



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHIstica, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo

Tesi di Laurea

***“The fool doth think he is wise,
but the wiseman knows himself to be a fool”***
Il ruolo del *fool* nel teatro di Shakespeare

Relatore: Roberto Cuppone

Correlatore: Domenico Lovascio

Candidato: Rebecca Nevone

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

IL TEATRO ELISABETTIANO: UN'INTRODUZIONE	p. 5
Il periodo	p. 5
Il controllo da parte della corona sul teatro	p. 5
Le compagnie teatrali	p. 9
La professionalizzazione del mestiere dell'attore	p. 9
La struttura delle compagnie	p. 10
<i>Indoor e outdoor playhouses</i>	p. 12
I teatri pubblici	p. 12
I teatri privati	p. 14
Il testo drammatico	p. 16
 WILLIAM SHAKESPEARE	 p. 19
La biografia	p. 19
Le origini	p. 19
Il primo contatto con il teatro	p. 20
Educazione	p. 21
Gli anni dopo la scuola e il matrimonio	p. 21
<i>Lost years</i>	p. 22

Londra e il teatro	p. 23
1592-1594	p. 23
1594-1596	p. 24
1596-1598	p. 24
1598-1601	p. 26
1601-1603	p. 27
1603-1606	p. 27
1607-1609	p. 28
Gli ultimi anni	p. 29
<i>First-folio</i>	p. 30
LA FIGURA DEL FOOL	p. 31
Il concetto di pazzia	p. 31
La tradizione della follia	p. 34
<i>Fool natural e fool artificial</i>	p. 36
Il <i>court-fool</i>	p. 37
Il costume	p. 38
Dal <i>vice</i> al <i>fool</i>	p. 41
<i>Morality plays</i>	p. 41
<i>The vice</i>	p. 43
Il linguaggio	p. 45
La parola corporea	p. 46
Rapporto con il pubblico e ubiquità del <i>fool</i>	p. 48
<i>Fool</i> come ossimoro	p. 49
Differenze tra <i>clown</i> e melanconico e il <i>fool</i>	p. 50

La figura del *fool* nel teatro di Shakespeare p. 52

Il mestiere del *fool*: Will Kemp e Robert Armin p. 56

IL RUOLO DEL *FOOL* NEL TEATRO DI SHAKESPEARE p. 60

The Two Gentlemen of Verona: Speed e Launce p. 60

The Two Gentlemen of Verona p. 60

Speed e Launce: *fools* in gara p. 61

Il *fool* in *A Midsummer Night's Dream* e *The Tempest* p. 68

A Midsummer Night's Dream p. 68

The Tempest p. 72

Fools atipici: Puck e Ariel p. 74

Bottom e Trinculo p. 77

The Merchant of Venice: Launcelot Gobbo da *clown* a *fool* p. 81

The Merchant of Venice p. 81

Lancillotto Gobbo p. 82

Falstaff, *fool* incoronato in *The Merry Wives of Windsor* p. 87

The Merry Wives of Windsor p. 87

Falstaff p. 89

Fool natural e *fool artificial* in *As you like it* p. 91

As you like it p. 91

Touchstone e Jaques: *fool natural* e *fool artificial*

p. 93

Lavatch in *All's Well That Ends Well* p. 97

All's Well That Ends Well p. 97

Lavatch, il *bitter fool* p. 99

Feste in <i>Twelfth Night, or What You Will</i>	p. 104
<i>The Twelfth Night</i>	p. 104
Feste, il corruttore di parole	p. 107
<i>Fools</i> a confronto in <i>King Lear</i>	p. 111
<i>King Lear</i>	p. 111
Lear, Edgar e il Matto	p. 113
CONCLUSIONI	p. 120
BIBLIOGRAFIA	p. 121

IL TEATRO ELISABETTIANO: UN'INTRODUZIONE¹

Il periodo

A titolo di cornice storica, prenderemo in considerazione un periodo della storia del teatro inglese, quello dell'Early Modern Age, che solitamente viene condensato sotto il termine "Teatro Elisabettiano", intendendo il periodo a cavallo tra Cinque e Seicento. Questo periodo, però, può essere diviso più specificatamente in elisabettiano, giacomiano e caroliano, periodi che prendono il nome dai rispettivi regnanti: Elisabetta I Tudor (1558-1603), Giacomo I Stuart (1603-1625) e Carlo I Stuart (1625-1649). In questi anni il teatro inglese vede il suo periodo di maggior sviluppo e in particolare possiamo prendere due date come riferimento per l'inizio e la fine di esso: 1576, anno di costruzione del The Theatre, tradizionalmente riconosciuto come primo edificio stabile adibito alla messa in scena di spettacoli², e 1642, data in cui il Parlamento dominato dai Puritani (avversi alle rappresentazioni teatrali di ogni tipo, perché considerate da loro peccaminose) ordinò di interrompere ogni rappresentazione teatrale, a causa dell'infuriare della

¹ Per le informazioni di seguito riportate, si rimanda a Masolino D'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese 970-1980*, Milano, Mondadori, 1981; Loretta Innocenti, *Il teatro elisabettiano*, Bologna, il Mulino, 1994; Lisa Hopkins, Matthew Steggle, *Renaissance Literature and Culture*, Londra, Bloomsbury, 2006; Oscar G. Brockett, *Storia del teatro: dal dramma sacro dell'Antico Egitto agli esperimenti degli anni Ottanta*, a cura di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 175-213.

² Anche se in verità si è recentemente anticipata questa data al 1567, con la scoperta del Red Lion: v. qui più avanti.

guerra civile. Nella storia del teatro ci si può riferire a questo periodo anche nominandolo *Shakespearian stage*.

Il controllo da parte della corona sul teatro

Durante la monarchia dei Tudor si sviluppò il problema dei *retainers*, attori che indossavano la livrea di un signore, senza prestare regolare servizio; così facendo, ottenevano protezione e potevano avanzare pretese sociali maggiori rispetto a quelle riservate agli attori di città. Questo portò probabilmente al moltiplicarsi di piccoli gruppi di attori di provincia, che agli occhi dei magistrati Tudor rappresentavano un pericolo per la quiete pubblica. Le compagnie a servizio dei nobili uscivano in provincia per guadagnarsi ammirazione, anche grazie al titolo del signore di cui indossavano la livrea; gli attori di provincia, invece, si recavano a corte per offrire i loro servizi. A inizio del '500 il re accoglieva, quindi, sia attori di città, sia compagnie legate alle grandi casate. Lo stesso figlio di re Enrico VII manteneva due gruppi di attori, otto uomini in tutto, che recitavano a corte e di fronte alle corporazioni cittadine. Con il regno di Enrico VIII, poi, il numero degli attori professionisti crebbe talmente tanto da suscitare l'apprensione della City of London.

Nella prima metà del '500 il teatro in cui si intrecciavano le arti tradizionali alle nuove controversie religiose divenne dominante, portando a uno sviluppo del genere degli interludi di argomento satirico. Questo portò nel 1543 all'inizio di una nuova fase della censura Tudor; questo processo di regolamentazione portò a una sempre minore frequenza delle rappresentazioni occasionali, in particolare nelle grandi città. Solo alcune compagnie riuscirono a diventare stabili, ottenendo fiducia e venendo preferite alle altre. Il controllo operato non si limitò ai testi: divenne presto necessario controllare anche gli attori. Fin dalla metà del '300 i vagabondi sulle strade erano stati un problema. Il 26 maggio 1545 Enrico VIII annunciò che avrebbe arruolato nella marina regia “furfanti, vagabondi, gente senza padrone, attori professionisti che bazzicavano Bankside”³; inoltre, rinnovò la proibizione di

³ Innocenti Loretta, *Il teatro elisabettiano*, cit., p. 35.

proteggere come *retainers* coloro che non fossero effettivamente servitori della casa, o coloro a cui il titolo era stato concesso per licenza del re.

Edoardo VI, poi, annullò la legge sulla censura promulgata da Enrico VIII, ma, nonostante ciò, durante il suo regno e successivamente durante quello della regina Maria, crebbe il controllo sulle attività teatrali, con l'aumentare delle tensioni religiose. Nel 1549 i drammi che offendevano il *Book of Common Prayer*, breviario ufficiale della Chiesa Anglicana, vennero messi fuori legge. La regina Maria per evitare un totale divieto delle rappresentazioni, ma per tenerle sotto il controllo dell'autorità centrale, richiese la licenza del Privy Council per i drammi e proibì che si trattassero temi biblici o argomenti religiosi.

Le controversie religiose che si verificarono in quegli anni modificarono le condizioni di vita e il lavoro degli attori e obbligarono il governo ancora una volta a regolamentare l'attività teatrale. Nella stagione di Natale del 1558 iniziò il regno di Elisabetta, nel periodo in cui gli attori che non erano protetti da uno stemma nobiliare venivano considerati vagabondi o fuorilegge ed erano puniti severamente. I nobili, però, potevano proteggere con la propria livrea una compagnia di attori. Era previsto che queste viaggiassero in lunghe *tournées*; per questo né le compagnie, né i testi messi in scena erano sottoposti a un controllo governativo. In questo modo, compagnie illegali potevano dichiarare una falsa protezione nobiliare e mettere in scena drammi politicamente schierati che contribuivano ad aggravare le dispute religiose.

Tutto questo spinse Elisabetta a prendere delle contromisure: nel 1559 proibì la rappresentazione di testi teatrali senza un'apposita licenza, censurò i drammi con soggetti politici o religiosi e affidò la responsabilità delle rappresentazioni pubbliche alle autorità locali dei luoghi in cui venivano messe in scena:

nessun dramma si doveva rappresentare né in pubblico né in privato senza l'approvazione del sindaco di Londra, di due giudici, o del Lord Lieutenant, il capo dei magistrati di ogni contea. Tutto ciò che avesse attinenza con la religione o il governo doveva essere eliminato⁴.

⁴ Ivi, p.39.

Questo editto rappresentò la base della censura di epoca elisabettiana. I controlli nei confronti degli attori si fecero man mano più severi, fino al 1572, anno in cui venne proibito a tutti i nobili che avessero un rango inferiore a quello di “barone” di avere una compagnia sotto la propria protezione. Le compagnie prive della protezione della livrea nobiliare potevano recitare solo se in possesso di una licenza rilasciata dai due giudici di pace. Questa, però, aveva validità solo nel luogo di residenza dei giudici e quindi costringeva gli attori a procurarsi una nuova licenza ogni volta che arrivavano in una nuova città durante la *tournée*. Gli attori della compagnia in possesso della licenza erano protetti dall'accusa di vagabondaggio.

