annusarlo sulle scale che portano al loggiato.

La conclusione del colloquio tra i due è una vera apoteosi di questa strategia linguistica. È il momento di partire per l'Inghilterra e Hamlet saluta lo zio: "Farewell, dear mother." Ma come, risponde il re: "Thy loving father, Hamlet."; e Hamlet: "My mother. Father and mother is man and wife; man and wife is one flesh; and so, my mother." (IV.3.51-54)²⁵ È l'ultimo, sardonico gioco di parole prima della partenza di Hamlet. Al suo ritorno, oltre a Horatio, il primo incontro sarà con i due becchini/clown il cui linguaggio ripercorre le stesse vie che ha seguito Hamlet sin lì. Da quel momento in poi, come se l'apparizione di due clown in carne, ossa e costume avesse riversato su di loro il clownesco che è in lui, Hamlet non avrà più un simile atteggiamento: sarà furioso, riflessivo o dolente, ma non sarà più un

²⁴ "Non dove mangia ma dove viene mangiato."

²⁵ "Addio, cara madre"; "Sono il tuo padre affezionato, Amleto"; "Mia madre. Padre e madre sono marito e moglie; marito e moglie sono una carne sola; e dunque, mia madre."

clown. Il ruolo strategico dei due clown del quinto atto, oltre a riverberarsi nella struttura narrativa, agisce dunque anche nella scrittura del personaggio.

Possiamo parlare, allora, di un uso diegetico del clown e del clownesco da parte di Shakespeare che mette in una relazione dialettica la tradizione scenica e l'organizzazione drammaturgica. A completare l'esposizione di questo tratto stilistico altri due esempi fra i tanti che se ne potrebbero fare, interessanti per la loro diversità. Il primo è tratto da *The Winter's Tale*. Abbiamo già sottolineato l'anomalia della presentazione del figlio del pastore come clown, richiamando la permanenza di un ruolo attorico e, quindi, la sua riconoscibilità dal punto di vista scenico. Ora cambiamo prospettiva, prendendo a prestito le considerazioni che su tale anomalia ha fatto Simonetta de Filippis. Analizzando il racconto che il clown fa della morte di Antigonus e del naufragio della nave a cui ha assistito, scrive: "Lo stridente contrasto fra la drammaticità dei contenuti della narrazione e il registro linguistico adottato crea un effetto comico che contribuisce allo spostamento della qualità del discorso drammatico verso il piano della commedia."²⁶ La prima cosa che emerge dalle sue parole è il legame, nuovamente inappropriato, tra clownesco e morte, ma de Filippis è più sottile nell'analisi. Sostiene, infatti, a ragione che la contaminazione dei generi si manifesta in quel testo nella netta separazione in due parti: tragedia la prima e commedia la seconda. Si tratta, in questo caso, di una questione di generi, di forme compositive, legate a parametri stilistici, il tiranno e la menzogna nella prima parte, il travestimento e la fuga d'amore nella seconda, qualcosa, dunque, di diverso da quanto abbiamo affrontato sinora. È interessante però che de Filippis individui il punto di svolta del testo nell'apparizione del clown. È da quel momento, e dopo, durante la festa campestre, che il testo assume un ritmo diverso che lo condurrà dalla cupezza iniziale al lieto fine. Ma si può aggiungere anche dell'altro. Se il figlio del pastore è un clown conclamato, c'è un altro personaggio, il truffatore furbastro Autolycus, che ha tratti e caratteristiche da clown andando a creare con il giovane pastore una tipica coppia comica: l'astuto e l'ingenuo credulone.

²⁶ Simonetta de Filippis, *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca*, Roma: Bulzoni, 2003, 101-102.

Diverso l'altro caso di funzione diegetica del comico che vogliamo presentare. Se in *The Winter's Tale* il clownesco entra nella struttura come linea di cesura, in quest'altro caso, invece, funziona come un intreccio parallelo. In *Henry IV* le vicende storiche sono accompagnate come un doppio dalle sregolate avventure del giovane principe Hal assieme a Falstaff e al suo gruppo di buontemponi, prima di 'mettere la testa a posto' diventando Henry V e licenziando l'amico ubriaccone. Falstaff non è un clown, è un personaggio dotato di una sua individualità ben diversa da quella clownesca ma noi sappiamo che a interpretarlo era William Kemp e quindi è molto probabile che qualche tratto del clown, pur se del tutto ricontestualizzato e sicuramente stemperato negli eccessi gestuali, gli sia appartenuto. Ciò che a noi interessa, considerata la sostanziale indimostrabilità di quanto appena detto che non può che restare a livello prudenziale di ipotesi, è la funzione drammaturgica di Falstaff. Se ne può parlare come di un vero e proprio 'controdiscorso' del senso serio della vita del giovane Hal. È il doppio comico che replica in farsa quanto nella storia è tragedia. Il culmine di tale funzione drammaturgica si ha in IV.2. di *Henry IV, Part I*, scena in cui Falstaff sta arruolando un esercito e illustra questa sua attività con un monologo che ha i tipici tratti clowneschi. Racconta, infatti, di aver coscritto i figli delle persone più benestanti, così che i loro genitori sono stati spinti a pagare ricche cifre per esonerarli. I soldi li ha presi per sé e ha raccattato, al loro posto, una masnada di pezzenti, ubriacconi, storpi e gentaglia senz'arte né parte. Quando il principe vedrà quest'improponibile accozzaglia resterà allibito ma Falstaff lo gelerà con una battuta sarcastica e, in quanto dissacrante, clownesca, che, estrapolata dal contesto, potrebbe venire tranquillamente da un dramma di Brecht: "Tut, tut, good enough to toss, food for powder, food for powder, they'll fill a pit as well as better." (IV.2.67-69)²⁷ Il 'controdiscorso' stavolta è palese, dice 'a rovescio' gli elenchi di eroi morti in battaglia di cui

²⁷ "Sst, sst! Vanno benissimo per farsi infilzare, carne da cannone, carne da cannone. Sapranno riempire una fossa bene quanto gli altri." William Shakespeare, *The First Part of King Henry the Fourth*, in *Teatro completo di Shakespeare*, Vol. VII, a cura di Giorgio Melchiori, tr. it. Angelo Dall'Agia e Claudio Gorlier, Milano: Mondadori, 1979. Il testo inglese pubblicato a fronte di questa edizione riproduce l'originale del First Folio (1623).

i drammi storici sono pieni. Ancora una volta il clownesco serve a raddoppiare, irridendolo, il senso serio della vita, della storia e dell'onore.

Giunti alla fase conclusiva del discorso dobbiamo, sulla base di quanto abbiamo esaminato, operare alcune distinzioni indispensabili per fare un po' di chiarezza in questo interessante quanto intricato territorio drammaturgico. La prima riguarda la distinzione tra *fool* e clown, come impostata da Wiles ma in un'accezione in parte diversa, perché riguarda il rapporto tra attore e personaggio e non quello tra linguaggio tecnico del teatro e linguaggio comune. Nel primo, personaggio e ruolo attorico coincidono: il *fool* è interpretato da un clown. Questi, viceversa, non è un personaggio ma un ruolo attorico, con caratteristiche specifiche che applica a personaggi diversi connotandoli in una certa direzione, sicuramente sul piano della materia letteraria ma, molto credibilmente, anche su quella scenica. Pur senza voler proporre facili sovrapposizioni, la vicenda teatrale del clown può ricordare quella dello Zanni: è un tipo che si evolve nel tempo, moltiplicandosi in personaggi diversi, trasformando l'originaria brutalità in modi più complessi tra cui spicca, tra tutti, quello verbale.

Il tratto stilistico che attraversa tutte queste articolazioni di un modello originario di personaggio-tipo e di attore è il gioco verbale, che del clown è patrimonio importante fin dalle origini e che diventa, in Shakespeare, centrale. Ciò che fa uno scrittore, anche uno scrittore per il teatro, è giocare con il linguaggio. Shakespeare lo fa in un modo particolare. Se il ricorso al teatro nel teatro gli serve per evidenziare l'artificialità della rappresentazione, raddoppiandola in uno specchio che ne rivela la finzione, il gioco verbale è lo strumento che usa per denudare il linguaggio ed esporlo come macchina instabile della produzione di senso. Basta poco perché venga meno alla sua funzione comunicativa seria e altrettanto poco perché questa perdita si trasformi nella maniera per dire l'indicibile. Sigmund Freud attribuisce questa duplice funzione al motto di spirito, di cui analizza i meccanismi in un importante libro del 1905.²⁸ Ciò che lo interessa è dimostrare le ragioni dell'effetto comico che hanno i motti di spirito. Per-

²⁸ Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in Id., *Opere*. Vol. V, 1905-1908, Torino: Boringhieri (ed. or. 1905).

ché ne ridiamo? si chiede. Perché agiscono inconsciamente sul dispendio psichico che ci è richiesto quotidianamente per restare dentro i confini del decoro sociale e della razionalità. Il motto di spirito è un modo per sottrarci temporaneamente a questa fatica, producendo un eccesso di energia psichica che si traduce nel momento liberatorio del riso. Freud distingue due modalità di tale processo, parlando di un motto di spirito innocente e di uno tendenzioso. Nel primo ci limitiamo a utilizzare il linguaggio in un modo libero e improprio, che non corrisponde a ciò che dovrebbe essere, aggirando in un modo ludico l'obbligo del senso. Nel secondo questa tecnica verbale viene applicata per dire cose che diversamente rischierebbero di tradursi in atteggiamenti ostili o aggressivi.

Entrambe le qualità del motto di spirito sono riscontrabili nei clown shakespeariani, con la funzione di stemperare la serietà delle situazioni (anche una gran parte delle situazioni delle commedie sono serie) e di produrre contemporaneamente quello che abbiamo chiamato più e più volte il 'controdiscorso' del senso. Il comico è il risultato di questo scarto, che si esprimeva molto probabilmente ancora in Shakespeare, come sicuramente avveniva in ambito giullaresco, anche attraverso un uso improprio del corpo che funzionava come un vero e proprio motto di spirito fisico, perché tradiva attraverso il travestimento, la deformazione, l'acrobazia, il suo uso ortodosso (cosa che i Padri della chiesa biasimavano oltre ogni dire). Ma c'è un ulteriore elemento che ci permette non solo di connettere i meccanismi del motto di spirito alla dimensione del clown ma di utilizzare quelli per comprendere meglio questi. Parlando del motto di spirito tendenzioso, Freud sostiene che, perché sia efficace, non basta che ci sia un soggetto che parla e uno che lo ascolta. Serve una triangolazione, che cioè si alluda, in assenza ma ancor meglio in presenza, a un soggetto terzo, che è quello contro cui il motto di spirito si rivolge. Ogni volta che prendiamo in esame un dialogo teatrale, quello che ci sembra un 'passo a due' in realtà prevede sempre la triangolazione con lo spettatore. Questo triangolo può non avere significati particolari ma può, viceversa, assumerne di fondamentali quando lo spettatore, e Shakespeare ce ne fornisce infiniti esempi, ha informazioni in più o diverse da quelle che hanno uno o entrambi i personaggi dialoganti. Nel caso del clown la triangolazione è fondamentale. L'effetto comico, innocente o aggressivo che sia, del

gioco verbale (come di quello fisico) non si riflette sugli altri personaggi ma agisce nei confronti dello spettatore, acquisendo così il suo senso drammaturgico. Sia il semplice riso che il 'controdiscorso' che lo può accompagnare esistono nel delicato e fondamentale triangolo che lega spettatori e personaggi.

I modi del comico

La commedia radicale *The Merchant of Venice*: la libbra di carne, l'anello di Leah e l'ideologia mercantile

Anna Maria Cimitile

Abstract: *The Merchant of Venice* è una commedia che la definizione offerta da J. F. Bernard (2013), “Shakespeare’s idiosyncratic genre of comedy”, renderebbe bene. Il *play* contiene gli elementi classici della commedia, a partire dall’intreccio amoroso, e mette in scena una Venezia attraente nelle sue similitudini con la commerciale Londra *early modern*, ma lascia emergere anche le preoccupazioni che il nuovo mondo mercantile e i suoi valori suscitano nel sostituirsi al vecchio mondo feudale e aristocratico, e sposta dall’esotica città italiana che guarda a Oriente alla fiabesca Belmonte le storie d’amore. Se Shylock è stato classicamente letto come il capro espiatorio che raccoglie tutti gli aspetti negativi della nascente società, il saggio intende insistere sulla critica all’ideologia mercantile che invece proprio dall’ebreo usuraio, in quanto soggetto, proviene. Si intende offrire una lettura dei due frammenti della “libbra di carne” e dell’“anello di Leah” come rivelatori delle storture e ipocrisie contenute nella logica della società mercantile. E si intende farlo a partire da una considerazione del fatto che in *The Merchant of Venice* la presentazione critica di quell’ideologia è fatta, non trascurabilmente, nella forma della *commedia*, che per le sue specificità in questo dramma si propone di definire come *commedia radicale*.

Parole chiave: *Merchant of Venice*, commedia, libbra di carne, anello di Leah, ideologia mercantile

The Merchant of Venice è, secondo la ripartizione del First Folio, una commedia. Secondo l’analisi classica di Northrop Frye, si possono far risalire storia e intreccio della commedia tipica ai Greci:

What normally happens is that a young man wants a young woman, that his desire is resisted by some opposition, usually paternal, and

that near the end of the play some twist in the plot enables the hero to have his will.¹

Il commento di Frye a questa semplice formula è il seguente:

In this simple pattern there are several complex elements. In the first place, the movement of comedy is usually a movement from one kind of society to another. At the beginning of the play the obstructing characters are in charge of the play's society, and the audience recognizes them as usurpers. At the end of the play the device in the plot that brings hero and heroine together causes a new society to crystallize around the hero, and the moment when this crystallization occurs is the point of resolution in the action, the comic discovery, *anagnorisis* or *cognitio*.²

The Merchant of Venice contiene l'intreccio amoroso della commedia – la *quest* di Bassanio per la bella Portia, l'ostacolo da superare posto dal padre di lei (il *senex*), lo *happy ending* per la maggior parte dei personaggi – e lo fa partire da Venezia, città del commercio. Quando però si tratta di dare spazio e scena all'amore, la vicenda si sposta nel mondo quasi fiabesco e probabilmente feudale di Belmonte, dove la ricca ereditiera Portia aspetta il principe azzurro – che si qualificherà come tale solo se risolverà l'enigma dei tre scrigni – e dove i pretendenti sono, a esclusione del povero Bassanio che ha dovuto chiedere tremila ducati in prestito al mercante per potere arrivare fin lì, ricchi principi e conti. È forse per questo che la commedia non poteva finire bene per tutti: qualcuno avrebbe dovuto pagare lo scotto di un movimento da un tipo di società all'altra che, se si conferma come elemento tipico del genere, è tuttavia, nell'epoca dell'emergenza della classe mercantile e dei suoi valori in sostituzione dei vecchi valori aristocratici e feudali, pensato come un mo-

¹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton: Princeton University Press, 1957, 163.

² *Ibid.* Gli esempi a dimostrazione di tale continuità sono, soprattutto in riferimento a un *happy ending* con matrimonio o momento di collettiva festività finale, entrambi shakespeariani: *As You Like It* e *The Taming of the Shrew* (ivi, 163-164).

vimento 'controcorrente', quale è quello creato dalla vicenda amorosa, e quasi anacronistico: dalla città del commercio verso un mondo feudale che sta ormai scomparendo.

Non che a Venezia non esista aristocrazia. Ma a Venezia la nobiltà è storicamente, da prima di quel sedicesimo secolo dell'ambientazione e della scrittura del dramma, di diversa formazione, come testimonia il fatto che Bassanio, l'aristocratico amico del mercante, è il giovane perennemente senza liquidità in una città dove da sempre ricchezza e, appunto, nobiltà sono guadagnate e non ereditate (l'appellativo di "royal merchant" è per Antonio): "Venetian nobles were traders. They could not trace their descent from any landed class, but felt themselves no less noble for that."³ Venezia è affascinante anche per questo.⁴ E tuttavia, il dramma si conclude altrove, e ci fa dimenticare che l'amore ha potuto trionfare solo grazie alle dinamiche della città mercantile, dove ricchezze e denaro, a qualsiasi titolo, circolano.⁵ Il finale comedico, che fa ritrovare le tre coppie di innamorati a Belmonte e include nell'armonia risolutiva l'"infedele" Jessica, Antonio (anche se il personaggio si lascia coinvolgere meno degli altri dall'atmosfera festosa), e finanche l'oltraggioso servo-clown Launcelot, ma lascia a Venezia Shylock, è forse un modo per affermare definitivamente che la società mercantile non è spazio adeguato all'amore e alla convivialità? Se sì, allora la visione di Barber del dramma come di commedia che presenta un'idea, tutta rinascimentale, della ricchezza mercantile come di "tangible joy for festivity",

³ William H. McNeill, *Venice: The Hinge of Europe, 1081-1797*, Chicago: University of Chicago Press, 1974, 22.

⁴ Secondo alcuni storici i quattro aspetti, positivi come negativi, che hanno contribuito a creare il mito di Venezia nel XV e XVI secolo sono: "Venezia la Ricca", "Venezia la Saggia", "Venezia la Giusta", e "Venezia-Città-Galante". Vedi David C. McPherson, *Shakespeare, Jonson, and the Myth of Venice*, Newark: University of Delaware Press, 1991.

⁵ La circolazione del denaro a Venezia come problema centrale del dramma è la chiave di lettura offerta in John Drakakis, "Money Makes the World Go Round: Shakespeare, Commerce and Community", *Sederi*, 26 (2016): 7-29. Io ho scritto di "circolazione" e "stasi" come di modalità, rispettivamente, del commercio e della legge nel dramma, e investigato la loro articolazione (Anna Maria Cimitile, *Shakespearean Orders: Language, Representation and Epistemic Subversion*, Napoli: Li-guori, 2000).

va rivista.⁶ E con essa la correlata lettura di Shylock come capro espiatorio per tutti quegli aspetti del mercantilismo che, Barber riconosce, suscitano comunque preoccupazione e ansia nel dramma.⁷

Qui si intende offrire una lettura dei due frammenti della “libbra di carne” e dell’“anello di Leah” come rivelatori delle storture e ipocrisie contenute nei valori della società mercantile, ma di far significare entrambi, e il fatto che essi appartengano al mondo di Shylock – il primo in quanto sua proposta di contratto ad Antonio, il secondo in quanto suo gioiello – in maniera diversa da quella che ha dato conto del personaggio dell’ebreo usuraio nel dramma a partire dal riferimento al rito (di origine ebraica) del capro espiatorio. Si intende far emergere Shylock come *soggetto* che, seppure solo momentaneamente, mostra la propria differenza e prende le distanze da quel mondo a cui pure la sua usura appartiene (non mancando di suscitare tensioni, anche linguistiche, per la temuta continuità tra guadagno ed “eccesso”). Proprio la libbra di carne del contratto, che fa sfiorare la tragedia quando è quasi esatta in tribunale, e l’anello di Leah, incastonato invece in una scenetta comica quando l’ebreo apprende che è stato dato via, sono gli elementi che permettono la diversa lettura. Soprattutto, si intende riflettere sulla relazione tra i due frammenti e il fatto che in *The Merchant of Venice* la presentazione critica dell’ideologia mercantile è fatta nella forma della *commedia*.

⁶ Cesar Lombardi Barber, *Shakespeare’s Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*, Princeton: Princeton University Press, 1959, 189.

⁷ Ivi, 189-190. Il *New Historicism* ha contestato questa lettura di Shylock come “scapegoat”. Un consolidato filone della critica letteraria storicistica ha letto *The Merchant of Venice* contestualizzandolo nel momento storico di transizione da un’economia e cultura tardo-feudale a quella proto-capitalista; tra i suoi rappresentanti sono Walter Cohen, Leonard Tennenhouse e Thomas Moisan. In particolare, Cohen definisce il dramma come chiaramente “procapitalista” (*procapitalist*), anche se esso critica gli aspetti peggiori del nuovo sistema economico, leggendovi, tra gli altri, un conflitto tra due diverse concezioni della legge, feudale vs borghese, e un tentativo di risolverlo nella scena del processo (Walter Cohen, “*The Merchant of Venice* and the Possibilities of Historical Criticism”, *English Literary History* 49 [1982]: 765-789).

Commedia radicale

La domanda di partenza per la presente analisi potrebbe essere quella formulata da Simon Critchley e Tom McCarthy:

What is at stake in this oddly inside-out drama, where a piece of good old Elizabethan comic Jew-baiting rotates 180 degrees into a devastating study of Christian anti-Semitism only to flip back into what it seemed to deny?⁸

The Merchant of Venice è il dramma dove si mettono in discussione, intrecciandoli in modi che, retoricamente giocosi, producono sensi al limite della convenienza, due spazi importanti della vita nella Londra cosmopolita e mercantile di fine Cinquecento: la legge e il commercio, passando per l'intreccio amoroso. È possibile intendere il testo come luogo dove, pur nella riproduzione dei valori della emergente società mercantile, si dà spazio a elementi che di quei valori scardinano l'apparente positività. Le ricchezze bellamente in mostra come “pageants of the sea” (I.1.11),⁹ che danno il senso della accettabilità morale di un'economia proto-capitalista – una versione del platonico *kalòs kai agathòs* – e la centralità del contratto o *bond* nelle diverse sfere di commercio, legge e amore, sono una esaltazione del mercantilismo che allo stesso tempo ne rivela i pericoli: nel primo esempio, un ipotizzato naufragio è la causa dei ricchi e spettacolari *pageants*, mentre l'insistente presenza dei contratti in tutti gli aspetti della vita fa emergere la temuta *indifferenziazione* o *equivalenza* di tutto con tutto.¹⁰ Ma non si tratta soltanto di porre la questione in termini di

⁸ Simon Critchley e Tom McCarthy, “Universal Shylockery: Money and Morality in *The Merchant of Venice*”, *diacritics*, 34, 1 (2004): 3.

⁹ Dove non diversamente indicato, le citazioni dal dramma si intendono da William Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, tr. it. Agostino Lombardo, Milano: Feltrinelli, 2003. Il testo inglese riprodotto in questa edizione è quello della *New Penguin Shakespeare* (Harmondsworth: Penguin Books, 1967), a cura di William Moelwyn Merchant.

¹⁰ Una classica lettura che vede l'analogia tra le relazioni amorose e quelle economiche, e vicendevolmente le une come espressione delle altre, è quella proposta da Lars Engle, “‘Thrift is blessing’: Exchange and Explanation in *The Merchant of Venice*”, *Shakespeare Quarterly*, 37 (1986): 20-37.

ansie e preoccupazioni che si rivelano nelle foucauldiane contraddizioni ideologiche e testuali tra “sovversione” e “contenimento”.¹¹ Si tratta piuttosto di dare una diversa lettura della relazione tra Shylock e le potenziali o già realizzate storture dell’economia mercantile e di vedere l’ebreo non esclusivamente come loro incarnazione eccessiva (l’usura come eccesso del profitto), ma anche, forse inaspettatamente e solo per un breve momento, come figura in radicale opposizione alla logica mercantile e allo spazio dell’equivalenza che il commercio propone – figura che per questo si fa oltraggiosa.

La “commedia radicale” del titolo si sovrappone idealmente alla “tragedia radicale” di cui ha scritto Jonathan Dollimore e da cui calco la definizione per *The Merchant of Venice*:¹² un teatro che offre un sapere che “[interroga] le credenze prevalenti [...] radicale nel senso che va alla loro radice e anche nel senso che le sradica [...]”.¹³ Del teatro giacomiano Dollimore scrive:

Jacobean theatre interrogated structures of belief which legitimated prevailing power relations, and [...] it often did this by seizing upon,

¹¹ Come è stato fatto ad esempio, in un’acuta lettura del dramma, da Thomas Moisan, “Which is the merchant here, and which the Jew?": Subversion and Recuperation in *The Merchant of Venice*”, in *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, edited by Jean E. Howard and Marion F. O’Connor, New York: Methuen, 1987, 188-206.

¹² La definizione non è tuttavia originale, poiché compare già nel titolo di Rick Bowers, *Radical Comedy in Early Modern England: Contexts, Cultures, Performances* (London and New York: Routledge, 2008), che pure riconosce il suo debito a Dollimore. Ma il campo d’azione e i modi della sua commedia radicale sono diversi da quelli che individuo in *The Merchant of Venice*, e i suoi personaggi sono proprio gli “eroi comici”: “Socially dispossessed, these comic heroes maintain a clear sense of their own significance as personally special [...]. As clowns, rogues, fools, jesters, and ludicrous commentators on the impossibilities of their times, these unwashed figures [...] smear the pretentious cleanliness of upper class figures who would dominate them [...]. Radical comedy [...] pierces to the root of cultural authority by asserting meaningful and playable incoherence through forms of defiance to which the average person can aspire and with which the average person can triumph.” (Ivi, 2) Shylock, pur nella comicità di alcune sue comparse (in scena o riferite che siano), è personaggio di altra natura.

¹³ Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1989², xxi (mia traduzione).

intensifying and exposing those contradictions in the prevailing social order which it is one of the effects of ideology to efface.¹⁴

Per il critico la tragedia *early modern* mette in discussione, svelandone le contraddizioni, le idee prevalenti dell'epoca su monarchia, gerarchie sociali, differenza sessuale, identità e soggetto, e decostruisce il credo umanista, decentrando Dio in quanto creatore di un universo ordinato e di conseguenza decentrando l'uomo in quanto soggetto al centro di quell'universo. Essa smaschera l'ideologia in quanto sistema di credenze illusorie che, per preservare particolari formazioni sociali o strutture di potere, le naturalizza.¹⁵ Alla base dei "processi di demistificazione" messi in atto dal teatro Dollimore pone quindi quello che lui definisce un "relativismo radicale".¹⁶ Similmente alla tragedia radicale, e contemporaneamente a essa, alla fine del Cinquecento *The Merchant of Venice* opera i suoi smascheramenti a proposito dei due ambiti della legge e del commercio e può per questo dirsi radicale. Ma il genere non è indifferente, e rispetto alla tragedia radicale la commedia fa infine rientrare, come se non fossero mai state fatte, le affermazioni sovversive che, anche se solo per un tempo limitato, hanno smascherato o criticato legge e commercio, portando così i lettori o spettatori del dramma a dimenticare la gravità di quelle affermazioni e a lasciarsi coinvolgere nella gaiezza generale dello *happy ending*.

Allo stesso tempo, la collocazione di *The Merchant of Venice* rimane questione complessa su cui è bene soffermarsi prima di procedere con l'analisi del testo. Sia fattori storici, relativi all'epoca in cui si è scritto sul dramma, che elementi propri del testo ne hanno reso quasi impossibile una definizione univoca. *The Merchant of Venice* è il *play* shakespeariano che forse più di tutti risente, nel Novecento, di una drastica svolta, nella critica come nella direzione teatrale: con la Seconda Guerra Mondiale che fa da spartiacque tra prima e dopo, si può parlare di un *Merchant of Venice* ante-Auschwitz e di uno post-

¹⁴ Ivi, xxiii.

¹⁵ In età elisabettiana anche la religione, in quanto formazione ideologica che serve a legittimare sistemi di potere, viene percepita sempre più come tale strumento legittimante (ivi, 14).

¹⁶ Ivi, 15.

Auschwitz.¹⁷ La presenza del personaggio ebreo usuraio dell'antico ghetto veneziano (assegnato agli ebrei nel 1516) ha fatto di questo dramma quello più sensibile ad accuse di anti-semitismo, per il *play-text* e a volte anche per le scelte registiche o per l'interpretazione attoriale.¹⁸ La *comedy* si è caricata di significati che normalmente non abitano il genere comedico.¹⁹ E, se con Shakespeare nessun genere è mai definitivamente stabile, nel caso di *The Merchant of Venice* si osserva una difficoltà di definizione che si è acuita da un certo momento in poi, determinata soprattutto dalle vicende storiche dell'Europa di metà Novecento. Ma prima dei contesti storico-culturali della ricezione del dramma, è già il testo *in sé* a presentare caratteri poco comedici. Con sette battute in cui ricorre l'aggettivo "sad", *The Merchant of Venice* è la seconda commedia con più frequenza del vocabolo.²⁰ Considerando che sono inoltre presenti "melancholy" (una volta) e "sadness" (una volta), si può affermare che il dramma sia quanto meno una commedia problematica. E la critica, quando nel corso del tempo si è occupata di discutere della rappresentazione di, per esempio, ebrei e usura, o di mercantilismo e feudalesimo, lo ha

¹⁷ Per studi specifici si veda ad esempio Andrew G. Bonnell, *Shylock in Germany: Antisemitism and the German Theatre from the Enlightenment to the Nazis*, London and New York: Tauris Academic Studies, 2008; Zeno Ackermann, "Performing Oblivion, Enacting Remembrance: *The Merchant of Venice* in West Germany, 1945 to 1961", *Shakespeare Quarterly*, 62.3 (2011): 364-395; Edna Nahshon and Michael Shapiro (eds), *Wrestling with Shylock: Jewish Responses to The Merchant of Venice*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017; Zeno Ackermann, Sabine Schülting, *Prekarious Figurations: Shylock on the German Stage (1920-2010)*, Berlin: De Gruyter, 2019.

¹⁸ Così Harold Bloom ha scritto: "One would have to be blind, deaf, and dumb not to recognize that Shakespeare's grand, equivocal comedy *The Merchant of Venice* is nevertheless a profoundly anti-Semitic work." (Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books, 1998, 171).

¹⁹ Sulle teorizzazioni della commedia dai classici all'età di Shakespeare si veda David Galbraith, "Theories of Comedy", in *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, edited by Alexander Leggatt, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 3-17.

²⁰ La prima è *Much Ado About Nothing*, che conta ben dodici ricorrenze dell'aggettivo. E sembra interessante notare che, nel canone shakespeariano, solo quattro altri drammi e un poemetto contino più ripetizioni della parola, e che tra i drammi siano due tragedie: *Antony and Cleopatra* (otto volte) e *Titus Andronicus* (9).

fatto spesso senza considerare che le importanti questioni sono trattate in una commedia. Solo per citare un esempio di serissimi *topics* eletti per l'analisi, François-Xavier Gleyzon ha recentemente discusso il tentativo di Shylock di aprire il corpo di Antonio – di “incidere il corpo cristiano di Antonio” – come espressione di una volontà di “attaccare e profanare l'Eucarestia”,²¹ questione che evidentemente lascia poco spazio a qualsiasi discussione della commedia in quanto tale. Ma come dare conto della combinazione di cornice comica e cogenti questioni che riguardano la sfera religiosa, e della violenza che *The Merchant of Venice*, pur non mettendola mai in scena e riuscendo a evitarla alla fine, tuttavia pone sin dall'inizio come fatale orizzonte della vicenda?²²

La critica ha a volte aggirato la questione, ora riferendosi al genere come sempre già ibrido, ora fornendo altre definizioni, notoriamente quella di *problem play*.²³ In effetti, la commedia non-commedia è stata riconosciuta come tipica non solo di Shakespeare, poiché, come osservava Frye in un saggio del 1948: “comedy contains a potential tragedy within itself.”²⁴ Più specificamente riguardo alle commedie shakespeariane, già il filosofo romantico tedesco August Wilhelm von Schlegel osservava la inadeguatezza di una lettura che volesse distinguere i drammi secondo il genere, poiché il poeta “mette in ridicolo le determinazioni di generi cavate dall'esito prospero o infelice degli avvenimenti.” E suggeriva: “Si può non pertanto conservare

²¹ François-Xavier Gleyzon, “Opening the Sacred Body or the Profaned Host in *The Merchant of Venice*”, *English Studies*, 94, 7 (2013): 821 (mie traduzioni).

²² Moisan, con la cui lettura trovo punti di contatto, partendo da una domanda simile aveva considerato: “whether the play actually produces a harmonious resolution and reconciliation or merely invokes harmony by the power of dramatic *fiat* and in the interest of ideological conformity or capitulation is not an easy matter to settle [...]” (Moisan, 190)

²³ In effetti, la definizione *problem play* è convenzionalmente riconosciuta per tre drammi: *All's Well That Ends Well*, *Measure for Measure*, *Troilus and Cressida*; tuttavia, nel corso del tempo i critici hanno impiegato la definizione anche per altri drammi, tra cui *The Merchant of Venice*.

²⁴ Northrop Frye, “The Argument of Comedy”, in Paul Lauter (ed.), *Theories of Comedy*, Garden City, New York: Doubleday, 1964, 455. Bowers offre la definizione secondo cui si dà commedia sempre a partire da un uomo nei guai (“a man in trouble”) e, a proposito della messa in scena del testo comico osserva: “In performance, comedy usually combines perceived distress with clever extrication and ironic reversal that is shared with others.” (Bowers, 1)

l'antica divisione in commedie, tragedie e drammi storici, purchè [sic] non perdansi d'occhio le gradazioni che annodano insieme queste differenti specie di composizione."²⁵ E in effetti solleverebbe qualche problema di interpretazione discutere *The Merchant of Venice* esclusivamente rispetto ai più comuni cliché dello spazio umano troppo umano della commedia – quelli del tipo di “tutto è bene quel che finisce bene”, “più siamo meglio è”, “è solo un gioco”, o “la vita continua”;²⁶ così, la critica shakespeariana ha alternativamente definito il dramma *comedy* o *problem play*. E, se Norman Rabkin osservò, nel 1967, l'impossibilità di definire le commedie shakespeariane, negli ultimi venti anni la critica è sembrata privilegiare gli aspetti problematici della commedia:²⁷ nel 1996 Stephen Orgel ha definito la conclusione del *play* come “uncomic”; nel 1998 Harold Bloom lo ha visto anticipatore dei *problem plays* degli inizi del XVII secolo; nel 2008 Linda Woodbridge l'ha letto come una “revenge tragedy”. Come ha recentemente osservato J. F. Bernard, questa instabilità dell’“idiosincratico genere della commedia shakespeariana” ha reso e continua a rendere “volatile” qualsiasi teoria sul comico, specialmente se riferita ai testi di Shakespeare.²⁸

Il linguaggio in *The Merchant of Venice* ha ugualmente contribuito a renderne problematica la definizione di commedia. Sempre nel saggio del 1948, Frye afferma che la differenza della commedia shakespeariana come forma sta nel suo interesse esclusivo per il linguaggio poetico:

[...] it is difficult to suggest a philosophical spokesman for the form of Shakespeare's comedy. For Shakespeare, the subject matter of poetry

²⁵ August Wilhelm von Schlegel, *Corso di letteratura drammatica del signor A. W. Schlegel*, tr. it. Vanni Gherardini, Milano: Stamperia di Paolo Emilio Giusti, 1817, 75 (versione digitalizzata googlebooks).

²⁶ L'elenco è preso da Bowers, 1. Per un'indagine filosofica del comico, si veda Alenka Zupančič, *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008.

²⁷ Rabkin aveva definito così le *comedies* shakespeariane: “[works of] polar opposites [where] the dramatic structure sets up the opposed elements as equally valid, equally desirable, and equally destructive, so that the choice the play forces the reader to make becomes impossible.” (cit. in J. F. Bernard, “*The Merchant of Venice* and Shakespeare's Sense of Humour(s)”, *Renaissance Studies*, 28, 5 (2013): 644.

²⁸ Bernard, 643 e 645.

is not life, or nature, or reality, or revelation, or anything else that the philosopher builds on, but poetry itself, a verbal universe.²⁹

Similmente Stanley Cavell scrive:

[...] in *The Merchant of Venice* Shakespeare is portraying his command of, or his service to, language as such – to the fact of speech as such, as ineluctably claiming or denying, or, say, establishing or modifying or rejecting, in every breath, the right to, the standing deserving of, human exchange.³⁰

Per lui il dramma è sul diritto di parola (quella di Shylock in tribunale, con il suo “Hath not a Jew eyes?”).³¹ Che, di nuovo, non sembra essere propriamente materia per una commedia. E la valenza fortemente politica del linguaggio del *play* è stata anche lucidamente discussa da Alessandra Marzola, che ha scritto di un costante processo di differenziazione in *The Merchant of Venice*, che fa della *differenza* l'esito finale (per esempio tra ebrei e cristiani, mercante e usuraio) e non già la premessa alla storia; la parola è allora forgiatrice di significati nuovi e delle differenze su cui si fonda il “nuovo soggetto borghese e mercantile” per “fuggire dall'angoscia primordiale dell'indifferenziazione”.³²

In *The Merchant of Venice*, alla circolazione del denaro e delle ricchezze corrisponde una circolazione di parole, concetti e figure che ora accrescono, ora deviano i significati noti, producendo nuovi

²⁹ Frye, “Argument”, 460.

³⁰ Stanley Cavell, “Saying in *The Merchant of Venice*”, in *Shakespeare and the Law: A Conversation among Disciplines and Professions*, edited by Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum, and Richard Strier, Chicago: Chicago University Press, 2013, 221.

³¹ Ivi, 222.

³² Alessandra Marzola, *La parola del mercante*, Roma: Bulzoni, 1996, 14, 13. Va qui ricordato anche l'importante studio di René Girard, “‘To entrap the wisest’: Sacrificial Ambivalence in *The Merchant of Venice* and *Richard III*” (in *A Theater of Envy: William Shakespeare*, New York: Oxford University Press, 1991, 243-255), in cui l'autore discute la doppia visione, per così dire, offerta nel dramma su Shylock: da una parte quella antisemitica, che differenzia, e dall'altra quella che, più perturbantemente, presenta una simmetria tra le pratiche di mercante e usuraio: “[a] symmetry between the explicit venality of Shylock and the implicit venality of the other Venetians [...]” (244)

sensi o rivelando sensi nascosti che ci chiedono di riconsiderare quello che credevamo di conoscere già: l'usura si fa così "guadagno" e "una benedizione se non è rubato" (I.3.87); il discorso di Shylock in tribunale, partendo da una somiglianza tra ebrei e cristiani in "Hath not a Jew eyes?" (III.1.55-56) arriva a denunciare la schiavitù praticata dai veneziani (IV.1.90-98), che con ogni probabilità non è un aspetto di quella società che viene in mente quando si pensa alla nobile Venezia. Ci sono poi i caratteristici *puns* che, tra le altre cose, presentano l'amore nei termini del mondo commerciale, e producono quella che Marc Shell ha definito "usura verbale", eccesso del linguaggio che il critico inquadra in un orizzonte tragico che va al di là dell'ultimo atto della commedia stessa. Poiché, se l'inizio del *plot* amoroso è nel denaro degli ebrei, al denaro degli ebrei (Tubal e Shylock) si potrebbe dover ritornare, e perciò:

[...] there are in this comedy suggestions of a tragedy to come [...] The Jewish moneylender behind the scenes of the last act of the courtly world is not easily forgotten. The aristocratic court of the comedist Portia cannot long exist without a day of reckoning in the court of tragedy.³³

Di che commedia si tratta, allora? Si può leggere *The Merchant of Venice* come *play* con andamento comedico, e *comedy* soprattutto in questo senso. E ci si può interrogare sugli effetti dell'andamento per gli aspetti che sono invece non propriamente comedici.

³³ Marc Shell, "The Wether and the Ewe: Verbal Usury in *The Merchant of Venice*", in *Money, Language and Thought: Literary and Philosophic Economies from the Medieval to the Modern Era*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1982, 82-83. Con il suo studio Shell è stato tra i primi a combinare critica letteraria e paradigmi economici, a individuare relazioni e somiglianze tra lo spazio letterario e quello economico. Negli ultimi venti anni circa una nuova ondata di questo tipo di critica ha preso il nome di "New Economic Criticism" (Martha Woodmansee, Mark Osteen, eds, *The New Economic Criticism: Studies at the Interface of Literature and Economics*, London e New York: Routledge, 1999).

La libbra di carne e l'anello di Leah: contro l'ideologia mercantile

La messa in scena del mondo mercantile che ruota intorno alla figura di Antonio in *The Merchant of Venice* insiste realisticamente su un aspetto del commercio, e cioè sul fatto che esso mette tutto *in circolazione*, rende tutto interscambiabile e commensurabile con il denaro, perfino una libbra di carne con tremila ducati presi a prestito, o gli anelli pegni d'amore con una scimmia in un caso e, in un altro, con un'arringa che, se salva la vita di Antonio, condanna Shylock a convertirsi al Cristianesimo.³⁴ Il modo realista riguarda la rappresentazione del sistema economico: quel proto-capitalismo che avrebbe condotto alla realizzazione della società borghese e capitalista di cui si farà espressione, nei secoli a venire, proprio il realismo come corrente artistica, in particolare nella forma del romanzo europeo ottocentesco.³⁵ Una recente riflessione di Fredric Jameson a proposito del realismo e delle interpretazioni classiche novecentesche del romanzo realista (proposte da Bachtin, Auerbach, e Lukács) è la seguente:

[...] it is never very clear whether that form [the realist novel] simply registers the advanced state of a given society or plays a part in society's awareness of that advanced state and its potentialities (political and otherwise).³⁶

A partire dall'affermazione di Jameson si potrebbe formulare la seguente domanda a proposito di *The Merchant of Venice*: il dramma si limita a registrare una trasformazione della società, il mercantilismo proto-capitalista che soppianta la struttura feudale, o si potrebbe

³⁴ Il "New Economic Criticism", considerando entrambe letteratura ed economia come pratiche discorsive che, intrecciandosi ad altri discorsi, contribuiscono a creare il sistema di credenze, significati e valori di una società, per l'argomento privilegia la lettura di drammi come *The Merchant of Venice*. Vedi ad esempio Renato Rizzoli, "Shakespeare and the Ideologies of the Market", *EJES*, 21, 1 (2017): 12-25.

³⁵ Il realismo di *The Merchant of Venice* è riconosciuto da tempo. Già Schlegel commentava: "Egli veste una favola straordinaria di tutte le particolarità che possono dar l'apparenza d'un avvenimento reale [...]." (Schlegel, 84)

³⁶ Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, London: Verso, 2013, 4.

dire che esso contribuisce a creare negli spettatori-lettori una consapevolezza maggiore della nascente società mercantile e di tutte le potenzialità di quella forma?

Il *play* espone gli aspetti pericolosi del mercantilismo attraverso la rappresentazione degli eccessi a cui necessariamente conduce una società in cui tutto – anche la libbra di carne viva del mercante stesso – è legittimamente ridotto a merce di scambio. Perché il commercio travolge tutto. Travolge la legge, che accetta e ratifica in suo nome la penale della libbra di carne; e commercializza anche l'amore, che da Venezia a Belmonte è presentato nel linguaggio della “venture” mercantile, intesa secondo i sensi di “fortuna”, “rischio”, “avventura” già tutti esistenti in età shakespeariana: “Fortune, luck; chance” da un lato e “Danger, jeopardy, hazard, or peril; the chance or risk of incurring harm or loss” dall'altro.³⁷ Tutti sensi presenti nel dramma e a Belmonte.³⁸ Proprio la libbra di carne, però, quando Shylock la esigerà in tribunale, diventerà l'elemento che si opporrà alla logica dell'infinito profitto:

SHYLOCK

If every ducat in six thousand ducats

Were in six parts, and every part a ducat,

I would not draw them, I would have my bond!

(IV.1.85-87)³⁹

Si realizza, nella commedia, un paradosso: l'idea che riceviamo di Shylock si fonda su eventi fuori dalla scena e su quanto apprendiamo dagli altri personaggi: da nessuna parte, per la durata del dramma,

³⁷ “Venture”, *OED*, rispettivamente significati I, 1a e 2a.

³⁸ Belmonte è il luogo fiabesco dell'amore, dove l'amore, per contrastare i propri aspetti di “venture” mercantile, si auto-definisce riferendosi alle storie del mondo classico; così Troilo e Cressida da Chaucer, Pyramus e Thisbe da Ovidio, Didone ed Enea da Virgilio sono le coppie che Lorenzo e Jessica evocano in un momento di intimità al chiaro di luna (V.1.12). Catherine Belsey ha così commentato lo scambio: “It is as if love sets out to transform the quotidian and transfigure the banal by borrowing for the lovers the romance which belongs to their heroic counterparts.” (Catherine Belsey, *Shakespeare in Theory and Practice*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, 95).

³⁹ “Se ogni ducato dei seimila ducati fosse / Diviso in sei parti, e ogni parte un ducato, / Non li prenderei, vorrei il mio contratto!”

l'usuraio applica l'usura. Il modo realista proprio del teatro, sembrerebbe, non si applica a Shylock e alla sua attività, o per meglio dire viene posto a un livello rimosso rispetto alla scena.

In un dramma, le *agencies* si mettono in scena qui e ora, in un tempo presente che rende il pubblico testimone delle azioni stesse. Othello diventa geloso, lo vediamo sulla scena, e se crediamo non è altro che ai nostri occhi; anche i personaggi meno proni all'azione si mettono in scena, come Hamlet, che ritardando la vendetta ci mette a parte dei pensieri più intimi che accompagnano il procrastinare dell'atto di vendetta; similmente, Macbeth ci fa vedere cosa succede a chi, avendo ucciso, deve confrontarsi con il pensiero del delitto commesso. In *The Merchant of Venice*, che Shylock sia usuraio lo sappiamo, vediamo i cristiani che vanno da lui, chiedono il prestito nei fatti anche se condannano l'usura nelle parole; ma non vediamo mai il personaggio all'opera in questo senso, non vediamo i suoi soldi fruttare l'abietto e condannato "eccesso" (*excesse*) di cui scriveva Thomas Wilson nel suo *A Discourse Uppon Usurye* (1572).⁴⁰ Il *bond* con Antonio paradossalmente mostra la rinuncia all'usura da parte di Shylock.⁴¹ Molto dell'idea dell'ebreo usuraio forgiata dal testo viene invece da oltre la scena, è racconto piuttosto che azione. E il racconto è per sua natura parziale, interessato, espressione di quella che in inglese è definita *positionality* del soggetto. Ciò non significa che Shylock non sia un usuraio: ma è interessante che questa commedia – genere che è altrimenti dell'aderenza alla realtà – per rappresentare

⁴⁰ Ma la percezione dell'usura in età *early modern* era tutt'altro che univoca, e negli *Essays* Francis Bacon, per esempio, riconosceva alla pratica un ruolo nell'avanzamento del commercio: "howsoever usury in some respect hindereth merchandizing, yet in some other, it advanceth it; for it is certain that the greatest part of trade is driven by young merchants upon borrowing at interest; so as, if the usurer either call in or keep back his money, there will ensue presently a great stand of trade." (Francis Bacon, "Of Usury", in *The Oxford Authors: Francis Bacon*, edited by Brian Vickers, Oxford: Oxford University Press, 1996, 422).

⁴¹ La libbra di carne continua ovviamente a evocare significati assolutamente perturbanti: quando Antonio in tribunale si fa agnello sacrificale, appellandosi "tainted wether of the flock / Meetest for death" (IV.1.114-115), la "pound of flesh" diventa il nodo tra cannibalismo ("A weight of carrion flesh", IV.1.41; "un pezzo di carne di carogna") e religione.

verosimilmente l'usura, e l'ebreo che la esercita, si affidi a una scena per così dire oltre la visione.

Da quell'altra scena provengono anche le cornici che, racchiudendo alcune azioni e battute di Shylock nella commedia-farsa, caricaturizzeranno il personaggio, così che la radicalità di certe sue affermazioni rispetto alla società mercantile, quando esse saranno pronunciate, risulterà inefficace e passerà quasi inosservata, già invalidata *a priori* dalla presentazione precedente. È quanto accade quando Shylock si fa feroce critico di certi aspetti della società cristiana. Nell'Atto II la figlia Jessica fugge con Lorenzo, portando con sé tutte le ricchezze del padre a portata di mano, inclusi gioielli e pietre preziose che erano tenuti in casa e al sicuro – così almeno lui credeva. Shylock non ama mischiare sé e il suo spazio con quello caotico della città. È proprio lui a insistere sulla chiusura della casa, non tanto allo sguardo osservatore dell'altro quanto alle incursioni sonore dal mondo dei cristiani e dalle loro “maschere”, da “the vile squealing of the wry-necked fife” (II.5.29), o da “the sound of shallow foppery” (II.5.34). Shylock decisamente non è per la convivialità: “Lock up my doors / [...] / But stop my house's ears, I mean my casements; / Let not the sound of shallow foppery enter / My sober house.” “Fast bind, fast find [...]” (II.5.28-33, 52)⁴² Egli mostra di volere evitare qualsiasi forma di contatto con un mondo che considera ‘inquinante’ o pericoloso per sé e per il suo spazio: la casa, ma anche la figlia e i beni, che vuole tenere rinchiusi, come la comunità ebraica è rinchiusa nel ghetto rispetto a Venezia. Per Shylock, sembrerebbe, può circolare solo il denaro, che deve moltiplicarsi come le pecore nella storia di Labano, ma nient'altro che gli appartenga; l'idea che tutto ha un prezzo e può farsi merce di scambio si ferma alla sua porta. L'*elopement* di Jessica diviene apertura-profana-zione della casa e di quelle porte e finestre che dovevano essere invece tenute ben serrate. È la figlia a mettere in circolazione anche quello che per l'etica di Shylock sarebbe dovuto restare fuori dalla logica dello scambio. Perché Jessica in fuga con Lorenzo spende e spende, e dà via i gioielli sottratti al padre: per sopravvivere, forse; sicuramente, per

⁴² “l'odioso / Fischio della zampogna dal collo rugoso”; il “suono della vacua futilità”; “spranga le mie porte, / [...] / Ma tappa le orecchie della mia casa, / Le finestre, dico, e non permettere / Al suono della vacua futilità di entrare / Nella mia casa perbene.”; “Chi ben chiude / Ben ritrova”.

acquistare beni non di prima necessità, come è la scimmia che scambia con l'anello di Leah.

Quando Shylock apprende la notizia da Tubal (che, incidentalmente, a sua volta l'ha appresa da un altro, il vero testimone della vicenda) protesta:

It was my turquoise; I had it of Leah when I was a bachelor. I would not have given it for a wilderness of monkeys.

(III.1.110-113)⁴³

Questo momento è particolarmente importante, nell'economia della commedia e come commento alla logica del commercio. Possiamo intendere che quell'anello fosse un regalo – possibilmente della moglie, ai tempi in cui non erano ancora sposati. La reazione di Shylock ci mostra un'umanità del personaggio che finora non abbiamo avuto modo di apprezzare,⁴⁴ avendo visto soprattutto l'usuraio che contratta il *bond* con Antonio e pronuncia battute cannibali a proposito delle sue relazioni con i cristiani: “Your worship was the last man in our mouths.” (I.3.57)⁴⁵ La battuta sull'anello di Leah è pronunciata in un

⁴³ “era il mio turchese, donatomi da Lia quand'ero scapolo. Non l'avrei dato in cambio d'una intera giungla di scimmie.”

⁴⁴ Anche se, proprio nel primo incontro con Antonio, Shylock già rivela una dimensione meno caricaturale, quando osserva: “Signor Antonio, many a time and oft / In the Rialto you have rated me / About my moneys and my usances. / Still have I borne it with a patient shrug, / For sufferance is the badge of all our tribe. / You call me misbeliever, cut-throat dog, / And spit upon my Jewish gaberdine, / And all for use of that which is mine own. / [...] / What should I say to you? Should I not say / ‘Hath a dog money? Is it possible / A cur can lend three thousand ducats?’” (I.3.103-119); “Signor Antonio, molte volte a Rialto / Mi avete insultato per il mio denaro / E la mia usura: eppure ho sopportato / Scrollando le spalle con pazienza (sopportare / È il marchio, infatti, della mia tribù). / Mi avete chiamato miscredente, cane strozzino, / E avete sputato sul mio mantello di ebreo, / E tutto per l'uso di ciò che è mio. / [...] / [...] Che cosa / Dovrei dirvi? Non dovrei dire: / ‘Ha soldi un cane? È possibile che un bastardo / Presti tremila ducati?’”. Per una visione completa dell'argomentazione, la battuta nella sua interezza è I.3.103-126.

⁴⁵ “Vostra Eccellenza era proprio la persona / Che avevamo sulle labbra.” Sulle rappresentazioni di alcuni gruppi come cannibali, Maggie Kilgour ha scritto: “To accuse a minority that resists assimilation into the body politic of that body's own desire for total incorporation is a recurring tactic: during the Middle Ages the Jews were ac-

momento di alto effetto comico, perché Shylock, all'ascolto del racconto di Tubal, che riferisce di Jessica ma anche dell'andamento delle attività mercantili di Antonio, alterna battute di sconforto a battute di giubilo, riservando queste ultime alla notizia che le navi di Antonio sono in pericolo o forse già andate perdute (III.1.72-120). Soprattutto, la battuta sull'anello di Leah arriva dopo un'altra scena, la II.8., in cui Salerio e Solanio ricordano di avere visto Shylock, alla scoperta della fuga di Jessica, andare in giro per la città gridando "My daughter! O my ducats! O my daughter! / Fled with a Christian! O my Christian ducats! / Justice! The law! My ducats and my daughter!" (II.8.15-17) L'effetto comico di questa scena-fuori-scena di Shylock è accresciuto dal pittoresco e insieme realistico dettaglio che Salerio ricorda: "Why, all the boys in Venice follow him, / Crying his stones, his daughter, and his ducats." (II.8.23-24)⁴⁶ Noi non vediamo direttamente lo Shylock derisibile, comico, farsesco che viene presentato, che è evidentemente una costruzione del racconto dei due personaggi, ma non obiettiamo nulla al racconto, al quale crediamo e che ha l'effetto di prepararci alla scena, altrettanto comica, in cui è la battuta sull'anello di Leah. Battuta che è, invece, serissima.

Il turchese venduto da Jessica non è il solo anello a circolare in *The Merchant of Venice*. Ci sono altri anelli, quelli di Portia e Nerissa, che in III.2. le due donne danno ai rispettivi promessi Bassanio e Gratiano, poco prima che questi partano da Belmonte alla volta di Venezia. Gli anelli sono un pegno d'amore, e per questo non dovranno essere ceduti ad alcuno, per nessun motivo:

PORTIA

[...] this ring,

Which, when you part from, lose, or give away,

Let it presage the ruin of your love

cused of cannibalism, after the Reformation the Catholics were, and Christ has continually been accused of being the head of a Jewish cannibal sect." (Maggie Kilgour, *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton: Princeton University Press, 1990, 5).

⁴⁶ "Mia figlia! Oh i miei ducati! / Oh mia figlia! / Fuggita con un Cristiano! / Oh i miei ducati cristiani! Giustizia! / La legge! I miei ducati e mia figlia!"; "Tutti i monelli di Venezia lo seguono / Gridando le sue pietre, sua figlia e i suoi ducati."

And be my vantage to exclaim on you.

(III.2.171-174)⁴⁷

Bassanio, che non sa sempre quello che dice, promette:

[...] But when this ring
Parts from this finger, then parts life from hence,
O then be bold to say Bassanio's dead.

(III.2.183-185)⁴⁸

E, naturalmente, verrà meno alla promessa; a Venezia, lui e Gratiano doneranno gli anelli, in segno di riconoscenza per aver salvato la vita di Antonio, ai due presunti avvocati, ai quali non sapranno dire di no quando da loro verrà la richiesta di averli in regalo. I due non lo sanno, ma si tratta ovviamente di Portia e Nerissa, che ancora in *cross-dressing* già pregustano lo scherzo da fare ai mariti una volta rientrati tutti a Belmonte. Nel quinto atto, lettori e spettatori sono presi dallo scherzo, complici con le donne che prendono in giro i mariti e promettono vendette matrimoniali per aver dato via il loro pegno d'amore. È così divertente lo scherzo, che la rivelazione finale da parte delle donne fa concludere il *play* con una battuta di Gratiano che, accogliendo il doppio senso, è ancora sugli anelli: "Well, while I live, I'll fear no other thing / So sore as keeping safe Nerissa's ring." (V.1.306-307)⁴⁹

La scena finale è da commedia; con la sua conclusione divertita e ammiccante, non è però così spensierata o disinteressata come potrebbe apparire. Dal punto di vista del genere, è assolutamente adeguata; ma quello che essa fa rispetto a certi discorsi proposti altrove nel *play* porta a fare considerazioni sul campo d'azione dell'andamento comedico. Alla fine di V.1. i membri delle due coppie sono tutti contenti, le mogli sono state solo temporaneamente adirate, e comunque solo per finta, perché in fondo gli anelli li hanno sempre

⁴⁷ "[...] questo anello, dal quale / Se vi separerete, o lo perderete, / O lo darete via, sia ciò presagio / Della rovina del vostro amore, e occasione / Per me di accusarvi."

⁴⁸ "Ma quando questo anello si separerà da questo dito / Allora da qui si separerà la vita – / Potrete dire, allora, che Bassanio è morto!"

⁴⁹ "Bene, finché vivrò, / A nulla starò più attento / Quanto a tener sotto chiave / Di Nerissa l'anello."

avuti loro; il finale ci fa così dimenticare che quello che è accaduto veramente è che anche gli anelli-dono sono comunque stati messi in circolazione.⁵⁰ Doppia impossibile, a questo punto, ricordare, e far valere, nell'economia del testo la serietà dell'affermazione di Shylock sull'anello di Leah.

Eppure l'anello di Leah, proprio nella battuta di Shylock – che è anche l'unico spazio della sua esistenza nominata – si configura come il *vero dono*, il dono assoluto, e fa di Shylock il vero donatore, colui che distingue tra dono e commercio perché sa che non tutto può essere investito dalle logiche dello scambio, della circolazione e del profitto – logiche in cui, rompendo promesse, entrano invece gli altri anelli del testo, e con loro evidentemente l'amore. Ecco la serietà della battuta comica: “I would not have given it for a wilderness of monkeys.” Nel senso che si sottrae a commercio e circolazione, l'anello di Leah si configura come *eccesso* – ed è per questo impossibile. È perfino fuori dalle dinamiche dello scambio infinito di doni proprio del *potlatch*, pratica che, fondata sull'uso del dono in alcune società arcaiche e non solo, fu analizzata dall'antropologo Marcel Mauss nel suo classico *Essai sur le don* (1950).⁵¹ Inoltre, l'anello appartiene, come la libbra di carne e l'usura non praticata, a uno spazio oltre la visione che ruota intorno a Shylock. E qui vorrei offrire una proposta di lettura della sua assenza dalla scena visibile.

⁵⁰ Per diverse chiavi di lettura della circolazione degli anelli si vedano: Karen Newman, “Portia’s Ring: Unruly Women and Structures of Exchange in *The Merchant of Venice*”, *Shakespeare Quarterly*, 38 (1987): 19-33, e David Schalkwyk, “The Impossible Gift of Love in *The Merchant of Venice* and the Sonnets”, *Shakespeare*, 7, 2 (2011): 142-155. La lettura dell'anello di Leah che offro in queste pagine riprende quella data in Cimitile (2000).

⁵¹ Marcel Mauss, *Saggio sul dono*, tr. it. F. Zannino, Torino: Einaudi, 2002. Lo studio individuava una differenza tra un sistema di scambio basato sulla compra-vendita e uno più etico basato sullo scambio di doni. L'acuta lettura di Jacques Derrida ha tuttavia evidenziato come il secondo sistema, nelle società che lo adottavano e secondo la descrizione di Mauss, imponendo a chiunque ricevesse un dono di ricambiarlo con un dono che tendeva a essere più importante del primo, e a generare così un nuovo obbligo di sdebitamento nel ricevente, somigliasse al primo sistema. La considerazione di Derrida è che il dono è un eccesso, e che il *potlatch* è un modo, certo paradossale, per ridurre l'eccesso (vedi Jacques Derrida, *Donare il tempo. La moneta falsa*, tr. it. Graziella Berto, Milano: Raffaello Cortina, 1996).

Jacques Derrida, nel suo *Donner le temps* (1991), paragonando il dono all'evento, ne scrive così:

Il dono, come l'evento, come evento, deve *restare* imprevedibile [...]. Esso deve lasciarsi strutturare dall'alea, deve apparire fortuito, essere vissuto in ogni caso come tale, compreso come il correlato intenzionale di una percezione assolutamente sorpresa dall'incontro di ciò che percepisce, al di là del suo orizzonte di anticipazione: e ciò pare già fenomenologicamente impossibile. [...] la condizione comune del dono e dell'evento è una certa incondizionatezza... L'evento e il dono [...] il dono come evento, devono essere irrompenti, immotivati – per esempio disinteressati. Decisivi, devono lacerare la trama, interrompere il continuum di un racconto che essi tuttavia richiedono, devono perturbare l'ordine della causalità: in un istante. [...] Il dono e l'evento non obbediscono a niente, se non a principi di disordine, cioè a principi senza principio.⁵²

L'anello di Leah in *The Merchant of Venice* presenta tutte le caratteristiche del dono individuate da Derrida e riassunte nella citazione. In particolare, se Derrida scrive dell'impossibilità fenomenologica del dono, per la sua modalità di presenza l'anello in questione mette in scena e realizza pienamente proprio quell'impossibilità: assente dalla scena, nominato come vero dono, ma solo quando non lo è più. Così inteso, l'anello di Leah diventa un commento sulla logica del commercio e la circolazione fagocitante.

Eppure la critica che esso pone al sistema passa inosservata. Credo che si possa dare conto di questo considerando che l'anello di Leah si trova in una commedia, che presto ci fa andare oltre la serietà del riferimento al gioiello e ce ne fa dimenticare la radicalità rispetto al mondo in cui viene nominato. Questo si combina con il fatto che esso, oltre a non essere mai visto, viene citato solo quando è stato messo in circolazione, ovvero, solo quando non è più dono assoluto, a suggerire che il vero dono non può esistere nel mondo del commercio. Con l'anello di Leah viene proposta una versione di presenza-assenza molto sofisticata, che offre, dall'interno del testo, una critica serrata alle modalità del testo (a livello di contenuto come di linguaggio: circolazione, commercio, interesse; e *puns*, usura verbale, ecc.).

⁵² Derrida, 122-123.

Il dono non esiste, l'anello di Leah viene nominato solo quando è scambiato con una scimmia. Il dono assente dice che la circolazione interessata, quella che comporta crescita di valore ed eccesso di senso, è l'unica modalità di esistenza, degli oggetti come dei significati (che nei *puns* passano dalla sfera del commercio a quella dell'amore, dal profitto alla generazione). L'anello di Leah è *in eccesso* rispetto alla circolazione commerciale e linguistica, ma paradossalmente rivela che non c'è via per uscire da essa.

Ritornando alla riflessione sul genere, vorrei quindi concludere con una proposta di lettura storicistica della commedia radicale: forse non sarebbe stato possibile presentare la visione di *The Merchant of Venice* che critica il mercantilismo o ne mostra le aberrazioni dando voce a Shylock in maniera diretta – come fa, per esempio, la tragedia; bisognava che il suo effetto sugli spettatori fosse in qualche modo stemperato. La scelta della commedia, o dell'andamento comico, ridicolizzando Shylock, fa del realismo l'occasione della risata, e coinvolgendoci nel buonumore generale del finale fa dimenticare la radicalità della critica all'ideologia mercantile che viene dalla libbra di carne – dalla legittimità della richiesta – e, in maniera ancora più complessa, dall'anello di Leah. Una sorta di inconscia autocensura inalienabile, in *The Merchant of Venice*, dalla radicalità della commedia.

Tra farsa e commedia. L'antropologia patriarcale di *The Taming of the Shrew*

Rossella Ciocca

Abstract: Testo di punta della revisione in chiave di *gender* del canone shakespeariano, il dramma solleva inevitabilmente questioni relative al rapporto tra identità sessuale e potere nell'Inghilterra *early-modern*. Inglobato all'interno di un sistema culturale di pratiche sia discorsive che rituali, *The Taming of the Shrew* ha nel microcosmo rurale anglosassone uno dei suoi sfondi più significativi ed evocativi. Questo saggio si propone di indagare il sistema di interconnessioni che legano il dramma a tale retroterra a forte impronta patriarcale per mettere in luce nel testo i riverberi retorici e le strategie di superamento della tradizione attraverso il recupero di una strategia performativa che risulta modernamente sovversiva.

Parole chiave: patriarcato, villaggio, *shaming rituals*, farsa, commedia

La bisbetica domata appartiene a una fase giovanile della produzione shakespeariana, ancora acerba eppure già totalmente felice. In essa, la *vis* comica del drammaturgo si esplica a ridosso di modelli popolari di ispirazione spiccatamente farsesca, già però rivelando quella propensione verso l'affinamento del genere che lo porterà a realizzare le grandi commedie romantiche. Il dramma, con le sue due scene di prologo e i cinque atti che dipanano l'azione dell'addomesticamento indicata dal titolo, è costruito sulla doppia inquadratura del *play-within-the-play* e contemporaneamente su una doppia ambientazione.