L'effetto della legge del 1572 fu di definire chiaramente lo status degli attori, di limitare il numero di compagnie dotate di licenza, e quindi, attraverso un'opera di concentrazione dell'attività teatrale, di favorire la nascita del professionismo, confermando allo stesso tempo il vecchio rapporto esistente tra il nobile e gli uomini che recitavano alle sue dipendenze⁵.

A seguito di questa legge si formarono dei gruppi corporativi, che alla fine del regno di Elisabetta si trasformarono nelle compagnie professionistiche di Shoreditch e Bankside. Il teatro in Inghilterra diventava così una forma d'arte riconosciuta.

Nel 1574, poi, la responsabilità di concedere le licenze ai testi e agli attori fu attribuita al Master of Revels, “il funzionario della casa reale incaricato di sovrintendere ai divertimenti di corte”⁶. In questo modo, il potere della corona sul teatro crebbe, fino al culmine del 1581, in cui venne promulgato un decreto da Sir Edmund Tilney (Master of Revels dal 1579 al 1610), che attribuiva alla corona il totale controllo sul teatro, almeno teoricamente⁷. Questo decreto consentiva agli attori che avessero ottenuto la licenza dal Master of Revels di recitare in ogni località del regno; fatto che, però, andava contro le autorità cittadine che vedevano

⁵ *Ibidem*.

⁶ Brockett O. G., op. cit., p. 189.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 189-190.

in questo decreto l'usurpazione del proprio potere da parte del governo reale. Per questo

escogitarono infiniti stratagemmi per rifiutare alle compagnie il permesso di recitare. I motivi potevano essere il pericolo della peste, la turbolenza della folla o il timore che gli spettacoli distogliessero gli onesti cittadini dal loro lavoro o dalle funzioni religiose. Anche le città che avevano finanziato gli imponenti drammi ciclici si opponevano ora alla presenza degli attori professionisti, e senza il sostegno della corona il teatro avrebbe evidentemente avuto scarse possibilità di sopravvivere⁸.

In particolare, è importante sottolineare il fatto che Londra era divisa in amministrazioni territoriali, in particolare la City of London, territorio sotto il controllo del Mayor of London e dei Puritani, che osteggiavano le rappresentazioni teatrali, e le *Liberties*, sotto il diretto controllo del re o della regina, in cui gli attori potevano recitare liberamente. Questo spiega perché i primi edifici teatrali siano sorti al di fuori dei confini della City, a Nord, verso Shoreditch, dove si trovavano anche i bordelli e le arene per il combattimento degli animali (come il *bear-beating*, passatempo molto amato dagli inglesi a quel tempo).

Durante il successivo regno degli Stuart, con i sovrani Giacomo I (che regnò dal 1603 al 1625) e Carlo I (dal 1625 al 1649), l'autorità del potere regio sul teatro venne riconfermata. Da questo momento, infatti, nelle licenze concesse alle compagnie di attori a Londra venivano precisati anche i luoghi in cui queste avrebbero potuto recitare. È per questo che dal 1608 le compagnie iniziano a trasferirsi all'interno dei confini della città.

Le compagnie teatrali

La professionalizzazione del mestiere dell'attore

⁸ Ivi, p. 189.

Si hanno poche notizie riguardo l'attività delle compagnie teatrali esistenti prima del 1570; ma in seguito alla decisione da parte della corona di permettere che le rappresentazioni potessero essere tenute tutti i giorni, l'attività delle compagnie teatrali si fece più stabile e regolare.

Iniziarono a formarsi compagnie più ampie, la più importante delle quali è The Earl of Leicester's Men, del conte Leicester, il cui impresario era James Burbage. Nel 1583 venne formata la compagnia dei Queen's Men, con dodici attori selezionati dal Master of Revels, considerata per il decennio successivo la migliore d'Inghilterra. Ciò ebbe come conseguenza sia quella di frenare la rivalità tra i nobili, che usavano le compagnie come dimostrazione della propria magnificenza, sia di dare un sostegno alla presenza stabile delle compagnie a Londra, opponendosi così all'attacco portato avanti dal Lord Mayor e dal consiglio comunale nei confronti degli attori.

Negli anni 1592 e 1593 molte compagnie teatrali furono costrette a sciogliersi o fondersi per l'infuriare della peste. Alla fine di questo periodo, emersero due compagnie di particolare importanza: i Lord Admiral's Men (guidati da Edward Alleyn, sostenuto finanziariamente da Philip Henslowe, mettevano in scena i testi di Marlowe) e i Lord Chamberlain's Men (il cui impresario era James Burbage). Nel 1603, quando Giacomo I salì al trono, prese la licenza di questa compagnia (portando avanti la politica di Elisabetta I), che cambiò quindi il suo nome in The King's Men. Questa compagnia fu la prima a recitare al chiuso in una struttura che era un vero e proprio teatro, il Blackfriars, rilevato da Burbage nel 1608, durante l'inverno, mantenendo come sede estiva il Globe; questo la portò ad essere la prima tra le compagnie operanti a Londra. Uno dei membri di questa compagnia, attore, drammaturgo e azionista, fu proprio William Shakespeare.

Con il regno di Carlo I, poi, l'usanza dei nobili di fare uso delle compagnie per motivi politici venne rimpiazzata da una rete di alleanze sociali e le compagnie si divisero tra quelle che recitavano per i nobili e la corte e i "teatri cittadini" per il popolo di Londra. Diventare una compagnia stabile di Londra significava avere successo, perché questa città offriva sostegno finanziario e una sede stabile in cui recitare. Ciò consentiva alle compagnie, quindi, di godere di entrate fisse, di poter contare su un numero più ampio di personale, di poter incontrare il grande pubblico

e poter ottenere il riconoscimento di una recita a corte durante le festività natalizie. Gli attori si allontanavano da Londra solo nel caso in cui venisse emanato un divieto di recite pubbliche, ad esempio in caso di peste.

La struttura delle compagnie

L'organizzazione delle compagnie di attori era di tipo commerciale, poiché l'attività di esse era ovviamente finalizzata a guadagnare per mantenersi. La compagnia era formata da attori, sei nel caso di una compagnia itinerante, anche una dozzina per una compagnia stabile di Londra. Al centro della struttura stavano gli azionisti, potevano essere anche gli attori stessi, che avevano il ruolo di investire denaro nella compagnia e di conseguenza erano coloro che prendevano le decisioni. Spesso erano sostenuti da un impresario che possedeva il teatro e il materiale scenico, e che anticipava denaro contante in cambio di una percentuale sugli incassi. L'attore azionista della compagnia riceveva dal suo protettore un compenso annuale e un'indennità per vitto e alloggio. Occasionalmente, venivano rilasciati alla compagnia finanziamenti particolari per l'acquisto di nuovi costumi o per sostenere la compagnia nei periodi in cui non era possibile esibirsi pubblicamente. Agli attori in cambio di ciò veniva richiesto di collaborare alla messa in scena dei *masques* di corte o di recitare in occasioni ufficiali. I drammi che venivano messi in scena a corte erano gli stessi rappresentati nei teatri pubblici (per questo spesso si "sfalsava" la messa in scena, i primi venivano allestiti di sera, i secondi di pomeriggio). Il fatto che gli spettacoli rappresentati fossero gli stessi permise che in Inghilterra non si attuasse una netta divisione tra teatro di corte e teatro pubblico (come invece successe in Italia).

Il sostentamento principale della compagnia si basava sugli incassi degli spettacoli rappresentati nei teatri pubblici: quindi, l'organizzazione delle compagnie era di tipo commerciale, organizzata su un sistema a partecipazione mista, che prevedeva la divisione dei rischi finanziari e dei guadagni tra tutti gli attori comproprietari dell'impresa (gli azionisti). Questi dovevano impegnare una somma di denaro in favore della compagnia, che poi al momento del ritiro veniva rimborsata loro. Non tutti gli attori della compagnia erano azionisti e non tutte le quote erano uguali. Solitamente, chi si distingueva per talento e acquistava

importanza all'interno della compagnia, veniva invitato a diventare azionista, in modo da assicurarsi una collaborazione continuativa ed esclusiva. Dall'incasso di ogni spettacolo andavano in primo luogo sottratte le spese (la paga degli autori e degli attori non azionisti e “la copertura del fondo da cui si attingeva per l'acquisto di costumi, oggetti di scena e altri materiali”⁹); la rimanenza andava poi divisa tra gli azionisti della compagnia.

Gli attori non azionisti erano considerati dipendenti di quest'ultimi e pertanto non potevano godere dei privilegi concessi dai protettori agli azionisti. Gli attori salariati, in teoria protetti da contratti che avrebbero dovuto garantire loro una paga settimanale di base, erano spesso pagati con cifre inferiori a quanto stabilito. Inoltre, nelle rappresentazioni spettavano loro solo i ruoli minori, mentre quelli principali erano riservati agli azionisti. Gli attori salariati avevano un ruolo marginale all'interno della compagnia, tanto che spesso erano impiegati anche come “suggeritori, guardarobieri, macchinisti e musicisti”¹⁰. Facevano parte della compagnia anche quattro o sei apprendisti, ragazzi a cui venivano affidati i ruoli femminili (è probabile, però, che le parti di donne anziane, soprattutto comiche, fossero interpretate da uomini adulti). Il numero di attori presenti in una compagnia, comunque, poteva variare notevolmente da una compagnia all'altra; inoltre, le compagnie della Londra elisabettiana non erano gruppi chiusi e stabili: era usuale che si verificassero spostamenti da una compagnia all'altra, o unioni.

Uno degli obiettivi delle compagnie teatrali inglesi dell'epoca era quello di acquisire una sede stabile in cui poter recitare. In caso contrario, oppure durante i periodi in cui veniva decretata la chiusura dei teatri, le compagnie erano costrette a viaggiare e ad andare in *tournee*. Questo, però, comportava diversi problemi: quando una compagnia giungeva in una nuova città, doveva presentare le proprie credenziali al magistrato o al sindaco, dopodiché doveva mettere in scena una prima rappresentazione gratuita davanti alle personalità del luogo, in modo che queste potessero decidere se autorizzare o meno la compagnia ad esibirsi pubblicamente (e quindi, se fornirle un compenso). Gli spettacoli venivano messi in scena nel municipio, oppure nei cortili delle taverne o in altri luoghi pubblici.

⁹ Ivi, p. 192.

¹⁰ *Ibidem*.

Oltre alle compagnie di adulti, esistevano anche le compagnie di ragazzi, formate quasi esclusivamente dal coro delle cappelle reali o delle cattedrali.