Da un lato il preludio nordico si apre su una scena di caccia nell'alba plumbea della brughiera, dall'altro, attraverso il rimando metateatrale dello spettacolo cui Sly assiste, si dischiude una più solare scena cittadina, costruita sugli stilemi della convenzione rinascimentale del bel vivere italiano: Padova con le sue storie di corteggiamenti, travestimenti, duelli verbali tra spasimanti, arguzie, malizie e

commerci nuziali.¹ All'interno della scena padovana però, mentre il *plot* di Bianca segue gli stilemi della commedia cortigiana, divertita e disincantata, la storia di Caterina e Petruccio dialoga invece con la cornice di Sly, con quel retroterra rurale ancora fresco nella memoria del giovane Shakespeare da poco approdato nella metropoli londinese. L'aspra e vivace vita di villaggio del Warwickshire, animata da dinamiche sociali conviviali ma decisamente ruvide, non solo infatti è sfondo e sostanza dell'*Induction* ma riemerge a presidiare gli snodi cruciali dell'intreccio Petruccio-Caterina.²

Nel *plot* dell'addomesticamento in effetti più e più volte, a livello di ambientazione, il villaggio ricompare tra le quinte della città; a livello storico, il Medioevo contadino rivive nella più mondana e urbanizzata scena rinascimentale; a livello ideologico, il patriarcato incombe sugli aneliti riformatori che, almeno all'interno del matrimonio, riconoscono una qualche nuova dignità alla donna;³ a livello di genere, infine, nelle pieghe delle sperimentazioni giovanili di Shakespeare, la farsa con la sua comicità aggressiva e castigatrice tiene per la coda la commedia.⁴ A ridosso della relazione tra i due protagonisti, così teatralmente esuberante e tempestosamente creativa dal punto di vista espressivo, sembra consumarsi anche una sorta di scontro epistemico: visioni e modelli del passato in tensione agonistica con nuove possibilità e promesse di futuro. Il combinato eccezionale di

¹ Sul carattere, parte importato e parte inventato, dello scenario italiano nelle commedie shakespeariane, e in particolare ne *La bisbetica domata*, vedi Simonetta de Filippis, "La bisbetica italianata", *Memoria di Shakespeare*, 3 (2002): 49-67.

² Come Julia Reinhard Lupton riporta nel capitolo "Animal Husbands in *The Taming of the Shrew*" nel suo *Thinking with Shakespeare. Essays on Politics and Life* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2011, 50): "The play shuffles topoi from humanist education like so many souvenirs from the European tour while drawing on native archetypes of wedding ritual [...]".

³ Ci si riferisce qui alla nuova morale puritana che, pur ulteriormente rafforzando il ruolo centrale del *Pater familias*, nel matrimonio però riconosceva tra i coniugi una reciprocità negli obblighi a salvaguardia dello status e della dignità femminile. Cfr. a proposito lo storico saggio di Juliet Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, London and Basingstoke: Macmillan, 1975, 83.

⁴ Si veda a proposito Leah Scragg, "The spirit of farce in *The Taming of the Shrew*", in *Readings on 'The Taming of the Shrew'*, edited by Laura Marvel, San Diego, CA: Greenhaven Press, 2000, 103-112.

loquacità e carica erotica proprio della interazione tra Caterina e Petruccio produrrà esiti sorprendenti quanto ambigui, per inquadrare i quali però preliminarmente occorre collocare il testo di *The Taming of the Shrew*, al di là delle questioni di specifica derivazione, all'interno di un articolato apparato discorsivo e intertestuale fatto non solo di analoghi e possibili fonti ma anche molto più estesamente di pratiche culturali, modelli rituali e festivi, sistemi sociali di controllo e sanzione. Ci si riferisce a un generale e diffuso dispositivo ideologico, espressione di un'antropologia legata al controllo patriarcale del femminile avvertito come connaturalmente pericoloso, che costella, sotto forma di tracce, incrostazioni del linguaggio, allusioni a pratiche rituali, il tracciato del dramma, a far leggere tra le righe che ciò che vi si riproduce per gioco teatrale attinge a repertori ben più realistici e concreti, a pratiche ben più radicate e violente.

Per quanto riguarda il piano dei modelli letterari intanto, la figura della donna bizzosa apparteneva a un repertorio tradizionale molto noto: dalla Santippe di Socrate, alla moglie di Noè nei Miracoli, dal personaggio della vecchia in Jean De Meung, alla comare di Bath in Chaucer, l'archetipo appare cristallizzato nel panorama medievale. Rispetto alle possibili fonti, come è noto, *The Taming of the Shrew* ha in *The Taming of a Shrew* una sua più grossolana versione, e qui non è rilevante se si tratti di una "unsophisticated twin source" o alternativamente di un "bad quarto".⁵ Quale che sia la sua natura in funzione del dramma shakespeariano infatti, quel che conta è che in questo secondo testo il tema del "taming of a scold" è giocato con piena adesione allo standard patriarcale tradizionale e si colloca all'interno di un più esteso canone farsesco connotato da un'aspra

⁵ "Una prima possibilità considerava *The Taming of a Shrew* come fonte di *The Taming of the Shrew* la cui datazione veniva, quindi, collocata tra il 1594 e il 1598, anno in cui Francis Meres nel suo *Palladis Tamia* citava un misterioso *Love Labours Wonne* identificato da alcuni studiosi proprio con *La bisbetica domata*. In realtà, negli ultimi decenni, tale ipotesi appare del tutto tramontata a favore di quella che vede in *The Taming of a Shrew* una sorta di *bad quarto*, non tanto però nel senso di un testo ricostruito a memoria da uno o più attori che avevano partecipato alla sua messa in scena, quanto una vera e propria copia pirata, una sorta di plagio che avrebbe, forse, anche impedito all'originale una sua circolazione a stampa." (Rossella Ciocca, "Nota Introduttiva", in *La bisbetica domata, Tutte le Opere di William Shakespeare*, a cura di Franco Marengo, Vol. II, *Le Commedie*, Milano: Bompiani, 2015, 206).

intenzione censoria e repressiva. Il motivo dell'addomesticamento punitivo in effetti si riconnette a un rizoma narrativo esteso in tutta Europa fino ai Balcani e oltre⁶ ma che trova nel folklore britannico un'espressione particolarmente vivace e insistita. Il modello prevede più sorelle, di cui una è bizzosa e scorbutica, un consorte che uccide un animale per spaventare la moglie e ricondurla alla docilità, una pubblica prova di tale ravvedimento e la scommessa tra mariti sull'obbedienza delle rispettive mogli. Si contano più di quattrocento versioni di tale nucleo narrativo e, in particolare, ne esistono alcune, anonime, che Shakespeare potrebbe aver conosciuto anche in forma diretta. La prima, *A Shrewde and Curste Wyfe*, in versi, prevede due sorelle di cui una bisbetica, un padre che mette in guardia il pretendente di quest'ultima, una moglie che, dopo il matrimonio, si rifiuta di svolgere i lavori domestici e maltratta il marito. Un marito che allora fa uccidere e scuoiare il suo vecchio cavallo, chiamato Morrel, e dopo aver picchiato violentemente la moglie la rinchiude, priva di sensi, nella pelle dell'animale. Al suo risveglio la donna terrorizzata promette di comportarsi bene e ottiene la liberazione; nel finale il ravvedimento della bisbetica viene esibito a una riunione di famiglia. Un'altra versione compare nella ballata *The Wife Wrapt in a Wether's Skin*, dove l'animale in questione diventa un castrato. In un racconto, incompleto, in prosa, dal titolo *The Handsome Lazy Lass* la situazione è simile, risolta però attraverso un *escamotage* di tipo diverso. Per contrastare la neghittosità della avvenente ma pigra consorte il marito fa servire ai domestici il cibo migliore con la motivazione che essi, lavorando, hanno diritto a nutrirsi in modo adeguato. La possibilità di accedere a una dieta più sostanziosa convincerà la moglie a diventare più docile e collaborativa (e qui tutta la trafila di privazioni subite dalla Caterina shakespeariana nella cosiddetta luna di miele risuonano in modo squillante). Altri testi di epoca Tudor, tra cui due interludi *Johan Johan* (1533-34) e *Tom Tyler and his Wife* (1561), che potrebbero esser stati conosciuti direttamente da Shakespeare,

⁶ Esso ad esempio è riscontrato anche in India e nelle Americhe come risulta dal sistema di classificazione di Antti Amatus Aarne e Stith Thompson, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki: Finnish Academy, 1961, in cui esso figura con il numero 901.

sono costruiti su altrettante forme di 'domesticamento' muliebre che prevedono l'uso della violenza fisica.

Qui interessa sottolineare che, a prescindere dalla singola rilevanza come matrice, tale testualità costituisce sicuramente un orizzonte culturale cui lo stesso dramma shakespeariano attinge e con cui, al di là del possibile tramite di specifiche fonti, esso dialoga diffusamente. Quello che si vorrebbe infatti ulteriormente ricostruire è l'esistenza di un immaginario più ampiamente antropologico fatto di microstorie, aneddotiche locali e pratiche di controllo sociale esercitato dal basso, tipiche dei contesti contadini e articolate nel linguaggio delle consuetudini e della cronaca semiufficiale, e soprattutto del festivo e del rituale. Ci si riferisce in particolare ad alcune forme di 'public shaming' o 'shaming rituals' di quasi esclusiva pertinenza femminile in cui la contravvenzione delle norme di genere, che prevedevano un contegno ossequioso verso il maschio e la continenza verbale e sessuale, erano le principali forme di 'anormalità' da svergognare e punire pubblicamente.⁷ Alcuni luoghi del *play* shakespeariano, in particolare, costituiscono altrettanti varchi aperti su tale universo e permettono di leggere il dramma come una sorta di memoria spettrale, e allo stesso tempo parodica, di tale retaggio misogino proiettando sulla contemporaneità *early-modern*, 'urbana' per collocazione e modi, l'ombra del passato patriarcale. Quest'ombra, al tempo stesso inquietante e però anche depotenziata attraverso l'incorniciatura caricaturale, sembra addensarsi soprattutto in corrispondenza di alcuni passaggi testuali; un primo riferimento si può cogliere già nella prima scena del primo atto.

"Because I know you well and love you well, / Leave shall you have to court her at your pleasure." (I.1.53-54)⁸, dice Battista a Gremio e a Ortensio, incoraggiandoli a impalmare, delle due figlie, quella bisbetica e bizzosa, per permettere all'altra, quella modesta e

⁷ Cfr. su questo Gary Schneider, "The Public, the Private and *The Shaming of the Shrew*", *Studies in English Literature 1500-1900*, 42, 2 (2002): 235-258 e più in particolare Susan D. Amussen, David E. Underdown, *Gender, Culture and Politics in England, 1560-1640: Turning the World Upside Down*, London: Bloomsbury, 2017, 106.

⁸ "Dato che bene vi conosco e che vi apprezzo entrambi, avrete il mio permesso di corteggiarla a vostro piacimento." Qui e altrove, traduzione mia. Le citazioni dal testo shakespeariano sono tutte tratte da *William Shakespeare: The Complete Works*, edited by Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett and William Montgomery, Oxford: Oxford University Press, 2005.

remissiva, di sposarsi a sua volta. La replica dell'anziano Pantalone – “To cart her rather. She’s too rough for me.” (I.1.55) – dichiarando che piuttosto che corteggiarla bisognerebbe invece “scarrettarla e menarla alla berlina”, chiarisce oltre ogni dubbio le intenzioni dell'anziano pretendente nei confronti della “troppo ruvida” ragazza. Nello stringato *wordplay* costruito sull'omofonia tra *court* e *cart*, in effetti, un intero universo di costumi viene richiamato sullo sfondo a riconnettere le vicende di Caterina a un più ampio sostrato popolare fatto di controllo comunitario e forme rituali di castigo.

Il riferimento qui è al cosiddetto *charivari* o *skimmington ride* consistente in una o più parate rumorosamente denigratorie in cui le vittime, a volte sostituite da effigi o da compaesani travestiti, venivano trascinate in corteo ed esposte al pubblico ludibrio perché ritenute colpevoli di casi di grande scandalo e immoralità, tra cui si annoverava espressamente quella di donne linguacciate, infedeli o manesche punite per la loro indole molesta e intemperante, trasportate su un carro lungo un percorso inteso a farne un caso di pubblico svergognamento. Una nutrita casistica ne attesta la ricorrenza dal sedicesimo fino al diciannovesimo secolo, ma ci sono tracce che risalgono al Medioevo e dall'etimo francese della parola *Charivari* la pratica si attesta come risalente addirittura all'antica Grecia.⁹ Spesso il rituale

⁹ Lo *charivari* è il termine francese derivato dal Latino Volgare *caribaria*, plurale di *caribarium*, riferito alla pratica di provocare clangore percuotendo oggetti di uso comune come ad esempio pentole e coperchi, derivante a sua volta dal greco *καρηβαρία*, che significava letteralmente testa pesante ed era usata per indicare il mal di testa evidentemente provocato da rumori dissonanti e molesti. La manifestazione di derisione aggressiva e rumorosa si esplicava nei confronti di singoli ritenuti responsabili di atti eversivi rispetto alla morale comunitaria, soprattutto in ambito domestico e sessuale. Consisteva in assembramenti di persone che provocavano chiasso presso l'abitazione della persona alla quale la protesta era indirizzata, che in tal modo veniva spinta o ad abbandonare il gruppo o a fare ammenda. In Inghilterra il termine più usato era *skimmington*, o *skimmington ride*, essendo lo *skimmington* un grosso mestolo di legno con cui una donna avrebbe potuto percuotere il proprio marito. In contesti fortemente socializzati, infatti, come nella dimensione del piccolo villaggio rurale, il rito svolgeva funzione di controllo dell'individuo da parte della comunità configurandosi come strumento di preservazione della moralità domestica, e, soprattutto dell'ordine di genere. Le motivazioni più comuni, oltre al castigo per donne ritenute troppo volitive e manesche nei confronti di mariti troppo remissivi e vittimizzati, riguardavano relazioni adulterine, matrimoni di vedovi o tra persone di età molto diverse.

era rivolto a coppie in cui lo “henpecked husband” (marito ‘rimbeccato’?) era colpevole di lasciarsi percuotere dalla moglie. I due venivano usualmente fatti salire su un cavallo addobbato variamente con delle corna, sonagli e altri ammennicoli, l’uno legato con la schiena all’altra, in modo da trovarsi a cavalcioni verso la coda, lei brandendo il famigerato mestolo a significare la riprovevole inversione dei ruoli.¹⁰ Il solito codazzo di compaesani dotati di strumenti improvvisati accompagnava il tragitto della coppia al suono di pentole e altri clamori discordanti.¹¹ Non di rado il *climax* dell’azione coincideva con la malcapitata, o la coppia di malcapitati, gettati ritualmente in uno stagno (il cosiddetto “horsewash pond”, lo stagno dove si lavavano i cavalli) o in un fiume. Una forma più elaborata, usata talvolta anche contro commercianti disonesti, ma di prassi impiegata per punire donne particolarmente irrequiete e aggressive o colpevoli di condotta sessuale licenziosa o accusate di stregoneria, era quella del *cucking*¹² o *ducking stool*, una specie di sedile su cui la donna veniva legata e ripetutamente calata nell’acqua gelida di qualche fiume o torrente vicini al villaggio. Tutti i rituali di pubblico degrado, dal *carting* allo *skimmington ride*, dal *riding the stang*¹³ al *cucking /ducking*

¹⁰ In riferimento a tale pratica Lynda E. Boose, nel suo “Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman’s Unruly Member” (*Shakespeare Quarterly*, 42 [1991]: 191-192), considera che: “The man would be meted out a punishment similar to what the female scold was subjected to and this somehow kept the shame within a feminine dimension.”

¹¹ In un Dizionario del Folklore di inizio Novecento, alla voce *skimmington* si legge di: “[...] a ludicrous cavalcade in ridicule of a man beaten by his wife: it consists of a man riding behind a woman with his face to the horse’s tail, holding a distaff in his hand, at which he seems to work, the woman all the while beating him with a ladle: a smock displayed on a staff is carried before them, as an emblematical standard, denoting female superiority: they are accompanied by what is called rough music, that is, frying-pans, bull’s horns, marrow-bones and cleavers [...]” (William Carew Hazlitt, *Faiths and Folklore. A Dictionary of National Beliefs, Superstitions and Popular Customs, Past and Current, with their Classical and Foreign Analogues, Described and Illustrated*, London: Reeves and Turner, New York: Charles Scribner’s Sons, 1905, Vol. II, 551).

¹² È altamente probabile che l’espressione ‘cucking stool’ avesse una connessione con il termine ‘cuckold’(cornuto).

¹³ In Inghilterra un altro termine usato era ‘riding the stang’, in riferimento a una pertica su cui veniva trasportato il malcapitato e se ne trova traccia in un bassorilievo a parete in una magione nobiliare di epoca elisabettiana nel Somerset, *Montacute*

stool erano forme di cosiddetto *wyuen pine* (“women’s punishment”) così come definite già nel 1378, per esempio da William Langland nel suo *Piers Plowman*, e ancora nel 1884 nel romanzo di Thomas Hardy, *The Mayor of Casterbridge*, in cui due pupazzi raffiguranti il sindaco e Lucetta sono portati in parata denigratoria su un asino lungo le strade di Casterbridge da una folla vociante, causando nella ora rispettabilmente maritata Lucetta con il rivale di Henchard, Farfrae, un collasso per l’umiliazione e l’onta cui seguiranno un aborto e poi addirittura la morte.¹⁴ Tutte queste varie forme di denigrazione pubblica avevano ovviamente lo scopo di esercitare il controllo della comunità su comportamenti giudicati devianti e amorali; la vergogna era lo strumento attraverso cui ricondurre le vittime, in particolare le donne ribelli e inclini a comportamenti mascholini, a rientrare nel solco comportamentale previsto per il loro genere. Parlare troppo e troppo liberamente soprattutto era considerato un comportamento ‘disordinato’, quasi sempre interpretato come sineddoche per una libertà e, dunque, una licenziosità nei costumi sessuali.

Nel dramma shakespeariano, Caterina è presentata come sicuramente rea di aver una lingua troppo sciolta e irriverente e che sia manesca lo attestano sia il trattamento riservato alla sorella e a Petruccio quando lo schiaffeggia, e in modo ancora più eclatante a Hortensio travestito da maestro di musica che si ritrova con il liuto a mo’ di gorgiera dopo che Caterina glielo ha fracassato sulla testa. Sulla sua licenziosità sessuale non si danno elementi, anzi qui la commedia prende decisamente il sopravvento sulla farsa di costume, ma certo, nei vari duelli verbali che la vedono contrapposta a una controparte maschile, Caterina non è seconda a nessuno nell’arte di sfruttare un doppio senso, talvolta anche a sfondo sessuale.¹⁵ Nel dramma la minaccia della berlina (*carting*

House, che rappresenta appunto un uomo portato a cavalcioni di una lunga pertica a fini di pubblica derisione.

¹⁴ La descrizione della preparazione e dello svolgimento dell’evento occupano i capitoli 36-39 del romanzo.

¹⁵ Vedi ad esempio I.1.7-58; qui Caterina, chiedendo provocatoriamente al padre: “I pray you, sir, is it your will / To make a stale of me amongst these mates?” (“Di grazia, signor padre, volete farmi fare da zimbello, mettendomi in mezzo tra questi due compari?”), gioca col plurimo significato della parola *stale* che può significare esca e richiamo per gli uccelli ma anche prostituta e *mate* che può significare compagno ma anche indicare l’atto di accoppiamento tra animali. In italiano si rende con

o *skimmington ride* che sia) rimane per l'appunto solo una traccia verbale di un destino che in altra collocazione, non troppo remota nel tempo o nella geografia, avrebbe sicuramente colpito Caterina. L'allusione di Gremio però sembra in realtà tornare a lampeggiare almeno in un paio di altri risvolti del *plot* padovano, articolando un paradigma di familiarità, anche se in forma attenuata, del dramma cittadino con l'armamentario repressivo del villaggio. Nella sorprendente scena del matrimonio (III.2.), ad esempio, Shakespeare sembra voler giocare con una sorta di *charivari* auto-orchestrato facendo comparire dopo una lunga attesa un Petruccio mascherato da zimbello, che si produce in uno sberleffo di sé stesso attraverso una parata parodica che lo vede arrivare in "unreverent robes" (III.2.112) a cavallo di un ronzino male in arnese e in compagnia del servo parimenti vestito da buffone. Petruccio se ne viene infatti:

[...] in a new hat and an old jerkin; a pair of old breeches thrice turned; a pair of boots that have been candle-cases, one buckled, another laced; an old rusty sword tak'n out of the town armoury, with a broken hilt, and chapeless, with two broken points, his horse hipped, with an old motley saddle and stirrups of no kindred; besides, possessed with the glanders and like to mose in the chine, troubled with the lampass, infected with the fashions, full of windgalls, sped with spavins, rayed with the yellows, past cure of the fives, stark spiled with the staggers, begnawn with the bots, weighed in the back and shoulder-shotten, near-legged before and with a half-cheeked bit and a headstall of sheep's leather which, being restrained to keep him from stumbling, hath been often burst and now repaired with knots, one girth six times pieced, and a woman's crupper of velour, which hath two letters for her name fairly set down in studs, and here and there pieced with packthread.

(III.2.43-61)¹⁶

“zimbello” che è allo stesso tempo un uccello da richiamo e oggetto di scherno e “compare” che a seconda delle inflessioni può indicare sia un rapporto di amicizia che di connivenza di vario tipo, anche sessuale.

¹⁶ “[...] con un cappello nuovo e un vecchio farsetto, un paio di vecchie brache rivoltate tre volte, degli stivali serviti come candelieri, uno con le fibbie, un altro con i lacci, una vecchia spada arrugginita presa all'arsenale del paese, con l'elsa spezzata e il fodero senza puntale, e due legacci rotti; il suo cavallo è sciancato, con una sella mangiata dalle tarme e le staffe scompagnate, in più è preso dal cimurro e con la schiena a pezzi, ha perso i denti, è pieno di ulcere e coperto di galle, stremato dall'artrosi ai garretti, sfigurato dall'itterizia, soffocato dalle pustole, barcollante per le vertigini, divorato dai



Acquaforte di inizio XVII secolo con, in primo piano, una donna che percuote un uomo, presumibilmente il marito, e uno *skimmington* sullo sfondo

Il suo lacché lo segue dappresso:

[...] for all the world caparisoned like the horse, with a linen stock on one leg and a kersey boot-hose on the other, gartered with a red and blue list; an old hat, and the humour of forty fancies pricked in't it for a feather – a monster, a very monster in apparel [...].

(III.2.63-68)¹⁷

vermi, col quarto posteriore sbilanciato e slogato ad una spalla, le zampe anteriori incurvate e il morso spezzato in due, con una cavezza di pelle di pecora che a forza di tirarla per non farlo inciampare, si è rotta infinite volte e ora è tenuta insieme dai nodi, un sottopancia riparato sei volte, una bardatura da donna di velluto con le iniziali ricamate bellamente con le borchie, qui e lì rappezzata con lo spago.”

¹⁷ “[...] bardato tale e quale al suo cavallo. Con una calza di lino su una gamba e un calzerotto di lana grezza sull'altra, una giarrettiera rossa e l'altra blu, un vecchio cappello, e ogni sorta di svolazzi infilzati a mo' di piuma ... un mostro, un vero mostro addobbato [...].”

La descrizione fortemente caricaturale di questa processione matrimoniale prosegue con il racconto dello sposalizio vero e proprio in cui tutto l'apparato cerimoniale viene grossolanamente sbeffeggiato e tradotto in una sequenza di azioni intenzionalmente maldestre e offensive.¹⁸ Più volte nel corso di tutta la scena il paradigma lessicale preponderante è quello della vergogna, espressioni come “this shame of ours” (“questa nostra vergogna”, III.2.7), “No shame but mine” (“La vergogna è solo mia”, III.2.8), “shame to your estate” (“onta al vostro rango”, III.2.100), “for very shame” (“per la vergogna”, III.3.53), punteggiano il resoconto del momento festivo.

Ma è sicuramente nella scena successiva al rapimento della sposa da parte del marito che le allusioni agli “shaming rituals” trovano più puntuale riferimento. Nel resoconto di Grumio all'altro servitore Curzio, la cavalcata dei due è chiaramente modellata sulla scimmiotatura di tali riti di svergognamento. La scena (IV.1.61-69) vede marito e moglie scendere da una collina fangosa, con il padrone a cavalcare dietro la padrona, e la domanda di Curzio “Both of one horse?”



William Hogarth, *Hudibras Encounters the Skimmington* (tavola 7, dalle illustrazioni per *Hudibras* di Samuel Butler, 1725)

¹⁸ A proposito della scena del matrimonio Schneider afferma che se la *public shame* era un potente mezzo di controllo delle donne, anche alcune forme private di mortificazione potevano sortire lo stesso effetto. “The shame Kate is made to endure – and that other aberrant women undergo in cucking, bridling, and carting – is *honte* [...]” (243) In questa chiave tutta la scena del matrimonio e la successiva luna di miele vengono lette come forma di “private mortification”.

(“Sullo stesso cavallo?”) non può che essere un riferimento allo *skimmington*, cui segue puntualmente il racconto di come il cavallo di lei cadesse e lei sotto di lui (“her horse fell and she under her horse”) di come lei finisse in un pantano (“a miry place”) e di come lei si inzaccerasse da capo a piedi (“how she was bemoiled”; “how she waded through the dirt”), di come lui l’abbia lasciata lì col cavallo addosso (“how he left her with the horse upon her”); e qui la caduta rovinosa di Caterina nel pantano non può non rammentarci del *horseswash pond* dove finivano le vittime dello *skimmington* mentre il suo corpo schiacciato sotto il peso



Scold's Bridle, incisione di scuola inglese (c. 1649). L'illustrazione mostra Robert Sharp, ufficiale della corporazione di Newcastle, che conduce Ann Bidlestone attraverso la città con la testa rinchiusa in una mordacchia o briglia della comare (collezione privata)

del cavallo, col marito che la lascia lì senza intervenire, pare un chiaro richiamo alle storie in cui la ragazza viene intenzionalmente rinchiusa nella carcassa di un animale, spesso appunto quella di un cavallo. Ovviamente, del repertorio, Shakespeare ripescava il dato in chiave benignamente farsesca ma più di un critico ha invece ravvisato un richiamo più sinistramente letterale e un'intenzione più deliberatamente repressiva. Nell'influente “Scolding Brides and Bridling Scolds”, ad esempio, facendo riferimento proprio a questa scena del cavallo che rovina addosso a Kate, Boose interpreta la successiva menzione delle briglie spezzate (“how her bridle was burst”, IV.1.72) come deliberato riferimento alla più spettacolare e brutale forma di riconduzione rituale all'obbedienza femminile, il cosiddetto *scolds' bridling*, che consisteva nell'applicare alle donne ribelli e linguacchiate, una museruola di ferro con tanto di morso e di briglie.¹⁹ Il

¹⁹ Vedi *supra* 119, nota 10. Sulla funzione della cosiddetta ‘scold's brank’ vedi anche il Glossario in Theresa D. Kemp, *Women in the Age of Shakespeare*, Santa Barbara: ABC-CLIO, Greenwood Press, 2010, 243.

morso aveva generalmente delle punte che tendevano a configgersi sia sulla lingua che sul palato quando le briglie tenute da chi portava in giro la vittima venivano tirate. Ridotta alla stregua di un cavallo o di un asino – e qui potremmo ricordare come Petruccio nella sua iperbolica enumerazione possessiva definisca Kate tra l'altro come: “my horse, my ox, my ass, my anything” (“il mio cavallo, il mio bue, il mio asino, il mio tutto”, III.3.104) – la donna viene dunque ricondotta metaforicamente al rango di bestia da soma, e letteralmente ridotta al silenzio, essendo impossibilitata a muovere la bocca imprigionata dal morso metallico.

Certo è che, da questo preciso momento, nel dramma, il quarto atto più espressamente ricalca l'andamento di un rituale di addomesticamento, con la ‘cura’ che vede Caterina programmaticamente privata del cibo, del sonno, dei bei vestiti che le fanno intravedere e finalmente, se non ridotta al silenzio, ricondotta però a un addestramento verbale che le impone di non prendere iniziativa e di usare la favella solo in risposta alle sollecitazioni del marito padrone, anche le più provocatorie, come nella scena del sole che diventa la luna e del vecchio che deve diventare una fanciulla (IV.6.1-50).

A questo punto Caterina sembra pronta per il famigerato monologo omiletico finale (V.1.141-184) in cui, per far vincere la scommessa al marito, ancora una volta secondo il modello narrativo popolare, ella recita gli obblighi della moglie nei confronti del proprio sposo e padrone. In questa chiave tale monologo sarebbe da intendersi come spettacolo pubblico tramite cui esibire l'avvenuta domesticazione, e il teatro stesso diventerebbe così un luogo deputato all'esercizio di forme di “public shaming” nei confronti delle donne.

In realtà la chiave shakespeariana, a mio avviso, ricorre al dato tradizionale folklorico e all'intero repertorio del “taming wives and scolding shrews” proprio per costruirci su un meccanismo parodico di distanziamento. Il retroterra patriarcale, con i suoi riti e le sue narrazioni esemplari, viene evocato ma anche disinnescato attraverso la riduzione a farsa, in cui il dispositivo dello *shaming* che nei modelli culturali di riferimento produceva il meccanismo violento dell'onta e dell'infamia viene invece interpretato performativamente come messa in ridicolo e scimmiottatura comica. Nel dramma, questa serie di motivi viene infatti ripetutamente evocata e usata per costruire il

percorso farsesco, con il suo carattere sanzionario. Esso è però anche orchestrato in funzione propedeutica allo sviluppo di una dimensione romantica da commedia più evoluta dove le personalità dei protagonisti riescono a sovrastare i meri meccanismi della satira sociale, finendo per smussarne quasi integralmente le linee di minaccia e negatività e risolvendole a livello di intesa e complicità: in una logica per cui sia Petruccio che Caterina recitano l'uno a favore dell'altra, del pubblico familiare e di quello dei veri spettatori, un rituale di sberleffo basato su una segreta intesa tra di loro. La dinamica relazionale tra i due e soprattutto tra Caterina e la comunità sono investigati nel contesto della legge patriarcale ma nell'atmosfera festiva si esplica la messa in discussione e quasi la decostruzione del modello non senza eliminarne del tutto però le tracce che restano a memoria di un passato ancora vicino e inquietantemente evocativo. In conclusione il *play* affronta la questione relativa al rapporto tra identità di genere e potere nell'Inghilterra *early-modern*. Inglobato all'interno di un sistema culturale di precise pratiche discorsive e performative, esso ha nel microcosmo rurale anglosassone uno dei suoi sfondi più significativi ed evocativi.

Ma il carattere performativo del *play*, legato più di ogni altro, forse, alla sua dimensione recitata e molto meno a quello testuale, consegna allo spettatore un finale chiuso nella dizione e totalmente aperto all'esecuzione attoriale. Gli accenti e gli sguardi possono fare, e fanno infatti, la differenza. A questo punto ovviamente bisognerebbe aprire tutto il discorso su come Caterina 'reciti' la sua sottomissione e sul valore strategicamente mimetico e camaleontico da attribuire alla performance della sottomissione stessa.²⁰ Tema sviscerato molte volte dalla critica e risolto brillantemente in molte soluzioni sceniche soprattutto contemporanee.²¹ Qui si è invece inteso indagare il sistema di interconnessioni che legano il testo a un retroterra, sia discorsivo che rituale, di stampo patriarcale per metterne in luce, nel testo, i riverberi retorici e immaginali. Riverberi richiamati,

²⁰ Su questo vedi Rossella Ciocca, "La bisbetica in terapia", *Memoria di Shakespeare*, 3 (2002): 84-85.

²¹ Attraverso l'uso per esempio di una maschera indossata da Caterina per recitare il monologo, come nella messinscena curata da Laura Angiulli nel 2012, o di un foglio letto con pronunciata mimica canzonatoria nella versione di Andrej Konchalowsky del 2014.

usati, e al tempo stesso brillantemente esorcizzati attraverso il recupero di una strategia modernamente decostruttiva dove la farsa, al di là delle apparenze, cede il passo alla commedia.

I 'luoghi' del desiderio e riconfigurazioni dello sguardo in *A Midsummer Night's Dream*

Giuseppe De Riso

Abstract: Attingendo alle riflessioni critiche innestatesi sulle teorie psicoanalitiche del filosofo francese Jacques Lacan, il saggio propone un'analisi di *A Midsummer Night's Dream* al fine di mettere in evidenza la stretta relazione esistente tra la funzione costitutiva dello sguardo e la dimensione affettiva del luogo rappresentato sul palcoscenico. L'attraversamento dei confini spaziali nella commedia produce delle variazioni affettive che alterano il modo in cui i personaggi guardano gli altri e nell'altrui sguardo si riconoscono. Le fluttuazioni della dimensione erotica che ne conseguono si riflettono nel linguaggio impiegato dai quattro giovani protagonisti del dramma e sono da questo a loro volta influenzate. Si tratta di una relazione di reciprocità magistralmente impiegata da Shakespeare in riconfigurazioni visive dello sguardo all'origine dei mancati riconoscimenti e degli errori di valutazione attraverso cui vengono ricreate le condizioni pseudo-oniriche del dramma. Queste ultime sono necessarie affinché i personaggi possano condurre le esplorazioni di versioni 'altre' del sé che rappresentano uno dei principali, e più efficaci, strumenti drammaturgici nella costruzione dell'impalcatura comica a sostegno della commedia. Nella divertita rimappatura affettiva dei luoghi e degli oggetti del desiderio, *A Midsummer Night's Dream* sembra così produrre una visione anamorfica in grado di trasportare gli spettatori, prima ancora che i suoi personaggi, nel flusso intimamente 'nomade' dell'eros e del desiderio.

Parole chiave: eros, sguardo, luogo, affetto, corporeità, identità, anamorfismo

Il saggio intende evidenziare lo stretto rapporto esistente tra luogo ed eros in *A Midsummer Night's Dream*, commedia in cui Shakespeare gioca magistralmente con la dimensione affettiva dello spazio per produrre i mutamenti del desiderio necessari ad alimentare, sostenere e

trasformare i rapporti che si stabiliscono tra personaggi maschili e femminili. Il principale strumento erotico impiegato dal drammaturgo è lo sguardo, i cui adattamenti all'ambiente che di volta in volta lo accoglie producono dimenticanze più o meno durature, temporanee sospensioni di conoscenze, saperi e convenzioni (siano esse dominanti o almeno collettivamente sancite e riconosciute) capaci di riscrivere o rimodulare parametri di condotta e schemi di comportamento all'interno delle più ampie categorie identitarie nelle quali i personaggi si riconoscono. Si proverà qui a discutere i modi in cui specifiche condizioni di spaesamento o dislocamento nello spazio consentono, ai personaggi, di confrontarsi con visioni alternative di sé e dell'altro e, al loro autore, di disegnare paradossali geografie affettive entro cui tracciare nuovi e sorprendenti percorsi identitari. Shakespeare può così intercettare forme alternative di conoscenza con cui esplorare il senso, ma sarebbe forse più opportuno dire i 'sensi', del comico.

Com'è noto, il dramma è ambientato ad Atene e descrive le vicende amorose di quattro giovani: Ermia e Lisandro, pur amandosi, vedono la loro unione ostacolata dalla contrarietà del padre di Ermia, Egeo, il quale la vorrebbe in sposa a un altro pretendente, Demetrio. Quest'ultimo, sebbene non sia naturalmente ricambiato da Ermia, è amato dall'amica di lei, Elena, nonostante sia stata da Demetrio prima corteggiata e poi abbandonata, appunto, per inseguire Ermia. Il Duca di Atene, Teseo, viene interpellato da Egeo affinché dirima la questione. Teseo, pur provando compassione per la condizione di Ermia, è un governante esemplare che applica scrupolosamente la legge ateniese che rappresenta. Si tratta di una legge di stampo patriarcale che accorda totale privilegio alla volontà maschile e a quella paterna in particolare. Teseo ricorda a Ermia che deve totale obbedienza al volere del padre, il cui sguardo Teseo equipara a quello di Dio in virtù del possesso esclusivo che egli vanta nei confronti della figlia intesa come una creazione di lui.

Lo sguardo paterno e la sua legge nascondono la loro funzione normativa dietro la pretesa naturalezza di inevitabile corrispondenza tra il desiderio del padre e quello della figlia di volerlo assecondare. In un dialogo che esprime indirettamente uno dei temi maggiormente cari a Shakespeare, la tensione esistente nel rapporto tra autorità e legge, Teseo afferma che Ermia deve dunque o sottostare all'ingiunzione, oppure scegliere tra una vita di clausura e la morte, alternative che egli la invita a non considerare.

La corrispondenza tra la volontà paterna e quella della figlia è regolata dalla legge alla stregua di un fatto naturale, al punto che, per Egeo, la mancata osservanza di questa si spiega solo come conseguenza di un atto di vera e propria stregoneria compiuto da Lisandro ai danni di Ermia, cantando ad esempio canzoni sotto la finestra di casa sua, o donandole ciondoli, anelli, fiori e ciocche dei suoi capelli. L'amore di Ermia, poiché in contrasto con la volontà del padre, viene da quest'ultimo considerato un atto innaturale, o meglio paranormale, contrario alla predisposizione filiale di Ermia e ai suoi stessi schemi razionali. Egeo riferisce delle attenzioni di Lisandro non come di un corteggiamento, ma come un incantesimo, una malia, un sortilegio eseguito attraverso la violazione o contaminazione (per mezzo di corpi e oggetti) dei luoghi regolati dal suo sguardo:

Stand forth, Demetrius. – My noble lord,
This man hath my consent to marry her. –
Stand forth, Lysander. – And my gracious duke,
This man hath bewitched the bosom of my child.
Thou, thou, Lysander, thou hast given her rhymes,
And interchanged love tokens with my child.
Thou hast by moonlight at her window sung
With feigning voice verses of feigning love,
And stol'n the impression of her fantasy
With bracelets of thy hair, rings, gauds, conceits,
Knacks, trifles, nose-gays, sweetmeats – messengers
Of strong prevailment in unhardened youth.
With cunning hast thou filched my daughter's heart,
Turned her obedience which is due to me
To stubborn harshness.

(I.1.26-38)¹

¹ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, in *Tutte le opere di William Shakespeare. Volume II. Le commedie*, a cura di Franco Marenco, Milano: Bompiani, 2015; testo inglese a cura di Gary Taylor, tr. it. Viola Papetti: "Vieni avanti, Lisandro! Ma, nobile signore, questo ha stregato il cuore della mia bambina. Tu, tu, Lisandro, hai dato poesie, hai scambiato pegni d'amore con la mia bambina. Tu, al chiaro di luna sotto la sua finestra hai cantato con ingannevole voce versi di finto amore, e furtivo ti sei impresso nella sua fantasia con braccialetti di capelli, anelli, fronzoli, gioiellini, gingillini, cianfrusaglie, mazzolini, dolcini – messaggeri molto persuasivi per una ragazza inesperta. Con l'astuzia hai rubato il cuore di mia figlia, hai trasformato la sua obbedienza – dovuta a me – in ostinata durezza."

In quest'ottica, l'insubordinazione di Ermia rappresenta per Egeo qualcosa di molto più grave di una semplice trasgressione: la trasformazione in una persona 'altra', alterazione identitaria che non gli permette di riconoscere Ermia come propria figlia e che aiuta, quindi, a comprendere la sua apparente indifferenza alla prospettiva della sua morte.

Nel ricordare a Ermia che è potere del padre toglierle la forma che lui stesso le ha dato, Teseo radica le sue pretese nell'affetto e nel giudizio favorevole che Demetrio si è conquistato agli occhi del padre. Presentando l'affetto paterno per Demetrio come meritato, Teseo prova a far vivere a Ermia la disposizione paterna come assolutamente comprensibile e legittima:

What say you, Hermia? Be advised, fair maid.
 To you your father should be as a god,
 One that composed your beauties, yea, and one
 To whom you are but as a form in wax,
 By him imprinted and within his power
 To leave the figure or disfigure it.
 Demetrius is a worthy gentleman.

(I.1.46-52)²

Di fronte alla pronta obiezione di Ermia, la quale ricorda come ai suoi occhi gli stessi meriti valgano anche per Lisandro, Teseo chiude ogni apertura spingendola ancora una volta a guardare Demetrio con gli occhi del padre, l'unico sguardo che conti:³

HERMIA
 I would my father looked but with my eyes.
 THESEUS
 Rather your eyes must with his judgment look.

(I.1.56-7)⁴

² “Tu, Ermia, che dici? Fai attenzione, cara ragazza, tuo padre dovrebbe essere un dio per te. Lui ha composto la tua bella forma, sì, e di lui tu non sei che l'impronta in cera, e lui ha il potere di conservare questa figura, o sfigurarla.”

³ Il dibattito critico si è ampiamente soffermato sulla funzione drammaturgica dell'intercambiabilità dei pretendenti e la sua influenza nell'economia della commedia. *Shakespeare, Our Contemporary* di Jan Kott rappresenta, in questo contesto, uno dei maggiori punti di riferimento (Jan Kott, *Shakespeare, Our Contemporary*, Garden City, New York: Anchor Books, 1966).

⁴ “ERMIA: Vorrei che mio padre vedesse coi miei occhi. / TESEO: Invece gli occhi tuoi debbono vedere col suo giudizio.”

A questo punto, l'anomalia che la propria condotta rappresenta viene pienamente riconosciuta da Ermia. Ella ammette che una ragazza nella sua posizione non dovrebbe avere l'audacia di esprimere un pensiero in netto e plateale contrasto con la volontà paterna e, indirettamente, con la legge che Teseo rappresenta. Si sente posseduta da una forza che in qualche modo non appartiene né a lei, né a quella legge ateniese a cui, prima dell'amore per Lisandro, poteva rispondere senza timore. Tuttavia, anche se in apparente assenza di motivazioni razionali, ella si mostra assolutamente determinata ad affrontare una vita di clausura piuttosto che concedersi a un uomo che non ama. Come osserverà più avanti nello sviluppo del dramma, l'amore negato dalla volontà paterna e dalla legge ha trasformato il paradiso, Atene, nel suo inferno. Se, prima che l'amore di Lisandro la ponesse in contrasto con lo sguardo paterno, Ermia era perfettamente a suo agio ad Atene e sotto la legge ateniese, la rottura degli equilibri altera la sua percezione del luogo:

Take comfort. He no more shall see my face.
Lysander and myself will fly this place.
Before the time I did Lysander see
Seemed Athens as a paradise to me.
O then, what graces in my love do dwell,
That he hath turned a heaven unto a hell?

(I.1.202-207)⁵

La soluzione, pertanto, va ricercata nel luogo stesso. O meglio, nella fuga da esso. Una zia di Lisandro, che vive a circa venti miglia dalla città, offre il destro al giovane per proporre a Ermia una fuga d'amore. L'idea consiste nel fuggire da Atene per recarsi lì dove "the sharp Athenian law / cannot pursue us." (I.1.162-163)⁶ e poter coronare così il loro sogno d'amore. Tuttavia, oltrepassati i cancelli ateniesi, persi nel luogo liminale del bosco che li separa dalla loro destinazione (insieme a Elena e Demetrio che li stanno cercando), secondo Philippa Berry i quattro giovani vengono assoggettati a una legge diversa da

⁵ "Consolati. Non vedrà più la mia faccia. Io e Lisandro fuggiremo da questo posto. Prima di vedere Lisandro Atene mi sembrava un paradiso. O dunque quale virtù c'è nel mio amore, se un paradiso è diventato inferno?"

⁶ "la dura legge di Atene non può inseguirci."

quella patriarcale, certamente molto lontana dal modello di prudente virtù civica ateniese, che la studiosa (facendo il verso a Cartesio) definisce “desidero ergo sum”.⁷ Accogliendo la validità dell’intuizione, a mio avviso l’espressione potrebbe essere rimpiazzata più propriamente, per il suo particolare valore etimologico, da “desero ergo sum”: abbandono, dimentico, lascio, quindi sono.

La presenza di Oberon, re delle fate, nel bosco rappresenta l’imprevisto che manderà all’aria il loro piano. Impietosito dall’amore infelice di Elena per Demetrio, Oberon decide di far innamorare quest’ultimo di Elena e dimenticare Ermia, anche se, per una serie di scambi di persona e di fortuite coincidenze, il magico succo della viola del pensiero capace di infondere amore verrà versato sugli occhi prima di Lisandro e poi di Demetrio provocando l’improvvisa passione di entrambi per Elena. Che l’amore di Demetrio per Ermia sia in qualche modo malsano, una storia, è lasciato trasparire anche dalle parole che Oberon stesso impiega dopo aver realizzato che Puck ha versato il succo della viola del pensiero su Lisandro, il cui amore per Ermia è considerato vero, autentico, a differenza di quello nutrito da Demetrio, ritenuto falso:

Thou hast mistaken quite,
 And laid the love juice on some true love’s sight.
 Of thy misprision must perforce ensue
 Some true love turned, and not a false turned true.
 (III.2.87-91)⁸

Lo sguardo di Lisandro non necessita ‘correzioni’, quello di Demetrio, sì.

Numerose riflessioni critiche si sono prevedibilmente soffermate sull’indifferenza nei confronti della persona amata, le cui specificità vengono annullate in favore di un’intercambiabilità che si affida a un mero artificio, apparentemente tutto imperniato sulla percezione casuale della vista. Se l’innamoramento come infezione trasmessa attraverso

⁷ Philippa Berry, “Nomadic Eros: Remapping Knowledge in *A Midsummer Night’s Dream*”, in *Forgetting in Early Modern English Literature and Culture*, edited by Christopher Ivic and Grant Williams, London and New York: Routledge, 2004, 137-150.

⁸ “Hai sbagliato tutto, e il succo d’amore l’hai messo nell’occhio d’un amore vero. Da questo errore inevitabilmente segue che un amore vero diviene falso, e non che uno falso diviene vero.”

l'occhio è una metafora ricorrente nelle commedie di Shakespeare (molto utilizzata, o sarebbe forse più opportuno dire 'lamentata', da Armado e Berowne in *Love's Labour's Lost*, ad esempio), è opportuno qui evidenziare la stretta relazione esistente tra il dato visivo e l'elemento spaziale che contraddistingue tale incantesimo. L'espedito escogitato da Oberon è infatti sì imperniato sull'occhio e la vista, ma non è esclusivamente oculare. Esso chiama in causa anche la percezione propriamente affettiva del luogo. Il legame che unisce la percezione del luogo abitato e il senso della vista si riflette a sua volta nel circuito di desiderio stabilito dai protagonisti e il linguaggio da essi utilizzato.

È possibile osservare come gli spostamenti e la permanenza nel bosco, di per sé, comincino a produrre dei cambiamenti nei protagonisti. Prima ancora, cioè, che gli effetti magici della viola del pensiero abbiano luogo, per il semplice fatto di trovarsi al di fuori dello sguardo normativo della legge del padre. Quando Lisandro ed Ermia cercano un giaciglio per la notte, Ermia dà per scontato che i due debbano addormentarsi a una certa distanza l'uno dall'altro. Lisandro, invece, le propone di dormire vicini. Ermia rifiuta, sostenendo che dormire separati rappresenta semplicemente la condotta corretta per due giovani come loro. Teme, naturalmente, che Lisandro voglia approfittare della vicinanza per non limitarsi a dormire, nonostante egli rivendichi di essere stato frainteso, di non nutrire secondi fini irrispettosi nei suoi confronti:

O, take the sense, sweet, of my innocence!
Love takes the meaning in love's conference –
I mean that my heart unto yours is knit,
So that but one heart we can make of it.
Two bosoms interchainèd with an oath;
So then two bosoms and a single troth.
Then by your side no bed room me deny;
For, lying so, Hermia, I do not lie.

(II.2.51-58)⁹

⁹ “Cara, cogli il senso della mia innocenza! Amore acquista significato nel colloquio d'amore – voglio dire che il mio cuore è talmente legato al tuo, da diventare un cuore unico. Due petti incatenati in un giuramento; due petti, e un'unica verità. Quindi al tuo fianco non negarmi il letto: se qui mi metto, non ti comprometto.”

Eppure, Lisandro non avrebbe mai osato fare una proposta simile a Ermia in città, giacché questo avrebbe significato a un tempo sia offenderla, sia venire meno al decoro proprio di un gentiluomo. Quella notte, Ermia sognerà un serpente divorarle il cuore sotto lo sguardo irrisore di Lisandro. Il sogno esprime la duplice minaccia rappresentata dal bosco: la prima, e più ovvia, in quanto luogo nel quale Ermia correva effettivamente il rischio di essere aggredita, o uccisa, per la presenza di animali pericolosi; la seconda, più significativa per la nostra analisi, esprime l'inquietudine per il bosco come luogo del cambiamento, della trasformazione. In base a questa seconda chiave di lettura, il serpente può essere visto come un simbolo fallico che esprime l'assalto sessuale appena subito da Ermia e che mai avrebbe dovuto temere in città. La trasposizione, lo spostamento da un luogo all'altro permette di scoprire qualcosa lì dove non dovrebbe essere, o che ci si aspetterebbe altrove, ad alimentare la dimensione affettiva e costitutiva dello sguardo nei confronti della percezione di corpi e spazi. Ermia sente che il luogo in cui si trova rappresenta un fattore di turbamento anche, e forse soprattutto, per le influenze che è in grado di esercitare su di loro, cambiamenti capaci di minacciare la loro stessa identità e gli equilibri stabiliti ad Atene.

La commedia inizia a mostrare come la contrapposizione tra città e bosco si basi sui movimenti di andata, attraversamento e ritorno da un luogo all'altro. Lo spostamento da Atene al bosco si traduce in un mutato senso di sé dovuto, tra le altre cose, alla sottrazione dei corpi allo sguardo regolatore della legge del padre. Riflettendosi in una temporanea 'dimenticanza' delle forme del sapere civico dominante, la liberazione dei corpi apre la strada a inedite esplorazioni identitarie. Esplorazioni capaci di condurre a forme alternative di conoscenza di sé, dei propri corpi e degli altri o, per usare le parole di Teseo: "shaping fantasies, / that apprehend more than cool reason ever comprehends." (V.1.5-6)

È un processo che necessita di un momento di 'traduzione' di sé inteso appunto come passaggio da un luogo a un altro che, secondo Philippa Berry, mette in atto una rimappatura del sapere per l'azione apparentemente casuale dell'eros, che è a un tempo poetica ed epistemica. Tale rimappatura caratterizza uno sviluppo comico che nei modi in cui problematizza la relazione reciprocamente costitutiva tra luoghi e identità, interroga contemporaneamente anche i processi del

pensiero e quei modelli identitari, empirici e prevalentemente razionali, che normalmente informano la nostra relazione con spazi e luoghi. In altre parole, i personaggi imparano a riconoscere, ma soprattutto a riconoscersi, in modi nuovi.

Ad esempio, Philippa Berry considera l'evasione nel bosco il modo attraverso cui Ermia riesce a "sfigurare"¹⁰ l'autorità paterna che nella città pretendeva di fare altrettanto con lei di fronte alla mancata ottemperanza dei suoi doveri filiali. Nella foresta, questa viene sostituita da un calco più malleabile, un'autorità soprannaturale in grado di disancorare l'identità dagli spessori a cui era fissata ad Atene, riportando il desiderio alla condizione, forse quella sì, naturalmente nomade, libera di muoversi, trasporre, trasportare altrove, ricreare e rigenerarsi.

Elena stessa sottolinea il potenziale effetto dell'eros come trasposizione creativa quando osserva che "Things base and vile, holding no quantity, / Love can transpose to form and dignity" (I.1.232-233):¹¹ l'amore come ridefinizione, o differenziazione, di persone e cose precedentemente associati o ancorati a delle qualità percepite; il verbo 'transpose', come un altro verbo impiegato in questa commedia, 'translate', possedeva già il significato di condurre da un luogo a un altro. La permanenza degli amanti nel bosco avvia un processo di 'trasposizione' delle qualità dei personaggi che li rende, citando Demetrio, "wode within this wood" (II.1.192), cioè folli all'interno del bosco.

Sotto i primi influssi della viola del pensiero, Lisandro definirà Elena come 'trasparente':

And run through fire I will for thy sweet sake.
Transparent Helena, nature shows art
That through thy bosom makes me see thy heart.
Where is Demetrius? Oh, how fit a word
Is that vile name to perish on my sword!

(II.2.76-79)¹²

¹⁰ Vedi *supra*, 132, citazione di I.1.46-52.

¹¹ "Cose basse e vili prive di sostanza, dall'amore sono mutate di forma e valore."

¹² "E io nel fuoco andrò per amor tuo! Elena trasparente! La natura possiede un'arte che nel tuo petto mi fa vedere il tuo cuore! Dov'è Demetrio? Oh, quel vile nome da far perire sulla mia spada!"

Si tratta di un aggettivo estremamente rilevante in questo contesto, impiegato al posto del molto più frequente ‘fair’ all’interno della commedia per significare ‘bellissima’, ‘splendida’. Se si considera l’etimologia del termine (proveniente dal latino ‘trans’ + ‘parere’, cioè ‘vedere attraverso’, ‘apparire’), secondo Jan Blits si può sostenere che esso posseda in questa occasione la duplice connotazione di brillante e diafano.¹³ Elena ha i capelli chiari e può essere quindi vista come fonte di luce, ma al tempo stesso è diafana. È come se al suo risveglio Lisandro potesse ora con lo sguardo superare, andare oltre l’opacità del corpo di Elena e vedere finalmente la luce proveniente dall’interno. La reazione di quest’ultima è il rifiuto, non vuole nemmeno ascoltarle certe parole di apprezzamento (“Do not say so, Lysander. Say not so.” II.2.81) e si convince, infine, che Lisandro si stia prendendo gioco di lei. Quando anche Demetrio si risveglia e la colma di lodi sperticate la sua reazione è di profonda incredulità e sospetta che Lisandro e Demetrio si siano messi d’accordo per farsi beffe di lei; lo stesso penserà di Ermia, quando potrà constatare il suo stupore nel vedersi rifiutare da Lisandro.

Le ‘vittime’ dell’incantesimo, delle riconfigurazioni dello sguardo pianificate da Oberon, non sono dunque solo gli uomini, ma anche Ermia ed Elena le quali, attraverso il mutato desiderio nei loro confronti, vivono un’esperienza che non è meno incantata, onirica per come appare caratterizzata da una forma di memoria che si potrebbe definire ‘fluida’. Il modo in cui gli uomini guardano, e quindi parlano, delle donne produce un mutamento nella percezione di sé e dell’altro che si accompagna a un cambiamento del linguaggio, nella misura in cui, secondo l’analisi di stampo lacaniano compiuta da Rossella Ciocca sull’uso delle metafore da parte di Shakespeare, esso è in grado di intercettare, esprimere e influenzare le tumultuose variazioni del sentire prodotte dalle intensificazioni dell’eros.¹⁴ Sguardo e linguaggio sono entrambi coinvolti in un un processo di trasformazione reciproca.

¹³ Jan H. Blits, *The Soul of Athens: Shakespeare’s A Midsummer Night’s Dream*, Lanham: Lexington Books, 2003, 81-82.

¹⁴ Rossella Ciocca, *La musica dei sensi. Amore e pulsione nello Shakespeare comico-romantico*, Roma: Bulzoni, 1987. L’analisi si basa sulla raccolta di saggi che riunisce le principali tesi del filosofo francese (cfr. Jacques Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English*, New York: W. W. Norton & Company, 2006).

In un gioco di rispecchiamenti incrociati, infatti, Ermia si sentirà a sua volta presa in giro da Elena, una vulnerabilità acuita dalle continue ingiurie a cui la sottopone il linguaggio maschile, tanto di Lisandro, quanto di Demetrio. Se in città era venerata al pari di una dea, nel bosco viene ingiuriata come “Ethiope” (III.2.62), “cat” o “burr”, “serpent”, “Tartar”, “loathed medicine” e “hated potion” (III.2.266-270). La disparità di trattamento spinge Ermia a dubitare non soltanto della sua identità, ma anche di quella del suo amato e, persino, delle sue caratteristiche fisiche, di cui era tanto sicura ad Atene. A Elena, a cui in città poteva rivolgersi con compassionevole benevolenza per la sua sfortuna in amore, chiede ripetutamente conferma del proprio aspetto in un atto di sfida che è pur sempre, nella sua qualità essenziale, una richiesta di riconoscimento:

“Puppet”? Why so! Ay, that way goes the game.
Now I perceive that she hath made compare
Between our statures. She hath urged her height,
And with her personage, her tall personage,
Her height, forsooth, she hath prevailed with him.—
And are you grown so high in his esteem
Because I am so dwarfish and so low?
How low am I, thou painted maypole? Speak,
How low am I? I am not yet so low
But that my nails can reach unto thine eyes.
(III.2.297-306)¹⁵

Eppure, prima che lo sguardo del suo Demetrio mutasse, Elena desiderava essere contagiata dalla bellezza di Ermia così come si contrae una malattia. Voleva essere ‘tradotta’ in Ermia, apparire come lei, muoversi come lei, così da passare per il suo modello, ingannare l’occhio del suo amato e guadagnare almeno le sue attenzioni. Il suo desiderio consisteva nel sentirsi rivolgere quelle parole che ora rifiuta, perché incapace di riconoscervisi. Quando Ermia la definisce ‘bella’,

¹⁵ “Nanerottola, eh? Ah, è così? Eh già, il gioco è chiaro. Ora mi accorgo che ha paragonato le nostre stature; lei ha imposto la sua altezza, e con la sua figura, la sua alta figura, sua altezza, veramente, ha vinto lo ha soggiogato! E sei tanto cresciuta nella sua stima perché io sono così nana, così bassa? Quanto bassa sarei, tu pertica dipinta? Dillo! Quanto bassa? Non sono però così bassa che le mie unghie non te le ficco negli occhi!”

Elena respinge l'aggettivo. Riportando alla memoria la funzione costitutiva dello sguardo lacanianamente intesa e alla costituzione dell'immagine attraverso il linguaggio, Elena non può riconoscersi nelle qualità denotate da quell'aggettivo, perché non utilizzato da Demetrio, il cui sguardo, quello che per lei contava, non la descriveva come tale:

Call you me fair? That 'fair' again unsay.
 Demetrius loves your fair – O happy fair!
 Your eyes are lodestars, and your tongue's sweet air
 More tunable than lark to shepherd's ear
 When wheat is green, when hawthorn buds appear.
 Sickness is catching. Oh, were favour so!
 Yours would I catch, fair Hermia, ere I go,
 My ear should catch your voice, my eye your eye.
 My tongue should catch your tongue's sweet melody.
 Were the world mine, Demetrius being bated,
 The rest I'd give to be to you translated.
 O, teach me how you look, and with what art
 You sway the motion of Demetrius' heart.

(I.1.181-193)¹⁶

Il luogo della scena diventa strumento drammaturgico per delle 'misrecognitions', un termine che non sembra avere in italiano un corrispettivo preciso, per la sua capacità di produrre non tanto degli errori di valutazione, quanto delle fugaci assegnazioni di qualità e attributi che si spostano da un luogo all'altro, da un soggetto all'altro con estrema rapidità. Quando Puck, colui che materialmente sprema il succo della viola del pensiero sugli occhi dei due giovani parla di se stesso, lo fa mettendo in risalto le sue qualità di spirito burlone che

¹⁶ "Mi chiami bella? Via quel bella! Demetrio ama te, bella – Oh bella felice! I tuoi occhi sono stelle guida, e la dolce armonia della tua lingua più melodiosa dell'allodola all'orecchio del pastore quando il grano è verde, quando il biancospino è in fiore. La malattia contagia. Oh, fosse così anche per l'aspetto, il tuo vorrei rubare, bella Ermia, prima di andarmene. Il mio orecchio ruberebbe la tua voce, il mio occhio il tuo occhio, la mia lingua ruberebbe la dolce melodia della tua lingua. Se il mondo fosse mio, eccetto Demetrio, il resto lo darei per essere trasformata in te. Oh, insegnami come fai, e con quale arte comandi il cuore di Demetrio."

agisce proprio attraverso 'misrecognitions', facendo in modo che l'occhio scambi una cosa per un'altra:

I am that merry wanderer of the night.
I jest to Oberon and make him smile
When I a fat and bean-fed horse beguile,
Neighing in likeness of a filly foal;
And sometime lurk I in a gossip's bowl
In very likeness of a roasted crab,
And when she drinks, against her lips I bob,
And on her withered dewlap pour the ale.
The wisest aunt telling the saddest tale
Sometime for three-foot stool mistaketh me;
Then slip I from her bum. Down topples she,
And 'tailor' cries, and falls into a cough,
And then the whole quire hold their hips and laugh,
And waxen in their mirth, and neeze, and swear
A merrier hour was never wasted there.

(II.1.43-57)¹⁷

Barbara Freedman ha visto nel valzer amoroso dei personaggi la ricerca del proprio riflesso costitutivo; sia il tragico, sia il comico, in Shakespeare, mettono in scena la 'misrecognition', l'erroneo riconoscimento o l'identificazione temporanea, come strumento per interrogare *gender*, classe e ideologia come luoghi di articolazione identitaria. Tuttavia, laddove le tragedie generalmente trattano la necessità (e conseguente fallimento) di trovare un posto negli occhi dell'altro, le commedie sono più preoccupate di produrre uno spostamento prospettico; spesso, l'identità è ricercata, affermata e ritrovata proprio in quei luoghi che offrono una prospettiva limitata in cui l'occhio

¹⁷ "Sono io quel vagabondo della notte, / il buffone di Oberon, che sorride / se inganno uno stallone di fave nutrito, / di una puledra imitando il nitrito; / a volte mi faccio un dolce decotto / e d'una comare sto nel boccale / e quando lei beve, ah che piacere, / sulla pappagorgia la faccio sbavare. / Capita che la vecchia più saggia / che narra la storia più triste / mi prenda per un panchetto, / e io le scappi da sotto il culetto; / a terra piomba, e "Diavolo" grida, / in un accesso di tosse, e la compagnia ride, / e schiamazza, e sghignazza sai quanto, / e giura che non se l'eran spassata mai tanto."

è quantomeno indotto all'errore di valutazione.¹⁸ Anche in questo, il comico in Shakespeare gioca magistralmente con quell'essenziale antinomia, quell'ambivalenza tra la materialità del dispositivo corporeo e l'inconsistente necessità del riconoscimento attraverso lo sguardo che, per Lacan, contraddistingue il circuito identitario:

What then is (the phenomenon of) delusional belief? I say that it is misrecognition, with everything this term brings with it by way of an essential antinomy. For to misrecognize presupposes recognition, as is seen in systematic misrecognition, in which case we must certainly admit that what is denied is in some way recognized.¹⁹

Si comprende come, secondo l'analisi di James L. Calderwood, appaia legittimo avanzare l'ipotesi che in *A Midsummer Night's Dream* Shakespeare produca un effetto anamorfico,²⁰ realizzi cioè un cambiamento prospettico che riguarda lo spettatore, prima ancora che i suoi personaggi. La variazione spaziale è, però, soprattutto una variazione di come i personaggi guardino gli altri e, per questo, di come finiscano per cambiare il modo in cui vedono se stessi, in un gioco di trasformazioni reciproche dovute al mutato desiderio che cambia al variare della scena. Shakespeare prima ci presenta i personaggi e il loro sentire ad Atene, poi ci mostra il bosco e il cambiamento che questo produce; infine, ci riporta di nuovo ad Atene, ma con occhi nuovi. A questo punto, è però soprattutto lo spettatore ad avere una mutata percezione dell'amore e del desiderio. Nel magistrale gioco di rispecchiamenti comici, spaziali e identitari, il bosco diventa superficie riflettente che offre una visione liquida o deformante delle certezze dello spettatore, prima ancora che della legge ateniese. In

¹⁸ Cfr. Barbara Freedman, "Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy", in *The Comedy of Errors. Critical Essays*, edited by Robert S. Miola, New York and London: Garland Publishing, 1997, 78-97.

¹⁹ Lacan, 135.

²⁰ Per anamorfismo si intende uno stratagemma visivo frequentemente impiegato dai pittori rinascimentali. Si tratta di una tecnica o illusione prospettica intesa a presentare un'immagine come ambivalente a seconda che la si guardi frontalmente o da un'altra, precisa, angolazione. Cfr. James L. Calderwood, "A Midsummer Night's Dream: Anamorphism and Theseus' Dream", *Shakespeare Quarterly*, 42, 4 (Winter, 1991): 409-430.

questo senso, sembra appropriata l'osservazione di Calderwood quando sostiene che attraverso lo spostamento dei personaggi e il cambiamento di ciò che vedono, sentono, provano, dicono ed esprimono, Shakespeare ottiene che sia infine lo spettatore a spostarsi senza cambiare il suo posto, senza muovere un passo. Chi assiste viene trasportato inconsapevolmente dal flusso libero e tumultuoso del desiderio che, se è capace di spostarsi con la velocità del lampo, proprio da questo trae la forza di sfidare ogni motivazione o legge contraria.