Indoor e outdoor playhouses

I teatri di Londra si dividevano in due categorie. Da una parte quelli che avevano la struttura di un teatro all'aperto ed erano progettati per un pubblico più ampio, dall'altra le costruzioni coperte, riservate a un pubblico più aristocratico. Generalmente si usa chiamare i teatri del primo tipo "pubblici" e quelli del secondo tipo "privati". Entrambi, comunque, entrarono in uso dopo il 1570, e dopo il 1610 le stesse compagnie utilizzarono spazi di entrambi i tipi¹¹.

I teatri pubblici

Nel 1570 gli allestimenti teatrali venivano realizzati sia al chiuso, sia all'aperto, a seconda del tipo di rappresentazione: i *mystery plays* religiosi, gli *street pageants*, i tornei e i *morality plays* erano allestiti all'aperto (nelle piazze, nelle arene o nei cortili delle osterie), mentre i *masques*, gli *interludes* e altre forme di intrattenimento al chiuso (in palazzi cittadini o municipali, collegi universitari o presso le corti). I teatri pubblici all'aperto derivavano da due strutture precedenti: i cortili delle locande e le arene.

Si è scoperto recentemente, grazie a Janet Loengard che ne aveva anticato l'esistenza dal rinvenimento di documenti amministrativi, l'insediamento di quello che a tutt'oggi sembra il primo teatro elisabettiano, il Red Lion¹², costruito nel 1567; intorno al quale sono in corso nuovi studi. Ma per molto tempo si è creduto che il primo edificio teatrale stabile all'aperto di Londra fosse The Theatre, costruito nel 1576 da James Burbage.

The Theatre era situato a Shoreditch (vicino alla sede del Red Lion), poco al di fuori dei confini nord-est di Londra. Burbage decise di investire e di costruire questo edificio a seguito di una licenza concessa ai Leicester's Men, compagnia di

¹¹ Ivi, pp. 196-197.

¹² Cfr. ivi, pp. 197-198

cui era impresario (di cui successivamente sarà Shakespeare l'impresario, quando la compagnia prenderà il nome The King's Men), da Elisabetta I, per poter recitare a Londra giornalmente. Burbage si premurò di ottenere una clausola speciale per preservare l'investimento fatto in materiali scenici: la clausola gli consentiva, su un terreno affittato per ventuno anni, di smantellare e rimuovere il teatro che avrebbe costruito in caso di necessità.

E infatti, tra il 1598 e il 1599 la struttura teatrale del Theatre venne smantellata e riutilizzata per la costruzione di The Globe, anch'essa struttura teatrale all'aperto, che divenne poi il simbolo del teatro shakespeariano (era infatti la compagnia dei King's Men a utilizzarlo come teatro stabile estivo).

Il successo del Theatre (ed evidentemente del Red Lion) portò alla costruzione di altri edifici teatrali permanenti, di particolare importanza sono: The Rose (1587-c.1606) e The Fortune (1600-1621, 1621-1661) gestiti da Alleyn e Henslowe, poi The Swan (c. 1595-c.1632), il già citato Globe (1599-1613, 1614-1644) e The Red Bull (1605-1663); tutti situati fuori dai confini della città.

Quindi, la prima tipologia di teatro a essere costruita è quella dei teatri all'aperto (*outdoor playhouses*): si trattava di edifici di forma circolare o poligonale a cielo aperto, strutture interamente di legno, ricoperte di intonaco, su fondamenta di mattoni e con un tetto di tegole o paglia. Il pubblico poteva assistere allo spettacolo in piedi nel cortile all'aperto (lo *yard*, corrispondente come posizione all'odierna platea): era la postazione meno cara, costava infatti solo un *penny*, ed era quindi destinata ai popolani. C'erano poi tre livelli di gallerie, e i "palchi dei *lords*", postazioni più appartate destinate al pubblico più abbiente, che costavano sei *pence*. Il palcoscenico era aggettante, cioè si protendeva dentro il cortile, alle spalle del palco c'era la *tiring-house*, ossia lo spogliatoio degli attori o il luogo dove essi rimanevano fino al momento di entrare in scena, sul cui fondo (*inner stage*) c'erano due o più porte che davano direttamente sul palco. All'altezza della prima galleria c'era un balcone, di cui gli attori potevano fare uso per recitare scene particolari (ad esempio la celebre scena del balcone in *Romeo and Juliet*). Spesso in ribalta, vicino alla fine del palco, era presente una botola (*trapdoor*), un punto comunicante tra il palco e l'area sottostante, chiamata significativamente *hell* (da essa, infatti, erano soliti spuntare i demoni). L'area soprastante, *heavens* o cielo,

consisteva in una copertura che aveva sia la funzione di proteggere il palco dalle intemperie, sia, tramite dei macchinari presenti, di calare oggetti o personaggi sul palco, o di farli “volare” (ad esempio nel caso di attori che interpretavano angeli o Dio). Sopra il cielo erano presenti delle cabine, dentro cui gli addetti manovravano i suddetti macchinari; di fianco si trovava una piattaforma dove si collocava il trombettiere che aveva il compito di annunciare l’inizio dello spettacolo.

La rappresentazione era caratterizzata dalla presenza di musica, soprattutto per la *jig* finale, numero di danza burlesca con cui i comici concludevano lo spettacolo vero e proprio. Il sipario non esisteva e quindi i cambiamenti dovevano avvenire a vista; non c’era modo di produrre il buio e gli spettacoli andavano in scena alla luce naturale del giorno, essendo il teatro all’aperto; la scena era fissa (e quindi il fondale rimaneva invariato da uno spettacolo all’altro), dunque erano le parole e le azioni degli attori che dovevano stimolare l’immaginazione dello spettatore, per far “vedere” ciò che non si vedeva.

I teatri all’aperto, come già detto, inizialmente erano ubicati fuori dai confini della City. L’amministrazione cittadina era avversa agli spettacoli teatrali, in primo luogo per motivi religiosi: il fatto che i ragazzi interpretassero ruoli femminili, ad esempio, era visto come un incoraggiamento alla sodomia e nella Bibbia c’era l’espresso divieto per gli uomini di indossare abiti femminili; inoltre, si accusavano i testi teatrali e in particolare le commedie di mettere in scena adulteri e comportamenti lascivi. In secondo luogo, l’avversità era dovuta alla folla indisciplinata che gli spettacoli richiamavano.

La compagnia dei King’s Men era l’unica a possedere un teatro, le altre erano costrette a pagare un affitto ai proprietari, di cui il più importante era Philip Henslowe (costruttore di *The Rose*, *The Fortune* e *The Hope*). Le principali informazioni sul funzionamento dei teatri nel periodo elisabettiano provengono dai documenti sopravvissuti delle sue transizioni finanziarie.

I teatri privati

È probabile che tra il 1558 e il 1642 la maggior parte delle rappresentazioni avvenisse al chiuso e non all’aperto. Molti spettacoli teatrali, infatti, venivano

allestiti nei castelli, nei municipi, nelle taverne oppure a corte. Inizialmente, tutti i teatri privati erano collocati dentro ai confini della City, nelle zone dette *Liberties*. Le principali erano quelle di Blackfriars e Whitefriars, che in origine, come si evince dal nome stesso, appartenevano a ordini di monaci. Nel 1539 questi ordini vengono sciolti e le terre vengono confiscate dalla corona, per essere poi vendute in seguito a privati. Fino al 1608, però, la corona mantenne la sua giurisdizione sulle *Liberties*, che così sfuggivano al controllo municipale. Fu sempre Burbage che nel 1596 ebbe l'idea di allestire il primo teatro al chiuso (*indoor playhouse*) per una compagnia di adulti, i Lord Chamberlain's Men (in previsione della scadenza nel 1597 del contratto di affitto della terra su cui sorgeva il Theatre). L'idea era quella di attrezzare una sala preesistente del monastero sconsacrato dei Blackfriars, pensando di poter approfittare del fatto che era sotto la giurisdizione della corona per potervi recitare. I residenti della City, però, si appellarono al Privy Council e ottennero una diffida contro l'uso del teatro da parte di attori professionisti; alla compagnia di Burbage, quindi, venne rifiutata la licenza. Nel 1600 Richard Burbage, figlio di James, ebbe l'idea di affittare la sala a una compagnia di ragazzi, i Children of the Queen's Chapel. Le compagnie di ragazzi erano autorizzate a recitare nella City, per diversi motivi: prima di tutto, venivano dai cori della chiesa e avevano un'educazione sofisticata; essendo tutti ragazzi, le *performance* erano maggiormente accettate perché così era più dichiarata la finzione; infine, venivano considerati semplici dilettanti, riuscendo così a sfuggire alla condanna che aveva la categoria degli attori professionisti. Nel 1608, scaduto il contratto di affitto e succeduto al trono Giacomo I, la compagnia di Burbage, diventata The King's Men, poté usufruire del suo teatro. Le rappresentazioni, però, non poterono iniziare fino al 1610 a causa della peste.

I teatri al chiuso si distinguevano da quelli all'aperto innanzitutto per il fatto che avevano un vero e proprio tetto, il che implicava novità anche dal punto di vista della messa in scena. Mentre nei teatri all'aperto gli spettacoli dovevano essere rappresentati alla luce naturale del giorno, in quelli al chiuso le finestre presenti non facevano passare sufficiente luce per illuminare la scena e quindi si rendeva necessario l'uso di candele, che però andavano sostituite durante la *performance*. Nei drammi scritti per i teatri al chiuso, quindi, tornò la classica divisione in cinque atti, separati da intervalli, durante i quali si smoccolavano le candele; per

intrattenere il pubblico anche durante questi gli intervalli, venivano eseguite delle *performance* musicali. Gli strumenti musicali impiegati cambiavano rispetto ai teatri all'aperto: in questi, infatti, venivano impiegati per lo più tamburi e trombe, che sarebbero risultati troppo rumorosi per gli spazi ristretti dei teatri al chiuso; la scelta cadde quindi su strumenti a corda, più delicati.

I teatri al chiuso differivano da quelli all'aperto anche per la forma, che era rettangolare anziché poligonale o circolare. Erano, infatti, ricavati in sale preesistenti e rivolti a un pubblico più raffinato: il prezzo di ingresso partiva da sei *pence*. Proprio per il fatto che i teatri al chiuso erano molto più costosi di quelli all'aperto, presero la denominazione di "teatri privati" (anche se questa rimane solo un'ipotesi, è possibile che fossero chiamati così anche per la posizione all'interno dei confini della City), mentre quelli all'aperto rimasero per antonomasia "teatri pubblici".

La platea, a differenza dei teatri all'aperto in cui il pubblico era in piedi, era dotata di panche, e probabilmente erano presenti tre ordini di gallerie. Il palco era più piccolo di quello dei teatri all'aperto, e alla fine di esso si apriva lo spogliatoio, che costituiva anche l'ingresso privilegiato per gli spettatori che volevano seguire lo spettacolo seduti su sgabelli posti direttamente sul palcoscenico, pagando un extra. Erano presenti due palchi che fiancheggiavano il palco principale, da cui era possibile seguire lo spettacolo, che costavano mezza corona. Gli arredi scenici erano simili a quelli dei teatri all'aperto.

Il testo drammatico

Secondo una vecchia tradizione orale, le compagnie inglesi dei periodi elisabettiano e giacomiano si riunivano in una taverna ad ascoltare un autore leggere il suo dramma, e poi decidevano al momento se accettarlo o meno¹³.

¹³ Ivi, p.85.

Durante il periodo elisabettiano era usanza, infatti, quando uno scrittore voleva vendere un testo a una compagnia, di leggerlo tutto o in parte di fronte agli azionisti di essa. La compagnia richiedeva all'autore del testo una bella copia del dramma proposto solo nel momento in cui veniva accettato. La bella copia veniva redatta o dall'autore stesso o da uno scrivano. Nel caso in cui un autore scrivesse per una sola compagnia, come Shakespeare per i King's Men, era possibile che presentasse la sua stesura finale autografa a lavoro finito, ed era poi compito del responsabile dei copioni della compagnia stendere la bella copia. Sulla base di essa poi veniva redatto il copione per il suggeritore, dopo aver apportato tagli e modifiche utili alla messa in scena e su cui successivamente venivano annotate le direttive di scena. Il testo, poi, veniva tenuto in repertorio finché riusciva ad attirare il pubblico e poteva essere modificato nel caso in cui la sua popolarità cominciasse a scemare.

Il concetto di copione, di testo scritto, era molto diverso da quello odierno. Nel teatro elisabettiano esso veniva considerato come il punto di partenza, sottoposto a numerose variazioni successive, al punto che molte azioni teatrali erano basate sull'improvvisazione (è il caso dei tradizionali *mummings* o *disguisings*). “Anche dove esiste un testo scritto però la performance domina sul testo drammatico che ne è solo un elemento”.¹⁴ Non esisteva il concetto di letteratura drammatica, i drammi venivano considerati opere da mettere in scena, non da pubblicare. Inoltre, le compagnie volevano mantenere l'esclusiva degli spettacoli finché essi avevano successo, per poter continuare a metterli in scena e quindi trarne profitto. La circolazione di manoscritti non autorizzati era un problema da contrastare: la pubblicazione clandestina poteva cessare persuadendo le autorità a pubblicare un'ordinanza che vietasse la riproduzione dei drammi della compagnia, oppure un libraio favorevole ad essa poteva registrare l'opera allo *Stationers' Register*, così da bloccare i diritti d'autore, senza però pubblicare il dramma, in modo che nessuno potesse appropriarsene illegalmente.

Le compagnie di attori richiedevano in continuazione la scrittura di testi nuovi da mettere in scena e questo le spinse a creare dei legami più o meno stabili con drammaturghi di fiducia (alcuni dei quali protetti da un contratto). I

¹⁴ Ivi, p.86.

drammaturghi avevano diritto all'incasso della seconda serata di rappresentazione (tolte le spese), oltre che il pagamento al momento della consegna del testo. Una volta che la compagnia aveva acquistato il dramma, il commediografo rinunciava ai diritti sull'opera. A quel punto esso era considerato proprietà della compagnia, che poteva curarne l'eventuale pubblicazione, da cui traeva guadagno, nonché modificarla a proprio piacimento e secondo le proprie necessità. Inoltre, ogni testo teatrale doveva essere sottoposto al giudizio del Master of Revels prima di poter essere messo in scena. Per poter ottenere l'approvazione spesso era necessario eliminare le parti discutibili dal punto di vista morale, religioso o politico.

WILLIAM SHAKESPEARE¹⁵

La biografia

Le origini

William Shakespeare nasce a Stratford-upon-Avon nel 1564. È giunto fino a noi un documento che attesta come data di battesimo il 26 aprile. Il giorno esatto della nascita, però, rimane sconosciuto, si possono solo fare delle ipotesi a riguardo. Nel XVI secolo, a causa dell'alto tasso di mortalità infantile, le famiglie facevano battezzare i figli il prima possibile: è quindi probabile che Shakespeare sia nato tra il 21 e il 23 aprile. È opinione diffusa, ma non attestata per l'appunto, che la data esatta sia il 23: ciò è dovuto alla testimonianza di Joseph Greene, curato di Stratford-upon-Avon, a cui George Steevens, studioso del XVIII secolo, ha chiesto informazioni a riguardo. Egli afferma che la data di nascita di William Shakespeare sia il 23 aprile 1564, senza però fornire delle prove di ciò, motivo per cui la datazione rimane tutt'ora incerta. Ci sono altri due motivi che nel tempo hanno consolidato questa convinzione: il primo è che il 23 aprile in Inghilterra viene celebrato anche St. George, e sembrava conveniente, quindi, celebrare nella stessa data il Santo Patrono e il poeta nazionale; la seconda motivazione deriva dalla

¹⁵ Per la redazione di questo capitolo mi sono affidata principalmente a due fonti bibliografiche: Peter Holland, *William Shakespeare (1564-1616)*, in AA. VV., *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004, (ed. online) <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/25200>; e Peter Holland, Zachary Lesser, Tiffany Stern, *William Shakespeare: A Brief Life*, Londra, Bloomsbury, 2023.

suggerimento: sappiamo, infatti, che Shakespeare muore il 23 aprile del 1616, nella stessa presunta data di nascita.

La famiglia da cui proviene il drammaturgo è di umili origini: il padre, John Shakespeare, è un commerciante di articoli in pelle e la madre, Mary Arden, ha ereditato delle terre dal padre. Quando Shakespeare è bambino, la condizione sociale del padre John, e quindi di tutta la famiglia, va incontro a un miglioramento. Riesce a fare carriera nelle cariche pubbliche: nel 1564 viene eletto consigliere comunale e nel 1568 *High Bailiff*, ruolo che si potrebbe paragonare a quello del sindaco odierno, di Stratford-upon-Avon. È probabile che in questi anni John faccia richiesta per lo stemma nobiliare della famiglia. Questo avanzamento dello stato sociale della famiglia permette a William di frequentare scuole eccellenti.

Gli anni successivi però vedono un declino della posizione sociale del padre, che nel XVI secolo, infatti, si dedica al commercio illegale di legna e inizia l'attività di usuraio; perde man mano di credibilità e nel 1578 è ferocemente indebitato, al punto da dover ipotecare alcune delle proprietà di Mary (che andranno perse nel 1580). Inoltre, nel 1586 viene sostituito nell'occupazione di assessore. È importante sottolineare come la giovinezza di William sia stata segnata dall'insicurezza economica e dall'ansietà da questa derivata, per poter comprendere gli investimenti che poi egli farà durante la sua vita.

Il primo contatto con il teatro

Si è detto che i teatri all'epoca erano situati solamente nella città di Londra; viene dunque da chiedersi come Shakespeare, residente nella piccola cittadina di Stratford-upon-Avon, sia entrato in contatto con il mondo del teatro. Probabilmente, il merito è nuovamente della carica di *bailiff* del padre. Infatti, le compagnie che arrivavano dovevano recarsi dal sindaco per mostrargli le lettere di presentazione per dimostrare di non essere vagabondi, ma attori protetti da un nobile; il primo spettacolo a essere messo in scena era detto *The Mayor Play* ed era dedicato al sindaco, gratuito e aperto a tutti. Il sindaco di Stratford-upon-Avon doveva andare a vederlo e doveva stabilire il livello di ricompensa che le casse cittadine avrebbero dovuto corrispondere agli attori. È probabile, quindi, che William abbia accompagnato il padre agli spettacoli, assistendo alla *performance* degli attori. Le

prime compagnie teatrali a giungere a Stratford-upon-Avon sono quelle dei Queen's Men e gli Earl of Worcester's Men. Successivamente, giungono anche altre compagnie: Leicester's Men nel 1572 e nel 1576, Warwick's Men nel 1574, Worcester's Men nel 1574 e nel 1581, Lord Strange's Men nel 1578, Essex's Men nel 1583, Derby's Men nel 1579, Lord Berkeley's Men nel 1580 e nel 1582. Tredici sono le visite di compagnie attestate nel periodo in cui William vive a Stratford-upon-Avon. Inoltre, è possibile che egli abbia assistito anche al *cycle drama* dei *Mystery plays* messo in scena a Coventry fino al 1678.

Educazione

È possibile che un ulteriore contatto con il teatro sia avvenuto grazie alle recite scolastiche in latino, tenute dalla scuola frequentata da Shakespeare. Il teatro e le declamazioni retoriche erano una parte fondamentale del programma scolastico. Durante il periodo elisabettiano l'educazione fornita dalle scuole era molto diversa rispetto al presente. Dai cinque ai sette anni i bambini dovevano frequentare la *petty school*, dove si studiava catechismo, regole di comportamento e dove si imparava a leggere e scrivere. Dai sette anni ai quattordici si frequentava la *grammar school*, che a Stratford-upon-Avon era la King's New School. Al centro del programma c'era lo studio del latino. I primi anni veniva sviluppato lo studio mnemonico: gli studenti dovevano imparare a memoria interi libri in latino, tenere un quaderno in cui annotare frasi che erano sembrate loro importanti. Dovevano essere capaci non solo di leggere e scrivere in latino, ma anche di dialogare tra di loro. Imparavano a scrivere come i grandi autori latini (letteralmente, uno dei compiti poteva essere quello di riscrivere un testo alla maniera, ad esempio, di Cicerone). Inoltre, agli studenti era richiesto anche di scrivere composizioni originali in latino su temi specifici, ad esempio eventi storici o personalità storiche. Un esercizio insegnato era chiamato *argumentum in utramquem partem*, o *quaestiones*, in cui gli studenti dovevano imparare a trattare una situazione sia dal punto di vista della difesa, sia dal punto di vista dell'accusa. Al centro del sistema scolastico, quindi, erano posti l'insegnamento dell'arte della memoria, la dimestichezza nella composizione scritta e le capacità retoriche. Inoltre, gli studenti venivano a contatto con moltissimi autori latini (alcuni dei quali rimarranno per Shakespeare dei punti di riferimento per le

fonti dei suoi drammi futuri): Virgilio, Plutarco, Seneca, Ovidio, Terenzio, Cicerone.