Da Falstaff a Yorick. Il corpo e il fantasma della *vis* comica shakespeariana

C. Maria Laudando

Abstract: La *vis* comica del teatro shakespeariano affonda le sue radici nella ricca tradizione festiva del riso popolare e si presta in modo magistrale sia a funzioni di straniamento meta-teatrale che allo scoronamento dell'assiologia egemone del potere e del tragico. Il saggio si concentra sul personaggio di Falstaff e a margine su quello di Yorick come corpo esuberante (Falstaff) o traccia fantasmatica (Yorick) di una vivace tradizione popolare, dissacrante sia del potere autoriale del drammaturgo che dell'autorità regale e paterna in un gioco sottile di presenza e assenza, di trasgressione e repressione. In particolare, la complessa costruzione polifonica di Falstaff nei drammi storici dedicati alla parabola del principe Hal è permeata dallo spirito trasgressivo del Carnevale e dal coevo dibattito storiografico sulla figura controversa di Sir John Oldcastle, mentre drammatizza una relazione ancora più stretta e problematica con il ruolo di clown di Will Kemp all'interno della compagnia teatrale di Shakespeare. Al riguardo, l'afflato nostalgico e filiale che congela il teschio di Yorick nell'*Amleto* potrebbe rappresentare un'eco inquietante e ancora potente di quelle tensioni tra i nuovi modelli epistemologici e testuali della modernità e il repertorio carnevalesco del teatro popolare che in Falstaff erano dispiegate in tutta la loro esplosiva e contraddittoria vitalità.

Parole chiave: Falstaff/Oldcastle, Yorick, carnevalesco, straniamento, improvvisazione, Will Kemp

Il macrotesto shakespeariano è caratterizzato da una costante e sorprendente ibridazione e sperimentazione di diversi generi, linguaggi e tradizioni che danno vita all'inconfondibile polifonia di tutti i suoi drammi. In ogni battuta il tragico è sapientemente miscelato con il comico esprimendo un senso profondo della complessità dell'agire umano sulla scena del mondo. In particolare, la *vis* comica del Bardo nazionale e globale affonda le sue radici nella ricca tradizione festiva

del riso popolare e si presta in modo esemplare sia a funzioni di straniamento meta-teatrale che allo scoronamento dell'assiologia egemone del potere e del tragico.

Di tale repertorio il personaggio di Falstaff è senza dubbio tra quelli che si impongono più immediatamente sui palcoscenici di ogni luogo e tempo e con più forza restano poi impressi nell'immaginario collettivo in virtù di una presenza scenica gigantesca, pantagruelica eppure inafferrabile, capace di competere nell'ambito della sfera comica con il primato che Amleto detiene in quella tragica.¹ La sbalorditiva esuberanza fisica e verbale del cavaliere Sir John Falstaff permette di cogliere appieno la complessità del teatro comico di Shakespeare sia in relazione alle diverse tradizioni che in esso confluiscono in contaminazioni sempre più ardite, sia per la sottigliezza meta-teatrale che caratterizza in modo preponderante proprio la sperimentazione comica sin dai primi lavori.² Che il personaggio più irresistibilmente comico di Shakespeare compaia e agisca all'interno della materia epica dei drammi storici della nazione inglese dà infatti subito la misura non solo delle commistioni di generi, linguaggi e tradizioni che il Bardo inglese riesce a mettere a punto ma soprattutto della forza straniante di cui investe il comico all'interno degli altri generi. Falstaff nasce e si nutre di questa doppia origine: da un lato, incarna all'ennesima potenza i caratteri più distintivi della tradizione comica nella sua matrice antropologica, rituale e festiva; dall'altro

¹ Tra i molti studiosi che hanno esaltato la potenza scenica di Falstaff, Harold Bloom scrive: "Only a few characters in the world's literature can match the real presence of Falstaff, who in that regard is Hamlet's greatest rival in Shakespeare." (*The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books, 1998, 279). Si veda anche lo studio di John Dover Wilson, *The Fortunes of Falstaff*, Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

² La bibliografia al riguardo sarebbe sterminata. Accanto allo studio classico di Leo Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974) il cui titolo è ripreso anche nel saggio di David Daniell, "Shakespeare and the traditions of comedy", in Stanley Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 101-112), mi piace ricordare qui soprattutto lo studio seminale di Fernando Ferrara, *Introduzione allo studio delle prime commedie di William Shakespeare: testi annotati con saggio critico* (Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1963) e il saggio di Simonetta de Filippis, *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca* (Roma: Bulzoni, 2003).

trasuda tutte le scorie e le ambivalenze, i residui per così dire indigesti della materia politica e storica con cui Shakespeare si mette alla prova nel suo teatro dei re. Falstaff è di fatto il corpo strabordante per eccellenza che ingombra lo spazio mimetico e diegetico dei due drammi centrali della seconda tetralogia shakespeareana nominalmente dedicati alla figura controversa di Enrico IV (il silenzioso Enrico di Bolingbroke che ha depresso Riccardo II e ora è oppresso dalle concitate notizie di sedizioni da parte degli ex alleati) ma in realtà incentrati specularmente sulla controversa parabola del principino Hal da figliuol prodigo a re moderno.

Come è noto, la struttura spaziale e assiologica dei due drammi è tutta giocata su una calibrata alternanza di scene alte e basse, di tragico e comico, di linguaggio in versi e linguaggio in prosa, con una rete di sottili risonanze semantiche e simboliche tra il mondo della corte (e dei ribelli) e quello della taverna;³ e se Falstaff è il re indiscusso di quest'ultima a Eastcheap, la sua carica e presenza trasgressiva incombe anche sul palazzo reale come minaccia di corruzione dell'erede inetto Hal sia in qualità di surrogato grottesco della figura paterna (se non addirittura materna da una prospettiva di revisione femminista delle implicazioni psicanalitiche in gioco),⁴ sia, per certi versi, persino della sedizione aristocratica contro il re, essendo lui stesso filiazione più o meno decifrabile dell'eretico Sir John Oldcastle. Ma procediamo per ordine.

Mi sembra estremamente significativo che il primo ingresso di Falstaff avvenga proprio in un luogo privato del palazzo reale (l'appartamento del principe, nella seconda scena del primo atto) e che il personaggio sia presente anche in ben tre delle cinque scene belliche che costituiscono l'ultimo atto della *First Part of King Henry the Fourth* dopo aver dominato in lungo e in largo le scene interne ed esterne del mondo basso del *play*. Questa liminarità e ambivalenza che Falstaff condivide significativamente con Hal (sono gli unici per-

³ Si veda, tra gli altri, Claudia Corti, "Shakespeare e i luoghi storici", *Annali-Anglistica*, 30, 1-2 (1987): 7.

⁴ Valerie J. Traub, *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, Abington: Routledge, 1992; si veda in particolare il capitolo "Prince Hal's Falstaff: positioning psychoanalysis and the female reproductive body", 50-70.

sonaggi che accedono ai due spazi oppositivi del dramma) è naturalmente rinsaldata dalle strategie linguistiche e dalla vena istrionica che esibisce attraversando tutte le sfumature del comico. Se le battute iniziali con il suo regale interlocutore lo collocano indiscutibilmente nel tempo della festa, del gioco e della trasgressione come “Lord of Misrule”, il re per burla del Carnevale, e ruotano intorno alla sconsecrazione del “good name” e della “vocation”, quelle finali lo vedono in un ruolo già quasi brechtiano come unico superstite del suo plotone di straccioni che arringa e catechizza con disarmante sarcasmo sulla vacuità dell’onore e sulle risorse inesauribili della “contraffazione”:

Counterfeit? I lie, I am no counterfeit: to die, is to be a counterfeit; for he is but the counterfeit of a man, who hath not the life of a man; but to counterfeit dying, when a man thereby liveth, is to be no counterfeit, but the true and perfect image of life indeed. The better part of valour is discretion; in the which better part, I have saved my life.

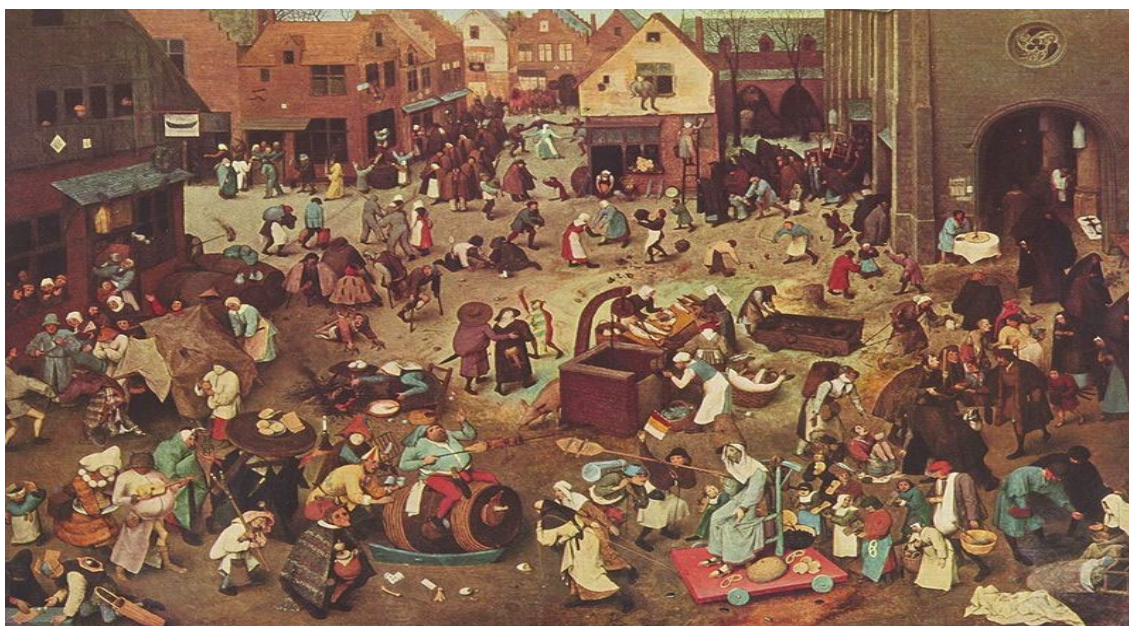
(V.4.115-122)⁵

Qui l’ingegnosa argomentazione a difesa delle proprie capacità recitative *vs* la morte come irrevocabile contraffazione della vita, non solo sottolinea la funzione squisitamente meta-teatrale ed equivoca della ‘persona’ di Falstaff nelle scene di battaglia attraverso il gioco di parole tra “lie”, mentire, e “lie”, giacere (fingendosi morto), ma offre soprattutto un plateale contrappunto di scoronamento comico alla discrezione dello stesso sovrano, la cui vita dipende dalla schiera di cavalieri come Stafford e Blunt pronti a morire sul campo/palco contro il furioso Douglas da figure “contraffatte” del re.

In realtà già il primo duetto tra il “cavaliere panciuto della notte”, sdraiato su una panca che si compiace narcisisticamente della propria natura indolente e truffaldina, e l’agile e scaltro principe, che gli tiene

⁵ William Shakespeare, *The First Part of King Henry the Fourth*, in Id., *Complete Works*, edited by William James Craig, Oxford: Oxford University Press, 1984. “Contraffare? Io mento; io non ho contraffatto nulla; morire è contraffare, perché quegli che non ha la vita di un uomo è la contraffazione di un uomo; ma far finta di essere morto, quando con questo mezzo uno riesce a vivere, non è già essere una contraffazione ma proprio la reale perfetta immagine della vita.” (*Enrico IV, parte prima*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, tr. it. Pietro Bardi, Firenze: Sansoni, 1984).

corda ma poi lo rintuzza e incalza con immagini via via più repressive (come la forca e il boia), ci consegna le coordinate assiologiche e drammaturgiche delle due opere, per le quali la trama complessiva delle due *histories* sembra ispirarsi a quel combattimento archetipico tra Carnevale e Quaresima così vividamente rappresentato nella tavola di Bruegel il Vecchio del 1559.⁶ Al tempo lineare e inflessibile



Pieter Bruegel il Vecchio, *Combattimento fra Carnevale e Quaresima* (1559, Vienna, Kunsthistorisches Museum)

⁶ Si veda François Laroque, “Shakespeare’s ‘Battle of Carnival and Lent’: The Falstaff Scenes Reconsidered (1&2 *Henry IV*)”, in Ronald Knowles (ed.), *Shakespeare and Carnival after Bakhtin*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1998, 83-84. Lo studioso ipotizza che Shakespeare abbia potuto conoscere indirettamente l’opera di Bruegel attraverso qualcuna delle numerose incisioni fiamminghe che circolavano all’epoca. Per una ricognizione delle profonde interconnessioni tra lo statuto teatrale e il repertorio popolare carnevalesco in età elisabettiana si vedano anche Michael D. Bristol, *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, London and New York: Routledge, 1989; Anna Notaro, “Falstaff, profeta disarmato”, *Annali-Anglistica*, 30, 1-2 (1987): 177-194. Naturalmente non si può non menzionare qui anche lo studio ormai classico di Cesar Lombardi Barber, *Shakespeare’s Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*, Princeton: Princeton University Press, 2012 (1959), la cui nuova Prefazione a firma di Stephen Greenblatt sceglie come citazione prediletta dal testo di Barber proprio l’incarnazione del tempo festivo in Falstaff: “It is as though Shakespeare asked himself: what would it feel like to be a man who played the role of festive celebrant his whole life long? How would the belly of Bacchus or Shrove Tuesday feel from the inside?” (Greenblatt, “Foreword”, in Barber, xvi).

della storia ufficiale scandito da guerre intestine ed estere che angustia il penseroso Enrico IV in apertura del dramma, si oppone subito il tempo ciclico della festa, capovolto e dilatato *ad libitum* nel tondo Falstaff che scambia il giorno per la notte in contrasto dissacrante e stridente con l'insonne re fungendo contestualmente da modello di calcolata vacanza e dissipazione per il giovane erede.⁷

Nel linguaggio arguto e sprezzante di Hal, la sequenza normativa dei parametri cronologici – “hours”, “minutes”, “clocks” e “dials” – si ribalta per il senescente ciccione in una processione peccaminosa di “cups of sack”, “capons”, “bawds”, “leaping-houses” e culmina nel rovesciamento della figura divina e diurna del sole (“the blessed sun”) nella veste rosso fiammante di una sgualdrina in calore (“hot wench”). Non a caso il colore rosso è il segno distintivo dei ‘caratteri’ (il “Lord of Misrule”, il Vizio delle moralità, il *miles gloriosus*, la caricatura del puritano) e degli epiteti attribuiti a Falstaff (come “Rouge”, “that huge bombard of sack”, “that reverend Vice” e così via) che ne marchiano quel peculiare governo della gozzoviglia e del vizio di cui non si stanca spudoratamente di vantarsi in prima persona. Il tempo di Falstaff è in breve il tempo festivo e rituale della processione irriverente, gaudiosa e senza freni, il tempo squisitamente comico della “baldoria”, come recita una recente ricostruzione etimologica del lemma κῶμος.⁸

Accanto al marchio rosso, l’ostentazione, o meglio ancora l’ostensione della pancia abnorme è l’altro segno deittico immediatamente riconoscibile di questo re per burla che vorrebbe officiare la festa del carnevale tutto l’anno, anche nei giorni lavorativi, rimandando all’infinito la rendicontazione delle sue bravate e ruberie. Nei gustosi alterchi con il suo compagno prediletto di canagliesche imprese domina la semantica dell’abbassamento, dell’inversione, del linguaggio controfattuale: così Falstaff si finge vittima ingenua dell’influenza corruttrice e diabolica del principe per poi chiedergli esplicitamente di proteggere

⁷ Laroque, 84. Secondo lo studioso la dissipazione del tempo (“killing time”) per il principe equivarrebbe a una sorta di surrogato del desiderio parricida di occupare il trono non ancora vacante (“to kill his father by proxy”).

⁸ Si veda il sito dedicato al progetto interuniversitario *Il lessico del comico. Le parole della commedia greca tra ricezione antica e riprese contemporanee* in cui il lemma è declinato da Stefano Caciagli (2016) nell’area semantica dell’esodo, della processione, del banchetto e in senso lato della baldoria legata all’ebbrezza e alla licenza sessuale (<http://www.lessicodelcomico.unimi.it/baldoria/>, ultimo accesso 31 gennaio 2019).

i ladri e i gaudenti nel suo futuro regno perché vorrebbe assicurarsi un posto a corte e magari nella posizione strategica di giudice connivente, ma il suo precoce allievo sembra sin dall'inizio molto consapevole dei limiti da ristabilire come futuro regnante e gli prospetta in modo equivoco lo spauracchio della forca offrendogli piuttosto il ruolo ben più svilente e invisibile, ancorché temuto, del boia. Chiaramente i due fanno a gara qui, come in quasi tutte le altre scene, a chi sia il più furfante e il più arguto in un gioco virtuosistico delle parti con accuse e controaccuse,⁹ sbeffeggiamenti e repentini arruffianamenti, in cui sul piano linguistico-verbale colpisce soprattutto la ricorrenza del modo ipotetico e ottativo, quasi a sottolineare come la loro competizione si svolga soprattutto nell'agone teatrale per eccellenza, quello immaginativo del 'come se'. Eppure la teatralità comica dei loro scambi verbali non rimanda solo alla spensieratezza licenziosa di una parentesi ludica o al gusto irresistibile di una bravata apparentemente estemporanea, ma al sottile contrappunto tra l'energia sovversiva di una corposa tradizione festiva popolare che infrange l'ordine del discorso e diffida di ogni apparato istituzionale e l'impianto preordinato della spettacolarizzazione regale che a quel tempo mirava ormai a imbrigliare le spinte centrifughe e a stemperare le tensioni tra apparati simbolici arcaici e paradigmi laicizzati moderni "[...] attraverso i simulacri della messinscena [...] rivelando nella finzione del teatro, la verità della finzione del potere."¹⁰

⁹ Due almeno sono le svolte degne di nota in queste schermaglie iniziali: la correzione di Falstaff, dalla prospettiva vigile del principe, da "pregare" a "predare" ("I see a good amendment of life in thee; from praying to purse-taking." I.2.114-115; "Vedo in te un gran miglioramento di vita: dal pregare al predare"), cui si contrappone, dall'ottica ricreativa di Falstaff, la dissimulazione del "vero principe" nella parte di "un falso ladro" ("[...] that the true prince may, for recreation sake, prove a false thief; for the poor abuses of the time want countenance." I.2.173-174; "[...] onde il principe legittimo diventi, per divertimento, un falso ladro, poiché queste povere scappatelle, tutte quelle che i nostri tempi ci lascian fare, han bisogno di protezione.") In *The Second Part of King Henry the Fourth* lo stesso Hal ammetterà di aver compiuto una insospettabile parabola da "prince to prentice" ("From a prince to a prentice! A low transformation! That shall be mine;" II.2.193-195; "Da un principe a un valletto è una bassa trasformazione! Farò così [...].") (*Enrico IV, parte seconda*, in Praz (a cura di), *Tutte le opere*, tr. it. Pietro Bardi).

¹⁰ Rossella Ciocca, *Il cerchio d'oro. I re sacri nel teatro shakespeareano*, Roma: Officina, 1987, 15. Sui rapporti tra scena teatrale e spettacolarizzazione del potere monarchico in età elisabettiana si veda lo studio monumentale di Laura Di Michele,

La critica nata nell'alveo del *new historicism* ha dato ampio spazio alla strategia machiavellica del camuffamento regale che prescrive l'umiliante apprendistato di Hal tra i ceti bassi per farne poi risaltare più nitidamente l'attesa metamorfosi in nuovo principe, una strategia preannunciata dallo stesso nobile rampollo quando rimane solo sulla scena (nel famoso monologo "I know you all ...", I.2.216-223);¹¹ mentre la carica metamorfica e camaleontica di Falstaff è in genere rimasta circoscritta in termini prevalentemente carnevaleschi e istrionici e quindi tendenzialmente svuotata di uno spessore politico anche quando si è riconosciuta la matrice storica del personaggio in quel Sir John Oldcastle tornato alla ribalta della scena elisabettiana a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta per il clamore dei cosiddetti *Marprelate Tracts* e su cui la stessa storiografia anglicana si era divisa.¹²

In realtà la questione delle implicazioni linguistiche, politiche e religiose sottese al rapporto tra Falstaff e Oldcastle è tutt'altro che semplice da sbrogliare. Nelle prime rappresentazioni della *history* shakespeariana il nome del grasso cavaliere era Sir John Oldcastle e non Falstaff, esplicitamente ispirato al personaggio storico, amico del giovane principe Enrico, che era entrato nella nobiltà parlamentare grazie al matrimonio con una potente Cobham, e poi finito sul rogo dopo aver guidato una rivolta dei Lollardi nel 1417.¹³ Se le cronache più antiche lo tratteggiano come un violento sobillatore, è soprattutto a partire dal disegno riformistico di John Bale che il cavaliere eretico diventa invece un martire

La scena dei potenti. Teatro, politica, spettacolo nell'età di William Shakespeare, Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1988.

¹¹ Una svolta in tal senso è rappresentata dal fortunato saggio di Stephen Greenblatt, "Invisible Bullets", in Id., *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley: University of California Press, 1988, 21-65.

¹² Si vedano al riguardo David Womersley, "Why Is Falstaff Fat?", *The Review of English Studies*, 47, 185 (1996): 1-22; Kristen Poole, "Facing Puritanism: Falstaff, Martin Marprelate and the Grotesque Puritan", in Ronald Knowles (ed.), 97-122; Neil Rhodes, *Elizabethan Grotesque*, New York: Routledge & Kegan Paul Ltd, 2014. Torna utile ricordare almeno in nota che nell'anonimo *chronicle play* dedicato alle *Famous Victories of Henry the Fifth*, che costituisce una delle fonti principali per l'*Enriade* di Shakespeare, Sir John Oldcastle recitava una parte decisamente meno esuberante come amico del principe, mentre il ruolo del clown era affidato al personaggio di Derrick.

¹³ Pare che il nome di Oldcastle fosse cambiato in Falstaff per le pressioni esercitate dall'influente famiglia Brooke discendente del leader lollardo in linea femminile. In particolare la compagnia di Shakespeare corse ai ripari perché Sir William Brooke era diventato Lord Chamberlain nel 1596.

proto-protestante, e le successive cronache di Edward Hall e Raphael Holinshed seguono questa linea di riabilitazione sia pure in misura diversa a seconda della preminenza da accordare alla controparte monarchica di Enrico V tanto in materia religiosa che militare.

Un dettaglio curioso riguarda proprio la caratterizzazione panciuta di Oldcastle/Cobham che si ritrova già in un'edizione del 1570 del famoso testo di John Foxe, *Actes and Monuments*, in cui l'espressione "some grand panch Epicurus of this world" è addotta come esempio di epiteto ingiurioso e confutabile avanzato contro il buon Lord Cobham/Oldcastle in un pamphlet cattolico del 1566.¹⁴ Un fenomeno analogo ma molto più amplificato si verifica a distanza di circa due decenni con la *Marprelate Controversy*, quando alcuni trattati puritani contro le gerarchie ecclesiastiche si impongono per lo scalpore di un linguaggio satirico fortemente scurrile e irriverente e per di più al servizio di una causa teologica, cui ben presto tuttavia rispondono in chiave ferocemente anti-puritana – alzando ulteriormente i toni grotteschi e offensivi – i nuovi scrittori professionisti ingaggiati dalla Chiesa come Thomas Nashe, Robert Greene e John Lily. Alla fine le stesse autorità si vedono costrette a porre fine a quella battaglia di pamphlets osceni, di cui però restano a lungo le tracce nelle trasposizioni teatrali dell'epoca.

È quindi assai probabile che nella caratterizzazione dissoluta e nei sermoni sboccati di Falstaff il pubblico del tempo potesse cogliere agevolmente anche una rappresentazione caricata all'ennesima potenza della parodia del puritano grottesco, perché Shakespeare gli cuce addosso "a register of religious/political language, familiar to his Elizabethan audience."¹⁵ Si tratta di un registro polifonico distintivo proprio dei cosiddetti *Falstaff Plays*, impastato di diversi gerghi e parlate che predilige tutti i toni del basso e risente in modo preponderante della prosa "mirabolante" alla Nashe, in cui il drammaturgo di Stratford si diverte a sua volta a fare il verso allo "stile umile", canagliesco e grottesco" dei suoi rivali di penna,¹⁶ riuscendo a evo-

¹⁴ Womersley, 3.

¹⁵ Poole, 98.

¹⁶ Ferrara, 193.

care con forza altrettanto icastica un sottomondo clandestino pullulante “di riferimenti cifrati [...] alla trasgressione in tutte le sue forme.”¹⁷

Alla luce della controversa materia storica sin qui richiamata, la competizione istrionica tra Falstaff e il suo pupillo non contrappone solo il grasso cavaliere allo smilzo principe nei termini dicotomici di festivo *vs* quotidiano, licenza *vs* norma, trasgressione *vs* repressione, ma anche in quelli storiografici e agiografici di calunnia *vs* riabilitazione su cui si gioca forse la vera posta e modernità delle *histories*. Da questa prospettiva la questione del nome e della vocazione riguarda non più valori identitari definitivi e inoppugnabili ma i sottili e precari equilibri delle relazioni e delle mediazioni, vale a dire l'opportunismo politico di tutte le forze che si contendono il terreno dell'egemonia, assumendo un rilievo di assoluta cogenza nella cultura dell'epoca perché dal credito del nome altrui dipende il discredito del proprio, come è puntualmente confermato, come si è visto, anche sul campo di battaglia di Shrewsbury nell'opposizione solo apparente tra onore e contraffazione.¹⁸

La possibilità di compravendita di un “buon nome” agognata ironicamente da Falstaff in una delle sue battute più incisive della scena iniziale (“I would to God thou and I knew where a commodity of good names were to be bought.” I.2.92-94)¹⁹ apre uno squarcio nella finzione del teatro per puntare il dito sulla grande crisi di valori che attraversa quei decenni di febbrile dialettica tra una visione del mondo ancora istituzionalmente saldata alla tradizione fideistico-analogica e una concezione più disincantata e scettica di tendenza empirista.²⁰ Nel disegno politico tracciato dalle *histories* il futuro Enrico V sa bene di dover riscattare il suo nome ripudiando il vezzeggiativo di

¹⁷ Notaro, 187.

¹⁸ Come spiega Laura Di Michele, “[...] il potere è in effetti una questione di egemonia della e nella performance culturale la quale, in ultima istanza, si manifesta come imposizione di ‘narrazioni’ e di ‘metacommenti sociali’ sul sistema socioculturale e come reiterazione, spesso anche fastidiosamente insistente, della loro autenticità.” (34)

¹⁹ “Volesse Iddio che tu ed io sapessimo dove comprare una provvista di buon nome.” Si veda, al riguardo, Warren J. MacIsaac, “‘A Commodity of Good Names’ in the *Henry IV Plays*”, *Shakespeare Quarterly*, 29, 3 (1978): 417-419.

²⁰ Su questo aspetto cruciale della seconda tetralogia delle *histories* si veda il bel saggio di Fernando Ferrara, *Shakespeare e le voci della storia*, Roma: Bulzoni, 1995.

“Hal” perché compromesso dall’intimità con il mondo fuorilegge della taverna e dominato dal principio di piacere che si incarna in Falstaff. Per certi versi questo ripudio è un rito, una performance messa ripetutamente in scena, provata in tutte le salse prima di arrivare alla faticosa scena pubblica del disconoscimento: si pensi al famigerato *play-within-the-play* nella *Prima Parte* improvvisato nella taverna in cui i due recitano a turno la parte del re e del suo indegno erede e la battuta finale del principe nelle vesti del padre ribadisce la perentorietà del bando (II.4.),²¹ ma soprattutto al campo di battaglia delle scene che chiudono il dramma, in cui il principe riconquista il nome cortese di “Harry” che condivideva maldestramente con il valoroso ma impulsivo “Harry Hotspur” capitalizzando in un unico scontro decisivo tutti gli onori di cui il suo rivale si era coperto fino a quel momento. Ebbene, la soddisfazione per la sua repentina riabilitazione è declamata cinicamente non solo davanti al cadavere ancora caldo di Hotspur ma anche a quello contraffatto di Falstaff che però subito dopo si rialza e offre al pubblico una pantomima irrispettosa del presunto gesto eroico appena compiuto dall’erede al trono.

Al cospetto della progressione trionfale da “Hal” a “Harry” e poi a “King Henry the Fifth” il nome di Falstaff non può che esibire il proprio carattere impenitente e irredimibile: il suo è il nome più facilmente screditabile (“fallen staff” come simbolo di codardia e, più allusivamente, di indecente impotenza, “falling staff” come simbolo della mietitura e indirettamente del peccato di gola)²² e naturalmente è il nome più equivoco (“false” nel senso di “falso”, corruttore e impostore); ma paradossalmente è anche quello più autentico perché funzionale al suo ruolo squisitamente teatrale e attoriale di “corruttore di parole”.²³ Per il pubblico dell’epoca il personaggio rimane di fatto l’unico immediatamente riconoscibile come clown proprio dal “falso bastone” che esibisce platealmente sul palco e, fatto ancora più significativo, il suo nome dipende a tutti gli effetti dalla popolarità

²¹ Si veda l’analisi approfondita di questa scena in Laura Di Michele, “‘History Plays’ come scena della sottrazione del discorso popolare”, *Annali-Anglistica*, 30, 1-2 (1987): 147-175.

²² Si veda Robert F. Willson, Jr, “Falstaff in *I Henry IV*: What’s in a Name?”, *Shakespeare Quarterly*, 27, 2 (1976): 199-200.

²³ Il riferimento obbligato è allo studio di Roberta Mullini, *Corruttore di parole: il fool nel teatro di Shakespeare*, Bologna: Clueb, 1983.

dell'attore comico che lo metteva in scena.²⁴ Da questo punto di vista Falstaff non teme eguali perché la *vis* comica del suo personaggio è calzata ad arte sulle strepitose doti istrioniche dei due clown più celebri dell'epoca: Dick Tarlton che un giovane Shakespeare aveva potuto ammirare proprio nella parte di Derrick all'interno dell'anonimo *chronicle play* dedicato al giovane Enrico,²⁵ e Will Kemp, il clown della compagnia teatrale dei Chamberlain's Men all'epoca della creazione dei drammi in questione, che di Dick Tarlton era considerato erede più che degno e che con ogni probabilità recitò la parte di Falstaff sulle tavole del Globe prima di lasciare la compagnia per ragioni rimaste tuttora oscure. Uno dei possibili motivi potrebbe essere stata l'insofferenza da parte dell'attore comico a vedere la sua arte indiscussa di performer *ex tempore* sempre più controllata e arginata dal copione di un drammaturgo capace di competere con tutti i trucchi dell'arguzia e del mestiere.²⁶ Secondo alcuni, proprio l'improvviso

²⁴ Un riferimento imprescindibile per Falstaff come il clown dei drammi intitolati a *Henry the Fourth* è lo studio di David Wiles, *Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987 (in particolare si veda il capitolo 9, "Falstaff", 117-135). Lo studioso argomenta in modo persuasivo che la parte di Falstaff sia stata cucita sulle abilità clownesche di Will Kemp e che il "falso bastone" del nome del personaggio sia un richiamo alla finta "spada" di legno che, in linea con la tradizione del Lord of Misrule, distingueva il clown da un vero nobiluomo: "Falstaff's name confirms the emblematic function of the sword/cudgel. This is not a real sword but a 'false staff'. The name links him to Launce and Launcelet [*sic!*], who may also have used staves as a Lord of Misrule's symbol of office." (122). Analogamente, la stessa pancia era visibilmente finta per il pubblico, cioè dovuta a una evidente imbottitura del farsetto, come alcune caricature carnevalesche nel *play-within-the-play* sembrano sottolineare: "that stuffed cloakbag of guts", "that roasted Manningtree ox with the pudding in his belly", II.4.503-505 ("quella valigia zeppa di budella", "quel bove arrostito di Mannigtree, dal ventre farcito"). E non a caso, nella *Seconda Parte*, la pancia di Falstaff è smascherata da Shallow dopo il perentorio bando da parte del re nell'ultima scena del *play*: "[...] unless you should give me your doublet and stuff me out with straw." V.5.86-87 ("[...] a meno che non mi diate il vostro farsetto e mi imbottiate di paglia.")

²⁵ Si veda l'intrigante articolo di Joseph Allen Bryant, Jr., "Shakespeare's Falstaff and the Mantle of Dick Tarlton", *Studies in Philology*, 51, 2 (1954): 149-162.

²⁶ Secondo questa ipotesi, la creazione shakespeariana di Falstaff per così dire ruberebbe la scena e i trucchi del mestiere all'arte tradizionale del clown: "[...] Shakespeare's creation had cornered all the wit and stolen the basic devices with which the unencumbered clown had for so long enchanted his audiences." (Bryant, 162).

abbandono del clown costrinse Shakespeare a liquidare diegeticamente Falstaff in *King Henry the Fifth* nello scambio di battute tra l'ostessa e gli amici di gozzoviglie del cavaliere in cui si annuncia e poi si racconta la morte del vecchio epulone come un bambino con il cuore spezzato per la disaffezione del re (II.1.91-92 e II.3.1-46).²⁷

La complessa costruzione polifonica del personaggio di Falstaff e "la profusione libidica"²⁸ del suo linguaggio nei drammi dell'*Enriade* ruotano quindi intorno alla questione cruciale dell'ordine del discorso, dell'autorità e del consenso, della legittimità e dell'eredità, tanto in relazione alle due figure storiche e ugualmente controverse di Sir John Oldcastle e di Enrico V, quanto in relazione a quella cultura popolare che si riconosceva subito nel ruolo straniante e insieme ammiccante del clown, un ruolo ancora preponderante anche se ormai sempre più spesso in discussione all'interno delle compagnie teatrali.

A ben guardare, se il corpo senescente di Falstaff sembra destinato a soccombere tanto al disegno monarchico che a quello autoriale, è impossibile contenerne le mille lingue che popolano la sua pancia e che si liberano con la sua uscita di scena: "I have a whole school of tongues in this belly of mine, and not a tongue of them all speaks any other word but my name." (IV.3.19-21), esclamerà l'incorreggibile furfante in *The Second Part of King Henry the Fourth*, dopo aver probabilmente recitato la parte di "Rumour" che fa da prologo minaccioso all'intero dramma.²⁹ Una delle innumeri lingue che gli sopravvivono è

²⁷ Si veda, tra gli altri, la lettura di R. Scott Fraser, "'The king has killed his heart': The Death of Falstaff in *Henry V*", *Sederi Yearbook*, 20 (2010): 145-157. Scrive lo studioso: "Because of Kemp's absence, Falstaff could not appear in *Henry V*; but he could still be referred to, either directly or indirectly. References to the heart in the play therefore form part of an iterative process that serves to continue to problematize the role of the king as Kemp/Falstaff himself had previously done on stage." (155).

²⁸ Si veda Rossella Ciocca, *La musica dei sensi. Amore e pulsione nello Shakespeare comico-romantico*, Roma: Bulzoni, 1999, 49. L'espressione che si riferisce al "gioco retorico" che Shakespeare ingaggia con la tradizione amorosa mi sembra particolarmente efficace anche per connotare il godimento erotico che promana dal linguaggio parodico di Falstaff.

²⁹ "Ho un'intera scuola di lingue in questa mia pancia e non ve n'è una che pronunci altra parola che il mio nome." Nel Prologo, "Rumour" ("Fama") è "painted full of tongues" ("tutta dipinte a lingue") ed è legata alla figura del clown anche per il rife-

naturalmente il Falstaff delle *Merry Wives of Windsor*,³⁰ ma un'altra traccia più sottile e allusiva avrebbe invece infestato il più famoso *play-within-the-play* in *Hamlet* dove, come è noto, l'assenza del clown nella compagnia teatrale che arriva alla corte danese costringe lo stesso principe/regista a recitare una parte tragicamente, follemente comica.³¹ In altre parole, è lo stesso attore che impersona Amleto a ricordare le funzioni di clown e di provetto danzatore di giga dell'ormai assente Kemp al termine della fatale pantomima istruita davanti alla corte, mentre un diverso carattere comico si sarebbe poi affermato nella *persona* del primo becchino proprio con il successore di Kemp nella compagnia dei Chamberlain's Men, vale a dire Robert Armin.

Tenendo presenti questi complicati intrecci tra attori comici e personaggi, non sembra azzardato pensare che l'afflato nostalgico e filiale che congeda il teschio di Yorick proprio nella famigerata scena dei becchini potesse riesumare facilmente per il pubblico del tempo il fantasma della sagoma inconfondibile di un Dick Tarlton o di un Will Kemp. Così recita il 'saluto' di Amleto:

Let me see. Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio. A fellow of *infinite jest*, of *most excellent fancy*. He hath bore me on his back a thousand times. [...] Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your *gibes* now? Your *gambols*, your *songs*, your *flashes of merriment* that were wont to set the table on a *roar*?
(V.1.181-183, 185-188)³²

rimento al "pipe" ("flauto"). Inoltre proprio nella scena militare in cui Falstaff conquista con la forza del suo "nome" il ribelle Colevile, minaccia poi di screditare l'ingrato Giovanni di Lancaster, il fratello del principe legittimo, con una "speciale" ballata in cui si farà raffigurare con il prigioniero che gli bacia il piede (IV.3.52-53).

³⁰ Si tratta di una commedia molto interessante tutta giocata sulla teatralità metamorfica della pancia di Falstaff camuffata e punita in un crescendo di inganni, beffe e travestimenti in chiave farsesca, che avrebbe ispirato, come è noto, l'ultimo capolavoro di Verdi, ma esula dai limiti del presente saggio. Mi limito a segnalare la bella lettura "emblematica" di Falstaff nei panni di Herne il Cacciatore in Claudia Corti, *Shakespeare e gli emblemi*, Roma: Bulzoni, 65-70.

³¹ Si veda Wiles, 58-59. Mi sono già occupata di questo aspetto ma limitatamente alla sola tragedia (C. Maria Laudando, "La doppia messinscena della memoria in *Hamlet*", *Annali-Anglistica*, 38, 1-2 [1995]: 37-38).

³² "Fammi vedere. Ahimè, povero Yorick! Io lo conoscevo, Orazio. Un tipo di *infinita arguzia*, di *straordinaria fantasia*. Mi ha portato sulla schiena migliaia di volte.

Il *memento mori* del malinconico principe all'amato buffone della corte paterna, che avrebbe ispirato un'intera progenie bastarda di narratori-impostori da Sterne a Rushdie,³³ dunque rende omaggio e nello stesso tempo segna il commiato dalla comicità estemporanea (i lazzi, i lampi di allegria) e dalla potente fisicità (le capriole, le canzoni) che costituivano i tratti distintivi dell'attore che aveva impersonato il padre putativo di un altro principe dall'eredità altrettanto scomoda. Le parole stesse sembrano restituirci per sempre un'eco inquietante e ancora potente di quelle tensioni e ambivalenze tra i nuovi modelli epistemologici e testuali della modernità e il repertorio carnevalesco del teatro popolare che nel grasso cavaliere erano dispiegate in tutta la loro esplosiva e contraddittoria vitalità.

Come suggerisce al riguardo una delle letture critiche più aggiornate e suggestive, l'inesauribile carica vitale di Falstaff va forse paradossalmente radicata proprio nell'impermanenza paradigmatica del suo stesso teatro, in una posizione squisitamente liminare di transizione da un modello comico ormai declinante (“[...] the centuries-old traditions of clown, carnival, and plebeian mirth.”)³⁴ a un modello emergente che si potrebbe già definire estetico legato qual è a una continua reinvenzione performativa del sé in un mondo che impone trasformazioni sempre più repentine:

Because Falstaff is located precisely between these two moments, two quite different conceptual contexts can be constructed for him, one, however, for which he is too late (the carnival), the other for which he is too early (the aesthetic). What has to be said is that he is transitional between the two and thus embodies a central moment in the development of Western modernity.

[...] Dove sono i tuoi lazzi, ora? Le tue capriole, le tue canzoni, i tuoi lampi di allegria che facevano scoppiare di risate la tavola?” (*Amleto*, tr. it. Agostino Lombardo, Milano: Feltrinelli, 2009; corsivi miei).

³³ Il riferimento è al narratore-performer di Sterne, che si ispira dichiaratamente al compianto buffone shakespeariano (basti pensare alla pagina nera del *Tristram Shandy*), e al protagonista del racconto omonimo di Salman Rushdie, “Yorick”, che traccia una dissacrante saga di filiazioni narrative e affabulatorie spurie da Shakespeare a Sterne fino allo stesso Rushdie; si veda C. Maria Laudando, “A Line of Yoricks. Salman Rushdie’s Bastard Legacies between East and West”, *Anglistica AION – An Interdisciplinary Journal*, 12, 2 (2008): 133-145.

³⁴ Hugh Grady, “Falstaff: Subjectivity between the Carnival and the Aesthetic”, *The Modern Language Review*, 96, 3 (2001): 623.

Falstaff thus steps out of the boundaries of the plays in which he is featured and becomes for a subsequent modernity a figure of an almost vanished subaltern world uneasily afoot in an emerging modern one, and he becomes thereby simultaneously a dream or wish-fulfilment, within an aesthetic register.³⁵

È in virtù di questa spiccata liminarietà tra due modelli e due mondi che la teatralità di Falstaff così corposa e ridondante si rivela incredibilmente anche sempre metamorfica e umorale al punto da librarsi, a dispetto della sua insistita pesantezza e delle continue umiliazioni e dei bandi che subisce, come inafferrabile energia comica nelle mille lingue ibride che attraverso i secoli mai si stancheranno di inneggiare alle lusinghe ingannevoli della vita: “[...] banish plump Jack, and banish all the world.” (II.4.534-535)³⁶

³⁵ *Ibid.*

³⁶ “Bandire il paffuto Gianni, sarebbe bandire il mondo intero.” Come conclude Grady, alla fine è Falstaff che domina la memoria collettiva “[...] as a comic colossus which indeed Hal is unable to bestride.” (623)

I linguaggi del comico

La retorica della (s)cortesia in *As You Like It*: una proposta di analisi pragmatica dei discorsi di Touchstone

Bianca Del Villano

Abstract: Il saggio studia il linguaggio comico di Touchstone, personaggio centrale in *As You Like It*, alla luce di una griglia metodologica ispirata alla teoria pragmatica dell'*(im)politeness* per rintracciare nel testo quelle forme di scortesia che, nella variazione offerta da Shakespeare, da un lato costituiscono un'importante prova documentale relativa all'evoluzione del linguaggio (s)cortese e alle pratiche a esso connesse nel Cinquecento; dall'altro emergono come segni riconducibili a una specifica modalità di concettualizzare il mondo che, distillando il linguaggio dell'inversione di matrice carnevalesca, si codifica in un discorso e in una retorica capaci di esprimere la cognitività del Rinascimento. Parte del saggio viene dedicata a un metadiscorso pragmatico volto a illustrare l'evoluzione della disciplina e il suo interesse per la drammaturgia shakespeariana.

Parole chiave: Pragmatica storica, (s)cortesia, Shakespeare, Touchstone

Pragmatica storica e testo letterario

Sorta intorno agli anni Novanta del Novecento, come corrente specifica all'interno del più ampio campo di ricerca noto come Pragmatica (alla quale d'ora in poi mi riferirò con la dicitura Pragmatica generale, per evitare fraintendimenti), la Pragmatica storica si interessa del fenomeno della variazione linguistica in prospettiva diacronica e dei processi sociali e culturali sottesi al cambiamento. Se tale interesse appare contiguo a quello di discipline già sedimentate quali la Linguistica storica, piuttosto difficile è stato per questo indirizzo di ricerca vincere le perplessità e imporre il proprio specifico di studio. Le motivazioni di una iniziale, diffusa diffidenza vanno ricercate

nella apparente inconciliabilità fra la natura dell'indagine pragmatica, avente come focus la dimensione interattiva e performativa del linguaggio parlato, e l'assenza di testimonianze dirette di come i parlanti si esprimessero oralmente in epoche molto antiche o comunque antecedenti all'avvento della tecnologia che da un certo momento in poi ha consentito la registrazione degli scambi verbali. L'impossibilità di un'osservazione diretta e, dunque, l'impiego di testi scritti come unici documenti attraverso i quali risalire agli usi linguistici del passato sono stati spesso considerati motivo per delegittimare la disciplina. Tuttavia, il lavoro pionieristico avviato negli anni Novanta del Novecento da Andreas Jucker e da Irma Taavitsainen ha stimolato un esteso dibattito sui limiti e sulle potenzialità degli approcci a disposizione, contribuendo ad affinare particolari pratiche euristiche in grado di individuare e prevedere nei modelli pragmatici le peculiarità del testo scritto e di selezionare la tipologia di testo che meglio potesse consentire una valutazione attendibile delle dimensioni illocutoria e perlocutoria degli atti linguistici presi in esame.¹

Molto significativa in questo senso è risultata la classificazione messa a punto da Culpeper e Kytö degli *speech-related genres*, generi con una forte componente di oralità o inquadrabili – come nel caso degli epistolari – in una dimensione che comporta la presenza di destinatari in base ai quali calcolare l'effetto perlocutorio.² Ne è derivata una distinzione utile a identificare degli specifici *marker* di cui tener conto nei modelli analitici:

- *Speech-like*, e. g. Personal correspondence
- *Speech-based*, e.g. Trial proceedings

¹ Cfr. Andreas Jucker & Irma Taavitsainen, *English Historical Pragmatics*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013; Andreas Jucker, "Historical Pragmatics", in *Encyclopedia of Language and Linguistics*, edited by Keith Brown, Oxford: Elsevier, 2006, 329-332; Irma Taavitsainen, "Genre dynamics in the history of English", in *The Cambridge Handbook of English Historical Linguistics*, edited by Merja Kytö and Päivi Pahta, Cambridge: Cambridge University Press, 2016, 271-285; Irma Taavitsainen, "Changing Conventions of Writing: The Dynamics of Genres, Text Types, and Text Traditions", *European Journal of English Studies. Special Issue: Early Modern English Text Types*, V, 2 (2001): 139-150; Irma Taavitsainen, "Genres and Text Types in Medieval and Renaissance English", *Poetica*, 47 (1997): 49-62.

² Jonathan Culpeper and Merja Kytö, *Early Modern English Dialogues. Spoken Interaction as Writing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

- *Speech-purposed*, e.g. Plays.³

L'inclusione della drammaturgia tra le categorie per così dire congeniali all'analisi pragmatica ha tra le altre cose consentito di dare risposta a un'altra delle contestazioni mosse in passato alla disciplina, ovvero la scarsa validità del testo letterario ai fini dell'indagine linguistico-pragmatica, dovuta alla sua natura estetica e finzionale, che lo colloca idealmente a una distanza massima dal linguaggio naturale. Tale obiezione, già sconfessata nella pratica dai risultati soddisfacenti delle numerose ricerche compiute, può a mio parere essere invalidata anche su un piano teorico, dopo che il post-strutturalismo e il decostruzionismo hanno posto l'attenzione sui meccanismi della testualizzazione e sull'impossibilità di esporre e di essere esposti all'autenticità della lingua senza alcun filtro.⁴ Ogni evento linguistico è a suo modo testualizzato; il modello scientifico è tale se registra la natura della testualizzazione. Pertanto Shakespeare, ad esempio, interessa alla pragmatica storica non solo perché la sua lingua offre un'approssimazione del linguaggio parlato nel Rinascimento, ma perché i suoi drammi costituiscono eventi comunicativi in sé, che possono e devono essere inquadrati anche come *atti discorsivi*, unità coese di un sistema segnico storicamente situato:

[...] on the one hand, these historical records of spoken language may give us an approximation of the real spoken language in different historical and socio-cultural contexts; on the other, these instances warrant a pragmatic analysis in their own right. Thus, we may analyse the use of discourse markers in a play by Shakespeare, not because we believe that this is a particularly good approximation to

³ Ivi, 17.

⁴ Tra gli studi che hanno applicato metodologie pragmatiche al testo teatrale *early modern*, con particolare riferimento proprio a Shakespeare, si ricordano: Ulrich Busse, *Linguistic Variation in the Shakespeare Corpus. Morpho-Syntactic Variability of Second Person Pronouns*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2002; Urszula Kizelbach, *The Pragmatics of Early Modern Politics: Power and Kingship in Shakespeare's History Plays*, Amsterdam: Rodopi, 2014; Gabriella Mazzon, "Pronouns and nominal address in Shakespearean English: A socio-affective marking system in transition", in *Diachronic Perspectives on Address Term Systems*, edited by Irma Taavitsainen and Andreas Jucker, Amsterdam: John Benjamins, 2003, 223-250.

how discourse markers were used in spoken conversations of Shakespeare's time, but because we are directly interested in how Shakespeare used discourse markers in his plays.⁵

Il linguaggio della (s)cortesia

Un altro elemento importante connesso ai recenti sviluppi della Pragmatica storica (così come della Pragmatica generale) è la curvatura interdisciplinare che la ricerca ha assunto con sempre maggiore convinzione negli ultimi anni. Senza voler ricostruire la varietà di approcci misti e combinati che sono risultati da questa tendenza, mi sembra tuttavia utile almeno enunciare le tre direttrici dalle quali muove il modello integrato che propongo in questo saggio su *As You Like It*, un modello che programmaticamente punta a sviluppare l'analisi di tipo pragmatico all'interno di un perimetro contiguo a Sociolinguistica, Stilistica e Semiotica. In un virtuale asse che connettesse questi approcci, la Sociolinguistica con il suo interesse per le dinamiche soggiacenti a pratiche linguistiche storicizzate si opporrebbe sia alla Semiotica, interessata al piano complessivo dei segni, sia alla Stilistica, concernente il tratto individuale ed estetico che scaturisce dalla struttura formale di un testo. L'utilizzo coordinato di tali approcci, reso possibile e proficuo proprio dall'adozione di un focus pragmatico, consente di combinare l'interesse per *As You Like It* in quanto testimonianza documentale, come *rappresentazione* di una data società, con l'interesse per il modo in cui il testo – proprio in virtù della sua natura estetica – trasforma le istanze sociali in retorica, in *discorso attivo*.

Per un'esigenza di ordine espositivo, partiamo dagli elementi di pertinenza sociolinguistica rintracciabili nel *play*, ovvero dalla presenza di tratti specifici che rimandano alla pervasiva cultura della cortesia vigente al tempo di Shakespeare.

La cortesia, che rappresenta uno dei più ricchi bacini di studio per la Pragmatica storica, non si identifica ovviamente solo con l'etichetta e con il galateo, ma riguarda una serie di comportamenti verbali che rivelano la stretta connessione fra la parola e il dispositivo

⁵ Jucker, "Historical Pragmatics", 329.

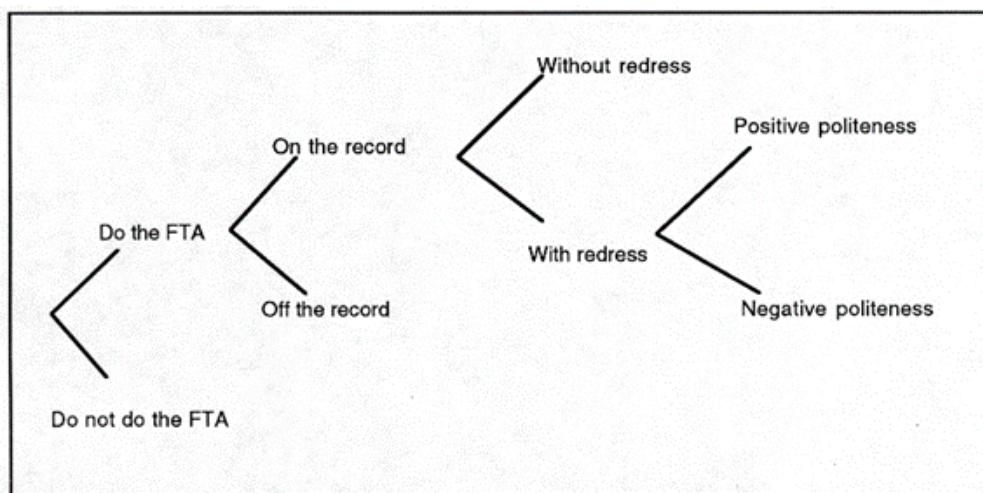
identitario che il sociologo Goffman ha definito *face*, “faccia”, una sorta di regolatore sociale che presiede alla salvaguardia di quella “bolla di rispetto” che ogni soggetto si sente in diritto di avere e di proteggere.⁶ La *face* è responsabile di scelte linguistiche convenzionali, diversamente grammaticalizzate dalle singole lingue, ma tutte riferibili a un quadro più ampio nel quale confluisce la percezione di sé rispetto agli altri. In Pragmatica generale, le teorie che hanno messo maggiormente a frutto questa intuizione sono quelle di Brown e Levinson e di Culpeper, i quali individuano in determinati comportamenti cortesi o scortesi alcune modalità di risposta strategica al rischio che la propria “faccia” venga attaccata.⁷ Gli atti che potrebbero minacciarne l’integrità vengono definiti FTA, *face-threatening acts*, e non si identificano banalmente solo con insulti e offese dirette ma possono al contrario essere realizzati in modo più indiretto, tale da salvaguardare almeno in apparenza l’armonia sociale. Infatti, le strategie proposte rispettivamente da Brown e Levinson per la cortesia e successivamente da Culpeper per la scortesia presentano una progressione scalare dalla modalità *bald-on-record*, che comporta la produzione di atti linguistici non mitigati da strategie difensive o offensive, alle strategie *(im)polite*, che mitigano o amplificano variamente i rischi connessi alla faccia, nel suo doppio aspetto positivo o negativo secondo la distinzione goffmaniana,⁸ fino alla dimensione *off-record* per la cortesia (Brown e Levinson) e *mock polite* per la scortesia (Culpeper), per le quali l’atto (s)cortese viene prodotto nel

⁶ Erving Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face to Face Behaviour*, Harmondsworth: Penguin, 1967. Per un approfondimento si veda anche lo studio di Claudia Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, Roma: Carocci, 2009.

⁷ Penelope Brown and Stephen C. Levinson, *Politeness. Some universals in language usage*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987; Jonathan Culpeper, *Impoliteness. Using Language to Cause Offence*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

⁸ Il concetto di faccia positiva e negativa elaborato da Goffman è riconfigurato da Brown e Levinson come segue: “(a) negative face: the basic claim to territories, personal preserves, rights to non-distraction – i.e. freedom of action and freedom from imposition; (b) positive face: the positive consistent self-image or ‘personality’ (crucially including the desire that this self-image be appreciated and approved of) claimed by the interactants.” (61)

modo più indiretto possibile, spesso mediante l'ausilio di figure retoriche quali la metafora e l'ironia nel primo caso, o il sarcasmo nel secondo:



Le strategie *polite* di Brown e Levinson (1987:69)

La griglia proposta da Brown e Levinson si articola intorno a una serie di scelte binarie che prospettano un grado crescente di obliquità (dall'atto linguistico più diretto a quello più indiretto); il parlante può decidere se performare un FTA – “do the FTA” vs “don't do the FTA” – e se sceglie di farlo può andare “on record” o “off-record”:

An actor goes on record in doing an act A if it is clear to participants what communicative intention led the actor to do A [...]. In contrast, if an actor goes off record in doing A, then there is more than one unambiguously attributable intention so that the actor cannot be held to have committed himself to one particular intent [...]. Linguistic realizations of off-record strategies include metaphor and irony, rhetorical questions, understatement, tautologies, all kinds of hints as to what a speaker wants or means to communicate, without doing so directly, so that the meaning is to some degree negotiable.⁹

Culpeper ipotizza una gamma di scelte inverse per la scortesia, nella quale il grado massimo di obliquità si ottiene attraverso la finta cortesia:

⁹ Ivi, 68-69.

Bald on record impoliteness – the FTA is performed in a direct, clear, unambiguous and concise way in circumstances where face is not irrelevant or minimized. [...]

Positive impoliteness – the use of strategies designed to damage the addressee's positive face wants.

Negative impoliteness – the use of strategies designed to damage the addressee's negative face wants.

Sarcasm or mock politeness – the FTA is performed with the use of politeness strategies that are obviously insincere, and thus remain surface realisations. [...]

Withhold politeness – the absence of politeness work where it would be expected.¹⁰

Da un punto di vista pragmatico, si potrebbe aggiungere, la cortesia confligge con le massime di Grice – assimilabili al principio di chiarezza – presentandosi come linguaggio indiretto e implicazionale soprattutto in relazione alle strategie più estreme, *mock politeness* e *offrecordness*, la cui potenziale efficacia risiede nella intellegibilità delle intenzioni del parlante e nella capacità interpretativa dell'interlocutore, poiché l'effetto *polite* o *impolite* risulta ambiguo, non definitivo, del tutto performativo, indifferente cioè alla condizione di verità.¹¹

La (s)cortesia rinascimentale

Se la teoria dell'(*im*)*politeness* è frutto di un'analisi pragmatica sul linguaggio contemporaneo, la sua applicazione in diacronia va verificata, come suggeriscono Jucker e Kopacyk, “tak[ing] a well-defined behaviour [...] and search[ing] for instances of such behaviour in data of earlier periods. It may turn out that historical speech communities did not engage in such behaviour at all, and it may be difficult to in-

¹⁰ Jonathan Culpeper, “Towards an Anatomy of Impoliteness”, *Journal of Pragmatics*, 25 (1996): 356-357.

¹¹ Mi riferisco, in particolare, alla classica distinzione operata da Austin fra atti linguistici constativi e performativi e alle massime conversazionali di Grice. Cfr. John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962; Paul Grice, “Logic and Conversation”, in *Syntax and Semantics*, edited by Peter Cole and Jerry Morgan, New York: Academic Press, 1975, 41-58.

interpret the historical evidence to even decide whether it manifests instances of such behaviour.”¹² In Inghilterra le prime tracce di cortesia strategica si collocano, secondo gli studi finora effettuati, all’altezza del Cinquecento, quando si profilano due tipi di cortesia: una formulaica e deferenziale e l’altra assimilabile a forme di *facework*. Sebbene ricerche quali quelle di Brown e Gilman e Kopytko abbiano sostanziato tale evidenza, restano da approfondire le connessioni fra tali comportamenti verbali, le pratiche sociali a essi sottese e il sistema segnico complessivo.¹³

Una possibile lettura che si può avanzare in questa prospettiva è che l’insediarsi di una cortesia strategica sul sostrato già esistente di cortesia deferenziale si inserisce all’interno di una più generale transizione caratterizzata dal punto di vista linguistico dall’affermazione dello scetticismo nominalistico ispirato alla filosofia di William di Ockham sull’atteggiamento realista, ovvero sull’eredità simbolica del Medioevo con la sua lingua ontologicamente motivata dalla corrispondenza analogica tra parole e cose, tra persone e ruoli sociali¹⁴ – una transizione che trae forza dai processi sociali e storici per i quali al tentativo costantemente operato dai Tudor di preservare la struttura simbolica che ne legittimava il potere, si opponeva sia la forza disgregante dei contro-discorsi di matrice religiosa e scientifica (che relativizzavano il sapere esistente e inauguravano nuovi metodi per conoscere), sia la mobilità sociale di fine Cinquecento che cominciava a corrodere l’idea dell’ordine fisso e immutabile di origine feudale (la cosiddetta Catena dell’Essere). La proiezione verso un ordine sociale e politico alternativo – spesso vissuto come disordine e

¹² Andreas Jucker and Joanna Kopaczyk, “Historical (Im)politeness”, in *The Palgrave Handbook of Linguistic (Im)politeness*, edited by Jonathan Culpeper, Michael Haugh, Daniel Kádár, London: Palgrave, 2017, 435.

¹³ Cfr. Roger Brown and Albert Gilman, “Politeness Theory and Shakespeare’s Four Major Tragedies”, *Language in Society*, 18.2 (1989): 159-212; Roman Kopytko, “Linguistic Politeness Strategies in Shakespeare’s Plays”, in *Historical Pragmatics. Pragmatic developments in the history of English*, edited by Andreas Jucker, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995, 515-540; Roman Kopytko, *Polite Discourse in Shakespeare’s English*, Poznan: Adam Mickiewicz University Press, 1993.

¹⁴ Cfr. Silvia Bigliuzzi, *Nel prisma del nulla. L’esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Napoli: Liguori, 2005.

perdita dolorosa degli ancoraggi del passato – coincide con uno sradicamento di referenti non solo valoriali ma soprattutto linguistici, spalancando le porte a una esplorazione della natura auto-referenziale e performativa del linguaggio. È proprio in relazione all'interruzione della corrispondenza analogica fra cose e parole, allo scollamento tra rango e identità, che potrebbero essersi sviluppate forme di *facework*.¹⁵

La retorica complessa e il parlare obliquo che caratterizzano la cortesia strategica servono, di fatto, nel Rinascimento a imporsi in un mondo competitivo e altamente formalizzato, dove per salire nella scala sociale occorre mostrare di conoscere non solo le buone maniere ma di padroneggiare la “sprezzatura”, l'arte di trasmettere la propria superiorità attraverso la naturalezza e la disinvoltura degli atteggiamenti e dell'eloquio. Il cortigiano ‘performa’ la propria nobiltà, o se ne rende degno, attraverso la parola. Ma se a corte offendere con educazione e insultare per divertire decretano il successo di chi ambisce alle vette delle gerarchie e del potere, in altri ambienti e situazioni la cortesia strategica può tornare utile per difendersi o interpretare le parole di un potenziale nemico difficile da riconoscere come tale (per esempio in tempo di persecuzioni religiose o di complotti politici). In tutti i casi, essa segnala l'imporsi di una modalità di significazione di natura implicazionale e performativa (in senso tecnico) dettata dalle esigenze della “faccia” e inscritta nel più generale clima di sperimentalismo nominalistico: infatti, le due complementari necessità prima descritte – promuovere la propria immagine e difendere il proprio spazio identitario – sono facilmente assimilabili ai due aspetti – *positive* e *negative* – associati alla *face* secondo Goffman e secondo Brown e Levinson, dal momento che la faccia positiva è connessa al desiderio di essere apprezzati e la faccia negativa a quello di non subire imposizioni esterne.

Nel complesso, dunque, la contestualizzazione del fenomeno della (s)cortesia nel periodo *early modern* lascia emergere delle connessioni ben precise tra comportamenti linguistici e pratiche sociali, radicate in un sistema segnico in divenire e in una struttura sociale e politica in transizione verso la modernità. La (s)cortesia si profila –

¹⁵ Cfr. Bianca Del Villano, *Using the Devil with Courtesy. Shakespeare and the Language of (Im)politeness*, Bern: Peter Lang, 2018.

in base a quanto finora argomentato – come una rete pervasiva, attiva a più livelli, da quello cognitivo a quello culturale e politico.

La grammatica del comico in As You Like It

I testi che nel Rinascimento testimoniano un acceso interesse per la (s)cortesia sono numerosi e trasversali in termini di genere: si annoverano *conduct-books*, trattati di ispirazione umanistica (da Castiglione a Toby) sul comportamento del perfetto cortigiano, poesie e ballate (soprattutto il sottogenere dell'*answer-poem*), opere teatrali. Il teatro, in particolare, costituisce un bacino doppiamente interessante, laddove esso fornisca non solo dinamiche di interazione tra personaggi funzionali all'analisi pragmatica – come si diceva in apertura in relazione alla classificazione di Culpeper e Kytö – ma anche una dimensione meta-discorsiva, come avviene in svariati drammi di Shakespeare e, nella fattispecie, in *As You Like It* attraverso il registro del comico.

As You Like It si svolge in uno scenario diviso fra la corte di un ducato francese e la foresta di Arden, uno sdoppiamento del *setting* che, sul piano strutturale, si riverbera anche in una scomposizione e ricomposizione di coppie di personaggi (padri, figlie, fratelli, innamorati). La vicenda presenta come antefatto l'usurpazione del potere da parte di Frederick nei confronti di suo fratello Ferdinand, rifugiatosi ad Arden con un gruppo di seguaci; la figlia del vecchio Duca, Rosalind, non è bandita dal ducato e vive a corte in compagnia di Celia, figlia di Frederick. Fa da contraltare a questa famiglia di nobili una seconda famiglia in cui tra Oliver, primogenito, e suo fratello Orlando si consuma un inspiegabile conflitto dovuto all'invidia che il primo nutre nei confronti del secondo, dotato di tutte le virtù e persino di un'educazione innata che lo rende un perfetto cortigiano per natura. Contrapposti per carattere ma contigui per funzione scenica sono poi Jacques il malinconico e Touchstone il *fool* di corte. Proprio Touchstone costituisce un'importante 'pietra di paragone' per uno studio sulla (s)cortesia rinascimentale, non solo perché ne incarna alcuni tratti in quanto uomo di corte, ma anche perché attraverso la lente del comico egli attiva un piano metadiscorsivo sui comportamenti (verbali) del tempo.