Gli anni dopo la scuola e il matrimonio

Shakespeare finisce la scuola intorno ai quindici anni; cosa abbia fatto dopo non è certo. Sicuramente non ha frequentato l'università, è possibile che abbia fatto da apprendista nella bottega di suo padre, o che sia diventato insegnante in campagna. Questa seconda ipotesi è plausibile, perché era tipico che i ragazzi usciti dalla *grammar school* che decidevano di non andare all'università, iniziassero una carriera da insegnanti.

Quello che è certo è che nel 1582, all'età di diciotto anni, Shakespeare si trova a Stratford-upon-Avon, perché il 27 novembre viene rilasciata una licenza per il matrimonio tra lui e Anne Hathaway, di ventisei anni. È possibile che alla fine dell'estate del 1582 lei sia rimasta incinta, il matrimonio dunque sarebbe stato celebrato in tutta fretta per questo motivo. Nonostante la datazione dei sonetti scritti da Shakespeare sia sconosciuta (non è possibile, infatti, provare l'ordine cronologico in cui sono stati scritti), si è soliti considerare il sonetto numero 145 il primo, attribuendolo a questo periodo per il significato che viene associato agli ultimi due versi di esso:

“I hate” from hate away she threw,

And saved my life, saying “Not you”.

(Sonnet 145, II, 13-14)

È probabile che Shakespeare parli del matrimonio con Anne, infatti “hate away” suona come “Hathaway”, il cognome della donna, e “and” come “Anne”.

Sei mesi dopo il matrimonio, il 26 maggio 1583, viene battezzata la prima figlia della coppia, Susanna, seguita il 2 febbraio 1585 dai due gemelli Judith e Hamnet.

Lost years

Dall'anno del battesimo dei due gemelli, 1585, fino al 1592, non si hanno notizie sulla vita di Shakespeare e per questo motivo questi anni sono conosciuti come *lost years*. Nonostante molti studiosi abbiano creato storie avvincenti per spiegare questi anni di silenzio, la realtà è che non esiste nessuna prova certa su dove fosse e cosa facesse Shakespeare. Nicholas Rowe attesta che cacciasse illegalmente cervi presso la proprietà di Sir Thomas Lucy a Charlecote e che per questo sia stato scoperto e perseguitato e quindi costretto a scappare a Londra. La spiegazione più plausibile, in realtà, è che esercitasse la professione di insegnante in campagna.

Nel 1592, poi, abbiamo il primo riferimento a Shakespeare, contenuto in un opuscolo intitolato *Greenes Groats-Worth of Witte*, probabilmente scritto, appunto, da Robert Greene, in cui il drammaturgo viene criticato:

an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his *Tygers hart wrapt in a Players hyde*, supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you: and being an absolute *Iohannes fac totum*, in his owne conceit the onely Shake-scene in a country¹⁶.

Viene considerato un attacco a Shakespeare per diversi motivi. Innanzitutto, “Shake-scene” è un chiaro riferimento al cognome del drammaturgo; poi “with his Tygers hart wrapt in a Players hyde” è una storpiatura di un verso tratto dalla terza parte di *Henry VI*: “O tiger’s heart wrapped in a woman’s hide!”; “an upstart Crow” potrebbe essere un riferimento al fatto che Shakespeare provenisse da una classe sociale più bassa e che stesse tentando di migliorare la sua condizione, avanzando nella scala gerarchica; Shakespeare viene appellato come “Iohannes fac totum”, probabilmente una critica per il fatto che all’inizio della sua carriera egli facesse sia il drammaturgo, sia l’attore e portasse avanti anche altri tipi di occupazioni; inoltre, con la frase “beautified with our feathers” Greene sta presumibilmente accusando Shakespeare di imitare gli altri drammaturghi.

¹⁶ Cit. in Peter Holland, *William Shakespeare (1564-1616)*, in AA. VV., *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004, (ed. online) <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/25200>, p. 7.

Quello che si può ricavare da tutto questo è che nel 1582 Shakespeare fosse già un attore e un drammaturgo e che stesse diventando una personalità piuttosto importante, al punto da irritare Robert Greene. Non sappiamo come sia arrivato a Londra, come abbia iniziato la sua carriera da attore, come fosse la qualità delle sue *performance* attoriali, né se abbia fatto parte di altre compagnie oltre ai Chamberlain's Men. Sappiamo, però, che ha recitato in alcuni drammi di Ben Jonson, perché incluso nella lista di attori.

Londra e il teatro

1592-1594

Data la scarsità di prove certe che si hanno riguardo la biografia di Shakespeare, è molto difficile stabilire l'ordine cronologico di composizione delle sue opere. Sono state fatte ipotesi ormai accreditate, ma non verificate. È certo che entro il 1592 avesse già scritto i tre drammi che compongono la storia di *Henry VI* (si è visto, infatti, che Greene storpiava un verso tratto dalla terza parte dell'opera). È plausibile che Shakespeare abbia iniziato la sua carriera scrivendo drammi sulla storia inglese, perché era un genere molto di moda all'epoca. Tra giugno 1592 e giugno 1594 i teatri vengono chiusi per il dilagare della peste. Questo porta ad un'interruzione della carriera di Shakespeare come drammaturgo, tranne che per la composizione di *Titus Andronicus*, la sua prima tragedia, probabilmente messa in scena al Rose Theatre il 24 gennaio 1594. È probabile che la chiusura dei teatri abbia ritardato anche la messa in scena di *Richard III*, scritto dopo la trilogia di *Henry VI*. In questo periodo di chiusura dei teatri Shakespeare si dedica a un altro tipo di scrittura, quella di due poemi, avendo come modello di riferimento Ovidio: *Venus and Adonis* e *The Rape of Lucrece*. In particolare, *Venus and Adonis* viene stampato nel 1593 da Richard Field ed è la prima delle opere di Shakespeare a essere pubblicata.

1594-1596

Prima dell'epidemia di peste, è probabile che Shakespeare scrivesse e vendesse i suoi drammi alla compagnia dei Lord Strange's Men, di successo a Londra tra il 1591 e il 1593. Quando l'epidemia finisce e i teatri vengono riaperti, i Lord Chamberlain's Men (dopo aver recitato per un periodo a Newington Butts con i Lord Admiral's Men) tornano a Londra e si stabiliscono a The Theatre. Da questo momento i drammi di Shakespeare vengono scritti e appartengono a questa compagnia. Il drammaturgo all'interno della compagnia aveva assunto un ruolo molto importante, al punto che nel 1594 i beneficiari del pagamento rivolto alla compagnia per le esibizioni tenute a corte nel periodo natalizio erano proprio Shakespeare, William Kemp (il *clown* della compagnia) e Richard Burbage (il primo attore). Shakespeare, quindi, non aveva semplicemente il ruolo di drammaturgo, ma ne era divenuto uno degli azionisti. Nel dicembre 1594 i Lord Chamberlain's Men mettono in scena *The Comedy of Errors*, seguito successivamente da *Love's Labour Lost* (e dal seguito perduto *Love's Labour Won*), *Richard II*, *Romeo and Juliet* e *A Midsummer Night's Dream*. Da questo momento i drammi di Shakespeare iniziano a circolare anche in stampe non autorizzate. A differenza del periodo precedente, in cui si era dedicato principalmente a drammi storici, ora scrive opere appartenenti a generi diversi e sperimenta tecniche teatrali differenti.

1596-1598

Tra il 1596 e il 1598 Shakespeare scrive commedie ambientate in Italia: *The Merchant of Venice* e *Much Ado About Nothing*. Torna anche su *Richard II* e si dedica alla scrittura di un nuovo ciclo di drammi, legati al ciclo precedente in cui aveva raccontato il crollo dell'impero dopo la morte di Enrico V, le due parti di *Henry IV* e *Henry V*. Queste opere, unite alle tre parti di *Henry VI* formano un ciclo dedicato ai drammi storici che conta così in totale otto opere, un lavoro straordinario, senza precedenti.

Gli anni 1596 e 1597 sono caratterizzati da un evento drammatico nella vita di Shakespeare, la morte del figlio Hamnet. È probabile che questo evento abbia influenzato la stesura di *Hamlet* (partendo proprio dal nome del protagonista, che rimanda a quello del figlio). Inoltre, in questi stessi anni è probabile che William

Shakespeare riattivi la richiesta fatta dal padre John venticinque anni prima per ottenere lo stemma nobiliare, che gli viene concesso nel 1596. Lo stemma rappresenta un falco che scuote una lancia (*“shake-spear”*), probabilmente rappresentata come una penna. Il disegno è dominato dal colore giallo e accompagnato dal motto *“non sanz droict”*¹⁷, cioè *“non senza diritto”*. Ben Jonson in *Every Man out of his Humor* rappresenta il personaggio Puntarvolo che per prendersi gioco di Sogliardo, il *clown* di campagna, gli suggerisce di adottare il motto *“Not without mustard”*¹⁸, una chiara allusione sia al motto, sia al colore dello stemma nobiliare di Shakespeare.

Il quale, sempre in questi anni, decide di compiere molti investimenti, tutti a Stratford-upon-Avon, dove la sua famiglia continua a vivere (è lui l'unico, infatti, a spostarsi a Londra). Nel maggio 1597 compra New Place, la seconda casa più grossa di tutta Stratford. Negli anni comprerà molte proprietà nel paese di origine, mai a Londra. Anche questo contribuirà a consolidare la sua posizione sociale elevata a Stratford.

1598-1601

Un altro evento contribuisce ad aumentare la stabilità economica di Shakespeare. Nel 1597 James Burbage, impresario dei Lord Chamberlain's Men, muore. La compagnia si era stabilita presso The Theatre, che però si trovava su un pezzo di terreno affittato, non appartenente a loro. Nel 1597 il proprietario decide di non continuare ad affittare questo pezzo di terreno. La compagnia si ritrova così senza un teatro in cui poter mettere in scena i propri drammi. James Burbage prima di morire aveva acquistato un altro teatro, il Blackfriars (al chiuso, come si è detto), situato all'interno del territorio della City, sotto l'influenza della corona (e quindi tecnicamente una Liberty). Burbage, per questo motivo, aveva pensato che la compagnia avrebbe potuto recitare lì, ma non aveva messo in conto che gli abitanti di quel distretto, ricchi e influenti, non avrebbero voluto un teatro vicino a loro e che quindi avrebbero deciso di andare a protestare direttamente dal Privy Council per fermare le rappresentazioni. Per la compagnia, quindi, si apre una situazione

¹⁷ Ivi, p. 15.

¹⁸ *Ibidem.*

drammatica, senza poter usare né il Theatre, né il Blackfriars, quindi senza un teatro in cui esibirsi. Tra il 1597 e il 1599 la compagnia diventa girovaga, si sposta di luogo in luogo nella campagna, affittando teatri altrui.

Nel 1599 Richard Burbage, il maggior azionista della compagnia, decide di fare un investimento rischioso: prende in affitto un nuovo pezzo di terra e decide di costruirvi un nuovo teatro. Per risparmiare il più possibile, la compagnia decide di prendere il materiale smantellando il vecchio Theatre pezzo dopo pezzo. Shakespeare è sicuramente tra le persone che compiono questa piccola impresa. Il nuovo teatro verrà ultimato nel 1599 e sarà chiamato The Globe. Il costo di questo investimento, però, è troppo oneroso per il solo Burbage che decide di coinvolgere cinque azionisti della compagnia per farsi aiutare, tra cui Shakespeare, che da questo momento diventa uno degli *housekeepers*. Questo non solo permette alla compagnia di salvarsi dal disastro economico, ma si rivela la base che consente a questa compagnia di diventare la più ricca e più duratura d'Inghilterra. Si è detto che dal 1600 al 1608 il Blackfriars viene affittato a una compagnia di ragazzi. Dopo il 1608 ormai la situazione è cambiata rispetto al passato e viene permesso ai Lord Chamberlain's Men di riappropriarsi e di esibirsi nel loro teatro. Questo rappresenta un grosso vantaggio economico per la compagnia, perché possedere sia un teatro all'aperto, sia uno al chiuso permette loro di avere un luogo in cui esibirsi durante tutto l'anno: gli attori possono recitare all'aperto nei mesi estivi e al chiuso in quelli invernali, senza essere costretti a spostarsi e senza dover pagare l'affitto di altri teatri. Questo permette ai Lord Chamberlain's Men di arricchirsi molto: in particolare, il maggiore guadagno va agli azionisti (e quindi anche a Shakespeare, che dunque a conti fatti deve la sua ricchezza a questo investimento, più che al successo dei suoi drammi).

A questo punto Shakespeare è ormai diventato un famoso e ammirato drammaturgo e poeta, al punto che le edizioni a stampa non autorizzate dei suoi testi proliferano. La cosa importante da sottolineare è che spesso queste edizioni portano il nome del drammaturgo sulla copertina; questo è indice di quanta popolarità stia avendo Shakespeare, perché solitamente il nome dell'autore dei drammi non era menzionato.

Nel 1599 si apre la stagione dei capolavori. Dopo aver scritto otto opere riguardo la storia d'Inghilterra, Shakespeare decide di spostare la sua attenzione verso la storia romana. *Julius Caesar* è probabilmente il primo spettacolo ad essere portato in scena al Globe. Inoltre, in questi anni il tema del travestimento della donna da giovane ragazzo, già accennato in *The Two Gentlemen of Verona* e *The Merchant of Venice*, diventa centrale in *As you Like it* (1599-1600) e *Twelfth Night* (1601). In entrambi i drammi, inoltre, Shakespeare fa largo uso delle capacità canore di Robert Armin, che nel 1599 sostituisce Kemp nella compagnia. Tra queste due commedie il drammaturgo scrive una delle opere cardine della sua carriera, *Hamlet*.

1601-1603

In questi anni scrive *Troilus and Cressida*, poi pubblicato nel 1609. Nel 1603 viene incoronato Giacomo I di Inghilterra e questo ha un risvolto molto importante per i Lord Chamberlain's Men: arrivato a Londra, il sovrano prende il patronato della compagnia, che cambia nome e diventa The King's Men. Tra novembre 1604 e ottobre 1605 la compagnia mette in scena a corte undici opere, di cui sette di Shakespeare, compresi nuovi drammi tra cui *Measure for Measure* e *Othello*.

1603-1606

Tra il 1603 e il 1603 Shakespeare scrive: *Measure for Measure*, *Othello* e *All's Well That Ends Well* e tra il 1605 e il 1606 scrive, invece, le inequivocabili tragedie: *Timon of Athens*, *King Lear*, *Macbeth* e *Antony and Cleopatra*. Questi testi sono influenzati dagli avvenimenti che si verificano in questi anni. In particolare, sia *King Lear*, sia *Macbeth* riflettono l'incoronazione di Giacomo I: quest'ultimo, infatti, ha come obiettivo l'unificazione di Scozia e Inghilterra e in *King Lear* viene appunto rappresentata la devastazione che segue la divisione delle terre di Lear, come monito per le conseguenze della disunione; d'altro canto, in *Macbeth*, Banquo discende direttamente da Giacomo I.

1607-1609

In questo periodo Shakespeare scrive due opere innovative, che segnano una nuova fase della scrittura shakespeariana: *Pericles* (l'unica opera, però, a non essere inclusa nel *first folio* del 1623) e *Coriolanus*, l'ultima esplorazione nel genere della tragedia.

Nel 1609 circa la metà dei drammi di Shakespeare sono già comparsi in un'edizione a stampa; nello stesso anno Thomas Torpe pubblica *Shake-Speares Sonnets*. Il fatto che il nome componga parte del titolo indica che probabilmente questa era una versione autorizzata da Shakespeare. È possibile che sia stata la chiusura dei teatri tra il 1607 e il 1609 a permettere al drammaturgo di dedicarsi a un nuovo tipo di scrittura, quella dei sonetti; stabilire quando e in che ordine siano stati scritti è però impossibile: possono essere fatte delle ipotesi (ad esempio per il sonetto 145, di cui si è parlato), ma non si possono avere certezze a riguardo.

Si è detto che nel 1608 il Blackfriars non viene più affittato alla compagnia di ragazzi e dall'autunno 1609 iniziano a recitarvi i King's Men. Il teatro al chiuso, il nuovo ambiente, offre a Shakespeare nuove possibilità per i propri drammi ed è così che nascono *The Winter's Tale*, *Cymbeline* e *The Tempest*. Quest'ultimo dramma rappresenta l'ultima opera scritta interamente da Shakespeare e per questo alcuni studiosi hanno voluto leggere nell'epilogo pronunciato da Prospero una sorta di dichiarazione di Shakespeare al pubblico:

with the help of your good hands: / Gentle breath of yours my sails / Must fill, or
else my project fails, / Which was to please. Now I want / Spirits to enforce, Art to
enchant; / And my ending is despair, / Unless I be reliev'd by prayer, Which pierces
so, that it assaults / Mercy itself, and frees all faults. / As you from crimes would
pardon'd be, / Let your indulgence set me free¹⁹.

Secondo questa lettura, il drammaturgo vorrebbe confessare agli spettatori di essere in un periodo in cui la sua ispirazione sta diventando sempre più debole. Vorrebbe, quindi, esser lasciato stare, poter uscire dal mondo del teatro, non avendo più niente di nuovo da offrire. Non ci sono prove che accreditino questa teoria, che

¹⁹ William Shakespeare, *La tempesta*, a cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 210, vv. 10-20.

può rimanere solo una suggestione. Inoltre, questa non è l'ultima opera di Shakespeare, da questo momento in poi, infatti, il drammaturgo scriverà ancora in collaborazione con altri autori, principalmente con John Fletcher.

Gli ultimi anni

Nel giugno 1613, durante la rappresentazione di *Henry VIII*, il Globe va a fuoco, a causa di una palla di cannone sparata per un effetto scenico. Gli azionisti decidono di ricostruirlo, ma Shakespeare nel 1616, al momento del suo testamento, aveva sicuramente venduto le sue azioni. Nicholas Rowe nel 1709 scrive che Shakespeare avrebbe trascorso gli ultimi anni della sua vita ritirandosi a Stratford, ma non ci sono prove che attestino questa teoria. Il 23 aprile 1616 William Shakespeare muore. John Ward, sacerdote vissuto a Stratford intorno al 1660, scrive "Shakespear, Drayton, and Ben Jonson had a merry meeting, and it seems drank too hard, for Shakespear died of a feavour there contracted"²⁰. Nonostante la storia sia plausibile, non si sa per certo per quali ragioni sia morto. Viene sepolto a Holy Trinity due giorni dopo la morte.

First-folio

La prima raccolta di drammi di un singolo drammaturgo viene pubblicata nel 1616 ed è *Works* di Ben Jonson. Il *first-folio* rappresenta la prima raccolta dedicata a William Shakespeare: il progetto (molto ambizioso e costoso) è di John Hemings e Henry Condell, attori compagni del drammaturgo. Sono loro a firmare la dedica del libro, rivolta al conte di Pembroke, Lord Chamberlain, e al fratello minore. I costi di pubblicazione sono responsabilità di William Jaggard e del figlio Isaac, di Edward Blount, di John Smethwick e di William Apsley.

Il nome deriva dal formato del libro, che è piuttosto grande (corrisponde a due fogli A3 affiancati). Il titolo di questa raccolta è *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, and Tragedies*; sulla copertina, ~~inoltre~~, vi è l'incisione del volto di Shakespeare. Contiene trentasei opere (di cui 18 mai stampate prima)

²⁰ Cit. *ivi*, p. 28.

divise, per l'appunto, per genere, in maniera anticonvenzionale. Questa divisione suscita, però, alcune perplessità: ad esempio il fatto che *Richard II* e *Richard III* siano pubblicate come *tragedies* e non *histories*, e viceversa che *King Lear* sia inserito in queste e non nelle tragedie. Inoltre, nel genere *histories* sono inseriti solo i drammi sulla storia d'Inghilterra (e non quelli sulla storia romana) e sono posti in ordine cronologico rispetto alla successione dei regni. Le commedie e le tragedie, invece, sono poste casualmente, non seguendo un particolare ordine. Se, come detto, circa la metà dei testi pubblicati nel *first-folio* non erano mai stati pubblicati, altri invece erano stati pubblicati precedentemente in edizioni *in quarto*, più piccole: avere oggi una doppia edizione dei testi a volte ha creato problemi nello stabilire, in caso di differenze, quale fosse quella "corretta" o migliore. D'altro canto, è interessante riflettere sul fatto che se questa raccolta non fosse stata pubblicata, probabilmente metà o più delle opere di Shakespeare sarebbero andate perdute.