La sua entrata in scena svela subito due nuclei fondamentali di discorso: la caduta dei referenti valoriali, che nella cultura feudale giustificavano la saldatura tra parola e mondo, e dall'altro il ricorso a una *crafty politeness*, l'eloquio tipico del *fool* shakespeariano che riesce a colpire interlocutori di alto rango con atti linguistici mitigati da una cortesia strategica:

TOUCHSTONE Mistress, you must come away to your father.
CELIA Were you made the messenger?
TOUCHSTONE No, by mine honour, but I was bid to come for
you.
ROSALIND Where learned you that oath, fool?
TOUCHSTONE Of a certain knight that *swore 'by his honour'*
they were good pancakes, and swore 'by his
honour' the mustard was naught. Now *I'll
stand to it* the pancakes were naught and the
mustard was good, and *yet was not the knight
forsworn*.
CELIA How prove you that in the great heap of your
knowledge?
ROSALIND Ay, marry, now unmuzzle your wisdom.
TOUCHSTONE Stand you both forth now. Stroke your chins,
and *swear by your beards that I am a knave*.
CELIA By our beards – if we had them – thou art.
TOUCHSTONE *By my knavery* – if I had it – then I were; but *if
you swear by that that is not, you are not
forsworn*. No more was this knight, swearing
by his *honour*, for he never had any; or if he
had, he had sworn it away before ever he saw
those pancakes or that mustard.
(I.2.55-76)¹⁶

¹⁶ William Shakespeare, *As You Like It*, edited by Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, and William Montgomery, *The Oxford Shakespeare*, Oxford: Clarendon Press, 1997 (i corsivi sono miei). I successivi riferimenti all'opera saranno tratti da questa edizione. "TOUCHSTONE Signora, dovete venire da vostro padre. / CELIA T'hanno fatto messaggero? / TOUCHSTONE No, sul mio onore, ma m'hanno ordinato di venirvi a cercare. / CELIA E dove hai imparato a giurare sul tuo onore, buffone? / TOUCHSTONE Da un certo cavaliere, che giurava sul suo onore che le frittelle erano buone, e sempre sul suo onore che la senape non valeva niente. Ora io asserisco che

In questo passo, il dislivello di rango si palesa subito attraverso l'uso alquanto dispregiativo dell'epiteto "fool" da parte di Celia (v. 59). Touchstone è in apparenza solo il buffone di corte, deputato alla funzione di intrattenere i cortigiani, è un servitore dalle mille mansioni, utilizzato qui come messaggero inviato da Frederick per chiamare sua figlia. Il rapporto di potere sarebbe, dunque, sbilanciato a favore di quest'ultima, come testimoniano sia la confidenza e l'insolenza *bald-on-record* che Celia gli riserva, sia – mitigate da *redressive politeness* – le risposte del *fool*, il quale, occupando un rango basso a corte, non può replicare scortesemente (per una imposizione appunto di classe sociale). Egli si difende tuttavia con una mobilità di parola che, non solo in questo caso ma anche più in generale, lo porta a vincere gli scambi con i diversi interlocutori che si trova a dover fronteggiare. Le tattiche privilegiate da Touchstone fanno leva su una mitigazione positiva, volta a smussare la forza illocutoria e potenzialmente aggressiva delle sue battute e a promuovere la propria "faccia" per farsi apprezzare da chi è posto gerarchicamente più in alto. Egli utilizza maggiormente alcune strategie *positive polite* che fanno leva sul meccanismo riassunto da Brown e Levinson come "claim common opinions" e in particolare sulle sottostrategie definite "seek agreement" e "joke".¹⁷ Il registro del comico tuttavia assume risvolti che vanno oltre la cortesia e l'arguzia necessarie a sostenere una conversazione brillante. I versi 60-64 e 71-76, infatti, pongono tre importanti questioni. La prima riguarda la contrapposizione fra gli atti linguistici del giurare e dell'asserire; "swear" e "stand" oppongono il giuramento del cavaliere all'asserzione del *fool*. Il cavaliere aveva giurato che le frittelle erano buone e la senape non lo era; Touchstone, invertendo chiasticamente tale giuramento, afferma il contrario ma nello

le frittelle facevano schifo e la senape era eccellente. E tuttavia il cavaliere non giurava il falso. / CELIA E come lo provi, tu pozzo di scienza? / ROSALIND Avanti, su, togli la museruola alla saggezza. / TOUCHSTONE Fate un passo in avanti tutt'e due: toccatevi il mento e giurate sulla vostra barba che sono un briccone. / CELIA Sulla barba nostra, se l'avessimo, lo sei senz'altro / TOUCHSTONE Sulla mia bricconaggine, se l'avessi, lo sarei. Ma se giurate su ciò che non esiste, non sarete mai spergiure. E nemmeno il cavaliere lo era, quando giurava sull'onore, perché non ne aveva mai avuto; o se l'aveva avuto, l'aveva già consumato a forza di giurarci sopra, ben prima d'aver visto le frittelle e la senape." (*Come vi piace*, tr. it. Carlo Alberto Corsi e Nemi D'Agostino, Milano: Garzanti, 1990).

¹⁷ Brown and Levinson, 102.

stesso tempo sostiene che il giuramento del cavaliere era del tutto valido, perché se si giura su ciò che non esiste – l'onore nel caso del cavaliere – non si è spergiuri. Il sofisma elaborato da Touchstone si avvale stilisticamente di una struttura argomentativa che fonda la sua logica sulla scomposizione di fattori posti discorsivamente in opposizione, al fine di creare antitesi e accostamenti sia attraverso la semantica – *knavery vs honour; swear vs stand* – sia attraverso la disposizione delle parti del discorso mediante figure retoriche della ripetizione come il già citato chiasmo. Il secondo elemento significativo che emerge dallo scambio riguarda la giustapposizione tra la finezza del ragionamento di Touchstone e la scarsa rilevanza dell'oggetto del disputare, ovvero frittelle e senape, dinanzi alle quali l'atto del giurare sul proprio onore da parte del cavaliere risulta ancor più svalutato e privo di senso. Se proprio in questo improbabile accostamento – onore e frittelle – risiede la comicità del passo,¹⁸ il suo significato più generale reca risvolti tragici – e siamo alla terza questione – riferibili alla mancanza di referenti valoriali – nella fattispecie l'onore – che rendono il giuramento paradossalmente vuoto ma non falso e che attestano la dolorosa scomparsa del mondo cortese feudale, evocato dal cavaliere, in favore di un presente caratterizzato da una lingua obliqua e dissacrante – quella del *fool* – che performa la verità come fatto puramente retorico, come significante vuoto. Una verità scomoda e preoccupante schermata dal gioco comico del *fool*, la cui meccanica è significativamente analoga a quella della cortesia strategica: il parlante Touchstone formula un vero e proprio FTA rivolto ai personaggi così come al pubblico, il cui contenuto tragico risulta mitigato dal registro comico, una forma di *politeness* di portata più ampia.

La conclusione dello scambio registra un *fool* ancora obliquamente aggressivo all'indirizzo di Celia. Quando lei gli chiede: “Prithee, who is't that thou meanest?” (I.2.77), Touchstone risponde:

¹⁸ Sulla natura del comico di Touchstone, infatti, Lynne Magnusson scrive: “But what could make such a learned procedure of argumentation funny? [...] the incongruity between the high-prestige forms of learning that provide the mechanism for the fool's sophisticated wit and the low subjects he very often touches upon, some trifling and some bawdy.” (“Language and Comedy”, in *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, edited by Alexander Leggatt, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 165).

“One that old Frederick, your father, loves.” (I.2.78),¹⁹ estendendo così, seppure implicitamente, al Duca usurpatore la macchia del disonore proveniente dal cavaliere. La sostituzione del vero Duca con il falso Duca (che ritroviamo amplificata tragicamente in *Hamlet*, in cui l’usurpazione segue l’omicidio del legittimo Re) è un’altra delle situazioni che alludono all’avvento di un sistema segnico caratterizzato dall’arbitrarietà e drammatizzato (probabilmente vissuto) nei termini di una contraffazione, di una perdita dolorosa dell’autentico – il ricordo rassicurante seppure inadeguato del Simbolico – dinanzi alla quale Touchstone di lì a poco proporrà una paradossale concettualizzazione. Quando Celia, comprendendo bene l’offesa rivolta al proprio padre, ribatte: “you’ll be whipped for taxation one of these days [...]” (I.2.80-81), il buffone chiosa: “The more pity that fools may not speak wisely what wise men do foolishly.” (I.2.82-83)²⁰ Questa battuta, nella sua complessa semplicità, esprime la sintesi del cortocircuito rappresentativo della condizione esistenziale elisabetiana di cui Touchstone si fa portavoce: se a prima vista il ricorso a termini quali *fool* e *wise* sembra rimandare a un gioco colto di ascendenza erasmiana, la loro dislocazione nello spazio di un chiasmo caratterizzato dalla ripetizione invertita di termini antitetici non richiama solo l’ossimoro del ‘folle saggio’, ma sembra evocare il linguaggio icastico di matrice carnevalesca.

Ma se il Carnevale con la sua pratica di rovesciare la realtà per mutarla di segno rispetto al quotidiano – disponendo su un asse verticale da un lato l’ufficiale, il regolamentato, il lecito, il serio e dall’altro il carnascialesco, il libero, il trasgressivo, il comico – giocava a relativizzarne *temporaneamente* i termini, senza però intaccare la distanza e lo statuto, in *As You Like It* – come in altre opere comiche shakespeariane – alto e basso sono sì posti in opposizione ma secondo una logica congiuntiva.²¹ Il mondo alla rovescia carne-

¹⁹ “CELIA Dimmi un po’, a chi è che alludi? / TOUCHSTONE A uno che è amato dal vecchio Fred vostro padre.”

²⁰ “CELIA Uno di questo giorni sarai frustato per la tua maldicenza. / TOUCHSTONE Tanto di più è un peccato, che i folli non possono dire saggiamente ciò che i saggi fanno follemente.”

²¹ Per una maggiore comprensione e un approfondimento della modalità rappresentata dalla logica congiuntiva si rimanda agli studi fondativi di Giovanni Bottioli e

valesco diviene una figura del pensiero, un tropo che fa dell'inversione, ovvero di un'opposizione e del suo rovesciamento, un nucleo di significazione adatto a esprimere il mondo sgovernato, sicché il comico popolare più che rappresentare "il dualismo del mondo",²² ovvero il macro-dualismo di natura simbolica, lo frantuma in una serie di micro-dualismi.²³ In quest'ottica, lo scambio di posto tra le formulazioni relative a saggezza e follia realizzato da Touchstone può essere letto come un'operazione di appropriazione strategica della disarticolazione fra senso e referenza, volta a liberare le potenzialità performative di segni oramai arbitrari, non più ontologicamente fondati. La rappresentazione di una realtà parodicamente riorganizzata per effetto di una retorica dell'inversione rivela come alla corrispondenza *analogica e fissa* tra la parola e il mondo si sia sostituita o si possa sostituire una corrispondenza *logica e mobile* tra una parola e il suo contrario.

Il gioco dell'inversione

Cortesia strategica e retorica dell'inversione emergono in relazione ai discorsi di Touchstone caratterizzati, in termini pragmatici, dalla sovrapposizione di cortesia e scortesia per colpire o difendersi dall'interlocutore di turno; in termini semantici, dalla giustapposizione di concetti relativi a significati opposti; in termini stilistici, dall'uso di figure retoriche afferenti ai campi della ripetizione e dell'antitesi. È però anche il suo statuto di personaggio a incarnare (s)cortesia e retorica dell'inversione.

in particolare a "Polemosemia. Le relazioni oppositive si dicono in molti modi", in *A partire da Jacques Derrida*, a cura di Gianfranco Dalmaso, Milano: Jaca Books, 2007, 93-107; "La semiotica alla luce del conflitto", in *Guerre di segni. Semiotica delle situazioni conflittuali*, Atti del XXX Convegno dell'AISS, Torino: Centro Scientifico Editore, 2005.

²² Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino: Einaudi, 1979, 8.

²³ Cfr. Bianca Del Villano, "'Misrule' e 'flyting': il linguaggio dell'inversione in *The Taming of the Shrew* di William Shakespeare", *Between*, VI.12 (2016), <http://www.between-journal.it/>

Quando infatti accompagna le fuggitive Rosalind e Celia nella foresta di Arden, egli sussume in sé i tratti distintivi tanto del buffone quanto del cortigiano, modulando e performando la propria identità – come l’atto del parlare – in relazione agli interlocutori del momento. Al cospetto del Duca, per esempio, incarna una versione critica del cortigiano – funzione contigua a quella che ricopriva a corte in quanto *fool*:

TOUCHSTONE If any man doubt that, let him put me to my purgation. I have trod a measure; I have flattered a lady; I have been politic with my friend, smooth with mine enemy, I have undone three tailors, I have had four quarrels, and like to have fought one.

(V.4.43-47)²⁴

La battuta di Touchstone ironicamente cita, a conferma del proprio essere un autentico cortigiano, una serie di attività che risultano ridicolizzate e parodiate: in tal modo, la critica si esercita attraverso, potremmo dire, un commento metadiscorsivo sia agli aspetti formalizzati della cultura cortese legati a formule deferenti, sia all’ipocrisia di un ruolo che sembra ormai prevedere come leciti atteggiamenti – la frode, la pusillanimità, il venir meno ai doveri del codice – che sviliscono lo statuto cortese. Continuando su questa linea, un passo successivo illustra attraverso il consueto registro comico le modalità di scortesia ammesse dai protocolli:

O sir, we quarrel in print, by the book; as you have books for good manners. I will name you the degrees. The first, the Retort Courteous; the second, the Quip Modest; the third, the Reply Churlish; the fourth, the Reproof Valiant; the fifth, the Countercheck Quarrelsome; the sixth, the Lie with Circumstance; the seventh, the Lie Direct. All these you may avoid but the Lie Direct; and you may avoid that, too, with an ‘If’. I knew when seven justices could not take up a quarrel, but when the parties were met themselves, one of them thought but of an ‘If’, as, ‘If you said so, then I said so’, and they

²⁴ “TOUCHSTONE Se qualcuno ne dubita non ha che da sottopormi al giudizio di Dio. Ho ballato la pavana, ho adulato una gran dama, ho usato con gli amici la diplomazia, coi nemici la cortesia, ho buggerato tre sarti, ho litigato quattro volte e una volta sono stato a un passo dal duello.”

shook hands and swore brothers. Your 'If' is the only peacemaker;
much virtue in 'If'.

(V.4.88-101)²⁵

Qui Touchstone racconta come 'si litiga' a corte, esponendo l'artificialità di una retorica ipercodificata ma vuota alla quale fa da contrappunto lo scambio conflittuale che egli aveva precedentemente ingaggiato con il pastore Corin, scambio nel quale Touchstone è costretto ad abbandonare il terreno del 'minuetto' per confrontarsi con un personaggio di livello inferiore ma capace di strategie scortesie parimenti efficaci. Touchstone in questo caso gioca a impersonare il cortigiano elegante e ricercato, legato agli agi e alle raffinatezze di una corte di cui decreta la superiorità rispetto alla 'semplice' foresta. Anche in questo caso il metadiscorso sulle buone maniere è centrale:

Why, if thou never wast at court, thou never sawest good manners;
if thou never sawest good manners, then thy manners must be
wicked; and wickedness is sin, and sin is damnation. Thou art in a
parlous state, shepherd.

(III.2.39-43)²⁶

Il ricorso a un linguaggio schiettamente *bald-on-record* segnala l'assenza di imposizione di rango e di linguaggio mitigato. Touchstone, il *fool* cortese, sembrerebbe, quindi, dover avere la meglio, ma il pastore Corin ribatte con inaspettata sagacia:

Not a whit, Touchstone. Those that are good manners at the court are
as ridiculous in the country as the behaviour of the country is most

²⁵ "Signore mio, noi della corte si litiga a regola d'arte, come voi altri che usate i vostri Galatei. Eccoli qua i gradini. Il primo, la Ritorsione Cortese, il secondo, il Sarcasmo Discreto; il terzo, La Risposta Maleducata; il quarto, la Smentita Gagliarda; il quinto è la Controbotta Provocatoria; il sesto la Smentita Indiretta; il settimo, quella Diretta. Ora è possibile farla franca su tutti i gradini tranne la Smentita Diretta; e pure quella si può scansare con un semplice 'Se'. Una volta, ho saputo, sette giudici non riuscivano ad appianare una briga. Ma quando le parti furono faccia a faccia, a uno dei due gli viene in mente di espettorare un semplice 'Se', come a dire 'Se avete detto così, io v'ho risposto così'. Dopodiché si son dati la mano e giurato amore fraterno. Questo 'Se' è un piacere coi fiocchi. È uno schianto quel 'Se'."

²⁶ "Beh, se non sei mai stato a corte, non sai che siano le buone maniere; e se non lo sai, allora le tue maniere saranno cattive, e la cattiveria è un peccato, e il peccato è dannazione. Sei molto a rischio, pastore."

mockable at the court. You told me you salute not at the court, but you kiss your hands: that courtesy would be uncleanly if courtiers were shepherds.

(III.2.44-49)²⁷

La replica di Corin relativizza le maniere cortesi e si colloca in continuità con l'azione dissacrante svolta da Touchstone a corte; qui, però, a essere relativizzato paradossalmente è proprio il *fool*, costretto, per avere ragione del proprio interlocutore, a utilizzare non una strategia arguta ma una serie di atti linguistici imperativi e denigratori, che di fatto costringono Corin ad abbandonare la tenzone.²⁸

Concludendo, in *As You Like It* convenzione e strategia cortesi sono continuamente richiamate e messe a confronto, modalità, questa, che rende il *play*, fra le altre cose, una rappresentazione importante dei comportamenti verbali in uso nel Rinascimento; allo stesso tempo, il testo concettualizza il sistema segnico che lo sussume nei termini di un linguaggio dell'inversione che è anche e soprattutto linguaggio della sovversione, della relativizzazione continua e dissacrante che non risparmia neanche la sua pietra di paragone, Touchstone.

²⁷ “Non è vero un fico, mastro Touchstone. Quelle che a corte son buone maniere qui in campagna ci fanno ridere, proprio come le maniere campagnole, portate a corte, fanno scompisciare dalle risate. M'avete detto che a corte non vi salutate mai senza baciarsi le mani: è una maniera di cortesia che sarebbe puzzolente se i cortigiani fossero pastori.”

²⁸ “TOUCHSTONE Most shallow man! thou worms-meat, in respect of a good piece of flesh indeed! Learn of the wise, and perpend: civet is of a baser birth than tar, the / very uncleanly flux of a cat. Mend the instance, shepherd. / CORIN You have too courtly a wit for me, I'll rest.” (III.2.63-67); “TOUCHSTONE Uomo rasoterra! Pasto da vermi appetto a questo bel tocco di carne! Impara dai saggi, e medita. Lo zibetto nasce molto peggio del catrame, è sozza cacca di gatto. Prova a far meglio, pastore. / CORIN Avete un ingegno troppo di corte per me, mi arrendo.”

Oscillazioni del comico in *Twelfth Night*

Angela Leonardi

Abstract: *Twelfth Night*, commedia carnevalesca, irriverente, ma allo stesso tempo matura e complessa, può essere considerata una vera e propria *summa* dell'arte comica shakespeariana. Al suo interno i più rilevanti stili della tradizione comica – di parola e d'azione – si sovrappongono e si intersecano fra loro con una felicità di esiti forse ineguagliata nello stesso autore. I chiassosi sberleffi, gli esilaranti duetti comici, la gestualità allusiva, gli spunti meta-teatrali, le arguzie del linguaggio e le sue *défaillance*, la ridda di travestimenti e smascheramenti, sono altrettanti stratagemmi che innescano un meccanismo di comicità che sottende e muove l'intera opera e la cui valenza espressiva rende percettibile, nella sua multiforme natura, il moto di oscillazione della comicità tra l'arte e la vita, e tra la vita e la morte. Obiettivi del saggio sono l'individuazione e il commento dei segmenti drammaturgici in cui alcuni paradigmi del comico shakespeariano hanno modo di estrinsecarsi al meglio. Attraverso una lettura ravvicinata delle buffonate del duo rabelesiano Ser Toby Belch e Ser Andrew Aguecheek, degli oscuri versi pronunciati dal malinconico Feste e della crudele burla ai danni di Malvolio, viene individuato il percorso che conduce dall'allegria più spensierata a un umorismo sempre più complesso, anche da un punto di vista teorico.

Parole chiave: Shakespeare, Rinascimento inglese, teatro, commedia, comico, giullare, carnevalesco

Twelfth Night è l'unica opera di Shakespeare che si apre con la musica.¹ Una melodia fa da sfondo sonoro ai versi pronunciati dal Duca

¹ Come ben si sa, la musica ha ampio spazio nel teatro di Shakespeare ed elisabetiano in genere. Uno strumento prezioso per un primo approccio all'argomento è offerto dal volume *Music in Shakespeare. A Dictionary*, edited by Christopher R. Wilson and Michela Calore, London-New York: Continuum, 2007 (si vedano in particolare le voci *dance* e *song*) e dalla monumentale silloge *A Shakespeare Music Catalogue*, edited by Brian Gooch and David Thatcher, 5 vols., Oxford: Clarendon Press, 1991. Utili, e più specifici, anche: John Stevens, "Shakespeare and the Music

Orsino, che si sta interrogando sul senso e sulla natura del sentimento amoroso:

[*Music.*] Enter Orsino, Duke of Illyria, Curio, and other Lords.

ORSINO

If music be the food of love, play on,
 Give me excess of it, that surfeiting,
 The appetite may sicken and so die.
 That strain again, it had a dying fall.
 O, it came o'er my ear like the sweet south
 That breathes upon a bank of violets,
 Stealing and giving odour. Enough, no more,
 'Tis not so sweet now as it was before. [*Music ceases.*]
 (I.1.1-8)²

Oltre a essere il nutrimento dell'amore, la musica ne diviene – in questi versi – la metafora. Il motivo che fa da *ouverture* all'opera è – come lo descrive lo stesso Orsino – dapprima dolce, quindi reso struggente da una “dying fall”. Tornano poi le note gradevoli a evocare gli effluvi amorosi, ma all'ottavo verso l'incantesimo si spezza ancora: la musica smarrisce la sua iniziale soavità e si interrompe. In questa melodia che nasce e muore, che sa deliziare ma anche nauseare quando se ne è sazi, viene rappresentato per intero l'arco della passione amorosa.

La metafora d'apertura di Orsino si impone come vera e propria epigrafe se la si consideri in relazione al senso del comico in *Twelfth Night*:

of the Elizabethan Stage. An Introductory Essay”, in *Shakespeare and Music*, edited by Phyllis Hartnoll, London: Macmillan, 1964, 3-48; Peter J. Seng, *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare. A Critical History*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967; Andrew Charlton, *Music in the Plays of Shakespeare: A Practicum*, London-New York: Garland, 1991; Ross W. Duffin, *Shakespeare's Songbook*, New York: Norton, 2004.

² Tutte le citazioni dall'opera sono tratte da: William Shakespeare, *Twelfth Night, or What You Will*, edited by Keir Elam, *The Arden Shakespeare*, London: Bloomsbury, 2008. “Suono di musica. Entrano Orsino, duca di Illiria, Curio e altri nobili. “Se la musica è il cibo dell'amore, suonate ancora, datemene in eccesso affinché il desiderio, rimpinguatosene, muoia di nausea. Quella melodia, ancora, la sua cadenza moriente! Oh, ha assalito il mio orecchio come un dolce suono che alitando su un manto di violette ne carpisce e sponde il profumo. Basta ora, non è più dolce come prima. (*La musica cessa*)” (*La dodicesima notte*, tr. it. Rocco Coronato, in *Tutte le opere di William Shakespeare*, Vol. II, a cura di Franco Marenco, Milano: Bompiani, 2015).

nel corso dell'intera commedia, infatti, il comico verrà declinato in tutte le sue potenzialità espressive sino a giungere al suo apice e a varcare – nei versi affidati al malinconico Feste e nella crudele beffa perpetrata ai danni di Malvolio – i confini che lo separano dalla tragicità e dallo *humour* nero. Gli esilaranti *pun*, i continui sberleffi, la gestualità allusiva, i travestimenti e gli smascheramenti, le sottili ironie, l'astuta burla contro lo *steward*, le vere e proprie dissertazioni sul comico in sé elaborate da Feste, danno vita a un meccanismo umoristico che sottende l'intero dramma rendendo percettibili le oscillazioni della comicità tra l'arte e la vita e talvolta – soprattutto, come avremo modo di vedere nel personaggio di Feste – tra la vita e la morte. Cercheremo di individuare, nel corso dell'analisi critica, alcuni significativi segmenti drammaturgici – sia verbali che situazionali – in cui le principali varietà dell'arte comica shakespeariana hanno modo di riflettere al meglio.

Una prima, lieve forma di ironia la si individua immediatamente dopo i versi iniziali del duca Orsino. Le sue effusioni sul tema dell'amore vengono infatti bruscamente interrotte dal realismo desublimante di Curio che, dando forma a un gioco di parole non raro nel teatro elisabettiano, ci conduce dal registro lirico-poetico a quello teatrale e più propriamente colloquiale: “CURIO: Will you go hunt, my lord? / DUKE ORSINO: What, Curio? / CURIO: The hart. / DUKE ORSINO: Why so I do, the noblest that I have.” (I.1.16-19)³

Orsino compie questa semplice ma efficace operazione retorica spostandosi con prontezza dalla parola “hart” alla sua omofona “heart”, tornando così a concentrarsi sull'unico oggetto che possa interessargli: Olivia. Prosegue poi, sempre sollecitato dal *pun* “hart/heart”, con una allegoria (presto mutata in parodia) ispirata all'Ovidio delle *Metamorfosi*, in cui si paragona ad Atteone trasformato in cervo e inseguito da segugi inferociti che qui assurgono a simbolo di una passione amorosa non ricambiata, che perseguita e divora:

DUKE ORSINO

[...]

O, when mine eyes did see Olivia first,

³ “CURIO: Intendete andare a caccia, mio signore? / ORSINO: Che, Curio? / CURIO: Il cervo. / ORSINO: Certo, e il più nobile che ci sia.”

Methought she purged the air of pestilence;
 That instant was I turned into a hart,
 And my desires, like fell and cruel hounds,
 E'er since pursue me.

(I.1.18-22)⁴

La scena di Atteone che posa il suo sguardo su Diana al bagno subisce una decostruzione parodica nel resoconto di Valentino, il gentiluomo al seguito del Duca, che rientra a palazzo dopo aver tentato di comunicare con la desiderata e bella Olivia:

VALENTINE

So please my lord, I might not be admitted,
 But from her handmaid do return this answer:
 The element itself, till seven years' heat
 Shall not behold her face at ample view,
 But like a cloistress she will veiled walk
 And water once a day her chamber round
 With eye-offending brine – all this to season
 A brother's dead love, which she would keep fresh
 And lasting in her sad remembrance.

(I.1.23-31)⁵

Una serie di dettagli contrastivi ribalta – rendendola, seppure a un livello subliminale, oggetto di riso – l'immagine di Atteone che vede Diana bagnarsi nuda. A recarsi dalla 'dea' Olivia non è il Duca in persona ma un mandatario, Valentino per l'appunto, che – per iperbolico paradossoso – non viene nemmeno ricevuto. Olivia/Diana rifiuta di farsi vedere e manda a sua volta una cameriera (un'ancella, se vogliamo fare uso del lessico ovidiano) a riferirgli che non mostrerà a nessuno non già l'intero suo corpo ma nemmeno il suo volto: come

⁴ “[...] Oh, la prima volta che i miei occhi scorsero Olivia mi parve che lei mondasse l'aria da ogni pestilenza. In quell'istante venni io mutato in cervo, e da allora sono braccato dai miei desideri peggio che da feroci e crudeli segugi.”

⁵ “Con vostra grazia, signore: non riuscii a farmi ricevere. Dalla sua ancella ottenni però questa risposta: finché non sarà trascorso il fuoco di sette estati, nemmeno il cielo contemplerà appieno il suo volto. Come una monaca velata camminerà nella sua stanza irrigandola ogni dì con brina agli occhi molesta. E questo per conservare, pur morto, l'amore di un fratello, che lei intende mantenere vivo e duraturo nel suo afflitto ricordo.”

una monaca, lo terrà velato per ben sette anni in segno di lutto per il fratello morto. Condannato a essere perseguitato da seguaci che simboleggiano il desiderio destinato a restare inappagato, Orsino diviene così la parodia di Atteone di cui condivide, sia pure in maniera incruenta, il destino.

Se nel dialogo tra Orsino e Valentino sono rinvenibili i segni di una comicità colta e indiretta, nella terza scena dell'atto primo si assiste al primo duetto in cui a dominare è una scoperta comicità verbale. La scena si sposta in casa di Olivia, e il primo verso è affidato a suo zio Ser Toby che nell'elenco delle *dramatis personae* riceve il brutale nome parlante "belch", cioè "rutto". E infatti, a sanzione del nomignolo assegnatogli, le parole da lui proferite denotano da subito la visione superficiale e scanzonata di chi si affaccia sulla scena (e sulla scena della vita) solo dopo aver trangugiato un paio di boccali di vino: "What a plague means my niece to take the death of her brother thus? I am sure care's an enemy to life." (I.3.1-2)⁶ Il tema della morte, presente sia nella prima che nella seconda scena, viene dissacrato da Ser Toby che vi scorge solo una possibile minaccia alla sua dissoluta esistenza.⁷ Quando Maria, la cameriera di Olivia, gli ricorda quanto la signora sia contrariata dal suo stile di vita, Shakespeare dà forma a un dialogo a cui seguirà – dal momento della comparsa sul palcoscenico di un terzo personaggio, Ser Andrew Aguecheek – una delle più vivaci scene comiche dell'intera opera:

MARIA

By my troth, Sir Toby, you must come in earlier o' nights: your cousin, my lady, takes great exceptions to your ill hours.

SIR TOBY

Why, let her except, before excepted.

MARIA

Ay, but you must confine yourself within the modest limits of order.

SIR TOBY

⁶ "Per la peste, che intende mia cugina a prendere così la morte del fratello? Certo è che troppe cure sono nemiche della vita."

⁷ Nella prima scena lo spettatore viene a conoscenza del lutto di Olivia per la morte del fratello; nella seconda compare Viola, salvatasi da un naufragio, anche lei in preda allo sconforto per la presunta morte, per annegamento, di suo fratello gemello Sebastian.

Confine? I'll confine myself no finer than I am. These clothes are good enough to drink in, and so be these boots too; an they be not, let them hang themselves in their own straps.

(I.3.3-12)⁸

Si tratta di uno scambio di battute tipico della commedia dell'arte. La risata è di pronta presa, dettata da bisticci lessicali di immediata comprensione e da fulminei accostamenti di immagini grottesche. Il primo gioco di parole, indotto dal fraintendimento dell'espressione legale latina *exceptis excipiendis*, è seguito da una serie di *pun* in cui si attestano prima il ribaltamento del senso corrente del verbo "to confine"⁹ e poi l'attribuzione di un significato doppio al verbo "to drink in" che, se lo si riferisce al vestiario, significa che è adatto alle circostanze in cui si beve ma che, nel focus referenziale sui soli stivali, individua l'opportunità di servirsene a mo' di boccali. L'allusione agli stivali si fa più spassosa a seguito di un'immediata antropomorfizzazione delle calzature in uomini che si impiccano da soli, con i propri lacci. Al verso sedici si fa poi per la prima volta cenno, *in absentia*, al già evocato terzo protagonista della scenetta: si tratta di Ser Andrew, anche lui meritevole di un nome parlante, "ague-cheek", ossia "guancia malata" o, più precisamente, "guancia colpita da febbre malarica". Ser Andrew, si ricorderà, è il compagno di bisbocce di Ser Toby e il secondo corteggiatore di Olivia. In lui gli elementi che lo rendono oggetto di riso derivano dalla mescolanza di più paradigmi comici: la parodia del ceto alto, la palese dabbenaggine, una impotenza sessuale alla quale il testo di tanto in tanto sembra alludere.

La caratterizzazione di Ser Andrew ha inizio mediante l'accumulo di una serie di attributi e dettagli che emergono gradualmente nel corso del dialogo tra gli altri due attori in scena. Il meccanismo

⁸ "MARIA: Fede mia, Ser Toby, dovete ritirarvi prima di notte. Vostra cugina, la mia signora, trova molto da eccepire sulle vostre ore piccole. / SER TOBY: Beh, che eccispica pure, prima che faccia eccezione io. / MARIA: Sì, eppure dovete affinarvi entro i moderati confini dell'ordine. / SER TOBY: Affinarmi? Sono già bello fino di vestiario. Questi vestiti vanno bene per berci dentro, e così anche questi stivali."

⁹ Maria utilizza il verbo "to confine" nel senso di "to limit" mentre Ser Toby crea il *pun* attribuendo al verbo il significato di "dress up" (il corpo "confinato" all'interno degli abiti).

comico è innescato dall'opinione diametralmente opposta che i due personaggi hanno di lui: a ogni elogio che Ser Toby gli riserva, Maria replica con una valutazione di segno opposto, quindi offensiva e degradante. Ne risulta la costruzione in parallelo di due figure in stridente contrasto tra loro: da una parte un gentiluomo ricco e colto, raffinato nei modi e gradevole d'aspetto; dall'altra uno sciocco buono a nulla, capace solo di ubriacarsi e scialacquare denaro. Ma qualsiasi dubbio sulla personalità di Ser Andrew verrà sciolto nel momento della sua entrata in scena:

SIR ANDREW

Sir Toby Belch! How now, Sir Toby Belch?

SIR TOBY BELCH

Sweet Sir Andrew.

SIR ANDREW [*to Maria*]

Bless you, fair shrew.

MARIA

And you too, sir.

SIR TOBY BELCH

Accost, Sir Andrew, accost.

SIR ANDREW

What's that?

SIR TOBY BELCH

My niece's chambermaid.

SIR ANDREW

Good Mistress Accost, I desire better acquaintance.

(I.3.43-51)¹⁰

Ser Andrew, il gentiluomo che dovrebbe parlare tre o quattro lingue, “word for word”, dimostra di confondere o di ignorare addirittura il significato di molte delle parole che ascolta o utilizza. Innanzitutto, nel suo tentativo di salutare galantemente Maria, fa un uso errato del lemma composto “shrew-mouse” utilizzandone solo la prima parte, “shrew”, anziché l'intera costruzione o soltanto la seconda parola,

¹⁰ “SER ANDREW: Ser Toby Belch! Come va, Ser Toby Belch? / SER TOBY: Dolce Ser Andrew! / SER ANDREW: (*a Maria*) Dio vi benedica, bella monella. / MARIA: Pure a voi, signore. / SER ANDREW: Accosta, Ser Andrew, accosta. / SER ANDREW: Cosa? / SER TOBY: La cameriera di mia cugina. / SER ANDREW: Bella signorina Accosta, bramo conoscerti meglio.”

“mouse”.¹¹ Se “shrew-mouse” o “mouse” accoglievano all’epoca una scherzosa accezione di affettuosità,¹² il solo “shrew” identificava invece, in maniera non poco offensiva, una donna dal pessimo carattere, una bisbetica.¹³ Ser Andrew esordisce dunque con uno strafalcione, insultando la ragazza proprio quando intende rivolgerle un apprezzamento. Subito dopo Ser Toby lo incita a flirtare con Maria, e lo fa adoperando il verbo “accost”, che Ser Andrew dimostra di ignorare.¹⁴ Risponde infatti con la domanda “What’s that?”, a cui Ser Toby ribatte fraintendendo a sua volta il pronome interrogativo “what” e attribuendolo alla stessa Maria, ormai oggetto deumanizzato del loro folle dialogo: “My niece’s chambermaid”. Poi, a suggello del brillante equivoco verbale, arriva la risposta di Ser Andrew, in cui il verbo “accost” diviene il nome proprio della cameriera: “Good Mistress Accost”. Ser Toby, dopo ulteriori e vani tentativi di farsi capire da Ser Andrew, perde la pazienza e rende più esplicita l’allusione erotica: “An thou let part so, Sir Andrew, would thou mightst never draw sword again.” (I.3.59-60)¹⁵ Con molta probabilità l’attore di turno accompagnava la frase con un gesto osceno che andava a intensificare il divertimento di un pubblico già ampiamente stuzzicato dalle allusioni sessuali. Segue un diverbio tra Maria e Andrew in cui prendono forma giochi di parole ancora più audaci di quelli affidati ai soli personaggi maschili.¹⁶ A Ser

¹¹ Le tre parole, “shrew-mouse”, “shrew” e “mouse” facevano e fanno a tutt’oggi riferimento ad animali appartenenti alla famiglia dei roditori. “Shrew-mouse” e “shrew” sono sinonimi, traducibili con l’italiano “toporagno”. “Mouse” è, com’è noto, il topo comune.

¹² Il giullare Feste si rivolge teneramente alla sua signora Olivia chiamandola proprio “mouse”: “[...] Good my mouse of virtue, answer me.” (I.5.58-59); “[...] Mio buon topolino di virtù, rispondetemi.”

¹³ L’accezione negativa del termine è rimasta popolare sino ai nostri giorni grazie al perdurante successo di *The Taming of the Shrew*.

¹⁴ Poco più innanzi (I.3.89) Ser Andrew confermerà la sua ignoranza delle lingue straniere non riconoscendo la comunissima parola francese “*porquoi*” detta da Ser Toby. Risponderà, infatti, con “Do, or not do?”, scorgendo nella parola ignota un ulteriore incitamento all’approccio erotico.

¹⁵ “Se la lasci allontanare così, Ser Andrew, ti auguro di non sguainare più la spada.”

¹⁶ Per cogliere i numerosi spunti comici di questa scena, bisogna ricordare, anche se si tratta di una convenzione notissima, che in età elisabettiana alle donne non era consentito di recitare e che quindi Maria doveva essere un ragazzo vestito da donna. Nel suo macrotesto Shakespeare gioca spesso sulle tante rifrazioni che un simile

Toby, che prova a spaventarlo dicendogli che se non saprà approfittare di una simile occasione di certo non potrà più “sguainare la spada”, Ser Andrew risponde dimostrando ancora una volta la sua debolezza di comprendonio:

SIR ANDREW

An you part so, mistress, I would I might never draw sword again.
Fair lady, do you think you have fools in hand?

MARIA

Sir, I have not you by th' hand.

SIR ANDREW

Marry, but you shall have, and here's my hand.

MARIA [*Takes his hand.*]

Now, sir, thought is free. I pray you, bring your hand to th' buttery-bar and let it drink. [*Brings his hand to her breast.*]

SIR ANDREW

Wherefore, sweetheart? What's your metaphor?

MARIA

It's dry, sir.

SIR ANDREW

Why, I think so: I am not such an ass but I can keep my hand dry.
But what's your jest?

MARIA

A dry jest, sir.

SIR ANDREW

Are you full of them?

MARIA

Ay, sir, I have them at my fingers' ends: marry, now I let go your hand, I am barren.

(I.3.61-77)¹⁷

artificio gli consentiva. Nella stessa *Twelfth Night* ne fa un uso molto sagace con il personaggio di Viola/Cesario.

¹⁷ “SER ANDREW: Se vi allontanate così, signorina, mi auguro di non sguainare più la spada. Bella signora, pensate di tenere in mano un folle? / MARIA: Signore, non vi sto mica tenendo la mano. / SER ANDREW: Perbacco, l'avrete: ecco la mano. / MARIA: (*Lo prende per mano*) Ecco, signore: pensate quel che volete. Vi prego di portare la mano al bancone e farla bere. / SER ANDREW: Perché, tesoro? Che metafora è mai questa? / MARIA: Asciutta, signore. / SER ANDREW: Lo credo bene. Non sono ancora un asino tale da tenermi asciutta la mano. Che significa questo scherzo? / MARIA: Uno scherzo asciutto, signore. / SER ANDREW: Ne siete piena? / MARIA: Sì,

Ser Andrew non coglie il senso delle sue parole e ribatte ripetendo – fuor di metafora – la frase di Ser Toby, augurandosi così, seppur inconsapevolmente, il commiato dalla vita sessuale. Utilizza poi la parola “hand” che, nell’espressione “to have in hand” significa “to deal with”. Ma la parola “hand” diviene immediatamente lo spunto verbale e gestuale su cui Maria costruisce la sua serie di arditi doppi sensi. Il dialogo, infatti, si gioca tutto sulle diverse accezioni del lemma “hand” (pronunciato ben sei volte nel giro di dieci versi) e sull’opposizione potenza/impotenza sessuale che se ne ricava. Dall’espressione “to have in hand” Maria estrapola argutamente la sola parola “hand”, replicando che non ha lui – cioè uno sciocco – per mano. Scambiando l’offesa per una profferta, Ser Andrew le porge, con una galanteria del tutto fuori contesto, la mano. Lei gliela prende e, trovandola asciutta, gli consiglia di portarla a un “buttery-bar” per farla bere.

Al profluvio di doppi sensi che alludono alla natura effeminata di Ser Andrew va a sovrapporsi una gestualità che rende caleidoscopica la comicità della scena:¹⁸ la menzione del “buttery-bar” e l’incitamento al bere vengono infatti seguite dalla nota di regia interna che specifica che Maria si sta portando al petto la mano di Ser Andrew: un petto che se nella finzione drammatica corrisponde al seno di una donna (cioè al luogo predisposto all’allattamento) è in realtà il petto di un attore maschio, per forza di cose “dry”. A questo punto, una minuscola pausa d’azione e un’espressione ammiccante da parte dell’attore in panni muliebri prima che pronunci la frase “It’s dry”, assicureranno una valenza comica plurima. L’esilarante *sketch* comico, in cui si intersecano felicemente i piani verbale-testuale, gestuale-teatrale e meta-teatrale, viene egregiamente chiuso, nel più

e me li tengo belli pieni sulla punta della lingua. Caspita, ora che lascio la vostra mano resto a secco.”

¹⁸ Il fatto che la mano di Ser Andrew sia stata trovata “secca” da Maria allude doppiamente al suo ‘disinteresse’ sessuale: da un lato in maniera esplicita quanto ardita, nell’allusione alla mancata pratica di atti di autoerotismo; dall’altro in maniera indiretta, poiché l’umidità e il calore (le stesse caratteristiche che Otello rinviene nella mano di Desdemona e che divengono, nella sua mente contaminata, prove dell’adulterio) erano considerati, nella teoria degli umori corrente nell’Inghilterra elisabetiana, indice di lussuria: di converso, una mano secca diviene simbolo di inattività sessuale.

classico dei modi, dal duo di attori che improvvisa una danza simile alla gagliarda: Ser Andrew e Ser Toby si prendono sotto braccio e, con il torso retto e sgambettando ritmicamente, lasciano la scena tra le risate del pubblico.

Nella scena quinta dello stesso atto tengono campo Maria e, nella sua prima apparizione sulla scena, il buffone Feste, che nell'elenco dei personaggi viene identificato come "clown, Olivia's jester". È dunque affidata a lui, in termini espliciti, la responsabilità di far ridere Olivia e, di conseguenza, il pubblico. Dal *fool* ci si aspetterebbero una comicità colta e arguta, uno sfoggio virtuoso dei più sorprendenti motti, *pun* sottilmente allusivi e barocchismi del linguaggio. Gli occhi degli spettatori sono tutti puntati su di lui. Invece, sin dalle prime parole proferite, Feste, tradendo il significato del suo nome (da *festive*, con ogni probabilità), appare stanco. Le sue battute sembrano ritorcersi su loro stesse in maniera da suscitare irritazione più che divertimento, risolvendosi il più delle volte in fiacchi giochi di parole incapaci di provocare un riso schietto, o in abbozzi di proverbi o di oscuri sillogismi da cui ricavare significati obliqui troppo oscuri per essere colti, o così profondi da innescare riflessioni – persino cupe – sul senso della comicità come perpetuo oscillare tra la follia e la saggezza e, come si è detto in apertura, tra la vita e la morte.

A inizio di scena, Maria chiede a Feste il motivo della sua prolungata assenza, che ha infastidito non poco la sua signora Olivia, e cerca di indurlo a spiegarle il perché del suo comportamento, intimorendolo con un iperbolico rischio di impiccagione: "Nay, either tell me where thou hast been, or I will not open my lips so wide as a bristle may enter in way of thy excuse: my lady will hang thee for thy absence." (I.5.1-3)¹⁹ Nel risponderle, Feste riprende il verbo "to hang", prima per manifestare impassibilità nei confronti di una simile evenienza, poi per costruire – o meglio, per tentare di costruire – un motto di spirito: "Let her hang me. He that is well hanged in this world needs to fear no colours." (I.5.4-5)²⁰ La seconda proposizione

¹⁹ "No! O mi dici dove sei stato, oppure terrò la bocca così chiusa che non ci potrai infilare dentro come scusa nemmeno un pelo di stola. La signora ti farà impiccare per questa assenza."

²⁰ "E che lo faccia. In questo mondo chi è ben appeso non deve più temere i colori delle bandiere."

accoglie al tempo stesso un doppio senso con allusione sessuale e un'espressione proverbiale. "Well hanged" rimanda infatti a "well hung", definizione utilizzata, nel linguaggio popolare, per indicare un uomo "well-endowed", ossia "sessualmente dotato". A sua volta "fear no colours" è espressione tratta dal registro militare, che sta per "fear no foes", "non temere alcun nemico". Ma l'allusività comica del secondo livello d'interpretazione (un uomo sessualmente dotato non deve temere nemici) viene inibita dallo stato d'animo, troppo mesto, del clown, che si riverbera sull'intero sintagma determinandone il significato: con le sue parole Feste allude alla funzione risolutiva della morte, che pone fine a qualsiasi umano timore. Il clown è depresso perché ha smarrito la propria vena comica. La stessa Maria non sembra affatto divertita dalla sua battuta. A interessarla è solo l'espressione "fear no colours", di cui si vanta di conoscere la derivazione dal socioletto militare: "In the wars, and that may you be bold to say in your foolery." (I.5.11-12)²¹ Ma il malinconico Feste, di nuovo incapace di formulare una freddura, replica in tono serio ricavando dall'ultima parola detta da Maria, "foolish", lo spunto per fare riferimento alla parabola dei talenti del Vangelo di Matteo (25: 14-30): "Well, God give them wisdom that have it; and those that are fools, let them use their talents." (I.5.13-14)²² Utilizzando, in riferimento ai *fools*, dimostrativi e pronomi in una terza persona plurale che ne determina la distanza e l'estraneità dal soggetto parlante, Feste sta indirettamente affermando la sua non appartenenza alla categoria dei *fools*. Una dichiarazione che diverrà esplicita pochi versi più avanti, in un dialogo con la sua signora: "[...] I wear not motley in my brain." (I.5.52-53)²³ Dentro di sé non indossa il costume variopinto dei giullari ("motley"). È un clown per professione, non per natura.

²¹ "Nelle guerre. Vediamo se avrai il coraggio di ripeterlo nelle tue stramberie."

²² "Beh, che Dio doni saggezza a chi ce l'ha. Quanto agli strambi, che usino i loro talenti."

²³ "[...] dentro la zucca non indosso questa livrea variopinta."

Per dir meglio, adesso non lo è più. Da alcuni versi pronunciati da Olivia in riferimento alla sua comicità ormai in declino²⁴ e dalle parole di Curio, in cui viene reso noto che Feste era il clown che tanto faceva ridere il padre di Olivia – “Feste the jester, my lord, a fool that the Lady Olivia’s father took much delight in.” (II.4.11-13) – intuivamo infatti che Feste è ormai vecchio.²⁵ La veloce ma pregnante allusione a un passato in cui Feste era giovane e brillante, nel pieno delle sue capacità di *entertainer*, ricompensate dall’allegria del suo signore (adesso morto) ci riporta – per consonanze visive ed emozionali – all’immagine di Amleto che stringe tra le mani il teschio del buffone Yorick, che tanto aveva allietato la sua infanzia ormai lontana.²⁶

Ma riportiamoci adesso nel vivo dell’opera, al momento in cui Maria ricorda a Feste – in tono scherzoso ma fino a un certo punto – che, come alternativa all’impiccagione, può prevedere il suo allontanamento dal palazzo: “Yet you will be hanged for being so long absent; or to be turned away – is not that as good as a hanging to you?” (I.5.15-17)²⁷ Come in precedenza, Feste sa solo concentrarsi sulle ultime parole pronunciate dalla sua interlocutrice per azzardare una battuta agrodolce: “Many a good hanging prevents a bad marriage; and for turning away let summer bear it out.” (I.5.18-19)²⁸ L’alterazione di un proverbio e l’allusione sottilmente oscena altro non sono

²⁴ “Now you see, sir, how your fooling grows old, and people dislike it.” (I.5.106-107); “Vedete bene, signore, le vostre stramberie suonano vecchie e non piacciono più.”

²⁵ “Feste il buffone, mio signore, un matto in cui trovava gran diletto il padre della signora Olivia.” Che il divertimento e la vecchiazza costituiscano una dicotomia e che l’allegria sia prerogativa della gioventù lo ribadisce Teseo in *A Midsummer Night’s Dream*: “Go, Philostrate, / Stir up the Athenian youth to merriments. / Awake the pert and nimble spirit of mirth. / Turn melancholy forth to funerals / The pale companion is not for our pomp.” (I.1.12-16); “Va’, Filostrato, sprona la gioventù ateniese al divertimento; sveglia lo svelto e spavaldo spirito dell’allegria; melanconia spedisca ai funerali – pallida compagna non adatta al nostro splendore.” (Tr. it. Viola Papetti, in *Tutte le opere di William Shakespeare*, Vol. II).

²⁶ L’accostamento tra Feste e Amleto in virtù di una malinconia comune per un passato felice e ormai perduto appare più fondato se si considera che, secondo l’edizione in folio del 1623, *Hamlet* venne composto solo un anno prima di *Twelfth Night*.

²⁷ “Eppure per questa lunga assenza finirai impiccato, oppure verrai cacciato: e per te non sarebbe come essere fornito di un bel cappio?”

²⁸ “Chi è ben fornito fa un buon matrimonio. E se vengo cacciato, ci baderà l’estate.”

che cascami di una comicità smarrita, una *verve* confusa e poco brillante, che appare ormai perdente se messa a confronto con i tripudi comici in cui eccelle il duo rabelesiano formato da Ser Toby Belch e Ser Andrew Aguecheek.²⁹ Feste si fa anche portavoce più o meno inconsapevole della scarsa efficacia, sulla scena, dei parametri comici fondati sugli eccessi barocchi della manipolazione del linguaggio. Gli arguti rompicapi innescano il ragionamento, stimolano la riflessione, impediscono e non assecondano quell'abbandono a una genuina disposizione ludica necessaria al riso. Ostacolano, cioè, quel processo che Sigmund Freud avrebbe poi definito, nel suo seminale *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), di "risparmio psichico totale", in virtù del quale l'essere umano adulto può momentaneamente liberarsi dalle costrizioni del pensiero, consentendo libero accesso ai meccanismi che generano la risata. E infatti, quando Feste è in scena, non si ride. Non a caso, nei momenti in cui le sue parole cominciano a tingersi di toni cupi (il che accade soprattutto nei canti), Shakespeare fa prontamente tornare in scena – per restituire levità alla commedia e allontanare gli spettatori dall'umore malinconico del clown triste – i due irresistibili saltimbanchi.

Particolare attenzione merita il momento in cui Feste rende pubblica la sua personale crisi di inventiva comica. Ha modo di farlo quando Olivia entra in scena ed egli si sente inquieto per il timore di non riuscire a farla ridere: "Wit, an't be thy will, put me into good fooling! Those wits that think they have thee do very oft prove fools, and I that am sure I lack thee may pass for a wise man. For what says Quinapalus? 'Better a witty fool than a foolish wit'. [to Olivia] God bless thee, lady!" (I.5.30-34)³⁰ Come un poeta dalla vena disseccata farebbe con la Musa, Feste rivolge un'apostrofe al proprio ingegno

²⁹ "Better be half hanged than ill wed", si diceva, e non solo al tempo di Shakespeare. I riferimenti all'impiccagione sono piuttosto numerosi all'interno di *Twelfth Night*, che anche per questa strada fa spesso sue alcune modalità tipiche dell'umorismo nero. A riprova della vena comica ormai indebolita, Feste utilizza il doppio senso "good hanging", che ricalca quello del "well hanged" utilizzato poco prima (I.5.5).

³⁰ "Ingegno, se tale è la tua volontà, disponimi a fare per bene il matto! Quei furboni che credono di avverti si rivelano spesso dei folli, e invece io che sono certo di non avverti potrei passare per un saggio. Che dice infatti Quinapalus? 'Meglio un folle ingegnoso che un ingegno folle'. (*Ad Olivia*). Dio vi benedica, signora."

affinché gli doni l'ispirazione per muovere al riso la sua signora.³¹ Attraverso i versi pronunciati, che riecheggiano il famoso proverbio biblico che esorta a correggere i matti per evitare che si sentano saggi nella loro stessa follia, il *fool* (come accade in maniera ineguagliata nel *King Lear*) diviene il custode di enunciati che rivelano alcuni dei significati più profondi dell'umana esistenza e dell'opera stessa.³² Feste afferma che spesso coloro che credono di possedere elevate doti intellettive danno invece prova di essere matti, e che probabilmente solo lui – il matto – potrebbe essere definito saggio. E infatti, se pensiamo all'intera schiera dei personaggi di *Twelfth Night* e al loro turbinare in balia degli umori emergono, quali tratti dominanti, l'instabilità emotiva, la volubilità del sentimento amoroso, il carattere labile dell'identità, anche di genere.³³ Un'umanità folle, dunque, perché fin troppo mutevole e disordinata, che ci induce a concordare con Harold Bloom quando osserva che in questa commedia “[...] everyone, except the reluctant jester, Feste, is essentially mad without knowing it. When the wretched Malvolio is confined in the dark room for the insane, he ought to be joined there by Orsino, Olivia,

³¹ Nell'Introduzione al già citato *Tutte le opere di William Shakespeare*, Franco Marrenco preferisce definirla “la preghiera del Matto” (XXXVI).

³² Per un approfondimento sul personaggio di Feste in quanto vera e propria chiave di lettura dell'opera e sulle possibilità di un suo confronto con gli altri *fools* shakespeariani si segnalano i seguenti studi: Andrew Cecil Bradley, “Feste the Jester”, in *A Miscellany*, London: Macmillan, 1929, 207-217; Leslie Hotson, *Shakespeare's Motley*, London: Rupert Hart-Davis, 1952; Robert Hillis Goldsmith, *Wise Fools in Shakespeare*, Liverpool: Liverpool University Press, 1958; Roger Ellis, “The Fool in Shakespeare: A Study in Alienation”, *Critical Quarterly*, 10 (1968): 245-268; Julian Markels, “Shakespeare's Confluence of Tragedy and Comedy: *Twelfth Night* and *King Lear*”, *Shakespeare Quarterly*, 15 (1964): 75-88; Joan Hartwig, “Feste's ‘Whirligig’ and the Comic Providence of *Twelfth Night*”, *English Literary History*, 40 (1973): 501-513.

³³ Orsino in perpetua estasi da innamoramento che tormenta la bella Olivia; Olivia che ha deciso di vivere nel lutto più stretto per il fratello morto e che invece si invaghisce, nel giro di un istante, di Cesario; Cesario – che in realtà è Viola – che a sua volta ama Orsino ed è, inconsapevolmente, amato da Olivia. Nella stessa direzione vanno gli sconcertanti colpi di scena con cui si chiude l'opera: Orsino, che si struggeva d'amore per Olivia, cambia in un momento l'oggetto del desiderio e si innamora su due piedi di Viola. Sebastiano, dal canto suo, accetta la proposta di matrimonio di Olivia pochi secondi dopo averla conosciuta. E tutto ciò senza neanche bisogno della viola del pensiero di Puck di *Midsummer Night's Dream*.

Sir Toby Belch, Sir Andrew Aguecheek, Maria, Sebastian, Antonio, and even Viola, for the whole ninefold are at least borderline in their behavior.”³⁴ Osservata da questa prospettiva, *Twelfth Night* richiama alla mente, se possiamo aggiungere qualcosa alla riflessione di Bloom, *La nave dei folli* di Hieronymus Bosch: una nave abitata da matti in cui l’unico personaggio ad avere un aspetto savio è, per il medesimo paradosso magistralmente adoperato da Shakespeare, il giullare. Lo vediamo, sul lato destro della tela, appollaiato su un albero, tutt’altro che euforico, mentre stringe tra le mani la sua *marotte*. Il misterioso buffone – colui che, esattamente come Feste e il *fool* del *King Lear* – dovrebbe essere chiaramente identificabile come matto, se ne sta invece isolato, voltando le spalle al resto dell’equipaggio, in posa raccolta e atteggiamento meditativo. L’abito che indossa è in tinta biancastra, tenue e uniforme, più vicino all’austero tribonio dei filosofi che al vario-pinto costume dei giullari.

A manifestare un sentimento di vero e proprio disprezzo nei confronti di Feste è Malvolio (cioè “Malevolo”, altro nome



Hieronymus Bosch, *La nave dei folli* (1494, ora al Louvre)

³⁴ Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, London: Fourth Estate, 1999, 226. Già Vanna Gentili aveva riflettuto su ciò che collega il personaggio di Feste al tema della pazzia, cogliendo nell’insania (quale essa si manifesta all’interno della commedia) una metafora della *mutability* delle umane sorti: “Pur in assenza di più ampie possibilità di rapporti dialettici con i personaggi tra cui si muove, Feste non risulta unicamente una maschera immobilizzata nel suo sorriso un po’ ambiguo: attraverso certi rimandi verbali la sua figura istituzionale di giullare, dipendente da un ordine domestico di cui egli è disincantato custode, si associa con un motivo più oscuro, quello della pazzia, da potersi leggere in *Twelfth Night* come adombrato equivalente metaforico dell’insidioso capriccio della Fortuna.” (Vanna Gentili, *La recita della follia. Funzioni dell’insania nel teatro dell’età di Shakespeare*, Torino: Einaudi, 1978, 182).

parlante), il maggiordomo di Olivia, che lo descrive con toni impietosi:

I marvel your ladyship takes delight in such a barren rascal: I saw him put down the other day with an ordinary fool that has no more brain than a stone. Look you now, he's out of his guard already. Unless you laugh and minister occasion to him, he is gagged. I protest I take these wise men that crow so at these set kind of fools no better than the fools' zanies.

(I.5.79-85)³⁵

Il sentenziare di Malvolio sull'inettitudine di Feste si estende sino a mutarsi in un atteggiamento di generale disdegno nei confronti del riso e di chi lo suscita (dai clown di corte agli zanni della commedia dell'arte). Il maggiordomo racconta di aver assistito a un momento di *défaillance* di Feste allorché aveva perso una sfida verbale con un rivale neanche troppo brillante. Dalle parole che pronuncia, non è difficile immaginare un'espressione altezzosa e soddisfatta sul volto di Malvolio mentre gode del fallimento del "barren rascal". La sua signora, che lo conosce a fondo, gli risponde dando una definizione acuta e precisa del suo carattere: "O, you are sick of self-love, Malvolio, and taste with a distempered appetite." (I.5.86-87)³⁶ Sarà poi nella terza scena del secondo atto che Malvolio avrà l'opportunità di mostrarsi in tutta la sua arroganza. Sul palcoscenico, prima del suo arrivo, si trovano già i tre personaggi ai quali sono affidati i tratti più scopertamente comici dell'opera: Ser Toby, Ser Andrew e Feste. Il clown è in vena di cantare e, in sintonia con il suo umore, intona una melodia malinconica. I due compagni di bagordi, invece, ubriachi fradici come al solito, colgono l'occasione per mettere in scena uno dei loro tipici *sketch* finché, tra una battuta e l'altra, iniziano a stornellare senza ritegno. Giunge Maria a richiamarli all'ordine: "What

³⁵ "Mi meraviglio che vostra signoria trovi diletto in un così sterile manigoldo. L'altro giorno ero presente alla sua sconfitta nel contraddittorio con un folle qualsiasi che aveva il cervello di una pietra. Guardatelo adesso: già non si difende più. Se voi non ridete e non gli fornite l'occasione, ammutolisce. In verità, considero quei saggi che ridacchiano così tanto per questo genere di falsi matti per nulla migliori degli zoticoni che gli fanno da spalla."

³⁶ "Oh, siete malato di amore per voi stesso, Malvolio, e gustate con appetito morboso."

a caterwauling do you keep here! If my lady have not called up her steward Malvolio and bid him turn you out of doors, never trust me.” (II.3.71-73)³⁷ Se non metteranno subito fine ai bagordi, li ammonisce Maria, lo *steward* avrà l’incarico ufficiale di espellerli dal palazzo. E infatti Malvolio non tarda a intervenire e a far risuonare il suo rimprovero:

My masters, are you mad or what are you? Have you no wit, manners nor honesty but to gabble like tinkers at this time of night? Do ye make an alehouse of my lady’s house that ye squeak out your coziers’ catches without any mitigation or remorse of voice? Is there no respect of place, persons nor time in you?

(II.3.85-90)³⁸

Da quel puritano che è, severo giudice del gruppo di schiamazzi e baldorie, del ridere spavaldo e disinibito, Malvolio si pone in un atteggiamento di austero distacco nei confronti degli altri frequentatori del palazzo. Potremmo dire che è l’unico personaggio che si rifiuta di partecipare alla festa, di unirsi alle danze di quel chiassoso carnevale che è la commedia stessa.³⁹ Una simile rigidità e l’incapacità di adattarsi ai criteri della società in cui si vive sono alcuni degli elementi che Henri Bergson, nel suo imprescindibile studio sul riso, individua come basilari nella caratterizzazione di un personaggio comico:

È comico qualunque individuo che segua automaticamente il suo cammino, senza darsi pensiero di prendere contatto con gli altri. [...]

³⁷ “Ma che siete, gatti che si azzuffano? State pur certi che la signora ha già svegliato Malvolio e gli ha ordinato di cacciarvi di casa.”

³⁸ “Signori, siete usciti pazzi, o cosa? Non possedete più né senno, maniere, decenza, che a quest’ora della notte strillate come dei calderai? Volete trasformare in una bettola la casa della mia signora a furia di gracidare coi vostri stornelli da ciabattini senza voce moderata e compunta? In voi non vi è più alcun rispetto del luogo, delle persone, del tempo?”

³⁹ Sul personaggio di Malvolio e sulla sua brama di ascesa sociale si vedano i seguenti studi: Donald Sinden, “Malvolio in *Twelfth Night*”, in *Players of Shakespeare*, edited by Philip Brockbank, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 41-66; Ivo Kamps, “Madness and Social Mobility in *Twelfth Night*”, in ‘*Twelfth Night*’: *New Critical Essays*, edited by James Schiffer, London: Routledge, 2011, 229-244.

Tutte le piccole società che si formano su una grande sono portate, per un vago istinto, ad inventare una moda per correggere e per addolcire la rigidità delle abitudini contratte altrove, e che sono da modificare. La Società propriamente detta non procede diversamente: bisogna che ciascuno dei suoi membri stia attento a ciò che gli è intorno, si modelli su quello che lo circonda, eviti infine di rinchiudersi nel suo carattere come in una torre d'avorio. Perciò essa fa dominare su ciascuno, se non la minaccia d'una correzione, per lo meno la prospettiva d'una umiliazione che per quanto leggera non è meno temibile. Tale si presenta la funzione del riso. Sempre un po' umiliante per colui che ne è l'oggetto, il riso è veramente una specie di castigo sociale.⁴⁰

Malvolio non si limita a “rinchiudersi nel suo carattere come in una torre d'avorio”: è così gonfio di amor proprio da sentirsi non solo distaccato dagli altri membri della piccola società a cui dovrebbe appartenere (il gruppo del *sub-plot*, potremmo dire), ma anche a loro superiore. Doppia colpa – di mancato spirito di adattamento e di reputarsi migliore degli altri – Malvolio diverrà l'oggetto di un ridicolo quanto crudele “castigo sociale”. Trattandosi di una duplice colpa, la sua umiliazione non potrà essere “leggera” e poco “temibile” ma estrema sino al sadismo. A macchinare la beffa ai suoi danni è Maria che, anticipatrice di Iago sia nell'astuta capacità di macchinazione che nelle scelte lessicali, tesse con estrema precisione la rete in cui far precipitare lo sventurato:⁴¹

⁴⁰ Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di Arnaldo Cervasato e Carmine Gallo, Bari: Laterza, 2018, 70.

⁴¹ Nelle sue macchinazioni Maria utilizza un linguaggio che la avvicina a Iago: definisce Malvolio “ass”, sottolineandone la dabbenaggine, come Iago aveva fatto con Otello. Parla poi di una “pozione che farà effetto su di lui”: “I know my physic will work on him”, allo stesso modo in cui l'alfiere si compiaceva del veleno che aveva inoculato nella vittima. Mentre, però, in *Othello* Iago rende noti i suoi piani di vendetta in una serie di *asides* rivolti al solo pubblico, in *Twelfth Night* – in cui si tratta di una beffa dai dichiarati intenti comici – sono Ser Toby e Ser Andrew a essere messi a parte delle intenzioni di Maria, rendendosi così suoi complici e aggiungendo un ulteriore strato di meta-teatralità alla scena allorché, sollecitati dalla stessa Maria, si apposteranno per assistere allo svolgimento del piano. Una “little villain”, la definisce Ser Toby, rimarcandone il ruolo, declassato ai livelli più lievi imposti dal genere, del supremo *villain* Iago.

The devil a Puritan that he is, or anything constantly, but a time-pleaser; an affectioned ass, that cons state without book and utters it by great swathes: the best persuaded of himself, so crammed, as he thinks, with excellencies, that it is his grounds of faith that all that look on him love him, and on that vice in him will my revenge find notable cause to work.

(II.3.143-149)⁴²

Malvolio è l'austero moralista che a seguito di questa burla verrà messo alla berlina e poi a una allegorica gogna – in quanto lo scherzo punitivo sarà tanto violento da fargli quasi perdere il senno – condivisa non soltanto dai personaggi che, nascosti dietro una siepe, assisteranno alla scena non visti, ma anche dagli spettatori che godranno, nella beffa ai danni di Malvolio, del piacere riflesso di una più vasta vendetta contro la rigidità puritana.⁴³

Il piano di Maria, che giungerà a perfetto compimento, è quello di scrivere una lettera imitando la calligrafia di Olivia per farla poi capitare nelle mani di Malvolio. Nella missiva verrà messo nero su bianco tutto quanto lo *steward*, nella sua orgogliosa natura, fantastica di sentirsi dire un giorno dalla sua signora. La sequenza scenica della burla è perfettamente congegnata. Prima di ricevere la missiva, Malvolio resta solo – o meglio, crede di restare solo – e dà inizio a un vero e proprio sogno a occhi aperti e a voce alta. In preda a una eloquenza sfrenata, rivela al pubblico, parola dopo parola, dettaglio dopo dettaglio, l'immagine che coltiva, intimamente, di se stesso. Si vede proiettato nel futuro, improvvisamente asceso al ceto nobiliare

⁴² “Al diavolo quel puritano! Non fa altro che l'opportunist, è un asino vanitoso che si studia il portamento a memoria e lo recita in lungo e in largo! Convinto solo di se stesso, così colmo (pensa lui) di eccellenze che è per lui materia di fede che tutti coloro che lo guardano subito lo amino; ed è in questo suo vizio che la mia vendetta troverà ottimo terreno.”

⁴³ Un altro membro della micro-società di personaggi che godrà della beffa ai danni di Malvolio è Fabian. A sottolineare l'opposizione metaforica Malvolio/bagordi, Puritani/teatro, afferma che esulterà nel vedere Malvolio ridicolizzato poiché tempo prima il maggiordomo gli aveva fatto perdere i favori della sua signora per averle detto di un combattimento di orsi da lui organizzato nel palazzo. Sappiamo che proprio nello *yard* del teatro, quando non si svolgevano rappresentazioni, venivano organizzati combattimenti tra animali, primo fra tutti il *bear-baiting*, spasso tra i più amati dagli elisabettiani.

grazie alla sua signora che ha voluto sposarlo e fare di lui il conte Malvolio. Si sente già addosso la toga di velluto fiorato mentre, dopo aver lasciato la sua Olivia ancora addormentata, raduna i suoi subordinati per iniziare a impartire ordini. L'effetto comico generato dalla trasposizione di se stesso nell'empireo sociale attraverso l'accumulo di dettagli concreti e minuziosi viene intensificato dal continuo innestarsi, sul suo sogno di nobiltà, degli insulti che gli scagliano contro Ser Toby, Ser Andrew e Fabian che, seguendo le precise indicazioni di Maria, origliano da dietro una siepe. La presenza dei tre personaggi/spettatori che inveiscono contro la loro vittima con ingiurie, parolacce e zoomorfizzazioni, oltre ad arricchire la scena degli stili di un vero e proprio *play-within-the-play* e a richiamare alla mente la nozione hobbesiana di "riso dall'alto",⁴⁴ la rende sovrapponibile – e dunque doppiamente meta-teatrale – a uno di quei cruenti spettacoli di lotte tra gli animali (un solo animale accerchiato e torturato da un branco) tanto amati dagli elisabettiani.

Poi, nel momento in cui Malvolio giungerà al culmine del suo delirio, ecco che – come ulteriore anello di un ingranaggio comico perfetto – gli verrà fatta rinvenire la lettera. Il messaggio si conclude con un *post scriptum* in cui Olivia prega il burbero maggiordomo di sorridere, sorridere sempre, e di indossare, per compiacerla, delle calzamaglie di colore giallo con le giarrettiere incrociate. Il piano riesce magistralmente. Nel dialogo in cui Maria se ne vanta con Ser Toby emergono i tratti di una vera e propria crudeltà:

MARIA

If you desire the spleen, and will laugh yourself into stitches, follow me.
Yond gull Malvolio is turned heathen, a very renegado; for there is no Christian, that means to be saved by believing rightly, can ever believe such impossible passages of grossness. He's in yellow stockings.

⁴⁴ Prendendo le mosse dal *De homine* (1658) di Thomas Hobbes, in cui il filosofo si soffermava su tale sperequazione, Edward Berry sottolinea come il riso e i suoi corollari nascano spesso dall'opposizione fra un gruppo che è, o si ritiene, coeso e superiore, e un individuo (o un gruppo diversamente caratterizzato dal punto di vista sociale, politico, religioso) avvertito come inferiore ed estraneo. Di qui varie forme di dileggio e un isolamento più o meno marcato, che nel caso di Malvolio assume la forma della segregazione coatta (Edward Berry, "Laughing at 'others'", *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, edited by Alexander Legatt, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 123-138).

SIR TOBY BELCH

And cross-gartered?

MARIA

Most villanously; like a pedant that keeps a school i' th' church. I have dogged him, like his murderer. He does obey every point of the letter that I dropped to betray him: he does smile his face into more lines than is in the new map with the augmentation of the Indies: you have not seen such a thing as 'tis. I can hardly forbear hurling things at him. I know my lady will strike him: if she do, he'll smile and take't for a great favour.

(III.2.64-79)⁴⁵

Il tanto bramato “castigo sociale” ai danni dell’arcigno puritano è stato inflitto. Il *Truculentus* shakespeariano, l’agelasta che si rifiutava di ridere con gli altri sconta adesso la sua pena sotto gli occhi del pubblico che condivide il sadico piacere di Maria e Ser Toby. Lo stizzoso maggiordomo, insanamente innamorato di se stesso, è condannato a sopravvivere nell’immaginario collettivo in una posa da contrappasso: con indosso calze ridicole, gialle come la bile del malumore, avrà per sempre il viso costretto in un sorriso troppo ampio, che gli scava sulle guance le rughe profonde del disinganno.

Nella seconda scena del quarto atto, Malvolio viene rinchiuso nella stanza buia riservata ai pazzi. Quando, incitato da Maria, Feste va a fargli visita, assistiamo all’incontro tra i due ‘clown tristi’ dell’opera che, seppure contraddistinti da identità per molti aspetti in opposizione tra loro, condividono dei tratti di cupezza d’animo che offuscano quella solarità di modi che dovrebbe invece caratterizzare il genere della commedia quale il senso comune può intenderla. Ed è

⁴⁵ “MARIA: Se volete farvi scoppiare la milza dal ridere a crepelle, seguitemi. Quel credulone di Malvolio s’è mutato in un infedele e un rinnegato: non esiste cristiano che spera di essere salvato per la giustizia della fede che avrebbe potuto dar retta a quei passi così grossolani e improbabili. S’è messo le calze gialle! / SER TOBY: E le giarrettiere incrociate? / MARIA: In maniera abominevole, come un pedante che tiene lezione in chiesa. L’ho seguito peggio di un assassino. Obbedisce punto per punto alla lettera che gli feci trovare per ingannarlo. A forza di sorridere sulla faccia gli sono uscite più linee che nella nuova mappa ampliata delle Indie. Non avete mai visto nulla di simile. Mi trattengo appena dal lanciargli contro qualcosa. Sono certa che la signora lo picchierà. E a quel punto, lui sorriderà scambiandolo per un gran favore.”

nel giusto Giorgio Melchiori quando scorge, in questa scena, la catastrofe che prepara, col fatto stesso che vi domini l'oscurità, "ad aprire per contrasto la luminosa sequenza finale, la felice catastrofe",⁴⁶ sancita dalle nozze fra Olivia e Sebastian e fra Viola e Orsino. Ma è altrettanto vero, come ho cercato di dimostrare, che in *Twelfth Night* il comico appare interpretato secondo una serie di variazioni e oscillazioni che ne sanciscono la natura poliedrica, problematica, l'impossibilità di ridurlo a un'unica cifra. Se luce c'è, in quest'opera, è una luce obliqua, indiretta: una penombra densa, che rende le figure indistinte piuttosto che aprirle in contorni netti. Ma non è tutto. Il grido di Malvolio, che vuole essere imprecazione e auspicio – "I'll be revenged on the whole pack of you!" (V.1.63)⁴⁷ – sembra alludere a una storia che non si è ancora conclusa, una storia in cui ancora non è certo che ad aver vinto siano il riso e il sorriso dei buoni. Come non ricordare, infatti, che di lì a non molto il comico sarà per legge bandito dalle scene? Malvolio, puritano da burletta e come tale divenuto bersaglio fin troppo facile della volontà di spasso degli altri protagonisti del dramma e degli spettatori, non può sapere che saranno quelli come lui ad avere infine la meglio. Ma la ruota della storia ha questo in serbo. La sua invettiva diverrà profezia: nel 1642, l'*annus horribilis* della drammaturgia inglese, il parlamento puritano ordinerà la chiusura dei teatri, e ciò arricchisce di ulteriori significati un'opera già complessa come *Twelfth Night*.

⁴⁶ Giorgio Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari: Laterza, 1994, 376.

⁴⁷ "Mi vendicherò di tutta la vostra banda!"

Il *Co-mix* shakespeariano: codici, generi e linguaggi tra parole e immagini

Aureliana Natale

Abstract: Sempre più spesso i classici della letteratura vengono riproposti sotto forma di fumetto, in una commistione di codici, generi e linguaggi che ne rivitalizza alcuni aspetti della narrazione. I drammi shakespeariani sembrano essere particolarmente adatti e adattabili al racconto attraverso il *comic*, come testimonia il sempre crescente numero di edizioni di Shakespeare a fumetti, sia come strumento didattico che nel mercato dell'intrattenimento. Nell'incontro tra il Bardo e i fumetti si genera un nuovo modello ideale per la rielaborazione performativa del complesso linguaggio shakespeariano. Attraverso tre filoni d'indagine – Shakespeare nel fumetto Disney, nel manga giapponese e nella saga *Sandman* di Neil Gaiman – ciò che l'articolo mira a evidenziare è proprio come la complessità di codici condivisa tra medium e soggetto della narrazione sia valorizzata nel genere del fumetto, in un'analisi che vuole riflettere su come il *comic* e la *comedy* shakespeariana, nel loro dialogo, inneschino un gioco speculare sulle potenzialità dei rispettivi linguaggi.

Parole chiave: Shakespeare, fumetto, comico, Disney, Manga

La scrittrice Doris Lessing nel suo discorso di ringraziamento tenuto nel 2007 in occasione del conferimento del Nobel per la letteratura racconta di come in ogni angolo del mondo, per avere accesso alla cultura, “La gente vuole leggere gli stessi libri che vogliamo leggere in Europa: romanzi di ogni tipo, fantascienza, poesia, gialli, testi teatrali [...]. E anche le opere complete di Shakespeare.”¹ Nella rosa degli autori cardine di quella che ormai viene definita *world litera-*

¹ Doris Lessing, “Sul non vincere il premio Nobel” (2007), in Daniela Padoan (a cura di), *Per amore del mondo. I discorsi politici dei premi Nobel per la letteratura*, Milano: Giunti, 2018, 507.

ture le disseminazioni shakespeariane circolano per il mondo globalizzato nelle forme più varie e sempre con grande garanzia di successo, dalle riscritture teatrali o letterarie alle serie tv, fino ai giochi da tavolo, al *videogame* e ovviamente al mondo del cinema:

Madame Ginoux: “Che cosa legge oggi, la Bibbia?”

Vincent: “No, Shakespeare.”

[...]

Madame Ginoux: “Di cosa scrive di preciso?”

Vincent: “Di tante cose di donne e uomini, di dei e re, di amore e odio...”

[...]

Madame Ginoux: “Se è una storia di bastardi non va letta [...] è scritta bene almeno?”

Vincent: “Sì molto bene, qualcuna delle battute non è molto chiara però questo è interessante.”

Madame Ginoux: “Perché?”

Vincent: “Perché mi piace il mistero e Shakespeare è più misterioso di qualunque altro scrittore.”²

Se persino nel film del 2018 *At Eternity's Gate* anche a una delle icone artistiche mondiali per antonomasia, Vincent Van Gogh, viene fatto affermare quanto egli nella propria solitudine e nel proprio tormento cerchi rifugio nelle parole di William Shakespeare, si capisce che dopo poco più di quattrocento anni dalla sua morte la fama del Bardo goda di ottima salute mentre le sue storie migrano da un medium all'altro senza abbandonare mai le tavole del palcoscenico. Sembra proprio che sia in quel “mistero” di cui parla Van Gogh che risiede la chiave di tale intramontabile successo: da secoli autori, poeti, registi o semplici spettatori tentano di svelarne i segreti, eppure il drammaturgo sembra sempre sfuggire a categorizzazioni canoniche di generi, codici e linguaggi, pur essendo considerato a tutti gli effetti un autore del canone.

Il fumetto è uno dei medium attraverso cui più di frequente si tenta di avvicinare i giovani a opere complesse come quelle shakespea-

² Vedi <https://www.comingsoon.it/film/van-gogh-sulla-soglia-dell-eternita/55078/video/?vid=30753> (ultimo accesso 15/03/2019).

riane, grazie ovviamente alla commistione di codici, visuale e testuale, che facilita la resa e la fruizione dell'opera per i ragazzi. Il *comic* nella sua struttura intrinseca, infatti, presenta alcune caratteristiche specifiche che lo rendono particolarmente adatto a rappresentare quanto più fedelmente la performatività del teatro di Shakespeare:

Il linguaggio del teatro prevede una serie di modi quasi standard per esprimere determinate situazioni o emozioni: la rabbia si esprime in un certo numero di modi, alzando la voce così e così e gesticolando così e così; l'innamoramento in questo modo e così via [...] Per quanto riguarda i fumetti, esiste una loro caratteristica strettamente analoga a questa canonizzazione delle espressioni teatrali. Esattamente come nel teatro infatti, anche nel fumetto, o meglio in molti fumetti, specialmente comici, le espressioni e le situazioni sono in larga parte canonizzate, stereotipizzate in standard facilmente riconoscibili.³

Per quanto il discorso di Barbieri non sia sempre valido nel mondo teatrale, rischiando di non tener conto di una serie di evoluzioni che il teatro ha conosciuto con l'avvento delle avanguardie del secolo scorso, l'analisi dello studioso è effettivamente calzante per quanto riguarda il contesto del teatro elisabettiano: sicuramente gli attori, come noto, avevano bisogno di *escamotages* codificati ed efficaci per coinvolgere e intrattenere tanto i chiassosi e meno colti spettatori nello *yard*, quanto quelli seduti negli ordini di palchi più comodi e riparati, ma anche più distanti dall'azione teatrale. La stereotipizzazione e la tipizzazione ovviamente aiutano anche il lettore di fumetti a comprendere più velocemente le linee generali di una storia. Al tempo stesso, tuttavia, per raggiungere l'obiettivo il fumetto necessita di un radicale ripensamento del testo di partenza vista la densità letteraria shakespeariana che finisce per uscire menomata dall'incontro con il mezzo, nell'ovvio tentativo di renderla meno ostica e più vicina alla sensibilità e all'estetica contemporanea. Accanto alle opere nate per il mondo della scuola che optano per una significativa semplificazione, si sono sviluppate strategie narrative volte a non far perdere alle opere di Shakespeare quella vivacità e quella profondità

³ Daniele Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, Firenze: Bompiani, 2018, 218.

che nei secoli le ha rese dei classici immortali. I primi tentativi emergono nell'ambito della letteratura per l'infanzia, per poi cambiare progressivamente veste al fine di raggiungere anche un pubblico adulto, arrivando in molti casi a mettere in luce quanto il *comic* sia uno strumento le cui potenzialità nel racconto shakespeariano riescono non solo a non tradire le fonti che riscrivono, ma persino a esaltarne alcuni tratti caratteristici in maniera originale.

Torna utile riflettere sulle strade parallele percorse dal teatro shakespeariano e dal fumetto nella loro rispettiva evoluzione, dal momento che vanno a compiere una parabola simile nel loro trasformarsi progressivamente. Pur con una tradizione millenaria alle spalle, si può affermare che il *comic* per come lo si intende nella contemporaneità nasca come genere d'intrattenimento alla fine dell'Ottocento negli Stati Uniti.⁴ Il fumetto vede cambiare la sua veste grafica con il passare degli anni: da semplici strisce d'intrattenimento composte da un numero esiguo di tavole, più simili a *sketch* comici che a delle vere e proprie storie, il *comic* conosce con gli anni, soprattutto in seguito ai conflitti mondiali, una progressiva drammatizzazione della narrazione, affiancata a una sempre più circostanziata analisi introspettiva dei personaggi, a partire dai complessi supereroi della Marvel creati da Stan Lee.⁵ Cambia anche il loro linguaggio che da onomatopeico e sloganistico si trasforma e ingloba anche il lungo monologo di stampo teatrale, dai toni filosofici e dai contenuti esistenziali che dilatano i tempi del fumetto stesso. La nuova veste del medium si presta così all'incontro con il denso soggetto shakespeariano, già a sua volta pieno di chiaroscuri: se da una parte anche le prime commedie erano più ispirate al comico farsesco di origine classica, con una tipizzazione marcata di personaggi facilmente categorizzabili dal pubblico, progressivamente queste assumeranno una veste più crepuscolare in cui l'aspetto speri-

⁴ Daniele Barbieri, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma: Carocci, 2018, 15.

⁵ Stan Lee descrive i suoi eroi, tra i quali Spiderman, i Fantastici 4, gli X-Men, come "supereroi con super problemi", donandogli una veste tragica e una complessità psicologica che segna una svolta nel mondo dei fumetti. Sono personaggi con "una vocazione interpersonale più esplicita" (cit. in *ivi*, 47- 48).

mentale della scrittura shakespeariana trasforma la commedia in “ambiguamente tragica”.⁶ Così come il *comic* (oggetto), man mano che acquisisce fama e sperimenta con le sue potenzialità espressive, abbandona progressivamente la sua natura meramente satirica e assume la veste più complessa del *graphic novel*, allo stesso modo il *comic* (aggettivo) in Shakespeare acquisisce quelle sfumature che rendono sempre più labile la distinzione tra i generi della messa in scena e in cui la densità testuale sembra superare la dimensione meramente performativa. Altro aspetto in comune da non sottovalutare è il complesso rapporto che le opere teatrali shakespeariane hanno con il concetto di autore perché “la fluidità del canone shakespeariano è collegabile al contesto in cui le opere furono prodotte. Innanzitutto, la prassi compositiva dell’epoca, con il suo ricorso a varie forme di collaborazione o di ‘sovrascrittura’, e il concetto di autore erano completamente diversi da quelle a noi familiari”.⁷ Come sappiamo nel teatro entrano in gioco più voci e linguaggi per la resa del prodotto finale e allo stesso tempo nel mondo del fumetto, vista l’esigenza di unire il visuale al letterario, non in tutti i casi si può parlare di un autore unico che compone l’opera, ma a volte si deve mettere in atto una vera e propria forma di scrittura collettiva a cui partecipano più linguaggi (come il disegno e la scrittura, non necessariamente prodotti dalla medesima mano) che devono lavorare all’unisono per rendere il risultato narrativo efficace.

Nel descrivere il rapporto tra il *comic* come mezzo della narrazione e il comico shakespeariano tornano allora utili alcune riflessioni di Art Spiegelman. Nel suo contributo al progressivo attestarsi del fumetto come medium non meno degno di nota del romanzo, il famoso fumettista parla del *comic* come di una commistione di codici, frutto di un lavoro complesso che deve tener conto di più elementi giustapposti:

The word “comic” brings to mind that they have to be funny [...] humor is not an intrinsic component of the medium. Rather than “comic”, I prefer the word “commix”, to mix together, because to

⁶ Simonetta de Filippis, *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca*, Roma: Bulzoni, 2003, 16.

⁷ Michele Stanco, *La letteratura inglese dall’Umanesimo al Rinascimento*, Roma: Carocci, 2016, 265.

talk about comics is to talk about mixing together words and pictures to tell a story.⁸

Allo stesso modo ciò accade nel teatro di Shakespeare che mischia costantemente alto e basso, azione e parola, comico e tragico per dar vita a un prodotto artistico tanto polifonico quanto complesso.

La Disney e le grandi parodie

Sergej Ejzenstejn nel suo testo *Walt Disney* scrive:

Il principio della poesia è quello di trasmutare. Nelle tragedie di Shakespeare le persone cambiano. Nelle sue commedie, i personaggi subiscono una metamorfosi infinita attraverso il travestimento o una trasformazione magica. Con Disney passano l'uno nell'altro.⁹

Ciò che il celebre regista evidenzia è che sia proprio la capacità di metamorfosi all'interno di una storia a garantire una costante fortuna sia ai personaggi della più nota industria d'animazione al mondo che a quelli creati dal drammaturgo inglese più di quattro secoli fa, caratteristica che ha fatto inevitabilmente sì che i due mondi, quello disneyano e quello shakespeariano, finissero per incontrarsi. Il rapporto tra le storie Disney e alcune trame del Bardo è innegabile in lungometraggi animati celebri come *The Lion King* (1994), con i suoi molteplici e neanche troppo nascosti riferimenti a *Hamlet*, ma è soprattutto nel fumetto che il dialogo tra i due mondi diventa prolifico, grazie alla scuola italiana di disegnatori che tra gli anni Sessanta e Settanta crea un vero e proprio genere di riscrittura parodica dei grandi classici della letteratura sotto forma di *comic*.¹⁰ Il fortunato sodalizio tra i classici di Shakespeare e i personaggi disneyani trova nel fumetto un medium capace di esaltare le singole specificità di entrambe

⁸ Art Spiegelman, cit. in Michael Bernard-Donals e Richard Glejzer (eds), *Witnessing the Disaster: Essays on Representation and the Holocaust*, Madison: University of Wisconsin Press, 2003, 27.

⁹ Cit. in Mariuccia Ciotta, *Walt Disney, prima stella a sinistra*, Milano: Bompiani, 2005, 74.

¹⁰ Per un esaustivo elenco si consiglia il sito http://it.paperpedia.wikia.com/wiki/Parodie_Disney (ultimo accesso 22/01/2019).

le categorie di personaggi, ma senza rinunciare a interessanti forme di sovrascrittura letteraria reciproca. Un esempio, tra tanti, è la riproposizione che Silvano Mezzavilla e Giorgio Cavazzano fanno di *The Taming of the Shrew*, dal titolo *Paperon Bisbeticus Domato*. Efficace non solo per l'effetto estremamente comico della resa, ma anche perché la riscrittura riesce a comunicare a più livelli di fruizione: se da una parte risulta calzante la scelta dell'attribuzione dei personaggi di Shakespeare alle icone Disney per divertire il pubblico non necessariamente esperto dell'opera o molto giovane (Paperone che diventa Caterina, Paperino che diventa Lucenzio, Paperina che incarna Bianca), chi ha invece familiarità con il testo shakespeariano nota più riferimenti interessanti. Tra questi c'è la scelta di inserire una cornice narrativa, presente come noto anche nell'originale, in cui però invece di assistere alla beffa a danno di Sly, il lettore della storia di Mezzavilla e Cavazzano si trova a vedere il povero Guglielmo Scuotilancia, uno Shakespeare divenuto egli stesso personaggio della sua opera, che viene vessato da un'attrice despota che porta anch'ella il nome di Caterina, la quale vuole che l'autore abbandoni i suoi "lagnosi drammi e barbose tragedie" per dedicarsi alla commedia, sicuramente più apprezzata dal pubblico.¹¹ Guglielmo Scuotilancia accetterà così l'aiuto di Nonna Papera che dall'Italia di tanto in tanto gli invia missive contenenti storie da poter sfruttare nelle proprie opere. Anche qui il divertente pretesto narrativo potrebbe suggerire l'operazione effettivamente compiuta da Shakespeare del riutilizzo di alcune trame italiane già note nell'Inghilterra del tempo, tratte dalle novelle che circolavano e venivano trascritte, tradotte e riscritte nelle trame del teatro elisabettiano. Circolazione garantita dai fiorenti commerci di stoffe con l'Italia, tema che torna in *Peperon Bisbeticus Domato*, in cui si gioca a giustapporre elementi della trama shakespeariana ed elementi metanarrativi sul periodo in cui viene composto, talvolta creando anche qualche forzatura (come l'apertura della storia al Globe Theatre con una didascalia che recita "1584", anno effettivo di composizione de *La bisbetica domata*, ma in cui il Globe non era stato ancora edificato). In una continua mediazione tra aderenza parodica e metaletteraria e riscrittura necessariamente infedele, ciò che rende però efficace il dialogo tra i due mondi è ciò che ben

¹¹ In *Topolino*, n. 2237, 1998.

evidenzia Fabio Ciaramaglia nel suo lavoro su Shakespeare nel fumetto:

I personaggi, pur mantenendo le proprie connotazioni tradizionali, si adattano bene a rappresentare quelli della commedia [...] si evidenzia pertanto una quasi totale fusione tra l'originale e il riadattamento, dovuta soprattutto alla serialità della Disney, che pur citando dei classici, richiama costantemente sé stessa.¹²

Da riscritture semplicemente relegabili a intrattenimento per bambini, le storie della Disney ispirate ai drammi del Bardo assumono una certa rilevanza nella storia del *comic* shakespeariano, proprio grazie alla capacità che hanno di esaltarne aspetti caratteristici ed esplorarne al tempo spesso le potenzialità narrative. Non solo, ma in questa continua rimediazione è lo stesso medium del fumetto che si ritrova a cambiare ed essere sempre più efficace nella resa del *co-mix* shakespeariano. Prendendo ad esempio non solo le commedie, ma anche la riscrittura che viene fatta delle tragedie, sempre in chiave parodica, si vede come al lettore viene effettivamente fornita una via d'accesso nel complesso e metamorfico mondo del Bardo che, per quanto non aderisca più al suo stesso canone, riflette sul proprio statuto grazie alla capacità di mutare continuamente pur rimanendo sempre lo stesso. Stefano Manferlotti, ad esempio, nota come in un caso quale la riscrittura di *Amleto* con Paperino protagonista:

La storia segue molto alla larga l'originale, diciamo anzi che non lo segue per niente. In realtà l'unico filo che porta alla tragedia di Shakespeare è rappresentato dal carattere irresoluto di Paperino, che applica il famoso «Essere o non essere» a qualsiasi frangente della sua esistenza, con effetti di abbassamento parodico molto gradevoli [...].¹³

In un patto tra lettore e autore di sospensione di giudizio critico sulla fedeltà pedissequa all'opera il fumetto, anche attraverso la decostruzione dei generi, si fa sempre più dinamico e di conseguenza efficace nel rappresentare i *leitmotiv* shakespeariani. Accanto ai disegnatori

¹² Fabio Ciaramaglia, *Shakespeare e il linguaggio del fumetto*, Roma: Bulzoni, 2003, 28.

¹³ Stefano Manferlotti, *Amleto in parodia*, Roma: Bulzoni, 2005, 71.

italiani legati al marchio Disney si sviluppa così un filone parallelo del fumetto shakespeariano che inizia con la “trilogia shakespeariana” a fumetti (composta da *La Tempesta*, *Romeo e Giulietta* e *Amleto*) a opera di Gianni De Luca e arriva fino al superamento non solo di codici e generi, ma anche di emisferi culturali che si fondono, con l’arrivo di Shakespeare persino nel mercato del manga.

Shakespeare nel manga

Proprio l’incontro tra il mondo d’animazione Disney e i disegnatori del manga classico apre la strada a quella che sarà una nuova veste del celebre fumetto giapponese che da semplice genere di intrattenimento comico (*man-ga* vuol proprio dire “immagini di derisione”) diventa un mezzo della narrazione dalla struttura più complessa. Un po’ come accade al *comic* occidentale alle cui trasformazioni si è precedentemente accennato, anche il manga subisce con gli anni una metamorfosi in cui codici, generi e linguaggi si mischiano e si ibridano. La progressiva evoluzione comporta anche un allontanamento dalla semplice costruzione dell’azione narrativa attraverso poche vignette comiche, per giungere a una nuova versione del fumetto dalle implicazioni narratologiche più complesse, in cui non solo si allungano le storie, ma anche il disegno acquisisce un dinamismo diverso. Questo passaggio arriva grazie a Osamu Tezuka, definito il padre del manga per come lo si conosce oggi e il precursore del genere *animēshon* (più noto semplicemente come *anime*), il cinema d’animazione giapponese altrettanto amato in occidente:

Quello che probabilmente fa il successo del *manga* di Tezuka è l’innovativa dinamicità delle figure e delle inquadrature: e questo, nel mondo di ispirazione teatrale (situazione standard con inquadrature fisse e figura intera) del *manga*, è davvero una novità. Il fatto è che Tezuka ha in mente il dinamismo dei film d’animazione disneyani, e il suo disegno mira alla ricostruzione di quell’effetto. Con questa innovazione le possibilità espressive del *manga* si moltiplicano immediatamente, trasformando il disegno da un semplice supporto per evocare una situazione narrativa in un potente mezzo autonomo di

focalizzazione, pronto a sostenere tutti i cambi di registro tra l'avventuroso e l'umoristico.¹⁴

Non stupisce che ancora una volta venga chiamato in causa il dinamismo del mondo Disney che affianca come fonte d'ispirazione quelli che sono alcuni tra i *tópoi* prediletti da Tezuka: le storie dei personaggi della letteratura e della Storia e le trame dei classici non solo orientali, ma di tutto il mondo. Animato dalla convinzione che il mondo del fumetto debba essere nella sua impalcatura ispirato al mondo del teatro, Tezuka dà origine a un prodotto che, grazie alla sua nuova veste, nutre il pubblico dei fumetti e ne espande il bacino, fino all'arrivo e all'affermazione del manga anche in Occidente dove si affianca alla diffusione del *graphic novel*. Ne sono esempio proprio i manga che a loro volta dialogano con le opere di Shakespeare, non limitandosi alla sola riproposizione di trame, ma creandone di nuove che sono un chiaro omaggio alla storia e alla cultura dell'Inghilterra del sedicesimo secolo. Un esempio è costituito dalla saga *7人のシェイクスピア* (*Seven Shakespeares*) di Harold Sakuishi che ruota attorno all'interminabile *quest* sull'identità del Bardo, visto come un uomo non solo di teatro, ma anche e soprattutto di affari che si aggira in una sordida Londra fatta di intrighi e misteri dove regna una scaltra regina come Elisabetta I (Fig. 1).



Fig. 1 – Harold Sakuishi, *Seven Shakespeares* (2010)

Esiste poi una vera e propria collana di *Manga Shakespeares* pensata in Gran Bretagna, curata dallo scrittore e accademico Richard Appignanesi, che rappresenta un esperimento ibrido figlio del fortunato incontro tra i due mondi. Disegnata da autori giapponesi questa collana viene presentata come un utile stru-

¹⁴ Barbieri, *Breve storia della letteratura a fumetti*, 76.

mento per il mondo dell'educazione sia in Giappone che in Gran Bretagna, come si può leggere sul suo sito che ne descrive i molti punti di forza:

- In the UK, use of manga and other new media has been endorsed by The Scottish Office NATE, The Reading Agency, and the Quality and Curriculum Authority in meeting the needs of students studying English.
- It is widely used as an instruction medium in Japan.
- Manga uses 'sequential art' to tell stories and to stimulate ideas.
- Manga is popular with both girls and boys.
- Manga has a range of educational applications – both for students exploring complex ideas and for those challenged by conventional reading.
- Manga is a superb educational aid for learning English as a second language.¹⁵

In un continuo intersecarsi di culture diverse che nel loro incontro amplificano l'eco del Bardo tra le nuove generazioni di tutto il mondo, spesso ciò che ne deriva è una serie di prodotti ibridi che sfruttano un immaginario popolare per garantirsi il maggior pubblico possibile. Prendendo ad esempio l'ultima opera pubblicata per la serie, quella di *The Merchant of Venice*, è interessante notare come sia stato scelto uno stile *fantasy*, nuovamente quasi disneyano, che immerge le vicende dell'opera in un ambiente favolistico e surreale. Dopo la presentazione dei personaggi fatta attraverso immagini a colori che connotano i buoni e i cattivi (colori chiari per i primi e scuri per i secondi), si procede con un fumetto in bianco e nero, in cui il testo shakespeariano è seguito fedelmente, pur se significativamente parafrasato. Il risultato corre in parte il rischio di creare un effettivo appiattimento di un'opera così complessa che nella sua veste originale conferma quanto, per dirlo con le parole di Fernando Ferrara, "[...] nel caso di Shakespeare le commedie e le tragedie fanno parte, in sostanza, di uno stesso mondo, prendono le mosse dai medesimi

¹⁵ Vedi <http://www.mangashakespeare.com/> (ultimo accesso 15/03/2019).

impulsi umani e affrontano temi analoghi o paralleli [...].”¹⁶ La complessità dei personaggi controversi del *Merchant of Venice*, come nel caso emblematico di Shylock, effettivamente rischia a tratti di non emergere, eppure il *Manga Shakespeare* riesce allo stesso tempo, proprio grazie al mix di generi, codici e linguaggi del racconto, a ovviare ai suoi stessi limiti. Ne è esempio la scena in cui Porzia recita le sue celebri recriminazioni sul fatto di essere legata alla volontà del padre rispetto alla sua futura vita sentimentale (Fig. 2).

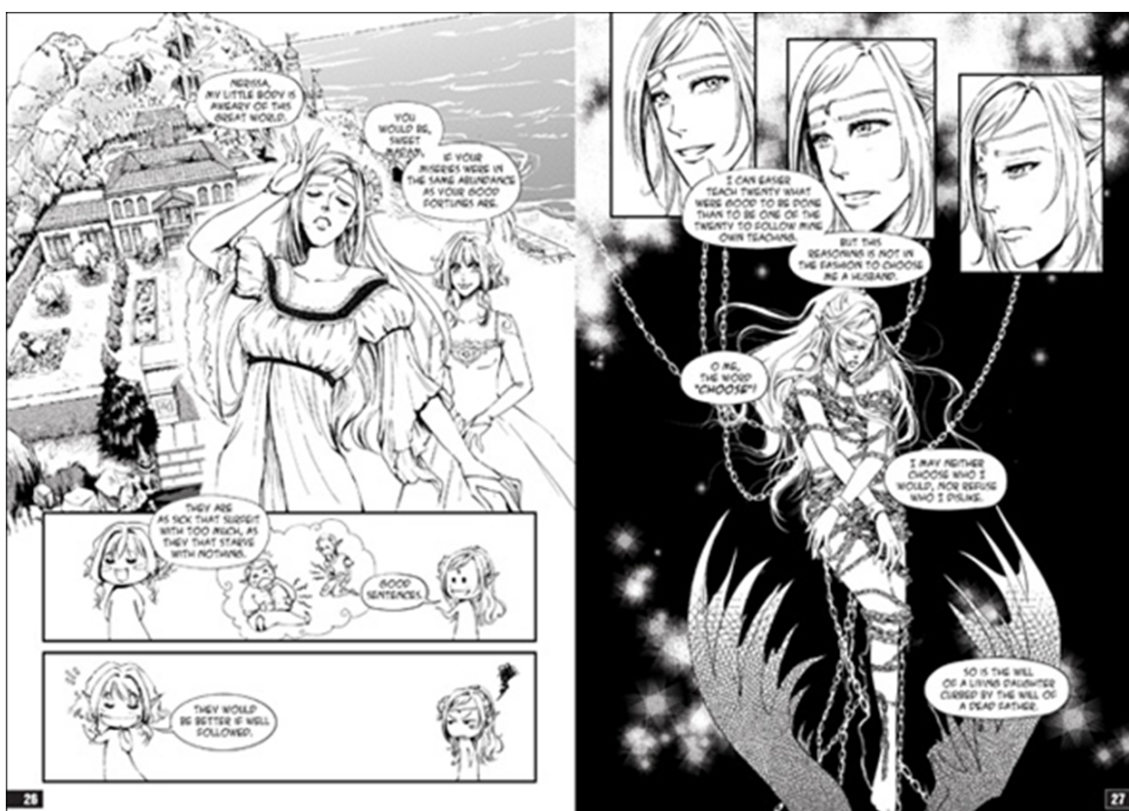


Fig. 2 – Faye Yong, *The Merchant of Venice* (2009)

Per quanto la prima vignetta nel fumetto in cui parla la dama corrisponda fedelmente alla prima battuta della seconda scena del primo atto dell’opera teatrale,¹⁷ già dalle parole di Nerissa che seguono il

¹⁶ Fernando Ferrara, cit. in de Filippis, 14.

¹⁷ “By my troth, Nerissa, my little body is aweary of this great world.” (William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, edited by W. Moelwyn Merchant, *New Penguin Shakespeare*, Harmondsworth: Penguin Books, 1967, I.2.1-2); “Veramente, Nerissa, il mio piccolo corpo è stanco di questo grande mondo.” (*Il mercante di Venezia*, tr. it. Agostino Lombardo, Milano: Feltrinelli, 1992).

registro è ovviamente destinato a cambiare, diventando più semplice e asciutto e lasciando posto, nelle tavole successive, a due radicali sperimentazioni che compongono in modo eterogeneo la sequenza in cui vengono rappresentate quelle che Alessandra Marzola definisce “le molte voci di Porzia”.¹⁸ Nella prima sequenza, infatti, sembra che si voglia effettivamente rappresentare la situazione di una giovane dolente, ma subito dopo si passa a un registro prima comico, quasi parodico, con un abbassamento della drammaticità dell’azione, che solo due tavole dopo invece riscopre un afflato tragico rifacendosi a un immaginario più classico del manga giapponese dalle implicazioni quasi torbidamente erotiche. Proprio questa rapida commistione sembra suggerire comunque un tentativo del medium di descrivere la complessa natura dell’opera e la capacità insita nelle creazioni di Shakespeare di creare personaggi a tutto tondo la cui natura non può essere mai fissata in categorie manichee precostituite.

William a fumetti e nelle terre di Sandman

Lì dove Agostino Lombardo discute della capacità di Shakespeare di “dar forma teatrale al movimento della vita”¹⁹ ben chiarisce la poliedrica capacità del drammaturgo di rappresentare ogni sfaccettatura dell’umano a lui contemporanea e non solo. Ciò che fanno alcuni autori a loro volta nella contemporaneità è però trasformare Shakespeare stesso in personaggio di cui raccontare i “movimenti della vita” attraverso la forma del fumetto. Talvolta giocando sull’interminabile *quest* sull’identità di Shakespeare, come accennato riguardo il caso di *Seven Shakespeares*, altre volte per ottenere un effetto parodico come nella cornice di *Paperon Bisbeticus Domato*, altre ancora attraverso esperimenti dall’animo postmoderno come nella serie *Kill Shakespeares* (in cui i personaggi ‘cattivi’ del bardo, da Riccardo III a Lady Macbeth, sono alla ricerca del loro creatore per vendicarsi del ruolo crudele che gli è stato assegnato), ciò che risulta interessante è

¹⁸ Alessandra Marzola, *La parola del mercante*, Roma: Bulzoni, 1997, 37.

¹⁹ Agostino Lombardo, *La grande conchiglia. Due studi su La Tempesta*, Roma: Bulzoni, 2002, 15.

quanto William personaggio riporti in molti casi caratteristiche proprie dei personaggi da lui creati per il palcoscenico.

Il caso più eclatante è probabilmente quello all'interno della famosa saga *Sandman* di Neil Gaiman, in cui Shakespeare fa ben tre incursioni interconnesse l'una all'altra e attraverso le quali il prolifico autore anglo-americano tenta di raccontare alcuni momenti significativi della vita del drammaturgo. Il *sub-plot* shakespeariano si intreccia ovviamente con la storia del celebre protagonista della saga composta da ben 75 albi. Prodotta tra il 1989 e il 1996 la serie tratta delle peripezie di uno degli 'eterni', Sogno, signore del mondo dei sogni per l'appunto, il quale incontra Shakespeare ben tre volte nel dispiegarsi della sua vicenda: ogni incontro sembra ricalcato non solo sulle opere shakespeariane, in particolare *A Midsummer Night's Dream* e *The Tempest* che danno anche il nome ai due episodi che le chiamano direttamente in causa, ma anche su alcuni elementi legati al contesto personale, culturale e teatrale in cui Shakespeare operava. Compagnono infatti come personaggi secondari anche altri grandi drammaturghi del tempo come Christopher Marlowe e Ben Jonson, o ancora personaggi quali Richard Burbage o Will Kemp, e persino alcuni componenti della famiglia Shakespeare, come i due gemelli che William ebbe da Anne Hathaway, Judith e Hamnet. La scelta d'inserirli è ovviamente strumentale a creare delle storie a più dimensioni, dalla struttura a scatole cinesi, che entrano ed escono dalla storia del sedicesimo secolo in modo funzionale al racconto di Gaiman. Ognuno degli incontri fornisce al lettore sia informazioni in più sulla saga di Sogno, sia sulla fase produttiva shakespeariana durante gli anni in cui avvengono gli incontri, specificati in apertura di ognuno dei tre: 1589, 1593 e 1611. La prima delle tre occasioni vede Sogno intrattenersi a discutere con un uomo che, forse non a caso, sogna di sfidare la morte, quando la sua attenzione è rapita da quello che il lettore scoprirà essere Shakespeare a pranzo con Kit Marlowe, assorbiti in un confronto sulla capacità dell'uno o dell'altro di scrivere drammi memorabili. Intrecciando ovviamente il pretesto dell'immortalità con quello della poesia, il protagonista decide allora di proporre all'inquieto drammaturgo una sorta di patto faustiano che lo vedrà capace di scrivere grandi opere di cui però due dedicate al tema del sogno. I due drammi saranno non a caso proprio *A Midsummer Night's Dream* e *The Tempest*, in cui naturalmente la dimensione onirica è centrale nello sviluppo delle azioni drammatiche e meta-drammatiche. Pur

trattandosi di due commedie, anche se ovviamente diverse tra loro, entrambe risultano nella riscrittura di Gaiman a tratti profondamente inquietanti. Shakespeare ne emerge, infatti, come uomo tormentato dalla continua lotta tra l'identità di artista e quella di padre.

A Midsummer Night's Dream rappresenta la prima opera a fumetti premiata con il *World Fantasy Award*, riconoscimento americano da sempre riservato alle opere narrative, che però riconosce all'opera di Gaiman un'innovativa capacità di rielaborazione del dramma shakespeariano. In un'operazione metanarrativa che, attraverso le tavole del fumetto, dialoga con il testo shakespeariano per provare a dargli una nuova traiettoria, si legge di una messa in scena di *A Midsummer Night's Dream* a opera della compagnia di attori di Shakespeare, presentata però a ospiti particolari: il re dei sogni ha infatti convocato il re e la regina delle fate, Oberon e Titania, per intrattenerli con un dramma scritto sulla loro storia per mano di Shakespeare. In una serie di riferimenti precisi all'opera originale la storia si sviluppa in una dimensione completamente fantastica tra folletti e orchi che si divertono a vedere come i mortali recitano di loro e delle loro vicende, con Gaiman che sfrutta celebri battute come "What Fools these Mortals be!" (III.2.115)²⁰ per creare un continuo dialogo con l'originale, ripensato per essere coerente con le atmosfere di *Sandman*:

Ci rendiamo subito conto che costoro assistono ad una commedia in cui essi stessi sono rappresentati, creando l'effetto di un 'play-within-the-comic-book', se ci si consente l'espressione, riproducendo in chiave indubbiamente originale e diversa i famosi giochi di specchi shakespeariani presenti anche in quest'opera (il play di Bottom e i suoi compagni davanti a Teseo e Ippolita) e reiterando quella "scatola cinese di testi teatrali" attraverso il medium del fumetto. La dimensione metateatrale della storia è data anche da alcune panoramiche sui fondali scenici fissi ("uno spazio antinaturalista, senza possibilità di mutamenti di scena o di effetti di luce") tipici del teatro elisabettiano, mentre gli attori provano o recitano le proprie parti.²¹

²⁰ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, edited by Dover Wilson, *New Cambridge Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 1971, III. 2.115; "Che pagliacci, signor, questi mortali." (*Sogno di una notte di mezza estate*, tr. it. Pier Carlo Ponzini, Milano: Garzanti, 1977).

²¹ Ciaramaglia, 32. Le citazioni cui Ciaramaglia si riferisce sono da Giorgio Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari: Laterza, 1994, 201.

L'ambientazione dove si svolge la riscrittura di Gaiman non è naturalmente casuale, ma anzi evoca quella dimensione che da Northrop Frye in poi la critica shakespeariana ha identificato come *green world*.²² Il bosco, come nell'opera originale, rappresenta quel *locus* in cui il predominio del *λόγος* è sospeso per permettere la sperimentazione identitaria, ed è lì che Gaiman sa di poter giocare con la storia stessa e la decostruzione dei personaggi, Shakespeare compreso.

Oltre alla sostituzione di Teseo e Ippolita con Oberon e Titania (i primi, nel quinto atto dell'originale, spettatori a corte della messa in scena dei carpentieri, i secondi che qui invece assistono alla recita degli attori di Shakespeare su un palcoscenico improvvisato tra le campagne inglesi), Gaiman inserisce anche un altro aspetto che confonde il piano della finzione letteraria con quello della realtà shakespeariana: come nel *Sogno* Titania rivendica i propri diritti sul bambino nato dalla sua vestale per farne un paggetto, allo stesso modo la regina nella storia a fumetti sembra mettere gli occhi su Hamnet, il giovane figlio di Shakespeare, presente all'azione teatrale mentre si lamenta di un padre distratto e ossessionato dalla scrittura drammaturgica. Titania comunica al principe dei sogni di volere Hamnet alla corte delle fate e Gaiman sembra suggerire che la regina riesca a ottenere ciò che vuole: poco dopo che il ragazzo ha raccontato a Shakespeare che una strana donna gli ha chiesto di andare con lei in un mondo lontano, il fumetto si chiude con una lapidaria didascalia che annuncia la morte del ragazzo a soli undici anni. Attraverso la trasformazione di quella che dovrebbe essere una delle commedie più festose del Bardo in un racconto cupo che evoca una delle tragedie personali di Shakespeare, la morte del figlio, Gaiman riflette sulla produzione shakespeariana come specchio della vita stessa del drammaturgo, con i suoi dubbi e i suoi traumi che finiscono, apparentemente e inesorabilmente, per giustificare almeno in parte il progressivo allontanamento dal genere comico.

Con un'ulteriore apertura sulla vita di Shakespeare, che riappare dopo molti volumi di *Sandman* mentre parla con la figlia Judith dell'opera che sta scrivendo riguardo un rapporto padre-figlia, quello di Prospero e Miranda, Gaiman immediatamente allontana anche *The Tempest* dal territorio della commedia. In un nuovo gioco che esalta

²² Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton: Princeton University Press, 1957.

la dimensione metateatrale di *The Tempest*, Gaiman aggiunge al noto parallelo tra Shakespeare e Prospero ulteriori molteplici rispecchiamenti: pone la storia alla fine della grande saga che ha creato facendo sì che anche Sogno, il protagonista, e persino egli stesso, Gaiman in persona, sfruttino la riflessione sull'abbandono della magia come metafora di un ciclo volto al termine in cui l'autore chiude il sipario sulla sua creazione. Non solo: avendo presentato sin dall'inizio Shakespeare come al servizio di Sogno in cambio del dono della scrittura (per cui il celebre monologo sul rapporto tra vita e sogno pronunciato nel dramma assume qui la valenza di un'ode al proprio protettore) in realtà l'autore crea anche un paragone con quel rapporto tra Prospero e Ariel su cui Agostino Lombardo scriveva:

E se Ariel è lo spirito al servizio del mago Prospero e in attesa della propria libertà, egli è anche e soprattutto “teatrante”: è l'aiuto di Prospero, colui anzi che ne realizza gli spettacoli (dalla tempesta ai “masques”, dai giuochi illusionistici ai trucchi anche perfidi); e Ariel è musicista, mimo, danzatore, *fool*, attore: tutti i mezzi del teatro confluiscono in lui, e lo testimonia il suo linguaggio, che non è *un* linguaggio, ma tutti i linguaggi. L'isola, allora, quest'isola che è contemporaneamente vicino alle Bermuda e nel Mediterraneo, se è la natura, se è il mondo, l'America, l'Inghilterra, se è il ricordo di tutte le isole che l'hanno preceduta nella tradizione letteraria (e l'annuncio di tutte quelle che la seguiranno, dall'isola di Robinson a quelle della fantascienza), l'isola è anche palcoscenico, è teatro, è, persino, quel teatro di *Blackfriars* nel quale Shakespeare ormai operava, è quel teatro di corte in cui la *Tempesta* veniva rappresentata.²³

Il mondo di *Sandman* è allora un'altra isola a cui Shakespeare approda, parlando attraverso le voci dei suoi personaggi e i linguaggi di ogni medium che finisce per abitare e colonizzare mentre viaggia per il mondo. Come Ariel, Shakespeare nelle sue reincarnazioni diventa spirito che mette in scena, a discrezione del Prospero che ne richiede i servigi per operare sulla propria isola narrativa, quegli spettacoli, comici e tragici allo stesso tempo, in cui non solo i generi, ma anche i codici e i linguaggi si ibridano senza mai compromettere il suo mistero e la sua auratica immanenza.

²³ Lombardo, 25.

Cymbeline: un romance storico

Antonella Piazza

Abstract: Il comico in *Cymbeline*, come negli altri romances, consiste in un superamento dell'entropia della precedente scrittura tragica, soprattutto di *King Lear*. Come in *Lear*, nell'incipit la figlia Imogen viene allontanata e si allontana da un padre appassionatamente furioso. Mentre nella tragedia Cordelia è vittima del "darker purpose", della cieca pulsione paterna che blocca la successione generazionale, in *Cymbeline* la figlia è strumento del fertile passaggio da una generazione all'altra. Nel *romance* la pace riparativa tra padre e figlia avverrà attraverso le tribolazioni della giovane coppia (Imogen e Posthumus) in due Rome di età diverse, ma collegate per antitesi. I due *setting*, infatti, se permettono a Shakespeare di criminalizzare la Roma papista italianata, corrotta e sessuofobica, gli consentiranno, invece, la rappresentazione di una Roma augustea che permette la pace e dunque la *translatio imperii* da Roma alla Britannia di *Cymbeline*, benedetta dall'azione risanatrice di una nuova donna, Imogen: una 'romantica' reinvenzione storica.

Parole chiave: *Cymbeline*, romance storico, padre e figlia, *translatio imperii*

Il genere degli ultimi drammi

The Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies include i cosiddetti ultimi quattro drammi di Shakespeare nel canone, appunto, della commedia shakespeariana.¹ Ma la possibilità di una precisa categorizzazione di genere per gli ultimi drammi sembra continuamente sfuggire. Ultimi drammi, appunto, tragicommedie, *romances*, drammi sperimentali, sono le definizioni formali più ricorrenti, ma

¹ Penny Gay (ed.), *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

tutte parziali.² In queste forme – qualcuno si è anche chiesto – si esprime lo stile stanco di uno Shakespeare che ha esaurito la sua energia creativa o lo stile di una rinnovata ispirazione che indica nuove sintesi? La seconda posizione è prevalsa sulla prima nella critica degli ultimi decenni che riconosce come cifra comune degli ultimi drammi una riflessione e un ripensamento di Shakespeare sul suo lavoro precedente attraverso una narrazione che indaga nel tempo di due generazioni una struttura di colpa, perdita, riconoscimento e riparazione.³

Sorge allora la questione: una rimeditazione delle commedie o delle tragedie? I *romances* condividono con le commedie un lieto fine: la formazione di una giovane coppia. La critica ha osservato che mentre i giovani nella commedia si allontanano dalla coppia generazionale con uno sviluppo lineare, nei *romances* la struttura è circolare: la giovane coppia deve ritornare verso la vecchia, ricordare, riparare, riconoscere, per potere poi riprendere il cammino verso il futuro. Più forte ed evidente, tuttavia, nei *romances* è la rimeditazione e la rielaborazione delle tragedie (della gelosia di Othello, della malignità di Lady Macbeth, degli impedimenti di Romeo e Juliet, della sessuofobia di Hamlet), più di tutte di *King Lear*, segnando il superamento della intransitività generazionale. Nel corso dei *romances* si assiste, allora, a una riparazione ‘comica’ dell’entropia tragica attraverso il fertile passaggio e la trasmissione/trasformazione dell’eredità da una generazione a quella successiva. Da questo punto di vista la definizione di tragi/commedia – passaggio dalla tragedia alla commedia – assume originali e inesplorati significati.

² Edward Dowden, *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*, 1875; Simionetta de Filippis, *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca*, Roma: Bulzoni, 2003.

³ In una recente edizione l’introduzione conta sette titoli per presentare e definire il genere del dramma in questione: *A play of mixed genres, The calumny plot, Dramatic romance, Tragedy, Tragicomedy, History, A recapitulatory play* (William Shakespeare, *Cymbeline*, edited by Valerie Wayne, *The Arden Shakespeare*, London: Bloomsbury, 2017).

Cymbeline

Nel *Catalogue* del First Folio del 1623 *Pericles* non compare, *The Tempest* e *The Winter's Tale* sono classificati sotto la rubrica delle commedie, mentre *Cymbeline* tra le *tragedies*, una attribuzione formale che permane fino al 2015 e che si aggiunge alla idiosincratia impenetrabilità che spesso qualifica questo dramma. *Cymbeline* è stato un testo controverso, odiato e vilipeso (da Dr Johnson o George Bernard Shaw) o venerato (Tennyson muore con una copia di *Cymbeline* tra le mani), sorprendente per la molteplicità e varietà dei suoi temi e intrecci e il miracolo della sintesi finale. Non a caso Simonetta de Filippis intitola il capitolo dedicato a *Cymbeline* “La sintesi tragica”:

Sembrerebbe che Shakespeare, fino almeno alla terza scena del quinto atto, abbia voluto sperimentare una nuova forma di tragedia, una tragedia che non si svolge più sul terreno psicologico dell'interiorità di una grande figura eroica come proiezione sulla scena di tensioni mentali [...] che riflettono [...] la profonda psicomachia dell'uomo del tempo; la nuova tragedia si costruisce intorno a più centri, moltiplicando i protagonisti e le loro vicende che [...] sembrano riportare in scena praticamente tutte le grandi tragedie di Shakespeare ma, questa volta, cercando un nuovo centro nel movimento, nella pluralità, con una funzione perciò, paradossalmente centrifuga.⁴

È vero che in *Cymbeline* più che negli altri *romances* Shakespeare allude alla sua produzione tragica, quasi appunto una sintesi, ma poi la trasforma con una operazione riparativa che offre una soluzione alla colpa e alla perdita tragiche, in una nuova sintesi che potrebbe ridefinirsi comica. Tragi-commedia, dunque, non nel senso fletcheriano di commistione di generi, ma di transito, nel corso della produzione shakespeariana, dalla tragedia a una nuova commedia.

⁴ de Filippis, 130-131.

Giorgio Melchiori e Maria Del Sapio, tra gli altri, hanno indicato come ineludibile la battuta con cui per l'ultima volta Lear parla a Cordelia durante la loro prigionia:⁵

No, no, no, no! Come, let's away to prison;
 We two alone will sing like birds i'th' cage:
 When thou dost ask me blessing, I'll kneel down;
 And ask of thee forgiveness: so we'll live,
 And pray, and sing, and tell old tales, and laugh
 At gilded butterflies, and hear poor rogues
 Talk of court news; and we'll talk with them too,
 Who loses and who wins; who's in, who's out,
 And take upon's the mystery of things,
 As if we were God's spies: and we'll wear out,
 In a wall'd prison, packs and sects of great ones
 That ebb and flow by th'moon.

(V.3.8-19)⁶

⁵ “La critica non commenterà mai abbastanza la natura germinale di questo dramma e in particolare di queste parole di Lear ai fini della composizione dei *romances*. Tutto qui si annuncia, l'ambita simbiosi di un padre con la figlia, la tensione verso una distanziata ragione misterica e narrativa del destino umano, una metaforica marina: la materia e la forma dei *romances* [...] una figlia buona [...] tutta da ritrovare [...] l'illusione salvatrice; la zattera a cui lentamente pervengono alla fine della loro vicenda Pericles, Leontes, Cymbeline, quella su cui prova ad imbarcarsi fin dall'inizio del dramma solo con Miranda, e per l'ultima volta, Prospero.” (Maria Del Sapio, *Il bene ritrovato. Le figlie di Shakespeare dal King Lear ai romances*, Roma: Bulzoni, 2004, 85-86). Giorgio Melchiori aveva già indicato questa battuta di Lear come fonte da cui derivano tutti i drammi romanzeschi: “I *romances* sono appunto le ‘antiche favole’ che padre e figlia ritrovati si propongono di raccontarsi nella loro prigionia che rappresenta la libertà del loro spirito, divenendo così spie della divinità intenta a indagare il mistero delle cose. È proprio la tragedia di *King Lear* a fornire il modello di queste favole.” (Giorgio Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari: Laterza, 1998, 564).

⁶ William Shakespeare, *King Lear*, edited by Kenneth Muir, *The Arden Shakespeare*, London: Methuen, 1969; “No, no no no! Vieni, / andiamo in prigione. Noi due soli canteremo / come uccelli in gabbia; quando tu chiederai / la mia benedizione, io cadrò in ginocchio / e chiederò il tuo perdono; così vivremo / e pregheremo e canteremo e ci racconteremo / antiche storie, e rideremo delle farfalle / dorate, e ascolteremo poveri malviventi / parlare delle novità della corte; e anche noi / parleremo con loro – di chi perde e di chi vince, / di chi è dentro e di chi è fuori – e prenderemo su di noi / il mistero delle cose come se fossimo / le spie degli Dei; e tra i muri di una prigione / vedremo consumarsi partiti e sette / di potenti, che s'alzano e s'abbassano come / la marea sotto l'influsso della luna.” (*Re Lear*, tr. it. Agostino Lombardo, Milano: Garzanti, 1995).

I *romances* dunque antiche favole (“old tales”) che raccontano sempre di un padre e di una figlia evitando e trasformando l’epilogo tragico disperante di Lear e Cordelia in una ‘commedia’ con un inedito lieto fine: la gabbia/prigione che chiude in un entropico abbraccio mortale Lear e Cordelia dove un padre demente continua caparbiamente a sognare la sua (sterile) utopia incestuosa in presenza di una figlia ridotta ancora una volta e per sempre al silenzio si apre, negli ultimi drammi, alla speranza della ri-generazione del padre come della figlia. È così per Pericles e Marina, Leontes e Perdita, Prospero e Miranda, ma più di tutti è il rapporto tra Cymbeline e Imogen a richiamare Lear e Cordelia. E per più di un motivo. Più di tutto le acrobatiche peripezie di Imogen s-velano e ri-velano il fondo oscuro (è questo il “darker purpose” cui allude Lear stesso nella sua prima lunga battuta), la colpa che si cela nella relazione con il padre re; fuggendo e superando le insidie di un ‘governo’ sessuofobico e misogino Imogen sembra indicare inedite prospettive e verità.

Cymbeline è un dramma giacomiano che, come gli altri *romances*, è una favola politica in cui la relazione generazionale e di genere tra il padre e la figlia si accende di molteplici sensi. La produzione di Shakespeare durante il regno di Giacomo I – le tragedie maggiori, due drammi romani e gli ultimi *plays* – si differenzia da quella scritta sotto Elisabetta I. Giacomo teorizza e sostiene il diritto divino dei re rafforzando l’autorità patriarcale del suo governo: se l’icona di Elisabetta era la vergine madre del suo popolo e amata da esso, quella di Giacomo era la figura del padre. Il 21 marzo del 1610 affermava davanti al Parlamento: “The king is truly *parens patriae*, the *politique* father of his people.” Nota è l’analogia tracciata da Giacomo tra dimensione politica e privata: come il re è padre della patria, così il padre è re della famiglia. Mentre Elisabetta non intendeva guardare nel cuore privato dei suoi sudditi, Giacomo simbolicamente incoraggiò l’istituzione di quella che Lawrence Stone chiama la “famiglia nucleare patriarcale”⁷ in cui comincia a farsi particolarmente esplosiva e violenta la relazione tra obbedienza al padre e libera scelta (scelta del consorte fondata sull’amore). Il modello per la nuova fa-

⁷ Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, New York: Harper & Row, 1977.

miglia – che è quello offerto forse più paradigmaticamente da Prospero – vede il padre che benedice la formazione di una giovane coppia libera di scegliersi per amore (Miranda e Ferdinand), ma vincolata al consenso del padre. Nella nuova coppia nucleare, poi, il rapporto patriarcale intergenerazionale e la tensione tra potere e libertà si trasferisce dal padre al rapporto più marcatamente di genere tra marito e moglie. Il rafforzamento dell'autorità patriarcale sembra segnare inconsciamente, per certi versi, una regressione a una relazione primordiale del padre con la figlia. Freud ha insegnato che la civiltà è resa possibile dalla rinuncia del padre alla relazione endogamica, al desiderio incestuoso p-ossessivo verso la figlia. Questa relazione irrisolta c'è in *King Lear* già dall'inizio: che ragione avrebbe Cordelia, per esempio, di ricordare al padre che l'amore che ha verso di lui non può essere assoluto, ma che lo dividerà con il marito?

Nello stesso modo in *Cymbeline* la perversione incestuosa insoddisfatta provoca una originaria violenza nel rapporto di genere che si trasmette in un contesto omosociale dal padre ai figli maschi, trasformandosi in una pulsione violatrice e stupratoria. Imogen è preda in fuga dalla violenza patriarcale che alla fine riuscirà a mitigare e tradurre in un clima ri-generante e trasformativo.⁸ Privato e pubblico sono in *Cymbeline* collegati analogicamente. Infatti, la dimensione privata e la dimensione pubblica – la crisi tra Imogen e Posthumus (*plot* boccacciano) e il conflitto storico tra la Britannia e la Roma augustea (Holinshed) – sono, al contrario di quanto ha lamentato spesso la critica, correlate (e sviluppate) genialmente da Shakespeare in una unità troppo raramente individuata: quella di un *romance* storico o di una *history* romantica.

⁸ In questa prospettiva Imogen è la protagonista assoluta, piuttosto che la vittima, come vorrebbe parte della critica *gender oriented*: “the fantasy solution of *Cymbeline* is [...] radical: it would attempt to do away with the female body altogether.” (Janet Adelman, *Suffocating Mothers. Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to The Tempest*, London: Routledge, 1992, 219). Anche Maria Del Sapio vede Imogen rinchiusa alla fine nei confini della sua virginale femminilità, garanzia dell'unità britannica (216). Ma come, si cercherà di dimostrare Imogen sta per una Britannia unita, ma aperta a nuove dimensioni nello spazio e nel tempo.