La pubblicazione di questo volume fu annunciata ad ottobre 1622, ma il primo acquisto ufficiale di una copia del *first-folio* è del dicembre 1623, da parte di Sir Edward Dering. Nel 1632 viene pubblicata una seconda edizione, seguita da una terza nel 1663 e da una quarta nel 1685. Al giorno d'oggi si contano più di 220 copie ancora in circolazione.

La figura del *fool*

Il concetto di pazzia

Definire con precisione le caratteristiche che inquadrano il *fool*, personaggio tipico del teatro shakespeariano, non è semplice. Le sfaccettature che lo caratterizzano sono molteplici e difficilmente inquadrabili in categorie nette e precise:

what is folly? “Foolery... shines every where” in Shakespeare’s plays. It encompasses infatuation, homicide, jokes, or holiness; follies can be sublime or ridiculous, tragic or trivial. Folly’s basic meaning is lack of reason, wisdom, or understanding – hence error, misperception, confusion²¹.

Per poter comprendere a fondo il personaggio del *fool*, si partirà con l’analizzare il concetto che si aveva nel periodo elisabettiano della follia, come essa veniva percepita socialmente e in campo medico. Vanna Gentili in *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, in particolare nel capitolo *La trattatistica “psicologica” e i suoi rapporti con la letteratura*²², fa uno studio del settore che noi oggi definiamo come “psicologia” nella cultura elisabettiana. Ci spiega che la

²¹ H. Bell Robert, *Shakespeare’s Great Stage of Fools*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 1.

²² Cfr. Gentili Vanna, *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, Lecce, Edizioni Miella, 1969, pp. 31-61.

mente, e quindi l'anima con le sue passioni, erano considerate in strettissimo rapporto con il corpo. L'anima veniva percepita come un "sistema triadico all'interno del quale vige una complessa gerarchia"²³. Si pensava che l'anima avesse delle facoltà e che esse si dividessero in: vegetativa e sensitiva, che erano quelle minori, localizzate nel fegato e nel cuore; e facoltà razionale, ossia quella superiore, localizzata nel cervello (che spesso però, al contrario, veniva presentato anche come sede della facoltà sensitiva, a cui fanno riferimento l'apprendere e l'agire, per evitare di dare una locazione fisica all'anima). L'anima razionale era considerata a sua volta divisa in intelletto, ossia la parte speculativa, e volontà, la parte pratica. Compito dell'intelletto era distinguere tra vero e falso, tra bene e male e informare di ciò la volontà, che a sua volta aveva il compito di operare le scelte e dirigere le azioni in base alle informazioni ricevute. Quando però le informazioni ricevute dall'intelletto erano convogliate dai sensi, queste ritornavano dall'immaginazione al desiderio, in questo modo erano le passioni a funzionare come motore delle azioni dell'uomo, senza che giudizio della ragione e scelta morale della volontà potessero intervenire. Quando si verificava questo cortocircuito, dovuto all'impossibilità di separare nettamente corporeo e incorporeo, si manifestava la pazzia.

Pure, è da notare come in Inghilterra il tema della follia assunse in quest'epoca, e nella sede letteraria più pregnante e più inclusiva, il dramma, una dimensione macroscopica la cui *genesì*, forse, può essere ricostruita individuando convenzioni antiche e mode recenti, ma la cui *funzionalità*, se analizzata nelle sue varie articolazioni, si rivela senza precedenti, in quanto metafora privilegiata della rappresentazione di un'epoca che innalza la ragione a strumento infallibile per la comprensione di un ordine naturale, esatta proiezione di quello soprannaturale, e quindi anche per la giusta condotta degli affari umani; ma che al contempo va scoprendo, attraverso un nuovo approccio sperimentale e pragmatistico alla natura, alla storia e alla politica, la scissura profonda fra il reale e l'ideale, fra il contingente e l'eterno, e con ciò stesso i limiti di una ragione che, esposta com'è all'inganno

²³ Gentili V., *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, cit., p. 33.

dei sensi e all'offensiva delle passioni, non può operare se non nell'ambito singolarizzato dell'immanente²⁴.

Sempre Vanna Gentili in *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*²⁵, spiega che l'odierna figura dello psicologo, che potremmo definire come colui che si occupa del meccanismo della mente, potrebbe essere associata a quelle dei *divine, natural e moral philosophers*, che si collocavano a metà strada tra religione e medicina. Dalla prima essi traevano il presupposto della natura divina dell'anima e per questa si prefiggevano di insegnare all'uomo a controllare i propri processi mentali ed emotivi, in modo da guidarlo alla salvezza. Dalla medicina, invece, traevano le nozioni di anatomia e fisiologia necessarie per elaborare ipotesi sull'influsso che il temperamento del corpo poteva avere sul funzionamento dell'anima. A loro volta, fornivano alla medicina il modello secondo cui determinati turbamenti emotivi potevano provocare alterazioni morbose del corpo. In sintesi, la psicologia si poneva come funzione intermedia tra medicina e religione, con l'obiettivo di "avocare a sé le funzioni di entrambe nella cura delle "malattie dell'anima"²⁶. Significativo di ciò è il modo in cui essa presenta il rapporto tra umori e passioni: "l'alterazione degli uni è all'origine dei perturbamenti delle altre"²⁷. Secondo la teoria dell'Umoralismo dell'epoca l'intero universo era formato da quattro elementi: aria, fuoco, terra e acqua; negli umani questi si manifestavano in quattro diversi umori (liquidi): sangue, flegma, bile gialla e bile nera; essi dovevano coesistere in perfetto equilibrio all'interno del corpo umano - il disequilibrio condizionava il funzionamento del cuore e del cervello e quindi le operazioni che l'anima eseguiva attraverso di essi.

E anche il determinismo della teoria umorale, associato alla persistente credenza negli influssi esercitati dagli astri sulla costituzione del "temperamento", contribuisce [...] a far inferire una morale che difficilmente sfugge all'alternativa

²⁴ Gentili V., *La recita della follia: funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Torino, Einaudi, p. 10.

²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 22-30.

²⁶ *Ivi*, p. 26.

²⁷ *Ibidem*.

fra il dinamismo di chi, machiavellicamente, contrasta la fortuna seguendo le proprie indicazioni [...] e l'impossibile nobiltà dello stoico cui tocca non più solo e non più tanto sopportare "le pietre e gli strali dell'oltraggiosa fortuna", ma opporsi a passioni insite, con ineluttabile meccanismo, nella natura dell'uomo, capaci a ogni momento di sopraffare la ragione²⁸.

Il dramma elisabettiano, quindi, individuava come animatrici della pazzia cause naturali legate al temperamento, allo squilibrio degli umori nel corpo, all'influsso astrale, o a eventi esterni o situazioni di particolare tensione psicologica (ad esempio perdere la persona amata, subire un torto, la gelosia o l'amore non corrisposto). Ogni crimine che nella tragedia porta alla rovina dell'eroe e ogni evento che nella commedia porta alla sovversione dell'ordine erano, quindi, equiparati alla follia, che veniva considerata come sorgente di ogni anomalia morale.

Secondo i demonologi del tempo, invece, le malattie fisiche e mentali erano causate dal demonio, che agiva corrompendo i sensi, rendendoli incapaci di riportare al cervello le giuste informazioni, oppure presentando dati falsi, sotto forma di apparizioni, o ancora stravolgendo la capacità immaginativa, o penetrando nell'organismo per corrompere l'equilibrio degli umori. I demonologi individuavano come responsabili di queste corruzioni le streghe o la possessione demoniaca. Il dramma elisabettiano rifiuta di considerare il demonio o le streghe fra le cause della pazzia.

La tradizione della follia

Roberta Mullini nei primi due capitoli di *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*²⁹ spiega che il tema della follia è stato uno dei motivi ricorrenti della cultura europea medievale e rinascimentale. Emblematica di ciò è la figura del *rex stultorum*, ossia un re dei folli che "regnava" durante le giornate di festa, e che veniva eletto durante le feste pagano-cristiane. Veniva interpretato da

²⁸ Ivi, p. 12.

²⁹ Cfr. Mullini Roberta, *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, Bologna, CLUEB, 1983, pp. 12-29.

ecclesiastici nel caso delle *Fêtes des fous*, o da laici che assumevano il titolo di *Prince des sots*, oppure, in travestimento femminile, *Mère-folle*. Secondo Vanna Gentili (*Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*) questi personaggi erano affidati solitamente al “semi-idiota o al buontempone del villaggio”³⁰.

Nel tempo questo tipo di personaggio viene intellettualizzato, professionalizzato, fino ad arrivare alla prima epoca Tudor, con Enrico VII, in cui si delinea la figura del *Lord of Misrule*, incaricato ogni anno di sovrintendere ai divertimenti a corte o nelle case patrizie o nelle università e nei collegi giuridici nel periodo da Ognissanti alla Candelora, culminante nelle feste di Natale e dell’Epifania. Durante queste feste (e quelle successive che ne deriveranno, come i *Jeux de Carnaval*, o i *Fastnachtspiele*) non vengono mostrati gli aspetti tragici della vera e propria pazzia, ma solo quelli comici e burleschi del folle come figura fuori dall’ordinario e dal sistema gerarchico, a cui è lecito dire la verità, nascondendola tra “facezie e stramberie”³¹.

Mullini sottolinea come all’interno di questa tradizione si intreccino i due fondamentali aspetti della follia che caratterizzano il *fool*:

la *stultitia* (ovvero il peccato morale, la colpa di colui che non pensa alla propria salvezza eterna) e l’*insania*, cioè la malattia, che tuttavia [...] viene spesso ricondotta alla colpa³².

Quanto al carattere profetico che viene attribuito al personaggio del folle, lo descrive come “colui che può trascendere il quotidiano e la sua contingenza, e per questo porsi in contatto con l’ultrareale e la verità”³³ (ne è un esempio il personaggio dell’indovino, Soothsayer, in *Julius Caesar*, che profetizza a Cesare il giorno del suo assassinio con le parole: “Beware the ides of March”³⁴). È proprio grazie a questo aspetto che i pazzi non vengono cacciati dalla città e dalla corte, ma

³⁰ Gentili V., *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, cit., p. 14.

³¹ Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 12.

³² Ivi, p. 11.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Shakespeare W., *Julius Caesar*, atto I, scena 1, v. 20; in Shakespeare W., *Shakespeare. The complete works*, edited by Taylor G., Jowett J., Bourus T., Egan G., The new Oxford, Oxford, 2016, p. 1614.

anzi, si fanno portavoce della satira morale e sociale del Medio Evo e dell'Umanesimo.