Padre e figlia

Come in *King Lear*, anche in *Cymbeline*, nell'incipit, nella voce dei sudditi – l'opinione pubblica – risuona subito una nota di malcelato scontento nei confronti del re: “You do not meet a man but frowns: our bloods / No more obey the heavens, than our courtiers / Still seem as does the king's.” (I.1.1-3)⁹

Cymbeline viene accusato di essere manipolato dalla nuova Queen, la malefica vedova che vuole favorire il matrimonio della figlia del re con il suo stupido figlio Cloten nonostante Imogen abbia già sposato Posthumus di cui i due signori dell'incipit tessono lodi altisonanti: “I do not think / So fair an outward, and such stuff within / Endows a man, but he.” (I.1.22-24)¹⁰ Per questo Cymbeline esilia Posthumus e costringe Imogen alla prigionia della sua camera.

Già all'inizio si sa inoltre che l'indifferenza colpevole di Cymbeline verso i figli e dunque verso la successione si era già presentata quando molti anni prima due figli maschi, ancora bambini, erano scomparsi e questa trascuratezza, agli occhi dell'opinione pubblica, fa di Cymbeline, fin dall'inizio, un re pericolosamente comico: “How-soe'er 'tis strange, / Or that the negligence may well be laugh'd at, / Yet it is true, sir.” (I.1.65-67)¹¹

Cymbeline è, dunque, evidentemente, un re e un padre debole: la sua presenza sulla scena è minima, soprattutto al confronto con la figlia Imogen, “la protagonista assoluta, presente in scena per quasi metà del dramma, con un numero di battute di gran lunga superiore a quello di qualsiasi altro personaggio.”¹² Eppure, la furia di Cymbeline suscitata dalla disobbedienza e dalla libertà della figlia sembra, come in *Lear*, assoluta e devastante. Come un amante tradito, dà voce

⁹ William Shakespeare, *Cymbeline*, edited by J. M. Nosworthy, *The Arden Shakespeare*, London: Methuen, 1955; “PRIMO GENTILUOMO: S'incontrano solo volti accigliati: / le nostre passioni non obbediscono al cielo, / proprio come nell'aspetto i cortigiani / non si accordano ai sentimenti del re.” (*Cimbelino*, tr. it. Piero Boitani, Milano: Garzanti, 1994).

¹⁰ “Nessuno, credo, è dotato quanto lui / di bellezza nell'aspetto e di virtù nell'animo.”

¹¹ “Per quanto strano sia e si possa / ridere di tanta negligenza, questa, / signore, è la verità.”

¹² Melchiori, 591.

alla sua delusione. Come Cordelia, anche Imogen non ha corrisposto alle fantasie di possesso del padre:

O disloyal thing,
That shouldst repair my youth, thou heap'st
A year's age on me!
[...]
Past grace? obedience?

(I.2.62-64, 67)¹³

Arriva dunque a maledirla minacciando di tenerla per sempre prigioniera in camera sua: “Nay let her languish / A drop of blood a day, and being aged / Die of this folly.” (I.2.87-89)¹⁴ Nonostante *Cymbeline* non comparirà più fino al terzo atto, la pulsione vendicativa e violenta verso il corpo della figlia (“a drop of blood a day”) rimarrà sempre in scena, messa in atto dalla generazione maschile più giovane: Iachimo, Posthumus, Cloten, come si vedrà. Ruth Nevo ha ragione quando dice che *Cymbeline* è il “central ego” di *Cymbeline*, ma quell’“ego is in abeyance, in temporary suspension behind the three plots” e il conflitto messo in scena dagli altri personaggi è il suo “deeply repressed desire for his daughter.”¹⁵

¹³ “Creatura senza lealtà, che dovresti / ridarmi la giovinezza, e invece / accumuli gli anni su di me! / [...] / Senza più alcuna grazia! Non hai più obbedienza!” Parole vicine a quelle di Lear: “LEAR But goes thy heart with this? / [...] / So young, and so untender? CORDELIA So young, my Lord, and true.” (I.1.104-106); “LEAR Ma c’è il tuo cuore in questo? / [...] / Così giovane e così impietosa? / CORDELIA Così giovane, mio signore, e così sincera.”

¹⁴ “No! Che languisca perdendo ogni giorno / una goccia di sangue, e invecchi, / e muoia di questa sua follia.” Come Lear: “Here I disclaim all my paternal care, / Propinquity and property of blood, / And as a stranger to my heart and me / Hold thee from this for ever.” (I.1.112-115); “qui io ripudio ogni mia cura paterna, / affinità e legame di sangue, e d’ora in poi / ti avrò per sempre straniera al mio cuore e a me.”

¹⁵ Il testo di Ruth Nevo (*Shakespeare Other Language*, New York: Methuen, 1987, 67, 94) è citato in Adelman, 347.

Due patti: due Rome

La gelosia e la rabbia di Cymbeline contro Posthumus non si esprime meno violentemente:

Thou basest thing, avoid hence, from my sight!
 If after this command thou fraught the court
 With thy unworthiness, thou diest. Away!
 Thou'rt poison to my blood.

(1.2.56-59)¹⁶

Cymbeline allora spedisce Posthumus in esilio, lontano non solo nello spazio, ma lontano nel tempo, in una Roma futura rispetto alla Britannia di Cymbeline, ma contemporanea alla Gran Bretagna di Giacomo e Shakespeare: in una corrotta Roma italianata papista diametralmente opposta alla Roma augustea che comparirà subito dopo. Strano anacronismo di due Rome: se nella prima il conflitto – una scommessa tra il britanno Posthumus e l'italiano Iachimo, fratello del duca di Siena – ha come esito un tragico crescendo di violenza di cui Imogen paga il 'tributo', nella seconda, la Roma augustea, il conflitto sull'opportunità di pagare un tributo ad Augusto, avrà come esito, tra alterne vicende, la pace tra Britannia e Roma e la risoluzione dei molteplici nodi delle trame di *Cymbeline*, primo tra tutti lo scioglimento e il riconoscimento del fondo oscuro della violenza del padre/marito contro il corpo femminile della figlia/moglie.

Posthumus è un personaggio complesso: un orfano adottato da Cymbeline, di cui si conosce la paternità, ma le cui origini si perdono nel buio (“I cannot delve him to the root”, dice il primo gentiluomo, I.1.28).¹⁷ Posthumus stesso alla fine del dramma ammette di non afferrare il senso della sua esistenza (“Or senseless speaking, or a speaking such / As sense cannot untie. Be what it is, / The action of my life is like it [...]”, V.4.148-150).¹⁸ Posthumus arriva esule a Roma

¹⁶ “Via di qui, essere vilissimo. Lontano dal mio sguardo! / Se dopo quest'ordine ancora sulla corte / fai gravare il peso della tua presenza indegna, / morirai. Via! Sei veleno al mio sangue.”

¹⁷ “Non so scavare nel suo passato / fino alle radici [...].”

¹⁸ “o parole senza senso, o parole / che il senso comune non sa decifrare. / Qualunque cosa siano, il corso della mia vita / è simile ad esse [...].”

con il dono di un anello di Imogen e con il carico di violenza che il re/padre ha scaricato incestuosamente sul corpo della figlia: è questa eredità paterna che spalanca nella nuova generazione il varco della misoginia sessuofobica omosociale. I tre giovani – Posthumus, Iachimo e Cloten – in un denso gioco di spostamenti e condensazioni, recitano una sola e unica parte: la pulsione stupratrice dopo la quale intendono, a mo' di punizione e risarcimento, riconsegnare il corpo della figlia al padre in un movimento compulsivamente circolare.

Nel corrotto, cinico ambiente italianato Posthumus si imbatte (e non è la prima volta) in una giovane comunità internazionale maschile che, con un patto, si sfida sulla seduttività delle donne della propria nazione e soprattutto sulla loro seducibilità, scommettendo sull'impossibile coesistenza in una donna di bellezza e castità. Posthumus, colpevolmente/ipocritamente ingenuo, decide di giocare con Iachimo sul corpo di Imogen: “let there be covenants drawn between's. My mistress exceeds in goodness the hugeness of your unworthy thinking.” (I.5.138-140)¹⁹ Quello che spinge a siglare il patto è il desiderio di violazione di Posthumus acceso, piuttosto che raffreddato, dal ricordo della castità di Imogen: “Me of my lawful pleasure she restrain'd, / And pray'd me oft forbearance: did it with / A pudency so rosy, the sweet view on't / Might well have warm'd old Saturn [...]” (II.4.161-164)²⁰ Questa pulsione spedisce in Britannia Iachimo con un lasciapassare per la sua camera da letto. Janet Adelman ha ragione quando dice che “through a strategy of displacement and dispersal, the play persistently shifts these desires [di Posthumus] away from him, relocating them in Iachimo and especially Cloten.”²¹ Dunque quando Iachimo mostra la “ocular proof”

¹⁹ “Stiliamo accordi precisi fra di noi. La virtù della mia donna supera l'enorme rozzezza dei vostri indegni pensieri.”

²⁰ “A me limitava il piacere legittimo. / E spesso mi chiedeva paziente astinenza. / Mi pregava, con un pudore soffuso di rosso / così dolce che a vederlo avrebbe scaldato / il vecchio Saturno [...]” La stretta relazione tra castità, incesto e stupro è riconosciuta da David P. Gontar in “The Construction of Chastity in Shakespeare's *Pericles. Prince of Tyre*”, *New English Review*, September 2016: ‘Chastity is better perceived as a mask concealing the never-resolved claims of incest.[...] Chastity is best seen as a confectionary enterprise whose elaboration only underscores the inexpugnable and unruly impulses of human nature.’ (https://www.newenglishreview.org/custpage.cfm/frm/184517/sec_id/184517)

²¹ Adelman, 215.

del suo accoppiamento con Imogen, il bracciale, Posthumus è pronto a credergli – nonostante, come è noto, Iachimo abbia penetrato solo con lo sguardo una Imogen abbandonata al sonno – identificando il suo desiderio voyeristico e violatore con quello di Iachimo. Iachimo, avendo in mente Tarquinio, stupratore di Lucrezia, aveva infatti violentato Imogen addormentata nella sua stanza con lo sguardo:

The crickets sing, and man's o'er-labour'd sense
Repairs itself by rest. Our Tarquin thus
Did softly press the rushes, ere he waken'd
The chastity he wounded. Cytherea,
How bravely thou becom'st thy bed! fresh lily!
And whiter than the sheets! That I might touch!
But kiss, one kiss! [...]
[...]
But my design.
To note the chamber.
[...]
Ah, but some natural notes about her body
Above ten thousand movables
Would testify [...].

(II.2.11-30)²²

Quando Iachimo alla fine mostra a Posthumus il bracciale sottratto furtivamente a Imogen, la sua scommessa è vinta definitivamente. Iachimo ha aperto il sigillo delle manette d'amore – “menacle of love”, come Posthumus aveva qualificato il braccialetto (I.2.53) – spalancando il baratro della gelosia e della pulsione omicida del giovane marito.

Iachimo, uno Iago in miniatura, aveva ammesso che la sua scommessa era più contro la fiducia di Posthumus che sulla reputazione di lei (“I make my wager rather against your confidence than her repu-

²² “I grilli cantano, e il corpo stanco dell'uomo / si ristora nel riposo. Così il nostro / Tarquinio calpestò le stuoie, piano, / prima di risvegliare la castità che ferì a morte. / Oh, Citerea, con che bellezza / adorni il tuo letto! Oh giglio fresco, / più bianco delle lenzuola! Poter toccarla! / Un bacio soltanto, un bacio! [...] / Ma il mio disegno è di osservare la stanza [...] / Ah, e poi, qualche particolare fisico, / del corpo, sarebbe prova migliore / di mille miserabili pezzi di mobilio [...].”

tation.” I.5.106-107). Posthumus cioè, sull’onda violatrice di Cymbeline, si è allineato alla cultura misogina omosociale patriarcale piuttosto che alla reciprocità solidale della coppia. La pulsione incestuosa dei padri si traduce nei figli in un desiderio di violazione che ha come esito finale il femminicidio: “In [Shakespeare’s] texts the raped and silenced female body at the same time usually serves as an object in transactions between men, disrupting and/or empowering their homosocial solidarity.”²³

Convinto dell’infedeltà della moglie, Posthumus, infatti, è pronto a scatenare, come Lear, la sua furia misogina e sessuofobica in un movimento che proietta la sua sessuomania sulla donna, su Imogen:

Could I find out
 The woman’s part in me – for there’s no motion
 That tends to vice in man, but I affirm
 It is the woman’s part: be it lying, note it,
 The woman’s: flattering, hers; deceiving, hers:
 Lust, and rank thoughts, hers, hers: revenges, hers:
 Ambitions, covetings, change of prides, disdain,
 Nice longing, slanders, mutability;
 All faults that name, nay, that hell knows, why, hers
 In part, or all: but rather all. For even to vice
 They are not constant, but are changing still;
 One vice, but of a minute old, for one
 Not half so old as that. I’ll write against them,
 Detest them, curse them: yet ’tis greater skill
 In a true hate, to pray they have their will:
 The very devils cannot plague them better.
 (II.4.171-186)²⁴

²³ Krystyna Kujawińska Courtney, “Shakespeare’s Representations of Rape”, *Acta Philologica*, 49 (Warsawa 2016): 92. “If sexuality is central to women’s definition and forced sex is central to sexuality, rape is indigenous, not exceptional to women’s social condition.” (Barbara Baines, *Representing Rape in the English Early Modern Period*, Lewiston: Edwin Mellen Press, 2003, 183)

²⁴ “Ah, poter scoprire / in me la parte dovuta alla donna! / Non c’è impulso verso il vizio nell’uomo / che, dico, non venga dalla donna. / La menzogna, notate, dalla donna. Da lei, / la lusinga, da lei l’inganno. La lussuria, / i pensieri immondi: suoi, suoi! / Sua la vendetta: e ambizioni, cupidigia, / superbia, disprezzo, desideri strani, / calunnie, volubilità – tutti i peccati / che hanno un nome – anzi, che l’inferno / conosce: suoi, in parte o del tutto. / No, del tutto. Ché persino nel vizio / le donne non hanno costanza, ma cambiano sempre: / un vizio d’un minuto con uno nuovo /

E presto è determinato a ucciderla: “O, that I had her here, to tear her limb-meal! / I will go there and do’t, i’ th’ court, before / Her father. I’ll do something –” (II.4.147-149)²⁵ La complicità omosociale, fondata sulla violazione vendicativa, diviene, nella fantasia di Posthumus, *il* modo di farsi perdonare dal padre, Cymbeline, e di essere reintegrato a corte. E quella di Posthumus non è solo una fantasia: egli delega, infatti, Pisanio a mettere in atto il delitto pianificandone luogo e tempo e inganna Imogen con una lettera in cui la implora di incontrarlo a Milford Haven dove invece Pisanio l’avrebbe uccisa. E verso Milford Haven si spostano Imogen, Pisanio e tutto il testo, come in *King Lear* comincia tutto a muoversi verso Dover.

“A father cruel, and a step-dame false, / A foolish suitor to a wedded lady, / That hath her husband banish’d: – O, that husband, / My supreme crown of grief!” (I.7.1-4):²⁶ così Imogen profeticamente lamentava il suo destino alla partenza di Posthumus, prima che l’esperienza della Roma italianata avesse per lei esiti così tanto più tragici. In questo patto privato tra Britannia e Roma il tributo – un pesante carico di violenza – è pagato tutto da Imogen.

Quando l’Italiano Iachimo si allontana dalla corte di Cymbeline quasi incrocia in Britannia un generale della Roma di Augusto, Caius

di trenta secondi. Scrivere contro / di loro voglio – detestarle, maledirle. / C’è però una maniera più sottile / per odiarle veramente: augurare loro / che soddisfino le proprie voglie. / Il diavolo stesso non saprebbe tormentarle meglio.” Anche in questo caso echeggiano in *Cymbeline* le celebri invettive furibonde di Lear: “Down from the waist they are Centaurs, / Though women all above: / But to the girdle to the Gods inherit, / Beneath is all the fiend’s: there’s hell, there’s darkness, / There is the sulphurous pit – burning, scalding, / Stench, consumption; fie, fie, fie! pah, pah!” (IV.6.122-127); “Dalla vita in giù / sono Centauri, anche se sopra sono donne. / Ma la proprietà degli Dei arriva alla cintura: / sotto è tutto del demonio: lì è l’inferno, / lì le tenebre, lì il pozzo / di zolfo – consumazione che brucia, / ferisce, puzza. Via, via, via! puah, puah!” Oppure: “O! how this mother swells up towards my heart; / *Hysterica passio!* down, thou climbing sorrow! / Thy element’s below.” (II.4.54-56); “Ah, come questo mal della madre si gonfia / verso il cuore! Giù *hysterica passio*, / dolore che monti! Il tuo elemento è in basso.”

²⁵ “Ah! Averla qui, nelle mie mani, / e farla a pezzi! Ritornero lassù, / lo farò, lì nella corte, davanti / a suo padre. Farò cose che...”

²⁶ “Un padre crudele, una matrigna infida, / e un idiota che corteggia una donna sposata, / il cui marito è in esilio! – Ah, quel marito, / suprema corona del dolore mio!”

Lucius: le due Rome si sfiorano, per poi subito divaricarsi. È Posthumus che dall'esilio, prima di ascoltare l'esito della sua impresa con Imogen, chiede a Iachimo: "Was Caius Lucius in the Britain court / When you were there? / IACHIMO: He was expected then, / But not approach'd." (II.4.37-38)²⁷

Al centro del dramma si fa pressante un tributo che la Britannia si era impegnata con Giulio Cesare a pagare regolarmente, ma che da tempo non corrisponde, per cui ora Roma richiede e pretende quanto dovuto (III.1.1-10): si tratta in questo caso di un patto tra i due paesi che sul piano politico richiama il *covenant* tra Iachimo e Posthumus. La politica del dramma si sposta dalla dimensione privata a quella pubblica: gli spazi sono gli stessi, ma ora il tempo della Britannia e quello di Roma si sincronizzano.²⁸ Anche il tributo che Roma pretende dalla Britannia sarà, come vedremo, l'occasione di transazioni che, come per il *covenant* privato, avranno al centro Imogen che, insieme a Posthumus, renderà possibile l'istituzione di uno spazio di negoziazione e di pace.

Nel terzo atto ricompare il re/padre Cymbeline, ignaro di quanto è accaduto o sta accadendo alla giovane figlia. Il testo lascia Imogen che dallo spazio claustrofobico della sua camera – luogo di stupri narrati sulle pareti o di stupri sfiorati e immaginati – corre ingenua, innocente, più velocemente che può a Milford Haven verso la trappola escogitata da Posthumus: "O, for a horse with wings! Hear'st thou, Pisanio? / He is at Milford-Haven [...] how far it is / To this same blessed Milford. And by th' way / Tell me how Wales was made so happy as / T' inherit such a haven." (III.2.49-50, 58-62)²⁹ Imogen abbandona così la corte per un'apparente Arcadia, luogo, come si vedrà, in precario equilibrio tra vita e morte, tragedia e commedia, transito e incontro tra storie personali e Storia.

²⁷ "Caio Lucio era / alla corte britanna assieme a voi? / IACHIMO Era atteso, ma non ancora arrivato."

²⁸ Imogen può essere metafora della Britannia romana, così come della Gran Bretagna giacomiana: se il rapporto con la Roma dei papi avrebbe esiti disastrosi, la relazione con la Roma antica rafforza l'identità nazionale assicurandole una 'narrazione', una storia che la radica nel passato e le prospetta un futuro prospero.

²⁹ "Avevo un cavallo con le ali! Senti, Pisanio? / È a Milford Haven. Leggi, e dimmi / quanto è distante. [...] quanto c'è da qui / a questo benedetto Milford? E spiegami poi / come mai il Galles sia tanto fortunato / da possedere un porto come Milford."

Milford Haven

La guerra e la pace finali (atto V) sono preceduti da uno spazio che non è la corte di Cymbeline, né la Roma italianata di Iachimo, né quella della Roma di Cesare Augusto, ma è la dimensione pastorale di Milford Haven. Milford Haven, un porto di partenze e approdi, è il luogo in cui Imogen si dirige pensando di riabbracciare Posthumus, è il porto nel Galles da cui riparte Iachimo o a cui approda l'esercito romano, è il luogo – come Dover in *King Lear* ma con esiti assai diversi – in cui tutti si perdono per poi alla fine ritrovarsi.

Padre e figlia, Cymbeline e Imogen non sono mai stati così lontani. Imogen, giunta a Milford Haven, non trova Posthumus, ma la sua sentenza di morte; non si dispera e per fuggire alle pulsioni rapaci e omicide del marito accoglie il suggerimento di Pisanio di travestirsi da uomo ed è pronta a lasciare il suo mondo: “No court, no father [...]. Hath Britain all the sun that shines? Day? Night?” (III.4.132, 136-137)³⁰ Imogen /Fidele si inoltra a fatica e con passi incerti nella dimensione arcadica del Galles di Milford Haven. Se l'esilio aveva portato Posthumus in una dimensione futura, quello di Imogen/Fidele la conduce in uno spazio più arcaico, il Galles, dove conosce, senza riconoscerli, la coppia di fratelli rapiti al padre da bambini, Guiderius e Arviragus nella cui grotta trova rifugio, sostentamento e amore. “Our courtiers say all's savage but at court; / Experience, O, thou disprov'st report!” (IV.2.33-34):³¹ Imogen sembra qui sottoscrivere lo stereotipo che oppone l'innocenza della natura alla corruzione della corte. Ma la dimensione pastorale di Milford Haven non è un mondo semplice, fermo, privo di tensioni e contraddizioni: in essa la morte in agguato minaccia la vita, la pace non risparmia turbolenze e inquietudini.

Belarius, il padre adottivo che aveva rapito i figli di Cymbeline per vendicarsi dell'ingiusta condanna all'esilio, da una parte riconosce una superiore nobiltà innata in quei giovani che mai hanno frequentato la corte – “[...] and though train'd up thus meanly, / I' th'

³⁰ “Niente corte, niente padre [...] La Britannia possiede / forse da sola tutto lo splendore del sole? / Il giorno e la notte [...]”

³¹ “I cortigiani dicono che fuori / della corte non ci sono che selvaggi. / Ma tu, esperienza, smentisci la voce!”

cave wherein they bow, their thoughts do hit / The roofs of palaces, and Nature prompts them / In simple and low things to prince it, much / Beyond the trick of others.” (III.3.82-86) – dall’altra vuole convincerli che la vita sulle montagne è migliore degli inganni e delle ipocrisie della corte, anche se Arviragus obietta: “What should we speak of / When we are as old as you? [...] How / In this our pinching cave shall we discourse / The freezing hours away?” (III.3.35-39)³² Dopo l’incontro ‘magico’ con Fidele/Imogen verso cui sentono subito un’affinità, i due ragazzi saranno pronti ad arruolarsi tra le fila britanniche e a riconquistare il loro legittimo ruolo.

Milford Haven è un porto, un luogo di passaggio, di confuse metamorfosi, approdi e capovolgimenti, morti e rinascite. Se si esclude il sangue versato durante lo scontro finale tra Britanni e Romani, l’unica morte subita violentemente che si insinua nel mondo del *romance* ha luogo proprio a Milford Haven: è la decapitazione di Cloten che si rivela, in un certo senso, un atto di crudele, parodica giustizia poetica. Quando, infatti, Cloten si accorge dell’assenza di Imogen a corte, Pisanio gli fa credere che Imogen incontrerà Posthumus a Milford Haven, sicché si precipita anche lui in quel luogo con propositi di tremenda vendetta: vestito con gli abiti di Posthumus (Imogen lo aveva offeso dicendogli di non esserne degno) progetta che ucciderà il rivale e davanti al suo corpo esanime stuprerà Imogen e la trascinerà a calci alla presenza del padre: “What mortality is! Posthumous, thy head (which now is growing upon thy shoulders) shall within this hour be off, thy mistress enforced, thy garments cut to pieces before thy face: and all this done, spurn her home to her father [...]” (IV.1.14-18).³³ La circolarità della pulsione incestuosa e stupratrice si ripete: “*all men are Clotens*”, dichiara giustamente Leslie Fiedler, che, per giunta definisce Cloten un “walking phallus”.³⁴ La

³² “[...] e benché allevati così, umilmente, / in una caverna che li fa star curvi, / i loro pensieri raggiungono le cime dei palazzi, / e la Natura li spinge, ben al di sopra / dei modi altrui, a fare da principi / perfino nelle cose semplici.”

“Di cosa parleremo quando saremo vecchi / come voi? [...] Di che discorreremo in questa gelida caverna / per passare le ore lunghe che agghiacciano?”

³³ ‘Ecco cos’è la vita mortale! Entro un’ora, Postumo, la tua testa che adesso è attaccata al collo, ne verrà spiccata, la tua donna violata, i tuoi vestiti fatti a pezzi davanti ai tuoi occhi. Compiuta quest’opera, la riporterò a calci a casa, da suo padre [...]’

³⁴ Cit. in Adelman, 350.

rivelazione di questo paradigma nella relazione di genere non è cancellata dal fatto che la fantasia di Cloten subirà una inversione parodica da *splatter* tarantiniano: sarà la sua testa, non quella di Posthumus a essere tranciata dal valoroso Arviragus e buttata in un fiume – “I have sent Cloten’s clotpoll down the stream [...]”, dirà Guiderius (IV.2.184).³⁵ Inoltre il suo corpo, vestito degli abiti di Posthumus, verrà scambiato da Fedele/Imogen per quello del marito quando, dopo essere stata creduta morta dai fratelli, Imogen si risveglia, come Giulietta, accanto al corpo decapitato di Cloten. È una scena in cui la favola si colora di macabro: “A headless man? The garments of Posthumus? / I know the shape of ’s leg: this is his hand: / His foot Mercurial: his Martial thigh: / The brawns of Hercules: but his Jovial face – / Murder in heaven! How –? ’Tis gone.” (IV.2.308-312)³⁶ Tutti gli uomini sono Clotens. Giorgio Melchiori ha ragione: “Il senso vero e ultimo di *Cymbeline* non è esoterico: è l’affermazione che nella favola sta la verità.”³⁷

Ma la favola continua e si trasforma nello spazio transizionale di Milford Haven. La rivoluzione più inaspettata e inedita di *Cymbeline*, ancora più e ancora prima della inattesa pace tra Roma e Britannia, è quella annunciata da Posthumus:

Yea, bloody cloth, I’ll keep thee: for I wish’d
 Thou shouldst be colour’d thus. You married ones,
 If each of you should take this course, how many
 Must murder wives much better than themselves
 For wrying but a little?

(V.1.1-5)³⁸

Posthumus, che crede di avere ucciso Imogen, riconosce la sua colpa e si dispera, ma rettifica in maniera del tutto originale il suo precedente attacco misogino giustificando le mogli “who wry but a little”

³⁵ “La cocciuta cocuzza / di Cloten ho spedito nel torrente [...]”

³⁶ “Un uomo senza testa? I vestiti di Postumo? / Riconosco la forma della sua gamba. Questa / è la sua mano, il suo piede da Mercurio, / la coscia da Marte, i muscoli di Ercole. / Ma il suo volto da Giove? Un assassinio in cielo! / È sparito.”

³⁷ Melchiori, 595.

³⁸ “Sì, ti terrò, panno insanguinato, / perché io stesso ti volli di questo colore. / O mariti, se ciascuno di voi agisse così, / quanti dovrebbero uccidere mogli / assai migliori di loro, soltanto / perché hanno deviato appena un poco!”

considerandole meno colpevoli di mariti ridicoli e assassini. Criminalizzando la follia di mariti gelosi, a ragione o a torto, e uxoricidi, e considerando l'infedeltà solo una trascurabile trasgressione, Posthumus solleva la sessualità femminile da una colpa fino ad allora irredimibile relativizzando il carattere assoluto e tirannico della virtù della donna: la castità, che nel testo ha nel "menacle of love", sorta di cintura di castità, la sua metafora più potente. Quando il padre, Cymbeline, che è perso nell'intricato labirinto dei riconoscimenti finali, chiede spazientito a Iachimo di venire al punto della sua storia, la risposta di Iachimo – "your daughter's chastity" (V.5.179) – risulterà una verità ormai depotenziata. *Cymbeline* rivela due pulsioni distruttrici maschili: la gelosia del marito (Othello), così come la violenza incestuosa del padre (Lear), ma vi pone riparo.

La dichiarazione di Posthumus apre il cerchio compulsivo del desiderio maschile, che abbiamo considerato: ripara una colpa e apre la relazione a nuove prospettive. Come Krystyna K. Courtney conclude, negli ultimi drammi di Shakespeare il corpo e l'esistenza della donna assumono maggiore rilievo del primato dei legami omosociali in una cultura patriarcale.³⁹

A questo punto, Imogen crede Posthumus morto, e così crede Posthumus di Imogen. Imogen, al contrario di Giulietta, è pronta a nuove trasformazioni: travestita da Fedele, viene arruolata come valletto nel campo romano al servizio di Caius Lucius, mentre Posthumus, cercando la morte nel campo nemico, si muoverà tra l'uno e l'altro schieramento.

La Roma di Augusto

Nel terzo atto Cymbeline riprende la scena pubblica, con il ruolo di re, oltre che di padre. Anche dal punto di vista politico *Cymbeline* e *King Lear* fanno riferimento alle questioni che preoccupavano il regno di Giacomo. Come Lear, Cymbeline è un re dell'antica Britannia, entrambi condividono la stessa geografia: l'associazione tra i due

³⁹ Cfr. Courtney, 97.

re doveva essere chiara anche al pubblico oltre che allo stesso sovrano.⁴⁰ Dal punto di vista storico e simbolico, per Giacomo Lear rappresentava il re colpevole di aver diviso nel lontano 800 a.C. quella Britannia che invece lui, che veniva dalla Scozia, desiderava intensamente riunire: anche se l'unione di Scozia e Inghilterra avvenne più tardi (1707), questo fu il primo re a proclamarsi “King of Great Britain”. Da questa prospettiva egli si identificava probabilmente con Cymbeline impegnato, come era, in una politica estera che intendeva differenziarsi dalla politica isolazionista di Elisabetta. Leah Marcus, a questo proposito osservava:

The wicked queen [...] can be seen as a demonized version of Queen Elizabeth I. More precisely, perhaps, the wicked queen is a dark rendering of the image of Elizabeth as it functioned in Stuart England as a symbol for civic and parliamentary opponents of James's absolutism. [...] Through the wicked queen, Shakespeare marginalizes the image of Elizabeth and its association with the valorization of England's “virginal” isolate intactness, in favor of the Stuart vision of internationalism and political accommodation.⁴¹

In *Cymbeline* intorno al tributo richiesto da Roma nasce (come per il *covenant* privato) una contesa non solo tra Roma e Britannia, ma all'interno della stessa Britannia. Caius Lucius – accolto con rispetto alla corte britannica a cui lo lega un'antica amicizia – avverte comunque che se il tributo viene rifiutato, Roma muoverà guerra alla Britannia. Cymbeline è titubante: anche se sente di avere un debito nei confronti di Roma perché Giulio Cesare gli ha conferito molti onori – “Thou art welcome, Caius. / Thy Caesar knighted me; my youth I spent / Much under him; of him I gather'd honour [...]” (III.1.68-

⁴⁰ “Si pensi che sulla scena elisabettiana, sempre uguale, anche il trucco e i costumi di Lear e Cymbeline, entrambi vecchi re britanni, dovevano essere identici, e così pure quelli di Cordelia e di Innogen: allo spettatore che vedesse i due drammi sulla stessa scena a poco tempo di distanza l'analogia tematica e di situazione doveva balzare agli occhi.” (Melchiori, 590)

⁴¹ Leah S. Marcus, *Puzzling Shakespeare. Local Reading and Its Discontents*, Berkeley: University of California Press, 1988, 128.

70)⁴² – si sottomette alla posizione intransigente, isolazionista e bellicosa, di Queen e dello stupido Cloten: “Britain’s a world by itself, and we will nothing pay for wearing our own noses.” (III.1.12-13)⁴³ L’orgoglio nazionalista e isolazionista risuona nelle battute con cui la Regina cerca di convincere il re a non pagare il tributo:

Remember, sir, my liege,
 The kings your ancestors, together with
 The natural bravery of your isle, which stands
 As Neptune’s park ribb’d and pal’d in
 With rocks unscaleable and roaring waters,
 With sands that will not bear your enemies’ boats,
 But suck them up to th’ topmast.

(III.1.17-23)⁴⁴

L’isola come “parco di Nettuno”, circondata da scogliere insormontabili e acque ruggenti, non può non ricordare la celeberrima invocazione di Gaunt all’Inghilterra in *Richard II*: “England, bound in with the triumphant sea, / Whose rocky shore beats back the envious siege / Of wat’ry Neptune [...]”. (II.1.61-63)⁴⁵

L’orgoglio nazionale espresso dalla perfida moglie di Cymbeline allude e associa, dunque, il testo a un *history play* e al suo spirito tutto nazionale che *Cymbeline* appunto intende superare. Con le *histories* negli anni Novanta Shakespeare sotto Elisabetta aveva costruito la narrazione e celebrazione dell’unità nazionale dell’Inghilterra Tudor (in *Richard II* ci si riferisce sempre e solo a “This land” come Inghilterra/England). Lo scozzese Giacomo Stuart, invece, con il titolo di

⁴² “Sei benvenuto, Caio. / Il tuo Cesare mi ordinò cavaliere, e sotto di lui / ho passato molta della mia giovinezza; / da lui ho ricevuto onori [...]”

⁴³ “La Britannia è un mondo a sé, e non pagheremo proprio un bel niente per il diritto di portarci il naso sulla faccia.”

⁴⁴ “Ricordate, sire, / mio sovrano, i re vostri antenati, / e insieme la posizione forte e audace / per natura, della vostra isola: un parco / di Nettuno, cinto e chiuso da rupi / insormontabili e acque ruggenti, con sabbie / che non reggeranno le navi dei vostri nemici, / ma le risucchieranno fino alla cima degli alberi maestri.”

⁴⁵ William Shakespeare, *Richard II*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano: Mondadori, 1979; “L’Inghilterra, accerchiata dalla marea montante, / le cui erte scogliere respingono l’invidio assedio / del signor delle acque, Nettuno [...]” (*Riccardo II*, tr. it. Andrea Cozza, Milano: Garzanti, 1995).

“king of Great Britain” sognava, come si diceva più sopra, una nazione più grande dell’Inghilterra:

The political plot of *Cymbeline*, in marked contrast to the prevailing spirit of nationalism in Shakespeare’s earlier history plays, culminates in a vision of harmonious internationalism and accommodation that mirrors James’s own policy. The British and Roman ensigns wave “Friendly together”, the fragmented kingdom of Britain is reunited, and the nation embarks on a new and fertile era of peace.⁴⁶

Nella Britannia di *Cymbeline* (in cui, invece, l’Inghilterra non viene mai nominata), Giacomo proiettava l’unità del suo nuovo stato, che intendeva, in politica estera, coniugare autonomia e interrelazione.⁴⁷

Lo Shakespeare giacomiano dopo le tragedie e prima dei *romances*, si era rivolto alla storia romana in cui venivano esplorati nodi storici e politici contemporanei – e *Cymbeline* viene associato a un dramma romano: “Sometimes called Shakespeare’s last Roman play, *Cymbeline* dramatizes ancient Britain’s attempt to come to terms with Imperial Rome.”⁴⁸

Lo scontro tra Britanni e Romani, avrà, come vedremo ancora, alterne vicende: i Britanni nonostante risultino, alla fine, sorprendentemente vittoriosi, altrettanto sorprendentemente decideranno di pagare il tributo – che al contrario del primo disastroso tributo privato (a spese di Imogen) – avrà come esito né vinti, né vincitori, ma un’auspicatissima pace: “Publish we this peace / To all our subjects. [...]”

⁴⁶ Marcus, 122.

⁴⁷ La posizione di Posthumus, orgogliosamente favorevole alla guerra, nonostante non sia uno ‘statist’ come lui stesso ammette (“Statist though I am none”, II.4.16), è orgogliosamente consapevole dell’identità nazionale: “Our countrymen / Are men more order’d than when Julius Caesar / Smil’d at their lack of skill, but found their courage / Worthy his frowning at. Their discipline, / (Now wing-led with their courages) will make known / To their approvers they are people such / That mend upon the world.” (II.4.20-26); “Non sono un politico [...] / La nostra gente è più preparata / di quando Giulio Cesare sorrideva / della loro inesperienza, anche se trovava / il loro coraggio preoccupante. La disciplina, / unita ora al coraggio, dimostrerà / a chi vuole metterli alla prova / che sono un popolo capace di fare / progressi nel mondo.”

⁴⁸ Jean Howard, “Cymbeline”, in Stephen Greenblatt et al. eds, *The Norton Shakespeare*, New York: Norton, 1997, 2957.

Never was a war did cease / (Ere bloody hands were wash'd) with such a peace." (V.5.478-479, 483-485)⁴⁹

“Peace” è l’ultima parola di *Cymbeline* (e dunque anche del First Folio). La pace tra Roma e Britannia assicura uno *happy ending*, un finale comico, un matrimonio che garantisce non tanto e non solo la ‘sudata’ riunificazione della coppia romantica di Imogen e Posthumus e la ricomposizione acrobatica della “royal family” intorno a Cymbeline finalmente vedovo, ma celebra la consapevolezza metateatrale del testo con il matrimonio tra due generi drammatici: le *histories* e i *Roman plays*, una saldatura che fa di *Cymbeline* la quintessenziale drammatizzazione politica e tragicomica della *translatio imperii* promessa e promossa dalla centralità di un sovrano assoluto legittimato dalla teoria dell’origine divina della monarchia (come il primo re Stuart si presentava).

La sutura simbolica nel corpus shakespeariano tra, da una parte, il percorso delle *histories* con la sua esaltazione dell’unità nazionale e, dall’altra, il destino sovranazionale, imperiale dei *Roman plays* è Milford Haven, il porto del Galles. Non è un caso che Milford Haven – che chiude il ciclo delle *histories* con lo sbarco di Richmond, primo re Tudor – sarà in *Cymbeline* il luogo in cui sbarca il generale romano Caius Lucius con il suo esercito che, pur dopo una sconfitta, vede seguire alla guerra una pace (appunto inaspettata) senza vincitori né vinti, un matrimonio della Britannia con Roma segnalato dalle due bandiere che sventolano vicine – “let / A Roman and a British ensign wave / Friendly together” – un matrimonio che, accettando e riconoscendo il debito della Britannia nei confronti di Roma, ne riceve e raccoglie l’eredità. Quella pace consacra il destino sovra- e inter-nazionale della Gran Bretagna attraverso il riconoscimento delle comuni origini troiane di Roma e della Britannia. Imogen, nelle *Chronicles* di Holinshed, è moglie del troiano Bruto discendente di Enea – da cui il nome di Britannia – ed è dunque la prima regina britannica. Il nome di Imogen è l’anello che congiunge la Britannia e Roma alle stesse origini troiane e, attraverso il superamento del conflitto, rico-

⁴⁹ “Questa pace venga annunciata / a tutti i nostri sudditi. [...] Mai con pace tanto felice guerra fu terminata / prima ancor che si lavasse mano insanguinata.”

nosce l'eredità di un destino comune di espansione e di pace. Giacomo amava paragonare la pace del suo paese, la pax giacomiana, alla imperiale *pax augustea*.

Il matrimonio tra *histories* e *Roman plays*, la combinazione di unità nazionale ed espansione fuori dai confini nazionali, lo *happy ending* da 'commedia' risulta inaspettato non solo al pubblico, ma persino al personaggio designato all'interpretazione, l'indovino che, se in prima battuta legge nel volo dell'aquila romana da sud a ovest il segno della vittoria dei Romani, è costretto poi a rettificare e a riconoscere che l'ovest è l'occidente vittorioso del britanno Cymbeline:

The vision,
Which I made known to Lucius ere the stroke
Of yet this scarce-cold battle, at this instant
Is full accomplish'd. For the Roman eagle,
From south to west on wing soaring aloft,
Lessen'd herself and in the beams o' the sun
So vanish'd; which foreshadowe'd our princely eagle,
Th' imperial Cæsar, should again unite
His favour with the radiant Cymbeline,
Which shines here in the west.

(V.5.467-476)⁵⁰

Il volo dell'aquila imperiale allude chiaramente alla *translatio imperii*, alla continua marcia della civiltà da un punto nell'ovest, Roma, a uno ancora più a occidente, Londra.

Significativo l'entusiasmo con cui Imogen si rivolge – in contrasto con la matrigna – a un mondo fuori dalla Gran Bretagna:

Hath Britain all the sun that shines? Day? Night?
Are they not but in Britain? I' th' world's volume
Our Britain seems as of it, but not in't:

⁵⁰ “La visione / che rivelai a Lucio prima che scoppiasse / questo conflitto appena sopito / si adempie appieno in questo momento. / L'aquila romana si levava alta sull'ala / da mezzogiorno ad occidente, poi diveniva / più piccola, e svaniva nei raggi del sole. / E questo adombrava un'unione nuova / fra la nostra aquila imperiale, Cesare, / e il radioso Cimbelino, che splende qui a occidente”

In a great pool, a swan's nest: prithee think
There's livers out of Britain.

(III.4.137-139)⁵¹

Il re/padre e la nuova coppia

C'è da rimanere stupiti della geniale e divertita destrezza con cui Shakespeare nel quinto atto riannoda i fili, disambigua gli equivoci, sveste i travestimenti in una barocca *anagnorisis* finale che conta venti riconoscimenti e cinque confessioni. Come in *King Lear*, padre e figlia, dopo una lunga separazione, si riavvicinano. Cymbeline ammette che la figlia gli manca – “Imogen, the great part of my comfort gone” (IV.3.5) – e, pur incredulo dei delitti che la moglie confessa sul letto di morte, riconosce la sua cecità nell'aver preferito alla figlia la malvagia matrigna: “yet, O my daughter, / That it was folly in me, thou mayst say, / And prove it in thy feeling. Heaven mend all!” (V.5.66-68)⁵² Quando per il miracoloso intervento nella battaglia del vecchio Belarius e dei figli non ancora riconosciuti, nonché di un povero soldato dietro il quale si nasconde Posthumus, Cymbeline viene liberato e vince per loro merito la guerra, il re riprende il centro della scena. La centralità del sovrano/padre, in chiusura del dramma, viene rafforzata dal *masque* finale che vede l'intervento divino negli affari umani: Giove discende su un'aquila in soccorso di Posthumus che giace prigioniero in una cella per riconoscergli – attraverso un oscuro *riddle* – la sua legittima discendenza e annunciare il ruolo che il suo matrimonio con Imogen avrà negli affari dello stato.

⁵¹ “La Britannia possiede / forse da sola tutto lo splendore del sole? / Il giorno e la notte si trovano solo in Britannia? / Nel volume del mondo, la Britannia appare / come una sua parte, ma separata: / il nido di un cigno in un gran lago. / Pensa, di grazia, che esseri viventi / ci sono anche fuori della Britannia.” Imogen non risulterà più, dunque, chiusa nel cerchio della sua verginità e del suo ruolo di moglie e figlia, metafora dei confini inviolabili della Britannia (cfr. Del Sapio, 185-227), ma aperta liberamente al futuro e all'esperienza del cambiamento.

⁵² “Imogene, la mia più grande consolazione, fuggita”; “Eppure, figlia mia, / tu avresti ben potuto dire / che la follia era in me, e provarlo / con le tue sofferenze. Il cielo vi ponga riparo.”

Leah Marcus ricorda che Giacomo soleva presentarsi in Parlamento ‘scendendo’ come Giove sull’aquila imperiale⁵³ e Shakespeare sembra alludervi nella teofania finale o *masque* quando Giove lascia sul petto di Posthumus una tavoletta con un messaggio che resiste all’interpretazione tanto da dover essere letta due volte prima che l’indovino riesca a sciogliere l’enigma della “tender air” che annuncia che per merito della *mollis air*, della *mulier* (Imogen), di un principio femminile, saranno riparate tutte le perdite, sarà recuperata la legittima discendenza maschile e la centralità della sovranità:

When as a lion’s whelp shall, to himself unknown, without seeking find, and be embrac’d by a piece of tender air: and when from a stately cedar shall be lopp’d branches, which, being dead many years, shall after revive, be jointed to the old stock, and freshly grow, then shall Posthumus end his miseries, Britain be fortunate, and flourish in peace and plenty.

(V.4.138-145)⁵⁴

L’allusione a Giove/Giacomo dà l’ultimo paradossale e obliquo *turn* politico al nostro *romance* storico: il regime assoluto Stuart trova attraverso il consenso dall’alto – dal sommo Giove – la legittimazione del potere assoluto del re. Per di più il riferimento a Giove sembra alludere anche a Giove il pianeta, i cui satelliti erano stati appena scoperti dal cannocchiale di Galileo (il *Nuncius Sidereus* fu pubblicato nel 1610). Il potere di un dio romano e anche una forza di attrazione naturale restituiscono a Cymbeline/Giacomo la posizione centrale irresistibile del re assoluto dei *masques*.

“Does the world go round?” (V.5.232) chiede frastornato Cymbeline, per poi concludere, rivolgendosi ai figli, con una metafora astronomica: “Blest pray you be, / That, after this strange starting from your orbs, / You may reign in them now! O Imogen, / Thou hast lost

⁵³ Marcus, 119.

⁵⁴ “Quando il figlio di un leone senza saperlo troverà non cercandola un’aria dolce che tutto lo abbraccerà; quando i rami di un cedro maestoso saranno tagliati e, morti da molti anni, rivivranno per essere riuniti al vecchio tronco e germogliare di nuovo: allora saranno terminate le miserie di Postumo, la Britannia sarà felice e fiorirà in pace ed abbondanza.”

by this a kingdom! / IMOGEN No, my lord; / I have got two worlds by 't." (V.5.371-375)⁵⁵

Con il ritrovamento dell'erede innocente cresciuto in Arcadia, Imogen e Posthumus hanno perso il regno. Come sottolinea il re/padre, Imogen rimane fuori dalla sua orbita. Come il marito, così anche il padre ha allentato la sua presa di possesso assoluto sulla figlia/moglie riconoscendosi un ruolo paterno:

O, what am I?
A mother to the birth of three? Ne'er mother
Rejoic'd deliverance more.
(V.5.369-371)⁵⁶

Questa battuta di Cymbeline si può interpretare in chiave misogina, come il desiderio partogenetico di un padre capace di dare origine alla vita senza avere bisogno di una madre, ma si potrebbe anche considerare come un abbassamento, un ingentilimento del potere del padre e dunque con il riconoscimento del ruolo della madre, della *mulier* citata nell'enigma.

Imogen e Posthumus non sembrano rammaricarsi della perdita del regno: né l'una, né l'altro sono animati da ambizioni di potere: "but most miserable / Is the desire that's glorious. Bless'd be those, / How mean soe'er, that have their honest wills, / Which seasons comfort." (I.7.6-9)⁵⁷ aveva affermato Imogen e Posthumus aveva ammesso: "Statist though I am none, nor like to be [...]." (II.4.16)⁵⁸ Essi hanno attraversato la dolorosa esperienza dell'esilio, dell'espulsione e della reintegrazione, hanno servito sia nel campo britannico che in quello romano, Imogen è passata da un'identità sessuale a un'altra: per tutto

⁵⁵ "Mi gira attorno, il mondo." "Siate benedetti e regnate nelle vostre sfere / dopo tanto strano errare da esse. Imogen così hai perso un regno. / IMOGENE No, mio signore. Ho guadagnato due mondi."

⁵⁶ "Sono allora / come una madre che dà alla luce tre figli? / Mai nessuna gioia più del parto."

⁵⁷ "Somma miseria invece / il desiderio che aspira in alto. / Beati coloro che, per quanto poveri, / possono appagare le loro voglie modeste / e trovano in questo contentezza."

⁵⁸ "Non sono un politico, e non è probabile / che lo divenga mai [...]."

questo essi rimarranno figure in transito, ‘eccentriche’, soggetti di resistenza critica e correzione destabilizzante rispetto alla fatale forza di attrazione del potere accentratore patriarcale.

Tra i *romances* *Cymbeline* è l’unico a non terminare con un matrimonio dinastico. La figlia, libera sia dalla circolarità della pulsione incestuosa minacciata dal padre (come era stato il caso di Lear) che dalla linearità dinastica promessa dal padre (come nel caso di Prospero), si fa garante, come “tender air”, del principio rigeneratore della natura creatrice, capace di risanare la primitiva forza distruttiva della tirannia patriarcale: “comes in my father, / And like the tyrannous breathing of the north, / Shakes all our buds from growing.” (I.4.35-37)⁵⁹ Il “tyrannous breathing of the north” è mitigato e trasformato, “embrac’d by a piece of tender air”. L’indovino traduce “tender air” con *mollis air* e, dunque, *mulier* che in latino vuol dire donna prima ancora che moglie.

È l’aria soave della donna nuova, Imogen, che risponde al respiro soffocato di Cordelia: la tragedia si scioglie in commedia e la storia in *romance*.

⁵⁹ “[...] giunge mio padre e, come il soffio / prepotente del vento del nord, spazza via / i nostri germogli in boccio.”

Mettere in scena il comico

La ricetta del comico: *La dodicesima notte* di Shakespeare nella rivisitazione di Laura Angiulli

Roberto D'Avascio

Abstract: Il saggio intende ricostruire l'intenso lavoro di drammaturgia e messa in scena che la regista napoletana Laura Angiulli, direttrice della storica sala Galleria Toledo di Napoli, ha dedicato negli ultimi quindici anni al teatro elisabettiano, in particolare all'opera di William Shakespeare, focalizzando l'attenzione critica sulla ricerca scenica fatta dalla stessa regista sulla produzione comica del grande drammaturgo inglese, attraverso la rappresentazione di commedie quali *Il mercante di Venezia*, *La bisbetica domata* e *Misura per misura*. In particolare, il saggio approfondisce il discorso del comico in Shakespeare attraverso la recente messa in scena de *La dodicesima notte*, cogliendo l'elaborazione di una direzione drammaturgica ben precisa, caratterizzata da una decisa essenzialità scenica. Il saggio, infine, analizzando le riflessioni teatrali di Laura Angiulli, evidenzia come i lavori sul comico shakespeariano abbiano segnato un importante punto di svolta, caratterizzato da un certosino lavoro di riduzione drammaturgica, da una regia che si affida a uno spazio vuoto per scrivere la scena attraverso l'uso delle luci e dei suoni, e dal lavoro con e su gli attori. Nel complesso, attraverso le numerose rivisitazioni shakespeariane, la ricerca scenica di Angiulli sembra essere approdata a un purissimo teatro di parola.

Parole chiave: Shakespeare, Angiulli, comico, parola

Due ragazzi stanno provando a recitare una scena: interpretano due giovani innamorati in crisi, scambiandosi l'un l'altro accuse feroci sui loro comportamenti, discutendo con veemenza di vita, di relazioni, di città in cui vivere e di libri con la parola "morte" contenuta nel titolo. Argomenti alti e profondi, affrontati pubblicamente in un ristorante macrobiotico di Sunset Boulevard a Los Angeles. Forse stanno per lasciarsi, ma alla fine si abbracciano con calore, baciandosi con altrettanta passione. È la scena finale di *Io e Annie* di Woody

Allen, nel quale lo stesso Allen interpreta l'attore comico Alvy Singer, che racconta in prima persona la sua tormentata storia d'amore con Annie, interpretata da una splendida Diane Keaton, fino alla loro rottura finale. E proprio nel finale del film Alvy sta facendo provare, appunto, un suo testo teatrale con *happy ending*, affermando: "Beh, che volete? Era la mia prima commedia. Sapete come si cerchi di arrivare alla perfezione, almeno nell'arte. Perché è talmente difficile nella vita." Sta raccontando la triste conclusione di quella storia d'amore. E il film si chiude, dal momento che si è parlato di "commedia", con una barzelletta per spiegare la fine di una storia, che avrebbe potuto funzionare, ma che non ha funzionato affatto: "Io pensai a quella vecchia barzelletta, sapete, quella dove uno va da uno psichiatra e dice *Dottore, mio fratello è pazzo, crede di essere una gallina* e il dottore gli dice *Perché non lo interna?* E quello risponde *E poi a me le uova chi me le fa?* Beh, credo che corrisponda molto a quello che penso io dei rapporti uomo-donna, e cioè che sono assolutamente irrazionali, e pazzi, e assurdi, ma credo che continuino perché la maggior parte di noi ha bisogno di uova."¹

Le relazioni tra gli uomini e le donne, in una dimensione performativa e scenica che riflette bene uno stato oscillante tra il saturnino e il mercuriale, sono al centro di *Twelfth Night*, secondo Harold Bloom la migliore tra le commedie di Shakespeare,² che viene composta probabilmente attorno al 1601, in una fase storica non solo di successo e di affermazione della sua drammaturgia, ma anche di transizione matura della sua riflessione sull'uomo, la società e il mondo, collocandosi tra la definitiva stesura di *Hamlet* e l'elaborazione di *Troilus e Cressida*, in un "arco di volta non solo del teatro ma della coscienza moderna", accingendosi subito dopo a "calarsi negli abissi di *Otello, Macbeth, Re Lear*."³

Come dice il titolo, l'opera è stata scritta in occasione del 6 gennaio, giorno dell'Epifania, che cade esattamente dodici giorni dopo

¹ *Annie Hall* ha vinto quattro premi Oscar ed è uscito in Italia con il titolo *Io e Annie*.

² Cfr. Harold Bloom, *Shakespeare: l'invenzione dell'uomo*, Milano: Rizzoli, 2001, 145.

³ Agostino Lombardo, "Introduzione", in William Shakespeare, *La dodicesima notte*, a cura di Agostino Lombardo, Milano: Feltrinelli, 1993, v.

il 25 dicembre, data convenzionalmente attribuita alla nascita di Cristo, per chiudere le feste natalizie. Pur non riferendosi mai direttamente a questo periodo di feste,⁴ Shakespeare tuttavia ritaglia la sua commedia in una cornice carnevalesca che richiama uno sfondo di festività storicamente “turbolente e scatenate” durante le quali in Inghilterra “è permesso e tollerato, per gioco, tutto ciò che i severi costumi della nostra società altrimenti vietano e reprimono per amore dell’ordine.”⁵ Un modo per far vedere le cose da una prospettiva diversa, forse un poco anarchica, che a sua volta richiama quel sottotitolo “Or, what you will” nel quale sembra esprimersi quella giocosa libertà di tradizione popolare, molto praticata nel primo periodo Tudor, durante la quale giochi e intrattenimenti della festa finale della dodicesima notte erano governati da un “Lord of Misrule”, incoronato dal caso, dall’aver trovato un fagiolo nella propria fetta di torta.⁶

Secondo Bloom quest’opera, con un tale sfondo sociale, sembra diventare al volgere del secolo un catalizzatore estetico della produzione comica shakespeariana, poiché all’interno de *La dodicesima notte* sembrano confluire quasi tutte le sue precedenti commedie, non perché Shakespeare “avesse perso la sua inventiva umoristica, ma perché si era lasciato dominare dallo spirito comico di «quel che volete»”,⁷ ultimo baluardo dallo spessore sfacciatamente divertito prima dell’arrivo prepotente dell’amarezza delle *dark comedies* successive, quali *Troilus and Cressida*, *All’s Well that Ends Well* e *Measure for Measure*. Con queste opere, di lì a poco, Shakespeare avrebbe attraversato la cupezza di un abisso drammaturgico il cui argine sembra essere costituito, appunto, dalla produzione di *Twelfth*

⁴ L’unico riferimento in proposito è fornito da un personaggio minore, Sir Toby Belch, che canta “O’ the twelfth day of December—”; “Oh, il dodicesimo giorno di dicembre—” (II.3.81). Questa e tutte le successive citazioni dell’opera sono tratte da William Shakespeare, *Twelfth Night, or What You Will*, in *The Complete Works*, edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford: Clarendon Press, 1988; la traduzione italiana è di Agostino Lombardo (ed. cit.).

⁵ Ekkehart Krippendorff, *Le commedie di Shakespeare: il regno della libertà*, Roma: Fazi, 2014, 280.

⁶ Tale spirito è espresso nel sottotitolo che richiama palesemente *As You like it*, commedia composta circa due anni prima, e che avrebbe potuto essere lo stesso titolo dell’opera se in quello stesso periodo John Marston non avesse scritto e messo in scena per una compagnia di ragazzi una commedia con lo stesso nome.

⁷ Bloom, 145.

Night, opera di una certa consapevolezza per far comprendere che “l’unico modo per non cadervi dentro [l’abisso] consiste nel capire che tutti, ad eccezione di Feste, il buffone riluttante, sono pazzi senza saperlo.”⁸

Dunque, il dramma si presenta come una commedia abitata da personaggi caratterizzati da una forte componente di instabilità psicologica, che si agitano sulla scena seguendo la direzione della loro follia. Shakespeare li pone in un contesto geografico assolutamente insolito, rispetto alle diverse trame italiane, o comunque mediterranee, ambientando l’intera vicenda in Illiria, una terra perlopiù sconosciuta agli spettatori del tempo, che oggi potremmo sovrapporre alle coste frastagliate e alle città portuali della Croazia.⁹

Ci è presentata una località dai contorni sfumati e indeterminati, un luogo della fantasia più che della geografia, una “mera invenzione, dove si invoca o si bestemmia la Vergine Maria, ci si intrattiene in taverne che non potrebbero essere più elisabettiane, si scambia Messina per Messalina [...], si indossano calzamaglie all’ultima moda, si ballano la giga irlandese e le italiane gagliarda e corrente.”¹⁰ Dunque, una terra tutta immaginaria, dove tutto potrebbe succedere e che presto prenderà una forma concreta e teatrale nell’immaginazione degli spettatori.

La forma che assume questo contesto è, tuttavia, strana: sembrano mancare a questa società la dimensione attiva della politica, la dialettica forte dei rapporti di potere, l’ordinamento statale dalla rigida gerarchia sociale. Il potere sembra sfumato: c’è il duca Orsino che governa senza governare, comportandosi quasi da pari con altri personaggi di rango inferiore e senza impartire ordini. Il suo unico pensiero, ossessivo e languido, è per l’amore irraggiungibile di Olivia, ricca contessa e altro vertice della gerarchia sociale illirica, interessata solo a spendere denaro per allietare la vita ai membri della sua

⁸ Ivi, 146.

⁹ La tradizione drammaturgica inglese ha utilizzato raramente dei set teatrali relativi all’Europa orientale e più specificatamente alla penisola balcanica. Una significativa eccezione in questo panorama storico è stata l’ambientazione di *Blasted* (1995) di Sarah Kane, che ha sviluppato simbolicamente la seconda parte del suo discusso dramma d’esordio nel bel mezzo della guerra nella ex-Jugoslavia durante gli anni Novanta del secolo scorso.

¹⁰ Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Roma: Salerno Editrice, 2010, 228.

corte e che fa della sua cameriera Maria la sua massima confidente. E poi c'è Viola, approdata in Illiria in seguito a una violenta tempesta – l'ennesima tempesta che tocca e toccherà non solo ai personaggi della drammaturgia elisabettiana, rivelandosi motore di tanta letteratura inglese nei due secoli successivi – che, nel presentarsi a corte, non utilizza, nasconde e quasi sembra rinnegare il suo rango aristocratico.

E tuttavia l'Illiria, pur essendo la sede di una commedia di grande spasso e divertimento, si dimostra una terra difficile e non sembra presentarsi come “la più salubre tra le regioni remote, trovandosi nel cosmo shakespeariano, a metà strada tra la miasmatica Elsinore di Amleto e le feroci guerre e gli amori infedeli di *Troilo e Cressida*.”¹¹ È anche la terra di Malvolio, maggiordomo di Olivia, personaggio arrogante e altezzoso, che subisce una crudele beffa nel corso della messa in scena e, creduto pazzo dalla sua padrona, è rinchiuso in una stanza buia riservata a chi ha perso il senno. In questa Illiria fantastica “fuori di sesto” – in cui il *fool* Feste è l'unico personaggio davvero savio e nella quale il meno matto tra i matti subisce una forzata clausura manicomiale – Shakespeare muove i suoi personaggi sulla scena con apparente disordine e con gioiosa libertà, avendoli slacciati dalle forzature della “pressione real-storica o real-politica” che imporrebbe loro il tradizionale “ruolo dell'eroe o dell'eroina, del fallito e dell'ambiziosa, del potente o della gelosa [...]”¹²

Sono tutti personaggi alla ricerca di qualcosa, ossessionati dall'appagamento di una reciprocità, ma senza “equilibrio interiore” o “baricentro spirituale”, presentandosi letteralmente come degli “spostati”.¹³ La categoria del pazzo, del folle o dello spostato sembra costituire la cifra semantica di personaggi che “are caught up by delusions or misapprehensions which take them out of themselves, bringing out what they would keep hidden or did not know was there”, concludendo che “*Madness is a keyword*”.¹⁴ Pur enfatizzando “sometimes the exposure and celebration of folly, at other times the

¹¹ Bloom, 155.

¹² Krippendorff, 297.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cesar Lombardi Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, Princeton: Princeton University Press, 1972, 275.

poignancy of unattained love and of unheeded wisdom [...]”,¹⁵ non c'è personaggio in scena che non si autodefinisca almeno una volta come pazzo o sia considerato tale da altri interlocutori:¹⁶ dunque, una commedia ‘decentrata’ perché senza azione principale, scritta in potenza da un “Nietzsche più allegro” poiché sembra quasi che “la vita dei personaggi venga vissuta da forze al di là del loro controllo.”¹⁷

¹⁵ Wells and Taylor, “Introduction” to *Twelfth Night*, in Wells and Taylor (eds), 691.

¹⁶ Si può notare in proposito come nel primo atto sia in particolare il buffone Feste a restituire una cornice drammatica in cui pazzia e saggezza cominciano a confondersi: “Wit, an’t be thy will, put me into good foolings! Those wits that think they have thee do very oft prove fools, and I that am sure I lack thee may pass for a wise man. For what says Quinapalus?—‘Better a witty fool than a foolish wit’.” (I.5.29-34); “Spirito mio, se vuoi, mettimi in vena di buone buffonate. Gli spiritosi che credono di possederti, molto spesso si dimostrano matti; e io che sono sicuro di non averti posso passare per savio. Che cosa dice Quinapalus? ‘Meglio un matto spiritoso che uno spiritoso scemo’.” Nel secondo atto è Malvolio, il maggiordomo di Olivia, a constatare il contesto di libera follia a cui si lasciano andare altri personaggi: “My masters, are you mad? Or what are you? Have you no wit, manners, nor honesty, but to gabble like tinkers at this time of night?” (II.3.83-85); “Signori miei, siete pazzi? O che cosa siete? Non avete giudizio, buone maniere, onestà, per mettervi a schiamazzare come calderai a quest’ora della notte?” A fare di nuovo riferimento a tale contesto, nel terzo atto ci pensa Viola, travestita da Cesario, dopo un colloquio con Feste: “This fellow is wise enough to play the fool, / And to do what well craves a kind of wit. / He must observe their mood on whom he jests, / The quality of persons, and the time, / And, like the haggard, check at every feather / That comes before his eye. This is a practice / As full of labour as a wise man’s art, / For folly that he wisely shows is fit, / But wise man, folly-fall’n, quite taint their wit.” (III.1.59-67); “Costui è abbastanza saggio per recitare / La parte del buffone: e per farla bene / Ci vuole una speciale arguzia. Lui deve / Osservare l’umore di chi prende in giro, / La qualità delle persone, e il tempo, e / Come il falco, gettarsi su ogni piuma / Che gli viene davanti agli occhi. Questa / È una pratica tanto faticosa quanto / L’arte d’un uomo saggio. E infatti / La follia ch’egli mostra saggiamente è buona: / Ma il saggio in preda alla follia sragiona.” Nello stesso atto Maria, dama di compagnia di Olivia, presenta la presunta perdita del senno da parte di Malvolio: “He’s coming, madam, but in very strange manner. He is sure possessed, madam.” (III.4.8-9); “Sta venendo, signora, ma in modo molto strano. È certo impazzito, signora.” Nella pazzia di Malvolio, la stessa Olivia sembra specchiare la propria: “I am as mad as he, / If sad and merry madness equal be.” (III.4.14-15); “Anch’io sono pazza come lui / Se la pazzia triste e quella allegra / Sono la stessa cosa.”. Nel quarto atto, infine, è Sebastian, fratello gemello di Viola, a insistere in questa direzione: “Are all the people mad?” (IV.1.26); “Sono tutti matti, qui?”

¹⁷ Bloom, 147.

E così il duca Orsino insegue l'amore impossibile di Olivia senza mai andare direttamente a corteggiarla, ma inviando dei suoi inutili messaggeri che sono costantemente rifiutati; così la bella Olivia decide di patire sette anni di solitudine per la morte del fratello, negandosi alla socialità e agli uomini; così anche, e soprattutto, Viola che cambia identità, facendo innamorare contemporaneamente uomini e donne. Quest'ultima vive fino in fondo sulla scena questo stato scivoloso di squilibrio, ma a differenza degli altri ne è pienamente cosciente: diventa Cesario "decidendosi a favore di un ruolo che la porta di quando in quando [sulla] soglia di una schizofrenia dolorosamente riflettuta."¹⁸ Il travestimento costringe Viola ad alienarsi da se stessa, incapace di ammettere la propria identità, pur riconoscendola: arriva addirittura a parlare di sé in terza persona, a immaginarsi come propria sorella o a parlare dal punto di vista maschile della sua femminilità. Assumendo un ruolo maschile, Viola "tenta l'impossibile, di attraversare quel confine che antropologicamente non si può varcare, di trapassare la linea che separa i due sessi [...]" per proteggere la sua identità femminile in una terra straniera.¹⁹ Assumendosi rischi e affrontando pericoli.

La stessa Viola è la scintilla che fa scoppiare quella barberiana "festa di pazzi"²⁰ attraverso il meccanismo scoppiettante dell'equivoco, dell'inganno e del travestimento, che travolge nell'intreccio scenico tutti i personaggi, praticato e subito quasi allo stesso tempo in un continuo "giuoco di specchi – ma di specchi deformanti."²¹ Nel tradurre e poi presentare *La dodicesima notte*, Agostino Lombardo ha sottolineato, con una forza critica ancora molto persuasiva, sempre attenta alla dimensione teatrale e performativa della scrittura shakespeariana, la specificità di un gioco teatrale non fine a se stesso, ma aperto a "un più vasto 'equivoco', un più drammatico 'inganno', che è quello di fronte al quale si trova l'uomo."²² La vitale dimensione lunatica che vivono i personaggi è forse la scivolosa e squilibrata condizione di chi prova a misurarsi con "l'ambiguità del mondo" o

¹⁸ Krippendorff, 298.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Bloom, 147.

²¹ Lombardo, VII.

²² Ivi, VI.

della “condizione umana”, che costituirebbe “la vera sostanza della commedia [...]”²³

In questo senso siamo davanti al paradosso di una commedia amletica, nella misura in cui non è solo Malvolio a non saper leggere la falsa lettera, artatamente costruita per fargli credere che la sua padrona possa desiderarlo, ma sono tutti i personaggi in scena vittime di una beffa dal momento che nessuno è capace di leggere davvero la realtà circostante, provando a setacciare empiricamente la verità tra le apparenze ingannatrici. Tutti cadono nell'equivoco, tutti sono abbagliati da illusioni, a tal punto che chi pratica l'inganno a sua volta lo subisce, come nel caso di Viola le cui vicende sceniche producono un complicato intreccio labirintico, che spazia dall'amore che sente improvvisamente per Orsino, alla passione fulminante che suscita in Olivia, al quasi duello comico con Sir Andrew, fino alla lacerante delusione che provoca nell'inconsapevole Antonio e all'agnizione finale del fratello gemello Sebastian.²⁴

Ma in cosa consiste questa supposta libertà gioiosa/giocosa che sembra spingere la loro pazzia verso l'azione? In effetti, la loro instabilità scenica – che costantemente fugge da una certa quadratura drammaturgica – sembra essere tutta compresa nell'espressione di desideri, nella ricerca del partner, nel dare concreta direzione alla propria libido. Tutti i personaggi sembrano vivere un confuso stato passionale a cui bisogna provare a dare una risposta: pur nella loro follia, e nonostante tutte le incertezze del reale, seguono coraggiosamente un metodo (d'amore) e una difficile pista sentimentale. L'inconsistente Illiria sembra improvvisamente popolarsi di passioni amorose e desideri insoddisfatti. Ogni personaggio sembra terribilmente indaffarato a mandare nervosi segnali d'amore: tra quelli più evidenti, Malvolio li manda a Olivia, Olivia a Cesario/Sebastian, Antonio a Sebastian/Cesario, Orsino a Olivia, Viola/Cesario a Orsino.

²³ *Ibid.*

²⁴ Un'opera che qualche anno più tardi riprenderà similmente la condizione di un universo sociale in cui tutti i personaggi hanno perso il senno alla ricerca, e a causa, di amori non corrisposti, è *The Lover's Melancholy* (1629) di John Ford, che si porrà come una riscrittura di *Twelfth Night*. Cfr. Roberto D'Avascio, *La Scena Crudele: performance dell'eccesso nel teatro di John Ford*, Napoli: Liguori, 2011, 81-102.

Una ragnatela di desideri, inseguimenti e corteggiamenti, che si attorcigliano tra loro creando un arabesco comico e sentimentale allo stesso tempo.²⁵

Con *Twelfth Night* la “produzione comica shakespeariana, dopo le prime sperimentazioni di ispirazione più satirica, entra decisa in una fase di perlustrazione del campo di manifestazione dell’eros.”²⁶ Orsino, Olivia, Viola e gli altri diventano paradigma estetico in scena di un senso del comico gaio, romantico, festivo e perfino felice, capace di rappresentarsi attraverso la teatrale narrazione spensierata dell’amore “secondo le dinamiche della libera circolazione e contemporanea messa in forma della potenza energetica della libido.”²⁷

Tale scatenata corrente attraversa tutto il “macrotesto shakespeariano comico-romantico, surriscaldandone la temperatura”, tanto nel disegnare trame quanto nell’evocare ciclicità stagionali, fino a riconciliare dialetticamente “il caos sociale e l’ordine naturale, la sentimentalità e la pulsione.”²⁸ Tale libido teatrale si concretizza in materia di racconto amoroso attraverso la presenza fisica della parola.

Alla fine del 2018 Laura Angiulli ha portato in scena *La dodicesima notte*. La sua messa in scena, dai tratti evocativamente elisabetiani, ha posto con forza al centro del suo lavoro drammaturgico la mediazione della parola, capace di ricomporre “le retoriche della passione sentimentale”, scardinando, irridendo, e tuttavia esaltando le “potenzialità simboliche” del linguaggio verbale, attraverso una “tracimazione del significante” in una spumeggiante esuberanza scenica, che travasa vertiginosamente “energia vitale dall’eros alla parola.”²⁹

La ricerca teatrale di Laura Angiulli e del suo gruppo, che opera stabilmente dal 1991 presso la sala Galleria Toledo dei Quartieri Spagnoli di Napoli, è iniziata già alla fine degli anni Settanta, presso il

²⁵ Cfr. Mario Praz, *Storia della letteratura inglese dal Medioevo all’Illuminismo*, Milano: Rizzoli, 1992, 122-123.

²⁶ Rossella Ciocca, *La musica dei sensi. Amore e pulsione nello Shakespeare comico-romantico*, Roma: Bulzoni, 1999, 13.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ivi*, 15.

²⁹ *Ivi*, 15-16.

Play Studio di via Martucci guidato da Arturo Morfino,³⁰ per poi passare per la fondazione della *Cooperativa Il Teatro*,³¹ della quale Laura Angiulli non è stata solo ispiratrice, ma lavorandovi come autrice, regista e attrice, ha cominciato qui un percorso di ricerca incentrato sulla parola, declinata nella direzione dell'espressione della contemporaneità attraverso il palcoscenico. La parola teatrale diventa una "chiave per scendere" dentro il mondo della cultura meridionale, per "rappresentarne la solitudine" e "la percezione della morte come frantumazione quotidiana del tempo dell'attesa."³²

Pur sviluppando, tra la fine degli anni Settanta e tutti gli anni Novanta un'estetica teatrale e una scena complessivamente caratterizzate da una sperimentazione basata sulla suggestione dell'immagine, sul movimento scenico nello spazio, sul fondamentale lavoro su costumi, luci e scenografie, tale ricerca non ha rinunciato di fatto mai all'uso di una parola drammaturgica, elemento scenico imprescindibile di una trama fatta di luci, suoni e colori, produttrice di una fortissima suggestione visiva. Laura Angiulli ha prodotto in questi anni un "teatro onirico che è tuttavia teatro prevalentemente di parola" nella misura in cui "il progetto di espressione e comunicazione teatrale parte dalla parola" stessa.³³ Una dimensione verbale, tuttavia, artaudianamente svuotata dei suoi significati e craighianamente ridotta a puro materiale, che riesce a farsi corpo nei linguaggi della scena.

³⁰ Il *Play Studio* era all'epoca centro di ricerche audiovisive, laboratorio interdisciplinare e colonna napoletana del teatro d'animazione, al quale Angiulli ha partecipato in qualità di attrice e animatrice. Con una robusta formazione di studi classici, Angiulli è stata segnata da quest'esperienza collettiva, dalla quale è emersa la scoperta di nuove pratiche culturali relative in particolare al contemporaneo, dalla forza della nuova letteratura teatrale al passaggio delle compagnie internazionali.

³¹ Dall'ambiente stimolante e fecondo delle cantine teatrali di via Martucci, frequentate al tempo dalle incursioni di personalità eccentriche e innovative quali Vittorio Lucariello, Michele Del Grosso, Gennaro Vitiello o Ettore Massarese, verrà fuori nel 1978 la fondazione della *Cooperativa Il Teatro*, filiazione diretta del *Play Studio*, che dal nome stesso indica la direzione definitiva della sua ricerca, incentrata appunto sulla dimensione scenica e squisitamente teatrale.

³² Vanda Monaco, *La contaminazione teatrale: momenti di spettacolo napoletano dagli anni Cinquanta a oggi*, Bologna: Patron Editore, 1981, 147.

³³ Ivi, 148.

Angiulli arriva alla parola/corpo, tipica della performance elisabettiana, e al teatro di Shakespeare dopo trent'anni di attesa e di studio, di timori e di avvicinamenti circostanziati al grande drammaturgo inglese, dopo gli attraversamenti della teoria scenica del teatro delle avanguardie fatta nelle cantine, della funzione della centralità dell'attore nei duri laboratori sul corpo simbolico di Grotovski, dell'acquisizione della ritualità scenica di Artaud nel rapporto col pubblico a teatro. È partita dalla messa in scena di *Canto fermo* nel 1978, primo spettacolo, tratto da *Cent'anni di solitudine* di Gabriel Garcia Márquez, che ricostruiva il senso politico della comunità di Macondo attraverso una scena caratterizzata dal “delirio onirico delle immagini e dei suoni [...]”.³⁴ Una scena così commentata da Gennaro Vitiello: “Il tuo teatro mi ricorda Velázquez”³⁵ – una definizione suggestiva per una scena teatrale accostabile alla grande pittura, ma parlante e performativa.

Cruciale fase di passaggio da una dimensione verbale materialmente riformulata in chiave di suggestione visiva, che perdura fino alle metà degli anni Novanta,³⁶ a un'estetica della parola carica di corpo scenico a partire da un testo, è stato, per Laura Angiulli, lo studio del teatro di Jean Genet, che ha avuto come esito due importanti produzioni teatrali e un film lungometraggio.³⁷ In quello che la stessa Angiulli ha definito un “lento avvicinarsi al teatro di parola”,³⁸ l'elaborazione artistica intorno alla drammaturgia di Genet ha preso la forma di un importante momento di transizione di un'estetica scenica nella quale la parola diventava chiaramente il terminale di un

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Laura Angiulli, intervista del 12.12.2018, registrazione audio.

³⁶ A tal proposito si è notato come “i lavori della cooperativa Il Teatro non rinunciano mai all'uso della parola e del testo, il che – sebbene dimostri la grande passione letteraria della Angiulli – per un gruppo di ricerca in questi anni (tra l'altro in continuo rapporto proprio con i gruppi di Martone e Servillo), non è affatto una scelta scontata.” (Marta Porzio, *La resistenza teatrale: il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma: Bulzoni, 2011, 422).

³⁷ Si tratta della produzione teatrale di *Tatuaggi* (1996), una messinscena su traslazione di Enrico Fiore della pièce *Haute Surveillance* (1947), da cui Laura Angiulli ha successivamente realizzato un film lungometraggio con titolo omonimo (1997), e di *Puttanile* (1999), messinscena di quattro quadri dell'opera *Le Balcon* (1956).

³⁸ Angiulli, intervista citata.

pensiero, sganciandosi da una certa sudditanza nei confronti dell'occhio per ricondinarsi in una nuova grana sonora che dall'orecchio ritornava alla vista. Con Genet la parola comincia a farsi corpo a partire da tutta la forza sonora di un testo letterario di partenza.

Se in tutta la sua prima fase di ricerca, dalla fine degli anni Settanta alla metà degli anni Novanta, il testo letterario, spesso di altissima qualità, era stato solo uno strumento di partenza di elaborazioni teatrali anche molto personali, la fase successiva dedicata a Genet sembrava aver fatto da ponte verso la scoperta di Shakespeare, avvenuta dieci anni più tardi, punto di arrivo di una dimensione scenica di forte maturità artistica, nella quale la riflessione estetica ha ripensato una scena assolutamente essenziale, ripulita da ogni scorza retorica, affidata alla centralità dell'attore, alla sua generosità fisica come alla sua mediazione energetica nei confronti del pubblico, e articolata a partire dal ritmo e dalla musicalità delle battute, delle parole, dei respiri e delle pause. Anticipato da un laboratorio con giovani attori alla fine degli anni Novanta, l'incontro con Shakespeare, a lungo temuto, è arrivato in un intenso lavoro di approfondimento critico sui testi shakespeariani tra il 2008 e il 2010, cui è seguito un anno dopo la messa in scena di *Trilogia del male*, una personale riduzione e ricomposizione scenica di *Macbeth*, *Riccardo III* e *Otello* in uno spettacolo di oltre tre ore sull'ossessione e il potere del male, sulla sua contemporanea dignità e animalità.

Dal 2011 è cominciato l'amore, l'interesse, la dedizione indiscussa di Laura Angiulli per Shakespeare e per il teatro elisabettiano, che si è esplicitato poi nella messa in scena delle singole opere shakespeariane della precedente trilogia, nell'attenzione alla produzione di opere di altri drammaturghi elisabettiani (*Edoardo II* di Christopher Marlowe e *Peccato che sia una puttana* di John Ford), ma anche in un'intensa attività di promozione della scena inglese tra Cinquecento e Seicento con interventi all'università, seminari con gli studenti delle scuole superiori, incontri pubblici e pubblicazioni. A una prima stagione completamente dedicata al senso del tragico in Shakespeare, Laura Angiulli si è poi rivolta alla commedia, portando in scena diverse opere, fino all'allestimento di fine 2018 de *La dodicesima*

notte.³⁹ *La bisbetica domata* è stata la prima commedia messa in scena, caratterizzata dall'ampio gioco scenico del travestimento e dello scambio dei ruoli che mette in piena evidenza il meccanismo del teatro nel teatro. A questa prima esperienza del comico, sono seguite le produzioni de *Il mercante di Venezia*, opera dalla scenografia acquatica e oscillante tra la seduzione del denaro e le sottili trame d'amore; e di *Misura per misura*, una *dark comedy* affidata alla complessità interiore dei personaggi e allo scavo del loro fondo psicologico più oscuro.⁴⁰

Nella messa in scena de *La dodicesima notte*, come già nelle commedie precedenti, emerge con forza l'idea di una dimensione teatrale che si poggia fortemente su un testo, su un impianto drammaturgico ben definito, ma rielaborato scenicamente attraverso un sapiente e puntiglioso lavoro di riduzione. È a partire da questo lavoro meticoloso, puntuale, certosino – caratterizzato da un “camminare dentro l'opera di Shakespeare, un addentrarsi e lasciarsi avvolgere dalla sua complessità”⁴¹ – che vien fuori la scrittura scenica di Angiulli rispetto al testo di partenza, nella quale la versificazione riesce meravigliosamente a trovare un riscontro perfetto nella tecnica dell'attore.

³⁹ *La dodicesima notte* (2018) da William Shakespeare, drammaturgia e regia di Laura Angiulli, con l'interpretazione di Paolo Aguzzi, Agostino Chiummariello, Michele Danubio, Alessandra D'Elia, Luciano Dell'Aglio, Michele Maccagno, Gennaro Maresca, Vittorio Passaro, Caterina Pontrandolfo; impianto scenico di Rosario Squillace; luci di Cesare Accetta; illuminotecnica di Lucio Sabbatino.

⁴⁰ *La bisbetica domata* (2012) da William Shakespeare, drammaturgia e regia di Laura Angiulli, con l'interpretazione di Giovanni Battaglia, Alessandra D'Elia, Francesca Florio, Roberto Giordano, Stefano Jotti, Antonio Marfella, Lorenzo Profita; allestimento scenico di Rosario Squillace; disegno luci di Cesare Accetta. *Il mercante di Venezia* (2014) da William Shakespeare, drammaturgia e regia di Laura Angiulli, con l'interpretazione di Giovanni Battaglia, Alessandra D'Elia, Stefano Jotti, Antonio Marfella, Gianluca d'Agostino, Michele Danubio, Chiara Vitiello, Fabiana Spinosa; impianto scenico di Rosario Squillace; luci di Cesare Accetta. *Misura per misura* (2016) da William Shakespeare, drammaturgia e regia di Laura Angiulli, con l'interpretazione di Federica Aiello, Giovanni Battaglia, Agostino Chiumariello, Michele Danubio, Alessandra D'Elia, Luciano Dall'Aglio, Stefano Jotti, Gennaro Maresca, Vittorio Passaro, Maria Scognamiglio; scene e costumi di Rosario Squillace; disegno luce di Cesare Accetta.

⁴¹ Angiulli, intervista citata.

La scena de *La dodicesima notte*, come la gran parte degli allestimenti shakespeariani, è uno spazio vuoto, con una grande pedana leggermente rialzata al centro della scena.⁴² Oltre al sofisticato disegno scenico realizzato dalle luci e alla presenza di alcuni effetti sonori e di pochi oggetti scenici, l'azione è costruita con un andamento tipicamente elisabettiano nella presenza scenica e nel movimento degli attori, le cui entrate, uscite o semplici spostamenti o attraversamenti sono, tuttavia, ridefiniti dalla riduzione del multiforme spazio scenico shakespeariano e dal sintetico tessuto di collegamento tra le scene.⁴³

Ne vien fuori un “dramma che andrebbe recitato al ritmo frenetico adatto a questo gruppo di pazzi e buffoni”,⁴⁴ nel quale sembra che “ciascuna figura rappresenti, a partire dal carattere che gli è dato, una



Sir Andrew (Paolo Aguzzi) e *Olivia* (Alessandra D'Elia) in *La dodicesima notte*, regia di Laura Angiulli (2018)

⁴² Cfr. Peter Brook, *The Empty Space*, London: McGibbon&Kee, 1968.

⁴³ Simonetta de Filippis sostiene che tali “riduzioni risultano in qualche modo più facili da seguire proprio perché sono rese più essenziali e i significati, le relazioni tra i personaggi, i dialoghi e le azioni raggiungono il pubblico in modo più diretto e chiaro.” (“*Who’s there?: Shakespeare nel teatro napoletano contemporaneo*”, in *Theatrum Mundi’. Shakespeare e Napoli*, a cura di Antonella Piazza, Napoli: ESI – Edizioni Scientifiche Italiane, 2019, in corso di stampa).

⁴⁴ Bloom, 146.

leggera deflessione da ciò che comunemente è detta ‘norma’ negli atteggiamenti e nei tratti, una sia pur labile follia che si fa elemento promotore di eventi e scompigli [...].”⁴⁵ In questo Angiulli sembra seguire l’interpretazione scenica di Bloom. Lo spettacolo, pur restituendo l’astrattezza di un’Illiria priva di una struttura politica attraverso un impianto di singole luci monocromatiche che vanno a definire i personaggi nel loro ruolo e nel loro contesto, riesce a raccontare in forma molto satirica una società vittima di corruzione, piena di perditempo e di ubriacconi, di cattiveria e di ambiguità, popolata di personaggi eccentrici, pazzi e desideranti, ma “al tempo stesso gonfi di potenzialità teatrale.”⁴⁶

Angiulli ha lavorato molto su questi personaggi, mostrandone un formidabile gioco delle ambiguità in cui tutti desiderano, o forse credono di desiderare qualcosa che si dimostra poi diverso da quello che sembra. Da questa macchina teatrale rapida e forsennata si distaccano solo due personaggi, che si muovono diversamente, con una certa lateralità, una certa lentezza o con un certo riserbo scenico: da una parte



La compagnia di Galleria Toledo in *La dodicesima notte*, regia di Laura Angiulli (2018)

⁴⁵ Angiulli, note di regia alla messa in scena de *La dodicesima notte*.

⁴⁶ Ivi.

Feste, il buffone serio che vede tutto ma che si tiene distante dalle vicende, che prova a giocare la sua parte buffa, ma che sostanzialmente passeggia meditabondo; dall'altra c'è Malvolio che non nasconde il suo odio per tutti e che rimane intrappolato e immobilizzato nella stanza buia. Se il comico costituisce "l'altra faccia di Shakespeare rispetto al discorso tragico, mostrandone tutta la pazzesca vitalità",⁴⁷ tuttavia contiene al suo interno la conflittualità sociale latente del tempo, rappresentata in questo caso proprio da Malvolio, falso servo innamorato che diventa vittima di una crudele messa in scena, che nel finale maledice tutti gli sposi – "I'll be revenged on the whole pack of you." – prefigurando la vendetta puritana e la drammatica chiusura dei teatri quarant'anni più tardi.⁴⁸

Lo spettacolo rende bene una macchina scenica dell'illusione in cui tutto finisce bene, nonostante la maggior parte dei personaggi debba rimodulare i propri desideri in base alle scelte finali: si manifesta "un elemento di simulazione e di equivoco, nell'intreccio amoroso, che allarga l'incrinatura del reale e invade la sfera dei sentimenti", suggellando alla fine "non solo la casualità, ma persino l'impossibilità dell'amore."⁴⁹

Ma su tutto domina una grandissima e briosa leggerezza, come dimostra la scena finale, che Angiulli ha cambiato radicalmente rispetto al canone testuale shakespeariano: non più l'ultima canzone di Feste, ma un ritorno alla prima scena con un Orsino pronto a sposarsi, che sente di nuovo la dolcissima melodia iniziale, che ritorna come un desiderio infinito.⁵⁰ La musica dei sensi o i sensi eccitati dalla musica. Lo spirito comico shakespeariano raccontato dalla messa in scena di Angiulli vuole mostrare un eros capace di raccontare l'uomo "nel suo rinnovato vincolo con la cultura, solo dopo averne mostrato l'insopprimibilità delle pulsioni", verificando scenicamente che "la ricomposizione non è mai perfetta."⁵¹ Un finale, sostanzialmente diverso, che vuole restituire un senso del comico in Shakespeare fatto di una sostanza molto umana, tutt'altro che sognante: grande lucidità,

⁴⁷ Ivi, intervista citata.

⁴⁸ "Io mi vendicherò di tutta la vostra banda!" (V.1.374)

⁴⁹ Lombardo, IX.

⁵⁰ Cfr. René Girard, *Shakespeare: il teatro dell'invidia*, Milano: Adelphi, 1998, 186-198.

⁵¹ Ciocca, 18.

intelligenza del femminile, complessità degli intrecci, buon senso. Insomma, consapevolezza di ciò che è l'essere umano. Per questo, ancora di più, "Shakespeare è nostro contemporaneo perché è sempre calato nel reale, non in un mondo ideale."⁵² Sapienza e arguzia.

Una volta Peter Brook ha raccontato, a proposito della sua pratica teatrale capace di liberarsi dell'ingombro spaziale ed emotivo della scenografia e di sbloccare il rapporto gioioso tra attore e pubblico, di avere visto in Francia una messa in scena di *Twelfth Night* con pochi interpreti e con lo stesso attore recitare la doppia parte di Viola e Sebastian. La stessa scelta fatta da Laura Angiulli. Brook ha ricordato: "allora invece di metterne uno di qui e l'altro di là, o uno che si cambia velocissimamente il costume, ho visto in quello spettacolo l'attore che faceva così ed era il fratello, poi così ed era la sorella, tutto da solo, ed era meraviglioso." In questo ricordo tutti "entravano nel gioco", provocando un piacere "infinitamente più grande", un "esercizio meraviglioso per gli attori"⁵³ che diventa puro divertimento per gli spettatori e che è paradigmatico del comico shakespeariano, in cui la sapienza tecnica veicola l'arguzia tematica, transcodificando quello che "alla lettura può apparire statico o poco convincente" nella "felicità del meccanismo teatrale."⁵⁴

Ed è per questo che nel finale del film *Io e Annie* Woody Allen/Alvy Singer mostra un lieto fine con gli innamorati avidi di baci, riconoscendo che l'arte è sempre alla ricerca di una perfezione, di una forma capace di dare un senso alle complicazioni della vita.

Questo è quello che forse avrebbe potuto pensare anche l'attore Robert Baddeley, già esperto pasticciere prima di decidere di calcare i palcoscenici inglesi alla fine del Settecento, privilegiando soprattutto le parti comiche, che alla sua morte, avvenuta nel 1794, aveva lasciato in eredità al Drury Lane di Londra un piccolo patrimonio di tre sterline all'anno, affinché attori e attrici potessero festeggiare nella *green room* del teatro il giorno dell'Epifania con una fetta di *Twelfth Night Cake*, la torta tradizionale con il fagiolo nascosto che

⁵² Angiulli, intervista citata.

⁵³ Franco Quadri (a cura di), *I miei Shakespeare: di Peter Brook, Carlo Cecchi, Eimuntas Nekrosius, Peter Stein, Josef Svoboda e di Peter Zadek*, Milano: Ubulibri, 2002, 109.

⁵⁴ Manferlotti, 228.

chiudeva con la dodicesima notte i festeggiamenti natalizi. La ricetta richiedeva farina, burro, mandorle, buccia d'arancia, porto e infine le uova. Aveva ragione Woody Allen: anche allora gli uomini e le donne avevano bisogno di uova.

Il viaggio di Falstaff: transcodificazione di un personaggio

Annamaria Sapienza

Abstract: Nato dalla fantasia di William Shakespeare, John Falstaff è un personaggio presente in tre opere del Bardo: *Enrico IV, Parte I*, *Enrico IV, Parte II* e *Le allegre comari di Windsor*, mentre nell'*Enrico V* ne rintracciamo la presenza solo attraverso il racconto della sua morte. Per la natura ambivalente dispiegata tra il dramma storico e la commedia, Falstaff è da sempre un ruolo ambito e rischioso per gli attori: soldato spaccone, bugiardo grassone o goffo ubriacone, Shakespeare conferisce a Falstaff una identità complessa che giustifica una fortuna rappresentativa che ha resistito al tempo, ai generi e ai codici espressivi nei quali è stato reinventato. Dal diciottesimo secolo in poi, Falstaff suscita un forte interesse che genera una ripresa letteraria, oltre dieci opere in musica e una pellicola cinematografica. Il saggio esamina il passaggio dal testo teatrale shakespeariano al melodramma di Giuseppe Verdi su libretto di Arrigo Boito (1893) e al film scritto, diretto e interpretato da Orson Welles nel 1965 dal titolo *Falstaff: Chimes at Midnight*. L'analisi punta a dimostrare che il percorso compiuto da Falstaff attraverso le forme del testo teatrale, del melodramma e del film non tradisce la forza della sua fonte originaria ma ribadisce l'efficacia e il rigoroso equilibrio della scrittura di Shakespeare anche nelle forme del comico.

Parole chiave: Falstaff, transcodificazione, melodramma, cinema

Premessa

Tra i personaggi più riusciti della fantasia di William Shakespeare, Sir John Falstaff ha una storia particolare all'interno della drammaturgia del Bardo. La sua presenza, com'è noto, è rintracciabile in quattro opere, ma nessuna di esse porta il suo nome nel titolo. La prima apparizione si deve ai due drammi storici *Enrico IV, Parte I* (1597) e *Enrico IV, Parte II* (1598); segue un'evocazione *in absentia*

nell'*Enrico V* (1598-1599) attraverso l'intenso racconto della sua morte da parte di uno dei personaggi testimoni della sua vita. Infine, *Le allegre comari di Windsor* (1602) completa l'attenzione dedicata da Shakespeare a questo personaggio sul versante della commedia.

Dal suo debutto sulla scena inglese, Falstaff costituisce da sempre un ruolo ambito e rischioso per gli interpreti di diverse epoche, godendo di una fortuna rappresentativa tale da resistere non solo al tempo, ma anche ai generi e ai codici espressivi nei quali la sua avventura è stata reinventata. In particolare, a partire dalla rinnovata attenzione dedicata alla produzione shakespeariana cominciata nella seconda metà del XVIII secolo, il personaggio suscita un forte interesse che attiva una ripresa letteraria e musicale sfociata in un significativo numero di opere che lo vedono protagonista, questa volta, già a partire dal titolo. Uno dei primi esempi è *Falstaff's Wedding* (1760), testo teatrale di William Kenrick, annunciato sul frontespizio come *sequel* dell'*Enrico IV, Parte II*, che di proposito ignora la morte del personaggio prevista da Shakespeare nell'*Enrico V*.¹ Ma la maggior parte delle opere ispirate al celebre personaggio shakespeariano, sempre a partire dal Settecento, appartiene al teatro d'opera che conta oltre una decina di versioni in musica di area tedesca, francese, italiana e in minima parte inglese. Tra i campioni più significativi è opportuno ricordare almeno *Falstaff, ossia le tre burle* di Antonio Salieri (1799) e i due *Falstaff* di Michael W. Balfe (1833) e di Carl Otto Nicolai (1849), fino a giungere al novecentesco *Sir John in Love* (1929) di Ralph Vaughan Williams.² Tuttavia il prodotto musicale più celebre, e senza dubbio più riuscito, della ripresa del personaggio

¹ William Kenrick, *Falstaff's wedding. A Comedy: as it is acted at the theatre Royal in Drury-Lane. Being a sequel to the Second Part of the play of King Henry the Fourth. Written in imitation of Shakespeare*. In magnis voluisse sat est. London, printed for L. Davis and C. Reyers, in Holborn; and J. Ayan, in Pater-noster-Row. 1766. Rappresentata per la prima volta al Drury Lane nel 1760, questa prima versione prevede un Falstaff che, amareggiato dal tradimento del re, partecipa a un complotto per il suo assassinio. Nel 1766 segue una seconda stesura, di maggiore successo, nella quale la vicenda assume toni decisamente più comici concentrandosi nella ricerca di matrimoni di interesse.

² Cfr. Giorgio Melchiori, *Shakespeare all'opera*, Roma: Bulzoni, 2006, 151-154.

di Falstaff si deve a Giuseppe Verdi che chiude la sua carriera artistica nel 1893 con un'opera comica, insolita nel suo folto repertorio, composta su libretto di Arrigo Boito.

Nondimeno, una singolare riscrittura si ritrova in un film del 1965 scritto, diretto e interpretato da Orson Welles dove l'utilizzo linguistico del mezzo cinematografico rafforza e amplifica una serie di elementi che il genio shakespeariano aveva racchiuso nella forza di una parola densa e visionaria. Ed è al passaggio dalla rappresentazione teatrale nelle forme del melodramma e del film che è dedicata questa breve riflessione.

Nascita e vita di Falstaff

Figura classificabile genericamente come comica, nei due *chronicle plays* Falstaff incarna il ruolo di un soldato vanaglorioso, pingue e dedito ai piaceri della taverna al fianco di Hal, principe di Galles e futuro re Enrico V, insofferente alle regole di corte. Nella commedia ambientata nella contea di Windsor, invece, egli è oggetto di scherno alla mercé di argute signore intenzionate a punire le sue menzogne e le sue ridicole trappole seduttive avanzate alla disperata ricerca di denaro. Tuttavia, a un'analisi più attenta condotta all'interno dei testi che lo ospitano, egli è portatore di istanze ben più complesse che traducono e ribadiscono la consueta commistione di generi e ambiguità dei caratteri tipici della scrittura shakespeariana, ancor più inafferrabile per un personaggio immerso con pari importanza nelle maglie sia di un'opera seria che di un'opera comica.

Esercizio ben riuscito di ispirazione e tecnica drammaturgica, Falstaff assume su di sé una varietà di sfumature che tessono l'elaborazione operata dal suo autore su una serie di riferimenti che non solo attraversano il patrimonio storico-letterario inglese ma, in maniera estensiva, percorrono la cultura europea nel corso del tempo. Il risultato è quello di un carattere capace di eludere giudizi assoluti, deliberatamente in bilico tra vizio e moralità, decisamente coinvolgente sul piano della comunicazione al punto da confondere il giudizio.

È nota l'ipotesi che per la creazione del militare grasso e spaccone, il drammaturgo si sia ispirato a Sir John Oldcastle, cavaliere a capo delle milizie inglesi durante l'ultima fase della Guerra dei Cent'anni,

giustiziato sotto il regno di Enrico V poiché accusato di essere un lolardo (esponente di una corrente, quasi eretica, al seguito del teologo John Wycliffe impegnato nella riforma della Chiesa romana). La protesta dei discendenti di Oldcastle, contrari all'utilizzo della denominazione familiare per un personaggio di dubbia integrità, avrebbe indotto Shakespeare a modificare il nome in John Falstaff.³

Tuttavia, a quello che si configura come un riferimento storico di area inglese, si uniscono ben più numerosi e antichi rimandi che costituiscono un'eredità stratificatasi nel tempo in una vasta produzione letteraria e teatrale. Dai modelli classici del Pirgopolinice del *Miles gloriosus* di Plauto e del Trasone dell'*Eunuchus* di Terenzio si giunge a una fitta schiera di sagaci parassiti presenti nella letteratura medievale che conduce fino ai personaggi di Rabelais. Agli esempi ufficiali, inoltre, si unisce un campionario di capitani, soldati millantatori e gaudenti, trasmigrato con le dovute evoluzioni nelle maschere della commedia dell'arte o nelle azioni delle compagnie di attori professionisti, tracciando un filo rosso di tipologie ricorrenti in diversi esempi della storia del teatro europeo fino a epoche più recenti.

Tuttavia, nella ricostruzione dell'origine del Falstaff shakespeariano interviene un dato specifico che si affianca all'assunzione generica e strutturale dei tratti caratteristici del personaggio desunti da una composita tradizione europea. Poco tempo prima dell'*Enrico IV, Parte I* Anthony Munday,⁴ drammaturgo e abile traduttore attivo a Londra tra la metà del Cinquecento e il primo trentennio del Seicento, realizza e rappresenta la versione inglese de *Il Fedele* (1575), commedia erudita composta dal nobile veneziano Alvise Pasqualigo.⁵ Fra

³ Nell'epilogo dell'*Enrico IV, Parte II* è contenuta la prova di tale ipotesi poiché si preannuncia, non senza ironia, che Falstaff morirà di sudore nell'*Enrico V*, non essendo egli Oldcastle che, invece, finì i suoi giorni da martire. Cfr. William Shakespeare, *Enrico IV, Parte II*, tr. it. Giuliano e Giorgio Melchiori, in Giorgio Melchiori (a cura di), *Shakespeare. Teatro*, Milano: Mondadori, 2008, Vol. IV, 504.

⁴ Drammaturgo, traduttore e libellista inglese, Anthony Munday compare come intellettuale e politico elisabettiano. Nel 1600 scrive *The Life of Sir John Oldcastle*, inizialmente attribuito a Shakespeare. A Munday si deve la prima stesura della tragedia *Sir Thomas More*, apparsa verso il 1596, alla quale probabilmente collabora anche Shakespeare.

⁵ Alvise Pasqualigo, *Il Fedele*, Venezia: Bolognino Zaltieri, 1576. Sui rapporti tra l'opera di Pasqualigo e Shakespeare si rimanda a Louise George Clubb, *Italian Drama*

i protagonisti del testo originale, incentrato su una spirale rocambolesca di infedeltà amorose, figura tal Frangipietra che vanta una improbabile serie di imprese militari. Adattandolo per il pubblico della corte della regina Elisabetta I, Munday depura la commedia italiana da una serie di licenziosità (tanto di linguaggio quanto di situazione) e rinomina il personaggio con il corrispettivo inglese di Crackstone, capitano dell'esercito inglese che approfitta della sua posizione per compiere svariati illeciti:

Nella traduzione inglese del testo italiano viene riservato a questo personaggio di bullo e vantone un linguaggio ampolloso e pieno di parole che anticipa con straordinaria precisione quello adottato da Shakespeare nei suoi drammi storici nei confronti dei personaggi di Falstaff e Mistress Quickly.⁶

A tutto ciò si unisce una certa analogia rispetto all'utilizzo dei cosiddetti 'nomi parlanti', equamente presenti in Pasqualigo e in Shakespeare, che caratterizzano i personaggi sul piano onomatopeico e del senso, annunciandone i tratti o il destino in modo pressoché evidente.⁷ Tali elementi ci inducono ad assumere il personaggio e la vicenda 'a puntate' di Falstaff, essenzialmente nella triangolazione *Enrico IV, Parte I-Enrico IV, Parte II-Le allegre comari di Windsor*, come la stratificazione inglese in senso diacronico di un tipo umano, un carattere universale presente nella cultura europea.

in *Shakespeare's Time*, London: New Haven, 1989, 93-95, 171-173. L'autore veneziano compare talvolta con il nome di Luigi Pasqualigo ma è dimostrato che si tratti della stessa persona. Su Pasqualigo vedi: Ida Caiazza (a cura di), *Alvise Pasqualigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani Treccani*, vol. 81, Treccani, 2014 (<http://www.treccani.it/biografico/>, 18/1/2019); Giuseppe Tassini, *Curiosità Veneziane*, Venezia: Filippi Editore, 2009 [1863]; Alessandro Calzavara, "Su una commedia 'amorosa' del tardo Cinquecento: *Il Fedele* di Luigi Pasqualigo", in *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 169, CIX (1992): 240-252.

⁶ Melchiori, *Shakespeare all'opera*, 150-151.

⁷ Ida Caiazza, "«Oh come bene se gli conviene il nome [...] ch'egli tiene». I nomi parlanti del *Fedele* di Alvise Pasqualigo", *Rivista italiana di onomastica letteraria*, XVI (2014): 379-393. Sull'utilizzo narrativo dei nomi parlanti in *Le allegre comari di Windsor* si rimanda a Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Roma: Salerno Editrice, 2011, 230-236.

E dunque, sviluppando una serie di riferimenti di base, Shakespeare elabora un personaggio complesso la cui originalità si sviluppa su due versanti. Se da un lato la vicenda personale di Falstaff si integra nel passato e nella cultura inglese nell'attraversamento dei tre drammi storici (riferendoci quindi alla sua presenza effettiva nelle due parti dell'*Enrico IV* e alla citazione presente nell'*Enrico V*), dall'altro i suoi tratti restituiscono una figura più disimpegnata nella commedia, con un'accentuata efficacia in termini rappresentativi. Ciò comporta che in *Le allegre comari di Windsor* egli sia il motore di precisi meccanismi comici complementari alla parte testuale, gestibili soprattutto sul piano recitativo che affida all'interprete la sensibilità del ritmo, delle pause, del gesto opportuno.

La presenza di Falstaff alla sua prima apparizione nell'*Enrico IV, Parte I* allude a un ruolo da *fool* con una evidente funzione deterrente rispetto alla gravità del dramma elisabettiano tratto dalle *Histories*. La forza dissacrante e "corruttiva" del linguaggio,⁸ il gusto per il paradosso, l'esercizio dell'iperbole, la sfrontata distanza da convenzioni e restrizioni conferirebbero al personaggio una carica rintracciabile nella figura del buffone. Ma la sua imponenza espressiva produce una figura che polarizza da subito l'attenzione del pubblico (nonché di pittori e incisori) quasi a scapito sia della vicenda di base che dei sovrani ai quali sono intitolati i testi, assumendo uno spessore decisamente autonomo.

È possibile, come è storia frequente nelle leggi del teatro, che lo sviluppo di Falstaff sia stato determinato anche da ragioni pragmatiche relative alla tipologia di attore a disposizione nella compagnia. Su quest'argomento le fonti sono incerte in quanto, mentre alcune ipotesi sostengono che la parte sia stata scritta per William Kemp (attore versatile ed esperto in parti da clown), altre ritengono che il primo destinatario sia stato John Heminges (anch'egli celebre in parti comiche). È documentato, invece, che John Lowin (interprete duttile ma misurato) sia stato l'interprete effettivo di Sir John con i King's Men di Shakespeare.⁹ L'impostazione di un potenziale *fool*, dunque,

⁸ "Corruttore di parole" si definisce, infatti, il buffone Feste in *La dodicesima notte* (III.1.34).

⁹ David Wiles, *Shakespeare's Clowns*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 24-82; Melchiori (a cura di), "Introduzione" a William Shakespeare, *Enrico*

subisce sin dall'inizio uno slittamento funzionale forse dovuto anche a un necessario adattamento all'attore, una parziale deviazione dal 'tipo' che procede in uno sviluppo inarrestabile nel corso della scrittura. Shakespeare concede progressivamente grande spazio a Falstaff, anche in termini di presenza scenica, tale da conferirgli un ampio margine di azione a dispetto dei titoli delle opere che lo ospitano e che mai conterranno il suo nome, togliendo di fatto al personaggio la funzione di *fool*.¹⁰

Ma al di là di tale attribuzione del carattere, che resta una questione controversa, il tipo dell'arguto grassone risulta una composita sintesi di tradizione e invenzione sviluppata nelle due opere su un doppio binario. In una giusta proporzione, infatti, la realtà storica riferibile alla vicenda di Henry IV si contrappone all'atemporalità assoluta dell'universo comico di Falstaff nel quale lo stesso principe di Galles si rifugia, spazio neutro e azzerante dove gli eccessi non temono opinione. Tra i due si stabilisce un precario legame di amicizia che, com'è noto, si infrange nel finale dell'*Enrico IV, Parte II* quando le ragioni di stato inducono il ravveduto Hal, appena proclamato re, a rinnegare l'intero contesto relazionale legato a Falstaff (V.5.). Ed è la volontà di sottolineare il tradimento (interpersonale, affettivo, cameratesco) che induce Shakespeare a far uscire di scena Falstaff non attraverso una fine plateale, ma mediante il sentito racconto della sua morte solitaria che neutralizza ogni eventuale comicità. Così che nell'*Enrico V*, opera dedicata alla metamorfosi del principe ribelle divenuto saggio regnante, i compagni di sempre ne descrivono il delirio febbrile e la successiva dipartita con la tenerezza dell'amicizia che riabilita da ogni colpa Sir John.¹¹ Per questa e altre ragioni, la dimensione del comico che ne emerge è piuttosto ambigua per il Falstaff inserito nei drammi storici, trionfante per ilarità e acutezza di sguardo sulle debolezze dell'essere umano sia nobile che plebeo, ma bruciante sul piano della riflessione inevitabile.

IV, Parte I, Vol. IV, 257-264 e *Enrico IV, Parte II*, 379-385; Vol. V, *Le allegre comari di Windsor*, 421-430.

¹⁰ Wiles, 116-135.

¹¹ Vedi William Shakespeare, *Enrico V*, tr. it. Vittorio Gabrieli, in *Teatro completo di William Shakespeare*, Vol. VII, a cura di Giorgio Melchiori, Milano: Mondadori (*I Meridiani*), 1989, II.3.5-46.

Ne *Le allegre comari di Windsor* la questione delle fonti risulta particolarmente articolata e, oltre a Falstaff, sono presenti altri personaggi incontrati in drammi storici riferiti a secoli precedenti all'ambientazione della commedia. All'interno dell'opera esistono poi riferimenti specifici al regno e alla persona della regina Elisabetta I che si fondono con situazioni più generiche che devono non poco alla novellistica italiana.¹² In ogni caso non vi è alcun legame con eventuali vicende passate e ogni protagonista mantiene intatte solo le sue tipizzazioni, certamente di sicuro impatto sugli spettatori, che restano tali giacché prive di evoluzioni sia personali che di situazione.

In una scrittura dal carattere composito, dunque, in *Le allegre comari di Windsor* Falstaff è recuperato nella sua assolutezza. Dichiarato morto nell'*Enrico V*, forse per non distogliere l'attenzione dai contenuti morali dell'opera, viene 'resuscitato' fuori dal contesto storico noto al suo pubblico e immerso in un'opera essenzialmente corale nella quale l'autore affianca con abilità una serie di incisive caratterizzazioni (l'oste della locanda della Giarrettiera, Mistress Quickley, Evans il parroco gallese, le stesse comari Mistress Ford e Mistress Page ecc.). L'esaltazione dei tratti dei personaggi chiave è ottenuta innanzitutto mediante un utilizzo vertiginoso della lingua, sfruttata parimenti nella sua qualità musicale e semantica, che diventa territorio di sperimentazione del comico (sottile quanto volgare in molti tratti) e postazione esclusiva di osservazione di un'umanità varia, multiforme, smascherata nelle sue miserie. Il tentativo maldestro di Falstaff, inguaribile e spavaldo bugiardo, di recuperare denaro seducendo due ricche signore, fallisce miseramente in seguito a una serie di trappole ben architettate dalle donne che, con gaia perfidia, infliggono una serie di punizioni all'attempato soldato. Sebbene in un'atmosfera di gioiosa beffa, nel turbine della commedia nessuno dei personaggi è dotato di integrità: dipinti a tinte forti e senza sconti, essi vengono rivelati per quello che sono dalla sobria leggerezza di chi osserva gli uomini con riso crudele.

¹² I rimandi vanno dalla raccolta *Il Pecorone* (1378-1385) di Ser Giovanni Fiorentino a *Le piacevoli notti* (1480-1547) di Gianfrancesco Straparola. Melchiori (a cura di), "Introduzione" a William Shakespeare, *Le allegre comari di Windsor*, Vol. V, 421-430.

Falstaff subisce una sottile metamorfosi nel corso delle angherie alle quali è sottoposto, con la perdita progressiva della sua proverbiale impertinenza e la sopraggiunta coscienza di aver subito gli effetti delle sue menzogne giunte ormai all'epilogo, in un ripensamento quasi malinconico che getta una parziale ombra sulla solidità comica del personaggio. Ciò ribadisce la qualità bifronte della comicità shakespeariana che si esprime, attraverso uno stesso personaggio inserito in generi diversi, con un ventaglio molto ricco di sfumature che si offrono generose all'abilità e al talento degli attori.

Falstaff di Giuseppe Verdi e Arrigo Boito

Rappresentata per la prima volta a Milano il 9 febbraio 1893 nell'ambito della stagione di Carnevale e Quaresima del Teatro alla Scala, *Falstaff* è il terzo dei melodrammi verdiani tratti dalla produzione shakespeariana, dopo *Macbeth* (1847) e *Otello* (1887).¹³ L'opera è frutto di una lunga gestazione che porta con sé l'esperienza di uno degli artisti più rappresentativi, longevi e produttivi, della musica europea dell'Ottocento e di uno dei librettisti più eclettici del mondo teatrale italiano.

I contatti di Verdi con l'opera del Bardo corrispondono a momenti significativi dell'evoluzione stilistica del musicista di Busseto e contraddistinguono fasi nelle quali, in maniera differente in ognuno dei casi, appare urgente la ricerca di nuovi stimoli sul piano estetico. La ricchezza dell'opera di Shakespeare (per tematiche, personaggi e sentimenti) ben si presta alla sensibilità ottocentesca ma, nel caso specifico, la traslazione degli statuti espressivi dalla prosa al melodramma reca con sé il rischio aggiuntivo di alterare una macchina teatrale perfetta, pensata per la scena e universalmente riconosciuta in ambito letterario e teatrale. I risultati ottenuti da Verdi sul terreno

¹³ Questo il cast della prima rappresentazione di *Falstaff*: Falstaff (Victor Maurel), Ford (Antonio Pini-Corsi), Fenton (Edoardo Garbin), Dr Cajus (Giovanni Paroli), Bardolfo (Paolo Pelagalli Rossetti), Pistola (Vittorio Arimondi), Alice (Emma Zilli), Nannetta (Adelina Stehle), Mrs Quickly (Giuseppina Pasqua), Mrs Meg Page (Virginia Guerrini), Oste (Attilio Pulcini). Scene e costumi: Adolfo Hohenstein. Maestro del coro: Giuseppe Cairati. Maestro concertatore: Giuseppe Verdi. Direttore d'orchestra: Edoardo Mascheroni.

sdrucchiolevole dell'adattamento shakespeariano hanno prodotto opere importanti che, nello slancio visionario ed emozionale proprio della musica, hanno magnificato le fonti originarie veicolandole nei termini di una drammaturgia musicale che ne esalta i personaggi. Se *Macbeth* rappresenta una tappa sperimentale in tal senso, *Otello* e *Falstaff* si pongono come segni maturi di una riflessione globale sul teatro d'opera e un'evoluzione dovuta al fortunato incontro con Arrigo Boito che, con la proposta di una trasposizione in musica della storia del Moro di Venezia, riesce a porre fine al silenzio operistico di Verdi durato molti anni dopo la rappresentazione di *Aida* (1871).¹⁴ Il caso di *Falstaff*, inoltre, è indubbiamente molto diverso dai precedenti *Macbeth* e *Otello*, sia perché si basa su una fonte comica (e non tanto autorevole e conosciuta quanto le tragedie citate) e sia perché la distanza ultratrentennale intercorsa dal *Macbeth* in poi restituisce un artista e un poeta profondamente trasformati.

La genesi del *Falstaff*, la cui spinta iniziale si deve a un Boito coraggioso dopo il successo di *Otello*, testimonia la storia di una seduzione cominciata già nel 1889, lenta e inesorabile, che si trasforma progressivamente nella sfida con un personaggio, un autore, un repertorio e un genere con il quale confrontarsi. L'unico avvicinamento di Verdi al comico risale, infatti, a più di cinquant'anni prima con *Un giorno di regno* (1840), esperienza giovanile e fischiata alla Scala, che non traccia alcuna continuità sul piano della tecnica compositiva con *Falstaff* ma che forse aleggia come un conto in sospeso. In tutta l'opera del musicista, soprattutto nelle opere più popolari, la dimensione comica è spesso in compresenza con quella tragica (con un chiaro esempio nel *Rigoletto* dove l'elemento farsesco si oppone alla crudeltà della situazione o nella figura del buffo Fra Melitone ne *La forza del destino*), rivelando nella convivenza dei generi il tratto più shakespeariano del suo teatro. Ma nell'avvicinamento al personaggio del grasso millantatore, la coppia Verdi-Boito concepisce un'opera nella quale la comicità è materia stessa della scrittura drammatica, mezzo e fine della rappresentazione che ne gestisce tempi e ritmi. Tra il musicista e il letterato si stabilisce una coerenza di intenti che pro-

¹⁴ Sandra Righetti, *Boito librettista e l'Otello*, Bologna: A.M.I.S., 1970.

duce un lavoro binario della partitura e del libretto, una collaborazione riassunta in un interessante carteggio che scandisce le fasi, gli sviluppi e il raggiungimento degli obiettivi artistici.¹⁵

Lo scambio epistolare tra i due rivela quanto, a differenza delle esitazioni nutrite dal musicista per l'impresa di *Otello*, la proposta di affrontare un personaggio piuttosto che un'opera specifica abbia da subito istigato il maestro a una ennesima sperimentazione. Nella lunga gestazione dell'opera, Verdi stabilisce con Falstaff un rapporto confidenziale che identifica il personaggio come una forza dotata di vita propria, alternante, che si impone alla sua volontà creativa per sottrarsi subito dopo, una energia indomita alla quale conferisce un affettuoso appellativo. Nel resoconto epistolare, infatti, il Maestro scrive a Boito: "Il Pancione è sulla strada che conduce alla pazzia. Vi sono dei giorni che non si muove, dorme ed è di cattivo umore; altre volte grida, corre, salta, fa il diavolo a quattro. Io lo lascio un po' sbizzarrire, ma se continuerà gli metterò la museruola e la camicia di Forza."¹⁶

Nel corso di tale impresa Verdi approfondisce una riflessione (iniziata già intorno ai torbidi protagonisti di *Macbeth*) sulla necessità di rendere in presenza i personaggi delle opere e, più in generale, sulla recitazione del cantante lirico. L'esigenza di richiedere agli interpreti qualità performative che superino sterili tecnicismi in nome di una messa in gioco totale del corpo in scena, diventa la base sulla quale si concentra la modernità del pensiero teatrale di Verdi che trova in Arrigo Boito un valido sostegno.¹⁷ L'avvicinamento all'universo shakespeariano, in particolare, alimenta una scrittura musicale e poetica che intende fornire ai cantanti una sostanza espressiva impossibile da rappresentare solo mediante qualità vocali. L'universo artistico che qui si delinea assume il melodramma come forma teatrale completa e assoluta, espressione sinergica e attenta alle esigenze di

¹⁵ Marcello Conati (a cura di), *Carteggio Verdi-Boito*, Parma: Istituto di Studi Verdiani, 1978, Vol. II, 142-216.

¹⁶ Ivi, 190 (Giuseppe Verdi, Sant'Agata, 12 giugno 1891).

¹⁷ John Rosselli, *Il cantante d'opera*, Bologna: Il Mulino, 1993; Gerardo Guccini, "La drammaturgia dell'attore nella sintesi di Giuseppe Verdi", *Teatro e Storia*, IV, 2 (ottobre 1989): 266-306; Olga Jesurum, "L'opera lirica e la recitazione nella critica italiana del primo Ottocento", *Acting Archives*, II, 3 (maggio 2012).

una scena che, ormai alla fine del secolo, sta per cambiare radicalmente i suoi statuti. E il sodalizio con Boito, letterato discusso dall'ambiente culturale del tempo come dalla critica musicale successiva, alimenta tale consapevolezza e restituisce dignità ai rapporti (tradizionalmente sbilanciati verso il musicista nel corso dell'Ottocento) tra librettista e compositore in un prodotto artistico al quale viene attribuita equa paternità tra musica e poesia, nel rispetto dei relativi territori di intervento.¹⁸

Nella scelta del versante comico, Verdi si trova a fare i conti con il grande vuoto lasciato dalla stagione rossiniana. Lungi dal tentativo di ripristinare antichi stilemi, il riferimento shakespeariano gli consente di creare una formula inedita, imprevedibile, tesa a cogliere il flusso di grottesco e di sublime insito nella scrittura del Bardo. Ciò consente all'opera di superare le categorie del comico e innalzarsi verso un'unità drammaturgico-stilistica superiore.¹⁹ Il libretto è essenzialmente ispirato al profilo e alla vicenda del Falstaff di *Le allegre comari di Windsor*, con alcuni rimandi testuali alle due parti dell'*Enrico IV*. Tutto ruota intorno alla figura del militare tracotante, oltremodo grasso, impegnato in maldestri corteggiamenti a scopo di lucro, del tutto decontestualizzato dalle *Chronicles* inglesi. Boito dipinge il personaggio con tratti che alternano un sottile cinismo a una bonaria assoluzione, raccogliendo l'indicazione shakespeariana di immergere la figura del protagonista in un quadro d'insieme nel quale coesistono una serie di interessanti campioni: il geloso Ford, le astute comari Alice, Meg e Mrs Quickly, i servi buffi Pistola e Bardolfo, il vecchio petulante Dr Cajus, sono gli esempi più immediati del girotondo di un'umanità che, sebbene intenta a uno scherzo 'innocuo', è impietosamente colta nella sua pochezza, accusata e assolta in assenza di un giudizio oggettivo. Tutti i personaggi appaiono compromessi con la trivialità del quotidiano (fatta eccezione per gli innamorati Nannetta e Fenton che vivono un illusorio candore che fa da contraltare alla realtà contingente) in un impianto comico costruito

¹⁸ Edoardo Buroni, *Arrigo Boito librettista tra poesia e musica*, Firenze: Franco Cesati, 2013; Michele Girardi, "Verdi-Boito: due artisti fra tradizione e rinnovamento", in Mariella Busnelli, Giampiero Tintori (a cura di), *Arrigo Boito: musicista e letterato*, Milano: Nuove Edizioni, 1986, 97-106.

¹⁹ Piero Weiss, "Verdi e la fusione dei generi", in Lorenzo Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna: Il Mulino, 1986, 75-92.

non tanto sui tipi quanto sulle relazioni, i contesti, le combinazioni che si irradiano intorno al motore drammatico di Falstaff.

In tal senso Verdi raffina lo stile inaugurato con Boito nell'*Otello*, rivestendo di un nuovo abito sonoro le istanze teoriche maturate intorno al melodramma serio, qui declinate nella grande incognita della forma comica. Il preziosismo che contraddistingue il linguaggio del compositore trova il suo corrispettivo in campo verbale nella poesia di un librettista ardito che riesce a dare una forma organica a un'opera tratta da più fonti di diverso genere. In particolare Boito compie nel *Falstaff* un azzardo linguistico utilizzando un lessico e uno schema metrico insoliti per il genere, lasciando a Verdi la facoltà di raccogliere la sfida e di sancire una forma più specifica di opera in musica definita dramma poetico-musicale:

Il celebre sonetto cantato da Fenton nel terzo atto, "Dal labbro il canto estasiato vola", con i suoi endecasillabi (verso poetico fra i più estranei al teatro d'opera, poiché difficilmente musicabile e quindi solitamente confinato al recitativo), è insieme un raffinato vezzo poetico ed una sfida ammiccante lanciata al compositore. Verdi la raccoglie e, anche in questo caso, ne esce vincitore.²⁰

Resta nella versione musicale di *Falstaff* un certo umorismo doloroso, epurato però da eventuali commiserazioni, che asseconda il tono complessivo dell'originale shakespeariano dove l'ilarità lascia intravedere riflessioni di altra statura che, in questo caso, trovano nella forza drammaturgica della musica la propria espressione. Per questa ragione, gli autori del *Falstaff* in musica si mostrano particolarmente attenti anche alla descrizione fisica, cercando il più possibile di evitare facili scelte di espressione e di costume. Verdi e Boito raccolgono l'iconografia esistente sul personaggio per eludere la tentazione di rappresentarlo come uno sciocco soldato di locanda e pun-

²⁰ Marco Targa, *Verdi e Shakespeare*. Macbeth, Otello, Falstaff, Ravenna: Ed. Ravenna Festival, 2013, 156-157.

tare semmai sulla sua arguzia: “Falstaff – commenta Verdi osservando un acquerello inglese – non doveva essere un obeso, un ubriacone, avendo sempre tanto spirito!”²¹

Di certo la cifra dominante dell’opera è una leggerezza premeditata che confluisce in un finale roboante, capolavoro vocale e teatrale nel quale otto voci si inseguono in una fuga contrappuntistica sui celebri versi il cui incipit è “Tutto nel mondo è burla”. Ma alla fine del gioioso rincorrersi delle melodie l’avventura di Falstaff, gabbato dalle donne e dal destino, termina con la chiosa “ma ride ben chi ride / la risata final”: conclusione adeguata anche per un musicista che, in un sol colpo, chiude con affilato ingegno la sua carriera e il XIX secolo.

Il Falstaff di Orson Welles

Attore e regista versatile che ha lasciato un segno distintivo nella storia del cinema mondiale, Orson Welles dedica a Shakespeare l’attenzione di un artista indomito che non interrompe mai il suo legame sotterraneo con il teatro, arte che pratica per lungo tempo e che riaffiora in molteplici forme nel corso di tutta la carriera. I testi scelti dal repertorio del Bardo, per un’interessante coincidenza, sono gli stessi musicati da Verdi e sono affrontati con la medesima successione temporale generando tre celebri pellicole delle quali Welles è attore, regista e sceneggiatore: *Macbeth* (1948), *Otello* (1952) e *Falstaff* (1965).²²

²¹ Conati (a cura di), 180 (Giuseppe Verdi, Genova, 21 marzo 1891). L’iconografia raccolta da Verdi e da Boito viene consegnata al pittore e scenografo Adolf Hohenstein affinché possa disegnare un Falstaff libero dagli stereotipi. Il figurino di Falstaff prodotto da Hohenstein è visibile in Conati (a cura di), 206, oggi conservato al Museo della Scala di Milano.

²² Della ricca bibliografia sugli adattamenti cinematografici di Shakespeare di Orson Welles si segnala uno dei primi studi organici a riguardo: Jack. J. Jorgens, *Shakespeare on film*, Bloomington: Indiana University Press, 1977. Tra i contributi successivi è opportuno citare almeno Anthony Davies, *Filming Shakespeare’s Plays: the Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 119-142; Gherardo Casale (a cura di), *L’incantesimo è compiuto. Shakespeare secondo Orson Welles*, Torino: Lindau, 2001.

A differenza del precedente musicale verdiano, il rapporto di Welles con Falstaff ha origini lontane e tende a concentrare l'attenzione non tanto sulla situazione nella sua globalità, quanto sul carattere esclusivo e contraddittorio del personaggio. In corso d'opera l'indagine si nutre di motivazioni autobiografiche, ovvero, della necessità di rappresentare la forte empatia stabilitasi nel tempo con il personaggio shakespeariano, senza soluzione di continuità fra la scena e lo schermo.²³ Il titolo esatto del film è *Falstaff: Chimes at Midnight* e testimonia l'esito di un percorso cominciato molti anni prima. Nel 1939, infatti, Welles produce *Five Kings*, adattamento teatrale di nove drammi shakespeariani ispirato alle figure regali più significative nella produzione dell'autore inglese, destinato ai teatri di Broadway. In realtà la scrittura ruota molto intorno al gradasso Falstaff colto nei suoi aspetti peculiari e nelle relazioni dirette con importanti figure regali, ma il pubblico accoglie tiepidamente la messinscena. Nel 1960 il progetto è riproposto in Irlanda, con poche modifiche, con il titolo di *Chimes at Midnight* e sancisce l'ultima esibizione sulla scena teatrale da parte di Welles. Purtroppo neanche questa versione riscuote il consenso sperato, ma l'ambizione dell'artista americano di rappresentare la sua personale rilettura di Falstaff si trasforma in un film. Grazie a finanziamenti svizzeri e spagnoli, infatti, nel 1965 Welles realizza il film *Campanadas a media noche* (proprio in virtù della produzione spagnola) che ripercorre la drammaturgia shakespeariana mediante un attraversamento di testi compiuto inseguendo Falstaff, personaggio con il quale l'artista sente di mantenere un'antica sintonia.

La sceneggiatura è interamente tratta dalla scrittura shakespeariana, catturata e montata da ben cinque opere: la gran parte è attinta dai due drammi dell'*Enrico IV*, ma sono presenti alcuni passi da *Riccardo II*, *Enrico V* e *Le allegre comari di Windsor*. Il film è costruito sulle dinamiche emergenti tra il re Enrico IV, Hal (suo figlio e principe di Galles) e Falstaff, soldato fanfarone dell'esercito del re e compagno di baldoria del ribelle erede al trono. Da ciò scaturisce una scelta di campo che lascia emergere una serie di conflitti sul rapporto

²³ Peter Bogdanovic (a cura di), *Io, Orson Welles*, Milano: Baldini e Castoldi, 1996; Orson Welles, "Il mio caro Falstaff", *Cinema Nuovo*, 182 (Milano, 1966).

padre-figlio, una relazione difficile nella quale l'inquieto Hal è in bilico tra il dovere verso il genitore-sovrano e la complicità goliardica nei confronti di un suddito-padre putativo. La difficoltà di gestire tale scelta costituirebbe, secondo le ragioni fornite da Welles alla sua interpretazione, la causa del tradimento dell'amicizia che corrisponde al prezzo pagato dal principe per diventare re Enrico V. Punto di partenza per la tessitura cinematografica di questa rete di relazioni è la forza ambigua della scrittura di Shakespeare: il re ossessionato dalla condotta indegna di suo figlio e, soprattutto, dalla successione legittima, è di fatto un usurpatore (di Riccardo II); Hal, l'erede di dubbia moralità, quando decide di abbracciare le ragioni di stato si macchia di una sorta di tradimento morale rinnegando, insieme al suo dissennato passato, l'amicizia intercorsa con Falstaff.

Nella consapevolezza della difficoltà di rappresentare in termini cinematografici le contraddizioni dei tre personaggi, Welles sviluppa le tensioni dei protagonisti subordinandole all'irrisione e alla bontà di Falstaff. Egli lo definisce come "il grande buono della letteratura mondiale", unico fedele a sé stesso di fronte al mutare degli avvenimenti e dei rapporti umani.²⁴ Alcune scene, infatti, sono concepite in modo tale da annunciare il dramma della solitudine nel quale sprofonda il personaggio alla fine delle sue avventure personali che si intrecciano con la storia inglese. In questo senso la progressiva povertà, la malattia latente, la relazione con Doll (solo per fare alcuni esempi) tracciano un solco dolente e parallelo alla dimensione ludica del *miles gloriosus* che esercita la sua forza ilare giocando di proposito con la sua età, l'obesità, i vizi e le loro conseguenze. Nel bilanciamento tra comico e drammatico, Falstaff è considerato come spirito sostanzialmente positivo, destinato a subire disinvolti voltafaccia. La predisposizione alla menzogna, al vino, alla truffa e tutti gli altri difetti tipici della figura di Falstaff sono qui concepiti come minimi, banali rispetto all'unica reale qualità del personaggio che è quella di una bontà elementare, infantile al punto da suscitare una naturale indulgenza. Per questa ragione Welles trascura il lato spiccatamente comico del personaggio per renderlo anfibio, sintesi di cialtroneria e purezza. La conoscenza profonda maturata con il repertorio shakespeariano sulla scena teatrale induce Welles a insistere

²⁴ Bogdanovic (a cura di), 130.

sulla portata ‘drammatica’ di Falstaff, fugando il rischio di un sommario giudizio comico e onorando il ritratto che già le fonti di partenza lasciano emergere come ambivalente:

Welles interpreta i suoi personaggi invadendone la sfera emotiva con un’identificazione fisica cui fa da contraltare un ironico e gigionesco distanziamento, un cristallino recupero di una loro *oggettività storica*, che li dispone nel punto di crisi radicale delle reciproche esistenze. Drammaturgia fundamentalmente classica, shakespeariana. L’autore resta incollato a questa dicotomia di personaggi. Egli è assente e presente, vive per segni indecifrabili, per tracce disperse, per indizi laterali, mai per direzioni obbligate.²⁵

La cifra malinconica di Falstaff, risolta sul versante di un’ironia amara, è indotta grazie allo sguardo esterno concesso dalla cinepresa, posizione che diventa quasi straniante e deliberatamente icastica. Tale impostazione converge nella scena finale tra Falstaff e Hal divenuto re Enrico V, dove si consuma il tradimento dell’amicizia e il trionfo delle ragioni di stato. Grazie all’utilizzo del primo piano e dell’inquadratura che, per sua natura, seleziona gli elementi da inserire, il momento è trattato con delicatezza e controllo interpretativo. Si assiste a un Welles estremamente misurato, a dispetto di un’espressività debordante, che ha orientato l’intero film verso questa scena: “L’ultima grande scena – afferma Orson Welles – era il centro del nostro film, e tutta la commedia andava interpretata da quel punto di vista.”²⁶

Sul piano stilistico il film si sviluppa su un ritmo sostenuto, frenetico, con un ardito uso della macchina da presa e un massiccio impiego di primi piani. Come è stile connotativo della cinematografia wellesiana, il montaggio non costituisce un mero supporto tecnico, ma si innalza a strumento linguistico di base, codice specifico che determina tempi, atmosfere e significati nella composizione del racconto per immagini. Le scene con il principe Hal, in particolare, si distinguono per un rapido contrappunto di inquadrature tale che, ac-

²⁵ Gino Frezza, *Cinematografo e cinema. Dinamiche di un processo culturale*, Bologna: Cosmopoli, 1996, 207.

²⁶ Bogdanovich (a cura di), 268.

canto all'affascinante trasgressione, fosse evidente la spettrale freddezza di un uomo destinato al potere, laddove le battute dirigono verso altre considerazioni. Punto massimo dell'utilizzo del montaggio come scrittura autoriale è la scena della battaglia nella quale, in totale assenza di parlato, si sovrappongono grovigli di corpi, fango, amputazioni, grida strazianti, nell'alternanza di piani lunghi e dettagli in primo piano per restituire il senso complessivo di una distruzione storica e interiore. Un lavoro durato dieci giorni di ripresa, sei settimane di ininterrotto montaggio per soli sei minuti di durata, testimonia l'esito estremo di un'evoluzione cinematografica, un espediente tecnico tale da reinventare fatti e personaggi in un'alterità linguistica che, di fatto, costruisce un nuovo prodotto: "Montare è come scrivere, – afferma Welles – un lavoro solitario. Bisogna essere capaci di sgobbare, sgobbare e sgobbare, dieci ore al giorno, tutti i giorni, un mese dopo l'altro. È senso del ritmo, tutto lì. La vera forma di un film è musicale."²⁷

Con queste premesse è possibile leggere tutta l'intensità del 'non detto' della rapida, ma eloquente, sequenza posta alla fine del trionfo visivo della battaglia: Falstaff pone ai piedi di re Enrico IV il cadavere di Hotspur che, invece, è stato ucciso da Hal che lo ha appena comunicato al padre riscattando il suo onore. La cinepresa, senza che nessuno proferisca parola, in pochi secondi cattura negli sguardi dei protagonisti una fitta rete di intime reazioni, in una situazione che resta indissolubilmente tragicomica: la rinuncia di Hal a contraddire il bugiardo compagno di fronte a una menzogna tanto grande quanto disarmante; il disappunto del re verso le sconvenienti frequentazioni del principe; il ghigno sornione di Falstaff quasi consapevole di aver esagerato. E il tutto è teso a complicare la difficoltà delle relazioni esistenti fra i tre alla base delle scelte registiche del film.

L'accoglienza di *Chimes at Midnight* non è unanime, ma di certo polarizza l'attenzione di critica e pubblico sulla discussa figura di Orson Welles. In Francia, ad esempio, la pellicola è particolarmente apprezzata, tanto da vincere un premio speciale al Festival di Cannes nel 1966 per il contributo apportato al cinema mondiale, suscitando

²⁷ Ivi, 262.

ovazioni sia da parte del pubblico che degli esperti di settore.²⁸ Gli Stati Uniti, invece, si mostrano tiepidi rispetto al prodotto e le recensioni pubblicate su *Falstaff* risultano contrastanti nei toni e nei giudizi di merito, soprattutto a causa di una distribuzione solo marginale del film.²⁹ Complessivamente anche in Italia questa fatica di Welles non riscuote consensi assoluti e, in particolare, sconta il paragone con i precedenti shakespeariani di *Macbeth* e *Otello*, reputati a gran voce esempi più riusciti sul piano visivo e narrativo.³⁰ In qualche occasione il regista/attore è accusato di autoreferenzialità, avendo fatto del personaggio più una personale identificazione che una creazione artistica:

Non è tanto un difetto di recitazione a provocare lo scompenso narrativo [...] quanto un errore di prospettiva. Welles questa volta, ha troppa simpatia per il suo personaggio, non riesce ad analizzarlo a fondo, a dargli una natura dialettica. Ecco che si creano due diversi piani di interesse: da una parte lo sfondo storico del racconto, che ha il suo diapason nella scena della battaglia, e dall'altra la storia del personaggio di Falstaff. Questa frattura si riflette, inevitabilmente, nello stile che è tanto travolgente e personale nel primo caso quanto usuale, anche se sempre molto decoroso, nel secondo.³¹

Ma nonostante un'adesione personale, valida per Orson Welles quanto per il duo Giuseppe Verdi-Arrigo Boito, il percorso compiuto da Falstaff dalla commedia attraverso le forme dell'opera in musica e del film non tradisce i capisaldi della sua natura originaria e, come tutti i capolavori, ha sempre qualcosa da trasmettere in diverse epoche e contesti culturali. Ancor più singolare poiché il 'classico' in

²⁸ *Cahier du cinèma* testimonia l'accoglienza francese del *Falstaff* di Welles: Juan Cobos, "Welles and Falstaff", 179 (giugno 1966); Serge Daney, "Welles in Power", 181 (agosto 1966); Pierre Duboeuf, "The Other Side", 181 (agosto 1966); Jean-Louis Camolli, "Jack le Fataliste", 181 (agosto 1966); Jean Narboni, "Sacher and Masoch", 181 (agosto 1966).

²⁹ Claudio Valentineti, *Orson Welles*, Milano: Il Castoro, 1993, 69-74; James Naremore, *Orson Welles. Oovvero la magia del cinema*, Venezia: Marsilio, 1993, 297-327.

³⁰ Guido Aristarco, Adelio Ferrero, "Il cittadino Welles e il mito del potere", *Cinema Nuovo*, XV, 182 (luglio-agosto 1966): 276-280.

³¹ Giovanni Leto, "Campanadas a media noche. Falstaff", *Bianco e Nero*, XXIX, 11-12 (novembre-dicembre 1968): 260-262.

questione non è un'opera specifica, ma un personaggio che transita all'interno di una serie di altrettante opere d'arte. La ricchezza della scrittura shakespeariana sembra consentire che tra la pagina scritta, la musica, la scena e lo schermo possa conservarsi una discriminante che ne rafforza la tensione espressiva. La possibilità, sempre efficace quando è intelligente e consapevole, di attingere a piene mani dall'originale elisabettiano segna il paradigma di una transcodificazione nella quale Falstaff, pur nella reinvenzione imposta dall'autorialità degli artisti e dei codici espressivi, non tradisce le sue caratteristiche, ma anzi ribadisce la sobria perfezione dell'architettura creativa che Shakespeare ha veicolato in senso comico.

Mettere in scena il mondo onirico. Il *Sogno di una notte di mezza estate* nelle produzioni del Teatro dell'Elfo

Paolo Sommaiolo

Abstract: *Sogno di una notte di mezza estate* è la commedia di Shakespeare che più volte è riapparsa nella produzione artistica della compagnia milanese del Teatro dell'Elfo: a partire dall'allestimento della stagione teatrale 1981-82, nella versione musical rock-punk firmata da Gabriele Salvatores, fino alla recente messa in scena della stagione teatrale 2016-17 per la regia di Elio De Capitani. La versione di Salvatores, incentrata sul tema dell'amore passionale, irrefrenabile, che la ragione non riesce a controllare, utilizzava un impianto scenico dove contrasti di suoni, colori, registri recitativi, mettevano in risalto l'opposizione tra il giorno e la notte. Il mondo ordinario, la razionalità, il rispetto delle convenzioni erano associati alla luce del giorno; le pulsioni sessuali, gli istinti trasgressivi, i desideri inconsci, al buio della notte. A pochi anni di distanza, nel 1988, Elio De Capitani cura la sua prima regia del *Sogno*, in una chiave di lettura cupa e *dark*, alimentata dalle suggestioni critiche del saggio di Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, e fortemente ispirata ad alcune creazioni di Pina Bausch. Nelle edizioni successive (1997, 2010, 2016), De Capitani riscopre la dimensione ludica di questa commedia. L'atmosfera cupa lascia il posto a una *féerie* barocca, che esalta il lato onirico del testo, calandolo in una scenografia che ne accentua la chiave favolistica. La tenerezza s'intreccia allo sberleffo e l'ironia puntella anche le scene più surreali. In questo nuovo *Sogno* della Compagnia dell'Elfo la forza perturbante non è sprigionata da una sessualità malata o da inquiete pulsioni inconse, ma dall'ironia di Ermia, dai toni sarcastici di Puck, dalle tirate buffonesche di Bottom, dai divertenti equivoci, assemblati in un gioco scenico dall'energia dirompente nel segno del comico.

Parole chiave: Sogno, dramma, teatro, visione, Teatro dell'Elfo, comico.

*Il sogno, autore di rappresentazioni,
nel suo teatro sul vento costruito,
ombre suole vestir d'aspetto bello.¹*

La vita è “un’illusione, un’ombra, una finzione. [...] tutta la vita è sogno, e i sogni sono sogni”, recita Sigismondo in chiusura del secondo atto de *La vita è sogno* di Calderón de la Barca.² Nelle sue parole è la vita che si rende partecipe dell’illusorietà del sogno. Illusorietà che, in una composizione drammaturgica, evoca immediati rimandi alle effimere apparizioni del gioco scenico. Immaginando il mondo della finzione teatrale come un universo parallelo a quello dell’esperienza onirica, si potrebbe riformulare la similitudine che Sigismondo opera tra vita e sogno, e domandarsi: cos’è il teatro? Un’illusione, un’ombra, una finzione. Tutto il teatro è sogno. L’idea di scrivere un testo teatrale, per una rappresentazione che lasciasse al pubblico la sensazione di una visione onirica, sarà venuta anche a Shakespeare quando, nell’ultimo decennio del XVI secolo, si apprestava a comporre *A Midsummer Night's Dream*.³ Esplicite, in tal senso, sono le parole che l’autore fa dire al folletto Puck in chiusura del dramma, un po’ per accattivarsi la benevolenza degli spettatori, ma anche per esortarli a immaginare di aver assistito a una magica visione, come se la rappresentazione di quei fantasiosi accadimenti non fosse altro che l’effetto stupefacente di un sogno:

If we shadows have offended,
Think but this, and all is mended,

¹ Luis de Gongora, cit. in Jorge Luis Borges, *Libro di sogni*, Milano: Mondadori, 2000, 295. Il volume si presenta come un’originale miscellanea di frammenti narrativi e poetici ispirati al tema dell’onirico, tratti da fonti antiche e moderne delle letterature d’Oriente e d’Occidente.

² Pedro Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, Torino: Einaudi, 1980, atto II, XIX, 51.

³ Marcello Pagnini, “Prefazione”, in William Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, Milano: Garzanti, 2014. Sarà questa la fonte, con traduzione italiana di Pagnini, per i riferimenti al testo drammaturgico contenuti nel presente saggio (il testo inglese è quello curato da Harold F. Brooks per la *New Arden Shakespeare*, London: Methuen, 1979). Per quanto riguarda i ricorrenti allestimenti del Teatro dell’Elfo il titolo dello spettacolo adottato in alcune versioni è *Sogno di una notte d’estate*.

That you have but slumber'd here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend:
If you pardon, we will mend.⁴

Nella cronologia della produzione drammaturgica shakespeariana l'opera si colloca in quel ciclo di commedie eufuistiche che il Bardo compone tra il 1588 e il 1596. La sua datazione può essere compresa tra il 1593 e il 1596, quando Shakespeare ha già scritto una serie di drammi storici e si prepara, dal 1600, a inaugurare il ciclo delle grandi tragedie.⁵ Il dramma, in cinque atti e nove scene, si presenta come un accattivante intreccio di situazioni, personaggi e registri linguistici, in cui si mescolano spunti attinti dal repertorio mitologico, dalla tradizione favolistica medievale, dal mondo magico, dalla contemporaneità dell'epoca elisabettiana.

L'ambientazione è nella città di Atene, ma non c'è alcuna contestualizzazione della vicenda nel mondo classico. La città greca è solo il pretesto per distanziare l'azione in un luogo immaginario. Tutto scorre con grazia e fluidità in un'architettura drammaturgica all'interno della quale storie, personaggi e mondi diversi coesistono in uno spazio/tempo simmetricamente diviso. Il primo atto si svolge ad Atene: la prima scena è all'interno del palazzo del duca Teseo; la seconda nella casa-bottega dell'artigiano Quince. Le cinque scene comprese tra l'inizio del secondo atto e la prima parte del quarto atto si svolgono di notte, in un bosco incantato, poco distante dalla città, e costituiscono il blocco centrale del mondo fatato. All'indomani della notte trascorsa nel bosco, dalla seconda scena del quarto atto all'unica scena del quinto atto con cui si chiude il

⁴ “Se noi, ombre, vi abbiamo scontentato, / pensate allora – e tutto è accomodato – / che avete qui soltanto sonnecchiato / mentre queste visioni sono apparse. / Ed il tema, ozioso e vano, / che non più d'un sogno è stato, / signori, vi prego, non venga biasimato.” (V.1.414-421)

⁵ Per la datazione di *A Midsummer Night's Dream* e delle altre opere del repertorio shakespeariano vedi Giorgio Melchiori, “Prospetto delle opere”, in Id., a cura di, *Teatro completo di William Shakespeare*, Vol. IV, *Le tragedie*, Milano: Mondadori, 1976, XXV-XXXIII e Giorgio Melchiori, “Prospetto delle opere”, in Id., *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari: Editori Laterza, 1994, 23-25.

dramma, l'azione torna nuovamente ad Atene, in una sequenza speculare a quella del primo atto: dalla dimora di Quince si ritorna, per un finale a lieto fine, all'interno del palazzo di Teseo. L'intera vicenda si consuma nel giro di due giorni e una notte, compiendo, geometricamente, un percorso circolare. L'andamento circolare, che è alla base della costruzione compositiva, rafforza l'idea che tutto si sia svolto nell'arco spazio-temporale di un universo chiuso, rendendo più efficace la percezione della vicenda rappresentata come se fosse la trasfigurazione visiva di un sogno:

Il *Sogno* è un formidabile esempio di *esprit de géométrie* in una delle più pirotecniche invenzioni della fantasia, un incantevole gioco dell'immaginazione in una costruzione di simmetria quasi maniacale.⁶

Uno degli aspetti sorprendenti, che emerge nella tessitura dell'impianto drammaturgico è come Shakespeare sia riuscito a rendere, in chiave letteraria e teatrale, quelle dinamiche del sogno che tre secoli più tardi Freud sarà in grado di spiegare fornendoci strumenti di analisi su basi scientifiche:

Una delle parole chiave del testo è ovviamente «sogno», che non solo compare con grande frequenza nella commedia ma che, soprattutto, compare nel titolo. Tutto ciò che si è svolto sul palcoscenico è stato vero (vero nella finzione teatrale ovviamente) seppure «strano», perché opera di magia. Ma poiché nel sogno è «vero» ciò che nella realtà non esiste o non è possibile, così come la magia fa accadere cose che nella realtà non potrebbero verificarsi, ecco che il re delle fate Oberon potrà dire che le «vittime» del suo intervento magico crederanno di aver sognato: ciò che è realmente avvenuto verrà – vagamente – ricordato non come qualcosa che è accaduto ma come qualcosa visto in sogno.⁷

Ed è proprio mettendo a reagire questi due territori dell'immaginario, quello della finzione teatrale e quello del sogno, accomunati da

⁶ Paolo Bertinetti "Introduzione", in Id., a cura di, *William Shakespeare*, Vol. I, collana "Il Teatro" in 30 voll. (tomo 9), supplemento al quotidiano *Il Giornale*, Cles (TN): Mondadori Printing s.p.a., 2003, XVI.

⁷ Ivi, XVII.

non poche affinità, in quanto spettacoli di effimere visioni, che Shakespeare riesce a ottenere un ordito drammaturgico con effetti in chiave onirica.

Una prima analogia fra teatro e sogno si può cogliere nel modo in cui il soggetto vive l'esperienza dell'evento. L'artefice dello 'spettacolo onirico' coincide con l'esclusivo spettatore di quella rappresentazione: i due ruoli si fondono nell'unicità di un'esperienza che si realizza entro i confini della sfera sensoriale e psichica del singolo sognatore. Come se l'Io del soggetto dormiente, in rapporto alla trama delle scene elaborate dal suo inconscio, avvertisse al risveglio la sensazione di essere stato spettatore di un intreccio di visioni ordite da estranee presenze. Rapiti dal fascino di quelle visioni, scivoliamo in una condizione che è molto simile a quella di uno spettatore a teatro, catturati dalla magia di quel palcoscenico interiore dove il gioco delle apparenze si mescola alle emozioni della vita reale. Più è intensa l'attrazione magnetica di quelle effimere visioni più cresce il desiderio di svelarne il senso, di penetrarne l'ambiguità che le avvolge. Teatro e sogno, nella loro durata temporale, sono accadimenti vincolati all'unicità spazio-temporale del 'qui e ora': l'autenticità dell'esperienza onirica è direttamente proporzionale all'intensità del rapporto che mantiene in contatto il sognatore con le sfere del suo inconscio; la fruizione estetica di una rappresentazione teatrale è resa possibile finché si mantiene attivo il contatto, fisico e mentale, tra lo spettatore e l'azione scenica.

Un'altra consonanza tra visione onirica e mondo teatrale è la sfera autonoma entro la quale i due fenomeni si manifestano. L'attività onirica e l'evento teatrale si avverano solo in una condizione di *scarto* dai protocolli del quotidiano. Il mondo delle visioni, sia quando affiora sotto forma di fantasiose immagini notturne, sia nelle magiche illusioni del gioco scenico, innesca un temporaneo trasferimento delle nostre facoltà percettive in un territorio a parte, dove vigono leggi e forme espressive non più riconducibili alle logiche connessioni del pensiero diurno. In entrambi i casi si varca una soglia, per accedere a una zona dell'Io dove gli accadimenti si succedono nel tempo e nello spazio di una dimensione altra, intimamente connessa alla durata dell'evento. Varcando la soglia si perde il contatto con la realtà e si sprofonda in una zona parallela, risucchiati da un vortice di artificiose visioni. Non a caso ricorriamo a espressioni

come: sprofondare nel sonno, sprofondare nel buio di una sala teatrale, per porre l'accento su quel momentaneo distacco, quella sensazione di caduta, di inabissamento, che rende possibile l'accesso a un nuovo universo di senso. Un distacco, come osserva Salomon Resnik, psichiatra e psicoanalista di origine argentina, che non di rado si accompagna a una sensazione d'inquietudine:

Andare a dormire, prepararsi alla messa in scena del sogno, è importante, è un momento particolare e talvolta angoscioso. Tale situazione di passaggio a un «altro mondo» richiede un conforto spesso ritualizzato: bere un bicchiere di latte, una tisana, leggere, pettinarsi per alcuni che vogliono essere in ordine prima di dis-ordinarsi e ri-ordinarsi in un altro linguaggio, quello onirico.⁸

Questa sensazione di caduta, di un evento perturbante che precede l'azione delle sequenze più propriamente influenzate dai meccanismi dell'onirico, si può riscontrare nelle scene iniziali di altri testi esemplari della letteratura drammatica ispirati al tema del sogno: *La vita è sogno* di Calderón de la Barca (1635), *Il sogno* di August Strindberg (1901), *Poison* di Roger Vitrac (1923), *Sogno (ma forse no)* di Luigi Pirandello (composto tra il 1928 e il 1929). In *A Midsummer Night's Dream* la scena di apertura del dramma si svolge alla corte ateniese del duca Teseo, in occasione dei suoi preparativi di nozze con Ippolita, la regina delle Amazzoni. Di là dalla fascinazione simbolica che assumono i riferimenti a luoghi e personaggi di appartenenza mitologica, ma psicologicamente e storicamente assimilabili ai contemporanei di Shakespeare, è interessante notare come, fin dalle prime battute di Teseo, il clima festivo, concertato per allietare gli animi durante i festeggiamenti della cerimonia nuziale, sia 'perturbato' dalla rivelazione dello sposo di aver dovuto affrontare un combattimento guerresco per

⁸ Salomon Resnik, *Il teatro del sogno*, Torino: Bollati Boringhieri, 2002, 53. Questa è una nuova edizione aggiornata di un saggio, apparso in Italia, sempre per i tipi della Bollati Boringhieri, nel 1982 e che ha contribuito allo sviluppo degli studi, in ambito psicanalitico, sui meccanismi dell'espressione onirica. Sulle affinità tra mondo onirico e mondo teatrale, riguardo i loro meccanismi espressivi, vedi anche Paolo Sommaio, "Sogno e teatro: effimere visioni", *Annali – Sezione Romanza*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", LII 1-2 (gennaio-luglio 2010): 167-193.

conquistare la sua amata “con la spada”.⁹ Non suggerisce certo idilliache visioni l’idea di un matrimonio strappato con la violenza, e probabilmente con inevitabili spargimenti di sangue. Non facciamo in tempo a cancellare dalla nostra mente le immagini cruente evocate da Teseo che l’irruzione a corte di Egeo con la figlia Ermia e i suoi pretendenti, Demetrio e Lisandro, fa nuovamente precipitare la situazione, spargendo un clima di angosciosa tensione. Egeo non vuole che la figlia vada in sposa a Lisandro, il giovane che la ragazza ama realmente, ma pretende che si sottragga alla sua volontà di destinarla a Demetrio, di cui però è invaghita Elena, la migliore amica di Ermia. Egeo affida a Teseo il ruolo di giudice di questa controversia e gli chiede di assecondare la minacciosa dichiarazione di condanna a morte che ha sentenziato nei confronti della figlia, qualora lei si sottragga alla sua autorità. Dalle esortazioni alla gioia per i festeggiamenti di un matrimonio annunciato, alla sentenza di morte nei confronti di una figlia per contrastare le sue scelte amorose, la vicenda prende bruscamente una piega cupa.

La tensione iniziale scivola poi verso una più intricata ambientazione visionaria, spostandosi negli anfratti di un bosco, irradiato da un freddo chiarore lunare e popolato da presenze inquietanti e orripilanti animali (ragni, pipistrelli, uccelli notturni, serpenti, insetti). Qui Ermia e Lisandro si sono dati appuntamento di notte per recarsi in un villaggio distante dalla città dove non possano più valere le imposizioni della giurisdizione ateniese. Ma la loro fuga non sarà priva di sorprese e smarrimento, perché verrà risucchiata in un turbinio di strani accadimenti, scatenati dalle magiche follie di Oberon, il re degli Elfi, e dalle diavolerie del suo dispettoso servitore, il folletto Puck. Vittime di metamorfici sortilegi, i quattro giovani, alcuni artigiani che si sono riuniti di notte nel bosco per concertare, al riparo da occhi indiscreti, le prove della recita da allestire per i festeggiamenti nuziali di Teseo e Ippolita, e

⁹ “Hippolyta, I woo’d thee with my sword, / And won thy love doing thee injuries; / But I will wed thee in another key, / With pomp, with triumph, and with revelling.”; “Ippolita, t’ho corteggiata con la spada, / e con la forza ho vinto l’amor tuo. / Ora a te mi unirò in chiave diversa – / con cortei svaghi e trionfi.” (I.1.16-19)

Titania, la regina delle Fate, compagna di Oberon, diventano protagonisti di scambi di ruoli e di scatenamenti pulsionali, in una sorta di trasfigurazione onirica dei loro istinti irrazionali. Le implicazioni oniriche dell'intera sequenza ruotano intorno alle contraddittorie tensioni inconsce dei personaggi coinvolti:

L'eterea, tenera e lirica Titania desidera l'amore bestiale. Puck e Oberon, parlando di Rocchella dopo la metamorfosi lo chiamano mostro. La fragile e dolce Titania si porta a letto un mostro quasi di forza, quasi con la violenza. Era questo l'amante che voleva. Era questo l'amante che sognava. Solo che non l'aveva mai voluto confessare a nessuno, neanche a se stessa. Il sogno la libera dalle inibizioni [...]. Titania è quella che si addentra più profondamente degli altri nella sfera oscura del sesso, dove non esistono più bellezza e bruttezza, ma solo ossessione e liberazione.¹⁰

Alle smanie amorose dei giovani innamorati fanno da controcanto le scenate di gelosia fra Oberon e Titania, trasposizione, in chiave magica e fiabesca, dei turbamenti interiori di Teseo e Ippolita. Rivela-trice in tal senso è la scena in cui Titania, alla mercé degli artifici incantatori di Oberon, soggiace compiaciuta tra le braccia dell'artigiano Bottom trasformato dal dispettoso Puck in un essere dalle mostruose fattezze equine. Questa scena cela sottili rimandi al senso di colpa che Teseo inconsciamente nutre per aver conquistato la bella e indomabile regina delle Amazzoni con un'azione di forza. La perversione erotica della scena tra la bella Titania e la 'bestia' assumerebbe in questo caso il valore di una compensazione onirica nella dinamica di coppia tra Teseo e Ippolita: la riottosa fatina subisce sì la violenza della punizione che le infligge il suo infuriato compagno ma ne trae, al tempo stesso, un incontenibile piacere sessuale. La traslazione nel suo doppio onirico incarnato da Oberon, consente a Teseo di esorcizzare la violenza esercitata sulla giovane amazzone e le sue combattive compagne. Solo al chiarore dell'alba, sfumate le allucinate visioni notturne, il ritorno alla luce disporrà gli animi a una ritrovata serenità diradando le conflittualità in un lieto finale, dove le tre coppie potranno felicemente festeggiare le loro ricomposte geometrie

¹⁰ Jan Kott, "Titania e la testa d'asino", in Id., *Shakespeare nostro contemporaneo* (ed. orig. 1961), tr. it. Vera Petrelli, Milano: Feltrinelli, 2004, 226.

amoroze. Allo scoccare della mezzanotte Teseo pone fine alla prima giornata delle cerimonie nuziali, che proseguiranno ancora per due settimane tra danze, canti e nuovi dilette, e invita le coppie di sposi ad andare a dormire, per rinfrancarsi dalla stanchezza della veglia protratta. Ritornano in scena Oberon e Titania ma questa volta esortano gli spiriti al loro seguito ad aggirarsi intorno alla residenza ducale per “benedire / il gran talamo nuziale” affinché la futura prole sia sempre fortunata.¹¹ L'azione benefica degli elfi e delle fate emana nuovamente quel magico influsso che la loro presenza ha sparso sullo sviluppo dell'intera vicenda. E subito dopo Puck, nel suo monologo a chiusura del dramma, saluta e ringrazia gli spettatori invitandoli a non abbandonare la sensazione di essere stati rapiti, per un paio d'ore, dalla fascinosa illusione di un sogno:

Effettivamente il folletto Puck, nel commiato, chiede agli spettatori eventualmente insoddisfatti di essere comprensivi e di considerare tutto ciò che si è svolto sul palcoscenico come nient'altro che un sogno. Ed ecco che il titolo acquista una nuova luce. Siamo noi spettatori (non i personaggi) che possiamo pensare di avere sognato cose fantastiche e irreali. Che però sul palcoscenico sono magicamente accadute davvero, anche se la magia non è stata quella degli elfi o delle fate, a cui possiamo non credere: ma è stata quella del teatro.¹²

Sogno di una notte di mezza estate è la commedia di Shakespeare più volte comparsa nella produzione artistica della compagnia milanese del Teatro dell'Elfo.¹³ Il primo allestimento lo realizza Gabriele Salvatores, nella stagione teatrale 1981-82, in versione di musical rock-

¹¹ “To the best bride-bed will we, / Which by us shall blessed be.” (V.1.394-395)

¹² Bertinetti, XVII.

¹³ Per ripercorrere la storia artistica della compagnia milanese del Teatro dell'Elfo si rimanda al volume di Alberto Bentoglio, Alessia Rondelli, Silvia Tisano, *Il Teatro dell'Elfo (1971-2013). Quarant'anni d'arte contemporanea*, Milano-Udine: Mimesis Edizioni, 2013. Il volume contiene un elenco degli spettacoli prodotti dal 1973 al 2013 e un CD con le immagini degli allestimenti dal 2004 al 2013. Altro utile riferimento sono le recensioni degli spettacoli dal 1979 al 1999 pubblicate da Oliviero Ponte di Pino sul quotidiano *il Manifesto*, consultabili alla pagina web: <http://www.trax.it/olivieropdp/elfo.htm> (data di ultima consultazione 2 febbraio 2019). Sempre di Ponte di Pino vedi anche “Un teatro lungo venticinque anni. Sugli spettacoli del Teatro dell'Elfo”, saggio pubblicato su *Diario*, 19-25 gennaio 2001, con il titolo “Rivoluzionari all'Opera”, e ora consultabile all'indirizzo <http://www.trax.it/olivieropdp/elfo2001.htm> (data di

punk; la più recente messa in scena è quella della stagione teatrale 2016-17 per la regia di Elio De Capitani con repliche nelle stagioni 2017-18 e 2018-19. La versione di Salvatores, incentrata sul tema dell'amore passionale, irrefrenabile, che la ragione non riesce a controllare, utilizzava un impianto scenico basato su contrasti di suoni, colori, registri recitativi, che mettono in risalto l'opposizione tra il giorno e la notte.¹⁴ Il mondo ordinario, la razionalità, il rispetto delle convenzioni sono associati alla luce solare del giorno; le pulsioni sessuali, gli istinti trasgressivi, i desideri inconsci, al buio della notte. Ogni sforzo di tenere sotto controllo con la ragione le spinte irrazionali è vanificato dai desideri dell'inconscio che affiorano continuamente. Quello proposto da Salvatores è un approccio al testo di Shakespeare all'insegna della sperimentazione e del divertimento, che si distacca dalle convenzioni di una tradizione manierata ma anche dalla fantasiosa edizione circense che Peter Brook aveva portato in Italia alla Biennale di Venezia nel 1971, in occasione del XXXI Festival internazionale del teatro di prosa. La messa in scena riceve una calorosa accoglienza, soprattutto da parte del pubblico giovanile, e in poco tempo diventa lo spettacolo *cult* del Teatro dell'Elfo nel quale parola, gesto, danza e musica sono amalgamati in un'omogenea combinazione. Un'operazione, questa, che richiede a Salvatores una riscrittura drammaturgica per adattare l'opera di Shakespeare alla struttura di una rappresentazione in forma di musical:

Un'operazione di riscrittura occorreva comunque per adattare il testo di Shakespeare alla struttura di un *musical*, ma non volevo perdere neanche una delle intenzioni del testo originale, neanche un'occasione di poesia o di divertimento, neanche una possibile interpretazione o suggestione. Ho, quindi, riscritto parola per parola il testo di

ultima consultazione 2 febbraio 2019). In video vedi "La bella utopia, 40 anni dell'Elfo", *Il teatro di Rai 5*, 3 gennaio 2015, visionabile all'indirizzo web: <http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-711a9902-a4ce-4bd7-af44-dc96119a90ae.html>.

¹⁴ *Sogno di una notte d'estate*, regia di Gabriele Salvatores, produzione del Teatro dell'Elfo, debutto al Teatro Regio di Parma, 14 ottobre 1981. Vedi "Elenco degli spettacoli prodotti 1973-2013", in Bentoglio, Rondelli, Tisano, 140. Nel 1983 ne è stata fatta una versione cinematografica, con la regia di Salvatores.

Shakespeare, limitandomi a operare dei tagli, a sostituire a dei monologhi delle canzoni, a dilatare alcune situazioni o a scriverne alcune nuove di raccordo tra una scena e l'altra.¹⁵

Salvatores ambienta la vicenda negli anni Ottanta perché vuole che gli spettatori avvertano la stessa condizione dei protagonisti del suo *Sogno*, sentendosi al riparo – nel guscio protettivo della realtà quotidiana – dalle insidie perturbanti del nostro inconscio, dalle tentazioni di libertà ed evasione dello scatenamento delle passioni. Ma l'amore non può essere ingabbiato nelle maglie del buon senso, è disordine, è scompiglio dei sensi e ricerca del piacere al di là di ogni ragionevole cautela. La musica e le parti danzate hanno la funzione di rendere scenicamente questi contrastanti impulsi:

Gli Elfi di questo allestimento sono lontani dall'idea edulcorata propria di almeno una parte della tradizione, né ali di tulle, né ghirlande di fiori, ma occhi arrossati, abiti, disegnati da Ferdinando Bruni, realizzati con frammenti di vecchi indumenti: pezzi di biancheria intima, camicie, vestaglie, sottovesti, il tutto corredato da un aspetto consunto e arruffato. Un Puck sado-maso e una Titania senza veli perennemente brilla sono il simbolo di una comunità di creature che vive al di fuori delle regole sociali, libera da ogni convenzione etica e morale.¹⁶

La composizione dei brani musicali è affidata a Mauro Pagani, polistrumentista che negli anni Settanta aveva fatto parte del gruppo di rock progressivo della Premiata Forneria Marconi. Le sue creazioni, realizzate in stretta collaborazione con Salvatores, risultano decisive per l'andamento ritmico dello spettacolo e i suoi interventi musicali e sonori assumono un'autonoma funzione nella drammaturgia della composizione scenica. Così Pagani sintetizza il suo metodo di lavoro: "Ho cercato di dare colori particolari alle diverse situazioni sceniche servendomi di elementi musicali disparati, dal *funky* al *calypto*, dai Talking Heads alla West-Coast anni Sessanta", per evocare

¹⁵ Gabriele Salvatores, "La regia", in Quinque Max, *Teatro dell'Elfo – Sogno di una notte d'estate*, Firenze: La Casa Usher, 1981, 8, cit. in Bentoglio, Rondelli, Tisano, 45.

¹⁶ Alessia Rondelli, "Le scelte drammaturgiche tra repertorio e realtà sociale", in *ivi*, 47.

le atmosfere adatte ai diversi passaggi della vicenda e le variazioni di umori negli intrecci amorosi.¹⁷ La musica, quindi, assume un ruolo fondamentale, non di semplice commento sonoro, senza tradire, però, l'assetto teatrale dell'operazione, i cui artefici sono essenzialmente attori, che hanno saputo affrontare un lavoro di preparazione associando alla recitazione della parola il canto e la danza.

Con queste parole Oliviero Ponte di Pino riportava, in una recensione dell'epoca, le sue impressioni sullo spettacolo:

Gli undici attori, infaticabili nello sdoppiarsi nei diversi ruoli imposti dalla sceneggiatura, si sono costruiti addosso dei tipi, dei caratteri, magari rilucidando i personaggi con una patina di contemporaneità: le creature della notte (i vari folletti coboldi spiritelli) sono una banda sadomaso o punk, ma solo a metà, con un'aria più da viziosetti che da angoscia metropolitana; Teseo il duca, dal crapone e mascellone subito identificabili; Ippolita sua sposa, una snob bisbetica; e, al centro della vicenda, quattro ragazzi "bene" catapultati dalle loro case del centro nel buio e nelle sue ambigue avventure, mentre dalle finestre e dai palazzi che delimitano la scena emergono strani animali e una vegetazione surreale. Ma poi, soprattutto, il musical, le coreografie stile *Canzonissima* o alla *Hair*, urla alla Patti Smith e gorgheggi tipo Broadway, sorretti dalla colonna sonora di Mauro Pagnani, ex Pfm. C'è un po' di tutto, come è giusto, ma irrobustito da una solida e trascinate base rock, senza dubbio una delle cose migliori della serata, anche se in parte tradita da testi piuttosto banali.¹⁸

A pochi anni di distanza, nel 1988, Elio De Capitani curava la sua prima regia del *Sogno*,¹⁹ in una chiave di lettura cupa e dark, influenzata dalle suggestioni critiche di Jan Kott, dai suoi riferimenti ai *Caprichos* di Goya e ai disegni dello scrittore e pittore polacco Bruno Schultz.²⁰

¹⁷ In Salvatore, cit. in *ibidem*.

¹⁸ Dalla recensione di Oliviero Ponte di Pino, "Sogno di una notte d'estate" (*il Manifesto*, 25 ottobre 1981), consultabile all'indirizzo <http://www.trax.it/olivieropdp/elfo.htm#sogno1> (data di ultima consultazione 2 febbraio 2019).

¹⁹ *Sogno di una notte di mezza estate*, di William Shakespeare, tr.it. Patrizia Cavalli, regia di Elio De Capitani, produzione del Teatro dell'Elfo, debutto al Teatro dell'Elfo di Milano, 25 gennaio 1988 (Bentoglio, Rondelli, Tisano, 144-145).

²⁰ Cfr. Kott, 211-234.

Per Kott sotto la patina favolistica del *Sogno* si annidavano scene inquietanti, cariche di erotismo e bestialità:

Il sogno d'una notte d'estate, o per lo meno quel sogno che a noi sembra il più moderno e rivelatore, è il passaggio attraverso la bestialità. È il tema conduttore, che collega tra di loro le tre diverse azioni (*plots*) parallele sviluppate da Shakespeare nel *Sogno*. Titania e Rocchella passeranno attraverso quest'erotismo bestiale in senso letterale, anzi addirittura visivo. Ma anche il quartetto degli amanti si addenterà nella sfera oscura dell'erotismo bestiale. [...] Sotto l'influsso della tradizione teatrale romantica, mantenuta in vita, purtroppo, dalla musica di Mendelssohn, la foresta del *Sogno* sembra una ripetizione dell'Arcadia. In realtà si tratta piuttosto di un bosco popolato di diavoli e di streghe, in cui maghi e fattucchiere possono trovare senza difficoltà tutto l'occorrente per le loro pratiche.²¹

In questa nuova versione registica Elio De Capitani sceglie di “prendere il testo in contropelo” – scriverà nella sua recensione Oliviero Ponte di Pino – imprimendo alla commedia un tono da “tragedia del disamore”, e lasciando intravedere, nella gestualità degli attori, il fascino delle creazioni di Pina Bausch:

Elio De Capitani, al contrario, ha scelto di prendere il testo in contropelo. Non c'è praticamente differenza tra lo spazio della quotidianità (il palazzo di Ippolita e Teseo) e quello del sogno (il bosco), tra il regno del potere e quello degli dei e degli elfi. Quella foresta della fantasia si riduce a vuoto ring per violenze inferte e subite, la magia dell'infatuazione scompare per far posto al più crudele fantasma della fine della passione, e la commedia dell'amore lascia il posto alla tragedia del disamore. Anche il sesso finisce per degradarsi a ossessiva infatuazione, attraversato da pulsioni brutali e incontrollabili, paurose, troppo simili allo stupro e alla prostituzione, dove l'invenzione liberatoria non può trovare spazio. È una lettura molto precisa, che si traduce in un progetto di regia che limita le possibilità di invenzione, incanalando la sostanza reale della poesia shakespeariana e rimuovendo decisamente una delle due facce della medaglia [...] i gesti più incisivi sono spesso ripresi dagli spettacoli di Pina

²¹ Ivi, 222-223.

Bausch: ma dove là c'era ancora un'ansia di comunicazione e d'affetto per smuovere i sentimenti, magari al livello minimo, qui resta solo l'ansia vuota della carne, e scompare ogni ironia.²²

In un'intervista rilasciata ad Alessia Rondelli il 2 settembre 2013, De Capitani dichiara di essere partito da tre fonti di ispirazione per la costruzione dello spettacolo:

[La prima riguarda] l'accenno iniziale al mito greco del massacro delle Amazzoni da parte di Teseo e alla cattura della loro regina Ippolita per domarla, sottometterla anche sessualmente e farne una sposa. La seconda è Pina Bausch e la sua ambiguità anche sadica del conflitto amoroso tra i sessi attraverso il corpo dei suoi ballerini. La terza fonte è la percezione dello stupro come atto di guerra anche se perpetrato in epoca o in zona di pace. È una percezione in primo luogo di natura personale, poi nutrita da letture e studi soprattutto antropologici, che la violazione del corpo – in primo luogo ma non esclusivamente quello femminile – sveli e prefiguri un orizzonte di guerra. La violenza privata sulla donna come seme della violenza pubblica della guerra.²³

Il riferimento alla violenza personale, come segno di un'aggressione brutale che sfocia in un'azione di guerra, si coglie soprattutto nella agghiacciante scena di apertura dello spettacolo:

[...] il sipario alzato a metà, sulla scena soldati con maschere antigas e armature pettorali d'acciaio catturano amazzoni orgogliosamente nude sotto il cappotto militare e le giustiziano con un colpo alla testa fino al culmine della cattura di Ippolita. Un'Ippolita con biondissimi capelli corti e irti, denudata violentemente dagli abiti di guerra, imprigionata in un tubino da cui viene liberata una sola mano, consegnata a Teseo che la trascina di qua e di là come un trofeo, le fa indossare scarpe con tacchi a spillo altissimi, le fa mettere dai soldati senza alcuna delicatezza un rossetto scarlatto, la doma infine e le parla d'amore e di nozze.²⁴

²² Dalla recensione di Oliviero Ponte di Pino, "Sogno di una notte d'estate" (*il Manifesto*, 2 febbraio 1988).

²³ Cit. in Bentoglio, Rondelli, Tisano, 49-50.

²⁴ *Ibid.*

Nelle edizioni successive (1997, 2010, 2016) Elio De Capitani riscopre la dimensione ludica di questa commedia:²⁵

Lo spettacolo in scena in questa stagione ha debuttato nel lontano 1997 e nel corso di questi vent'anni si è evoluto in uno spettacolo unico: una versione, questa, che è diventata un simbolo, è parte del linguaggio con cui il Teatro dell'Elfo comunica il proprio sguardo sulla realtà, la propria visione del teatro e della sua funzione sociale. Questo *Sogno* è un tutto misurato, dove le componenti sono in perfetto equilibrio grazie all'unione tra punte di eccesso e novità, e schemi classici e tradizionali del teatro, tra saggezza e leggerezza, tra felicità e disillusione, tra inganno e ingenuità, tra apollineo e dionisiaco, tra sogno e realtà.²⁶

In questa nuova versione De Capitani orienta le sue scelte registiche verso una prospettiva che esalti la dimensione solare e divertente del *Sogno*, come lui stesso annota negli appunti di lavoro dello spettacolo:

Il *Sogno* è un congegno stupefacente, una macchina-circo. Per rappresentarlo vorrei questa volta esaltare tutto quello che c'è di solare nel *Sogno*. Il nero deve apparire, ma sotto i graffi del bosco e della notte. Tutta l'energia cinetica dei precedenti spettacoli non va perduta, ma si incanala.²⁷

Sulla base di queste premesse De Capitani sceglie un nuovo approccio alla commedia, affrontando un lavoro "all'insegna della favola, a

²⁵ *Sogno di una notte di mezza estate*, di William Shakespeare, tr. it. Dario Del Corno, regia di Elio De Capitani, produzione di Teatrithalia, debutto al Teatro Romano di Verona, 4 luglio 1997 (Bentoglio, Rondelli, Tisano, 155). Questa edizione del 1977 sarà riproposta, con qualche variazione e i necessari aggiornamenti nel cast degli attori, nelle repliche delle stagioni successive, dal 2010 a oggi.

²⁶ Dalla recensione dello spettacolo di Claudia Tosti e Felicia Julepa, "Un sogno lungo vent'anni", per la stagione 2016-17 del Teatro dell'Elfo, versione in pdf consultabile all'indirizzo della pagina web <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:EurT60Yl9qEJ:https://centridiricerca.unicatt.it/cit-Sogno.pdf+&cd=1&hl=it&ct=clnk&gl=it> (data di ultima consultazione 2 febbraio 2019).

²⁷ Elio De Capitani, *Appunti di lavoro del 10 giugno 1997*, dal "Programma di sala del *Sogno di una notte di mezza estate*", ottobre 1997, cit. in Bentoglio, Rondelli, Tisano, 50.

metà strada tra l'incanto e la risata: una festa fatta di veli e di colori.”²⁸

L'atmosfera cupa lascia il posto a una colorata *féerie* che, in chiave favolistica e grottesca, esalta il sostrato onirico del testo. La tenerezza s'intreccia allo sberleffo e l'ironia puntella anche le scene più surreali. La regia di De Capitani si concentra sul ruolo dell'amore, non privandolo, attraverso il gioco comico, di maliziose allusioni sessuali. I costumi degli attori che interpretano i personaggi della corte ateniese sembrano più adatti al tono frivolo e romantico di un'operetta mitteleuropea, piuttosto che suggerire allusioni al mondo classico. Gli artigiani/attori, che devono preparare la recita per le nozze di Teseo e Ippolita, si esibiscono adottando un registro comico che ricorda gli *sketch* degli artisti di varietà (Fig. 1).



Fig. 1 – *Starveling* (Corinna Augustoni), *Snug* (Andrea Germani), *Quince* (Luca Toracca), *Snout* (Marco Bonadei), *Bottom* (Elio De Capitani) (I.2.)

²⁸ Alessia Rondelli, “Le scelte drammaturgiche tra repertorio e realtà sociale”, *ivi*, 50.

Oberon e Titania, con i loro drappelli di elfi, fate e folletti, sembrano usciti da un musical stile *Hair* o *Rocky Horror Picture Show*. L'ambivalenza tra la realtà e il sogno fa da cornice all'intreccio scenico che vede coinvolti i giovani innamorati nell'affannosa impresa di superare una serie di ostacoli, affrontando le insidie che li attendono al calare della notte. Nell'irreale atmosfera del bosco si scatenano le pulsioni nascoste dei quattro giovani ateniesi, che gli attori rendono in scena non rinunciando a effusioni di palese carnalità (Fig. 2).



Fig. 2 – *Ermia* (Sara Nicolucci) e *Lisandro* (Vincenzo Giordano) (II.2.)

Lo spettacolo è il risultato di un equilibrato intreccio, nel quale si mescolano i riferimenti alle versioni teatrali già proposte in precedenza dalla compagnia, il gioco meta-teatrale del teatro nel teatro, con i siparietti comici degli artigiani durante le prove e la successiva

rappresentazione a corte della storia di Piramo e Tisbe (Fig. 3), e alcuni elementi tipici del folklore anglosassone (la magia, gli incantesimi, le fate e i folletti che popolano la notte).²⁹ Il dispositivo scenografico è rappresentato essenzialmente dalla facciata del palazzo di Teseo. È una struttura tridimensionale, di colore blu-violaceo, che ricorda la *scenae frons* del teatro romano, con un'ampia apertura centrale ad arco (*porta regia*), due strette aperture laterali e due file di finestre rettangolari, intervallate da colonne, che si aprono nel piano inferiore e in quello superiore. Il restante spazio scenico è vuoto. Uno sgabello è posto, in posizione centrale, davanti all'apertura principale. Una lunga striscia di stoffa pende dalla sommità della facciata scenografica, passa sotto l'arco della porta principale e risale verso le quinte laterali poste a destra, sul fondo della piattaforma scenica. Il drappo rinvia all'imminente cerimonia nuziale tra Teseo e Ippolita.



Fig. 3 – La recita a corte di Piramo e Tisbe (V.1.)

²⁹ Una ripresa televisiva dello spettacolo, registrata il 29 e 30 dicembre 2011 al Teatro Elfo Puccini di Milano, è stata trasmessa su Rai 5 sabato 4 luglio 2015.

Il duca e la sua amata entrano in scena dagli opposti ingressi laterali della facciata scenografica. Attraversano la porta centrale e si accomodano sullo sgabello. La regina delle Amazzoni, indossa un costume colore arancio, adornato da una sfarzosa collana e porta sul capo un diadema, con applicazioni a forma di stelle e una grande pietra rossa al centro. Ha un che di regale e di stregonesco al contempo (Fig. 4).



Fig. 4 – *Teseo* (Ferdinando Bruni) e *Ippolita* (Ida Marinelli) (I.1.)

La stessa scenografia si apre nel mezzo, rivelando un fondale con pannelli verticali di differenti dimensioni. Nel movimento di rotazione a centottanta gradi dei due tronconi della facciata, il velo di stoffa, ancora fissato alle due estremità, cala lentamente dall'alto. Cantando una melodiosa filastrocca, le fate del corteo di Titania lo distendono sul pavimento della piattaforma scenica, per adagiarvi, come in un delicato giaciglio, il corpo dormiente di Titania. Tutto lo spazio è inondato da una luce bluastro, che ci trasporta nel mondo magico, irrazionale e onirico degli eventi notturni ambientati nel bosco.

Il passaggio dal giorno alla notte avviene con un semplice trucco e un suggestivo effetto di luci, utilizzando la stessa scenografia. L'artificio teatrale rende possibile l'illusione del sogno avvolgendo, nel fascino delle visioni notturne, la storia dei protagonisti e al contempo l'immaginazione dello spettatore. Alternando momenti lirici a sequenze di esilarante comicità lo spettacolo mette in scena la vita con le sue insanabili contraddizioni, "ric conducendo il sogno, e l'irrazionale, sul palcoscenico così come per gli spettatori, alla sua originale natura ludica e gioiosa [...]".³⁰ In questo nuovo *Sogno* dell'Elfo la forza perturbante prorompe dall'ironia di Ermia, dalle invettive di Elena, dalle frenesie passionali di Demetrio e Lisandro, dai toni sarcastici di Puck, dalle tirate buffonesche di Bottom, dai divertenti equivoci: "E a rendere possibile questa costante deformazione della realtà è ovviamente il gran gioco del teatro, nella sua capacità insieme di rivelare e di reinventare il mondo tra disincanto e utopia."³¹ Il tratto distintivo dell'allestimento si coglie in questa sua energia, sensuale, poetica e grottesca al tempo stesso, che è innescata dalla scelta di una chiave di lettura della commedia shakespeariana orientata nel senso del comico.

³⁰ Luca Ieranò, "La Compagnia dell'Elfo (ri)propone 'Sogno d'una notte di mezza estate': trentacinque anni e non sentirli", *Inchiostro. Il giornale degli studenti dell'Università di Pavia* (8 novembre 2016), consultabile alla pagina web <https://inchiostro.unipv.it/2016/11/08/la-compagnia-dellelfo-ripropone-sogno-duna-notte-di-mezza-estate-trentacinque-anni-e-non-sentirli/> (data di ultima consultazione 2 febbraio 2019).

³¹ Oliviero Ponte di Pino, "Ambiguo sogno comico", *Il Manifesto* (Milano: 26 novembre 1997), consultabile all'indirizzo <https://www.elfo.org/spettacoli/sognodiunanottedimezzaestate/recensioni/ilmanifesto1997.html> (data di ultima consultazione 2 febbraio 2019).

I partecipanti

Rossella Ciocca insegna Letteratura inglese e Letterature anglofone della globalizzazione all'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Su Shakespeare ha pubblicato numerosi saggi e volumi, tra cui *Il cerchio d'oro. I re sacri nel teatro shakespeariano* (Officina, 1987) e *La musica dei sensi. Amore e pulsione nello Shakespeare comico-romantico* (Bulzoni, 1999). Ha recentemente curato e tradotto per Bompiani *La bisbetica domata* (2015) e *Vita e Morte di Re Giovanni* (2017). Altri suoi campi di interesse sono le rappresentazioni letterarie dell'alterità (*I volti dell'altro. Saggio sulla diversità*, IUO, 1990) le letterature postcoloniali e il romanzo contemporaneo anglofono, in particolare il romanzo indiano contemporaneo, su cui ha recentemente co-curato con Neelam Srivastava il volume *Indian Literature and the World. Multilingualism, Translation and the Public Sphere* (Palgrave Mcmillan, 2017).

Roberto D'Avascio insegna Letteratura inglese all'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" e Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Salerno. I suoi principali ambiti di ricerca riguardano la drammaturgia inglese del Seicento e la polemica religiosa contro il teatro (*La Scena Crudele: performance dell'eccesso nel teatro di John Ford*, Liguori, 2011), il teatro contemporaneo (*Teatro Match: il teatro come non l'avete mai letto*, Iemme, 2015) e il cinema e l'educazione all'audiovisivo (*Media Education: esperienze di promozione della cultura cinematografica nella scuola italiana*, UCCA, 2010). È redattore della rivista *Proscenio* e ha collaborato con diverse riviste, fra cui *Latinoamerica* e *Arcireport*. È autore di saggi su autori elisabettiani, l'estetica teatrale barocca, Antonin Artaud, Vladimir Majakovskij, Sarah Kane e il cinema napoletano contemporaneo.

Simonetta de Filippis insegna Letteratura inglese all'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Nell'ambito degli studi shakespeariani, le sue pubblicazioni includono numerosi saggi sulle commedie e sui *romances*, il volume *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca* (Bulzoni, 2003) e la cura degli atti del convegno *William Shakespeare e il senso del tragico* (Loffredo, 2013). Altro campo di ricerca è quello degli studi lawrenciani nei quali si segnala l'edizione critica di *Sketches of Etruscan Places and*

Other Italian Essays per l'edizione delle opere complete di D. H. Lawrence (Cambridge University Press, 1992; Penguin, 1999) e le due curatele *D. H. Lawrence and Literary Genres* (Loffredo, 2004) e *D. H. Lawrence. New Critical Perspectives and Cultural Translation* (Cambridge Scholars Publishing, 2016). Fra gli altri suoi lavori *The literary gaze* (UNI Press-“L'Orientale”, 2008) e la cura del volume *The Phantom in the Opera*, con Bianca Del Villano, per la rivista online *Anglistica* (2008).

Bianca Del Villano insegna Lingua e linguistica inglese all'Università degli studi di Napoli “L'Orientale”. I suoi interessi scientifici riguardano attualmente la Stilistica e la Pragmatica e, più in generale, la Linguistica letteraria. Si occupa in particolare del linguaggio della cortesia e della scortesia in relazione a testi del Cinque-Seicento (con specifico riferimento a Shakespeare) e di Ecolinguistica in relazione alla scrittura di Margaret Atwood. Tra le sue pubblicazioni, le monografie *Ghostly Alterities. Spectrality and Contemporary Literatures in English* (Ibidem, 2007), *Lo specchio e l'ossimoro. La messinscena dell'interiorità nel teatro di Shakespeare* (Pacini, 2012) e la più recente *Using the Devil with Courtesy. Shakespeare and the Language of (Im)politeness* (Peter Lang, 2018). Dirige il *Centro Argo* (Centro di Ricerca Interuniversitario di Argomentazione, Pragmatica e Stilistica).

Giuseppe De Riso insegna Letteratura inglese all'Università degli studi di Napoli “L'Orientale” e, nel lavoro di ricerca, si è interessato soprattutto agli studi culturali e postcoloniali del mondo anglofono. In qualità di *editorial assistant* e *webmaster*, si è occupato della pubblicazione di diversi numeri di *Anglistica AION*, la rivista interdisciplinare del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati de “L'Orientale”. Ha pubblicato due monografie: *Affect and the Performative Dimension of Fear in the Indian English Novel: Tumults of the Imagination* (Cambridge Scholars Publishing, 2018), e *Mappe affettive e corpi biomedati nel gioco elettronico del mondo anglofono* (Tangram Edizioni Scientifiche, 2013), così come numerosi saggi su letteratura anglo-indiana e nuovi media.

Laura Di Michele, ha insegnato Letteratura, cultura e storia del teatro inglese all'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" e all'Università degli Studi dell'Aquila. I suoi interessi scientifici spaziano dal teatro elisabettiano, a Shakespeare e Spenser, al Settecento, alla scrittura narrativa delle donne, alla fantascienza e alla critica letteraria e culturale contemporanee. Fra i suoi numerosi studi su Shakespeare si segnala *La scena dei potenti* (1988) e la cura, presso l'editore Liguori, dei volumi *Aspetti di Otello* (1996), *Tragiche risonanze shakespeariane* (2001), *Shakespeare. Una tempesta dopo l'altra* (2005); e più recentemente i saggi "Shakespeare in Dickens fra teatro e racconto" (2014) e "Shakespeare's Writing of Rome in *Cymbeline*" (2016). Dirige le collane: "Angelica" (Liguori), "Ricerca e didattica. Materiali per lo studio della letteratura e della cultura inglese e anglo-americana" (E.S.I.) e "Biblioteca di Anglistica 'Fernando Ferrara'" (Giannini). Sono in preparazione per la stampa i volumi: *Dedicato a Jane Austen* e *Oggetti pericolosi in Shakespeare*.

C. Maria Laudando insegna Letteratura inglese all'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Tra i suoi campi di ricerca: il Settecento, in particolar modo Swift, Sterne (*Parody, Paratext, Palimpsest*, 1995) e Hogarth (*L'analisi della Bellezza*, 1999); la scrittura femminile e Virginia Woolf (*La lettura entra in scena. Between the Acts di Virginia Woolf*, 2012); Shakespeare; intertestualità e traduzione letteraria; studi culturali e postcoloniali. Di recente ha curato alcuni volumi sui rapporti tra letteratura, arti visive, media e studi sulla performance (*Reti performative*, 2015; *Del performativo. Reti, corpi, narrazioni*, 2017) e i numeri monografici *Attention, Agency, Affect: In the Flow of Performing Audiences* con Anna Notaro (*Anglistica-AION* 18.1.2014) e *Performing Narrative across Media* con Màrta Minier (*Textus* 18.2.2018). Ha inoltre curato con Rossella Ciocca e Annamaria Lamarra il volume *Transnational Subjects: Cultural and Literary Encounters* (2017).

Angela Leonardi insegna Letteratura inglese all'Università degli Studi di Napoli Federico II. Su Shakespeare ha scritto numerosi saggi e i volumi *Tempeste. Eduardo incontra Shakespeare* (Colonnese, 2007) e *Il cigno e la tigre. Figurazioni zoomorfe in Shakespeare* (Liguori, 2008). Altri ambiti di ricerca sono la letteratura modernista

(“*Mrs. Dalloway* e l’uomo che parlava agli uccelli”, in *La malattia come metafora nelle letterature dell’Occidente*, a cura di Stefano Manferlotti, Liguori, 2014 e “Arroccamento e segregazione in *A Passage to India* di E.M. Forster”, *Status Quaestionis. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari*, 2017), e la letteratura contemporanea (“Le disavventure di un immigrato: *The Buddha of Suburbia* di Hanif Kureishi”, in *Nazionalismo, letteratura e plurilinguismo*, a cura di Bernhard Arnold Kruse, Pacini, Pisa 2018).

Lorenzo Mango insegna Storia del teatro moderno e contemporaneo all’Università degli studi di Napoli “L’Orientale”. Ha scritto *L’officina teorica di Edward Gordon Craig* (Titivillus, 2015); *Il principe costante di Calderón de la Barca/Śłowacki per Jerzy Grotowski* (ETS, 2008); *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento* (Bulzoni, 2003); *Alla scoperta di nuovi sensi. Il Tattilismo futurista* (La città del sole, 2001; anche e-book, CUE 2015); *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi* (Bulzoni, 1994); *La scena della perdita. Il teatro tra avanguardia e postavanguardia* (Kappa, 1987). È co-direttore di *Acting Archives Review. Rivista di studi sull’attore e la recitazione* (www.actingarchives.it).

Aureliana Natale ha conseguito il dottorato di ricerca in “Letterature classiche, moderne, comparate e postcoloniali” presso le sedi consorziate dell’Università di Bologna e dell’Università degli Studi dell’Aquila; attualmente insegna letteratura inglese all’Università degli Studi di Napoli Federico II. Ha pubblicato diversi saggi e articoli negli ambiti che includono: gli studi sulla malinconia e il trauma tra l’età moderna e contemporanea, gli studi sulla performatività e lo *storytelling* come metodi per la sperimentazione e costruzione identitaria individuale e collettiva, gli studi sul rapporto tra *media* e immaginario collettivo, gli studi shakespeariani. Recentemente ha pubblicato la monografia *Per-formare il trauma. Evoluzioni narrative dai conflitti mondiali al terrorismo* (ESI, 2019).

Antonella Piazza insegna Letteratura inglese all’Università degli studi di Salerno. La sua principale area di ricerca è la letteratura *early modern*, ambito in cui ha pubblicato il volume *IV ‘Onora il Padre’. Tragedie domestiche sulla scena elisabettiana* (Esi, 2000), ha curato

il volume *Shakespeare in Europe* (Esi, 2004) e ha pubblicato su riviste nazionali e internazionali numerosi saggi sui drammi shakespeariani: *Coriolanus*, *Timon of Athens* e soprattutto *The Tempest*. Dal 2008 ha organizzato annualmente con gli studenti, per il Teatro di Ateneo, messe in scena di riscritture shakespeariane. Nel 2017 ha organizzato il convegno: *'Theatrum Mundi': Shakespeare e Napoli*. La seconda area privilegiata di ricerca si riferisce al *Paradise Lost* di John Milton: "Milton and Galileo: the Astronomical Diet of *Paradise Lost*" (in C. Tournu, ed., *Milton in France*, Peter Lang, 2008), "La scena della separazione in *Paradise Lost* e le libertà domestiche di Milton" (Fabrizio Serra, 2009).

Annamaria Sapienza è docente di Discipline dello spettacolo all'Università degli studi di Salerno e insegna Storia del teatro alla Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Napoli. Si occupa prevalentemente di teatro moderno e contemporaneo, teatro napoletano, teatro sociale e di comunità, ambiti nei quali ha prodotto monografie e articoli. Tra gli scritti degli ultimi anni, "Dalla scena elisabettiana al teatro di figura: *La tempesta* di Shakespeare nella traduzione di Eduardo De Filippo" (*Testi e Linguaggi*, 2013), *Il padrone del vapore. Teatro a Napoli ai tempi di Achille Lauro* (Liguori, 2015), "Vedere il suono. Il metodo errante di Chiara Guidi tra infanzia e voce" (*Acting Archives*, 2017), "Oltre il testo. La sperimentazione teatrale napoletana negli anni Sessanta e Settanta" (*Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, 2018).

Paolo Sommaiolo insegna Storia del teatro moderno e contemporaneo all'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Si occupa di teatro napoletano dall'Ottocento ai giorni nostri e dei linguaggi della scena nel teatro europeo tra Otto e Novecento. È autore del volume *Il café-chantant. Artisti e ribalte nella Napoli Belle Époque* (1998) e di numerosi saggi fra cui "Raffaele Viviani: gli anni del varietà" (2003), "Sogno e teatro: effimere visioni" (2010), "Comico e tragico: un connubio impossibile? Una riflessione su *Totò, principe di Danimarca* di Leo de Berardinis" (2013), "L'impresario teatrale e il produttore cinematografico tra avanguardia e tradizione" (2014), "Teatro e performance art nell'esperienza artistica di Marina Abramović" (2015), "Rileggere la tradizione: *Le voci di dentro* di Eduardo De

Filippo nella recente messa in scena di Toni Servillo” (2016). È membro del Comitato Scientifico di *Acting Archives Review. Rivista di studi sull’attore e la recitazione*.