La pazzia e il caos che da essa deriva vengono adottati come narratori di un'epoca di cambiamento e sgretolamento delle realtà fino a quel momento conosciute. Proprio in questo si può trovare il motivo per cui il tema della follia è ricorrente e preponderante in diverse culture; la pazzia si fa portavoce di un momento di crisi, simbolo di disordine e rottura degli schemi.

Il folle, dunque, viene a rappresentare per la civiltà del tardo Medio Evo l'ambiguità personificata "minaccia e derisione, vertiginosa irragionevolezza del mondo e meschino ridicolo degli uomini". [...] Si può quasi dire che la follia divenga l'emblema dello sconvolgimento epocale. [...] L'ossessione della pazzia impregna i tempi che vedono il frantumarsi delle monarchie feudali e dell'ordine monolitico religioso: quale figura allora meglio di quella della follia poteva rappresentare il 'disordine' contemporaneo e la rottura di schemi secolari?³⁵.

In questa visione il folle, proprio per l'ambiguità di fondo che lo contraddistingue, diventa anche un elemento di ordine per arginare il caos dei tempi:

accanto al folle *oggetto* dell'esorcismo epocale, si pone il folle-saggio, colui che si fa *soggetto* dell'analisi sociale. Il folle, quindi, diviene il portavoce della satira morale e sociale del tardo Medio Evo e dell'Umanesimo³⁶.

Fool natural e fool artificial

Si è parlato delle feste pagano-cristiane che si tenevano nell'Europa del Medioevo e del Rinascimento; delle diverse varianti del *rex stultorum* che veniva eletto in quelle occasioni e come questo ruolo venisse spesso affidato al "semi-idiota o al buontempone del villaggio"³⁷. Si è visto che con lo sviluppo delle città, poi, chi interpreta questi personaggi sviluppa una tendenza a intellettualizzarli. Il

³⁵ Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 11.

³⁶ Ivi, p. 12.

³⁷ Gentili V., *La recita della follia: funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, cit., p. 14.

rex stultorum diventa veicolo di satira e la tendenza è quella di professionalizzare questo ruolo (il *Lord of Misrule*, infatti, può già essere considerato un professionista).

In questa differenziazione che va delineandosi, quindi, possiamo individuare due figure chiave, che man mano si trovano sempre più in contrapposizione (soprattutto per la società del '500): il *fool natural* e il *fool artificial*. Lo stolto “naturale” era “sincero nella sua semplicità”³⁸, fa parte di quelli che Mullini definisce “i pazzi veri”³⁹, soffre realmente di turbe psichiche, e diventa “artificiale” attraverso l’evoluzione dei riti di cui si è parlato. È la professionalizzazione del buffone di corte che permette l’insorgere del ruolo del *fool artificial*, “mestieranti che simulavano una qualche forma di pazzia”⁴⁰. Essi simulano la follia, in modo da entrare al servizio di qualche signore presso la sua corte, proprio con il ruolo di buffone. Mullini riporta la definizione che Robert Armin dà di questi personaggi:

with their wits lay waite / To make themselues fools, likeing their disguyes, /To feed their owne minds, and the gazers eyes” (“con la propria intelligenza stanno in agguato per farsi passare per matti, imitando i loro [dei *fools natural*] travestimenti, per nutrire la propria mente e gli occhi degli astanti”)⁴¹.

I *fools* dei drammi di Shakespeare appartengono proprio a questa categoria.

Il *court-fool*

Dalla professionalizzazione sempre maggiore del ruolo del folle si distinguerà la figura del *court-fool*, il buffone di corte delle monarchie nazionali e delle case nobiliari. Sin dall’Alto Medio Evo si hanno notizie di musicisti vaganti che frequentavano le corti d’Europa, definiti da Chambers nel suo *Medieval Stage* come

³⁸ Ivi, p. 223.

³⁹ Mullini R., *Il fool in Shakepeare*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 18.

⁴⁰ Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 23.

⁴¹ Armin Robert, *Foole upon foole*, London, 1600, in *The Collected Works of Robert Armin*, New-York-London, 1972; in Mullini R., *Il fool in Shakepeare*, cit., p. 18.

“vagabondi autorizzati, con diritto di entrare liberamente nelle sale da ricevimento del territorio”⁴².

Nelle case nobiliari erano però anche presenti le figure dei ministri o *ministeriales*, ossia i menestrelli, il cui compito era cantare e suonare stabilmente alla corte alla presenza del signore e dei suoi ospiti. Insieme ad essi era presente la figura del *jester*, che doveva intrattenere il padrone. La figura del *court-fool* probabilmente deriva dall'unione di questi due; inoltre, è accertato che quest'ultimo veniva scelto dal signore tra i *fools natural*, ossia tra coloro che avevano qualche turba psichica, spesso accompagnata da deformazioni fisiche⁴³. La professionalizzazione del mestiere del *court-fool* porta a sua volta lo svilupparsi della figura del *fool artificial*, di cui si è parlato precedentemente, che simulava forme di pazzia per professione.

Un aspetto interessante della figura del *court-fool* è il fatto che egli non fosse effettivamente un attore, se non per le imitazioni del re (svolte sempre e nel limite della licenza di quest'ultimo). Mullini riporta le parole di Duvignaud: da un canto per quanto riguarda il fingere, da parte del buffone, di essere qualcun altro:

impossessandosi dei gesti, della corona e del portamento del sovrano [il buffone] gli propone l'immagine degradata e buffonesca del suo essere sacro; egli *fa il re* e i limiti del suo potere sono quelli che gli accorda il re stesso. Così, il buffone è un re per il re, ma un re senza regalità, un re che pensa da uomo il mestiere di re⁴⁴.

D'altro canto, per quanto riguarda la funzione del buffone di corte:

il buffone accompagna il re, è la versione profana e laica di una funzione carismatica [...] Se il re interpreta la sua regalità in una cerimonia che la pretende, il ruolo del buffone è anticerimoniale e ristabilisce con la derisione il circuito

⁴² Chambers E. C., *The Medieval Stage*, London, 1954; in Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 22.

⁴³ Cfr. Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., pp. 21-22.

⁴⁴ Duvignaud Jean, *Le ombre collettive*, Roma, Officina Edizioni, 1974, p. 109; in Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 23.

interrotto dall'intervento del sacro fra il re e la società [...] Ma, nello stesso tempo, la funzione del buffone è benefica per il re. Soprattutto durante le fasi più dure della lotta delle monarchie e dei grandi feudatari per il potere, egli rimpiazza il confessore religioso⁴⁵.

Il *court-fool*, quindi, viene mantenuto dal signore come se fosse una sua proprietà; egli si guadagna da vivere grazie alla propria abilità di linguaggio, alle proprie barzellette e giri di parole e grazie alla propria ingenuità (vera o simulata). In cambio di ciò gli viene assegnato il costume, che indica l'unicità di questa figura e gli dà simbolicamente licenza di parola. È il signore della corte che investe il buffone di questa carica, proprio tramite il costume.

Nonostante la scarsità di notizie pervenuteci a riguardo, secondo Welsford il buffone di corte rappresentava un'istituzione già nel XIV secolo, ma dopo la morte di Carlo I e del suo giullare Archy Armstrong, questa figura andò scomparendo⁴⁶.

Il costume

Il *fool* in quanto personaggio nella cultura europea dell'epoca aveva un costume ben preciso e identificabile, in particolare per determinate componenti: un abito colorato, prevalentemente giallo e verde, un berretto a tre punte, o con due orecchie d'asino, fornite di sonagli e uno scettro di legno, chiamato *marotte* o *bauble*, sulla cui cima c'era una testa di buffone. La presenza di oggetti che rimandano al mondo animalesco, ossia le orecchie d'asino, la cresta di gallo e occasionalmente la coda da volpe, secondo Goldsmith suggerivano che il costume del *fool* in parte traesse la sua origine da mascheramenti animali primitivi di tipo rituale. Essi, però, non avevano lo scopo di sorprendere e divertire il pubblico, come invece è per il buffone elisabettiano, ma dovevano ammansire le ire degli dei del vento e del tempo meteorologico⁴⁷.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Cfr. Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 23.

⁴⁷ Cfr. Goldsmith Robert H., *Wise Fools in Shakespeare*, Liverpool, Liverpool University Press, 1974, p. 3.

Il costume del *fool* poteva accompagnarsi ad altri elementi, ad esempio strumenti musicali come piffero e tamburo, oppure una vescica di maiale di forma fallica. Le orecchie d'asino stavano a ricordare la *Fête de l'âne*, parallela alla festa dei folli, ma stavano anche a significare l'ambivalenza del folle, "sub-umanità e sensualità da un lato e possibilità di penetrare la verità dall'altro"⁴⁸. Lo scettro, invece, potrebbe essere, al pari della vescica, un simbolo fallico e probabilmente rappresentava il potere del folle, ossia "quello di parlare senza timori, e il suo essere controfigura comica del sovrano"⁴⁹. Infine, la testa di buffone presente in cima al bastone offriva all'uomo un interlocutore muto a cui sottoporre le discussioni folli e prive di senso.

Sembra guardare la propria immagine nel volto della marotta, parlare con questo secondo sé e riconoscere di essere folle, senza la pretesa di farsi passare per saggio. È, in altre parole, un vero saggio perché si 'contenta di ciò che è'⁵⁰.

Sempre Mullini⁵¹ risale alle origini di questo costume: il folle appare rappresentato con il cappello a sonagli e la marotta già nelle incisioni dell'edizione originale de *La nave dei folli* di Brant. Nelle illustrazioni di Hans Holbein, del 1515, contenute nell'*Elogio alla follia* di Erasmo da Rotterdam, il folle presenta gli stessi attributi materiali che presentava nelle illustrazioni di Brant (e quindi Holbein doveva averle a mente). Il berretto a sonagli e la marotta, però avrebbero origini molto più antiche. Questi accessori, infatti, sono presenti in diversi salteri e breviari medioevali e la figura del buffone è spesso accompagnata da un'altra figura regale, il sovrano, così che il *fool* diventa *court-fool*. Inoltre, il berretto a sonagli e gli abiti multicolori sono accessori tipici del giocoliere e del mimo.

Le informazioni che abbiamo per quanto riguarda il costume del *fool* shakespeariano, però, si limitano alle descrizioni presenti nei testi. Se a questo fatto uniamo la mancanza di documenti iconografici, le conclusioni che possiamo trarre a riguardo non possono definirsi certe. Fra gli studi volti per determinare l'aspetto

⁴⁸ Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 13.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 33.

⁵¹ Cfr. Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., pp. 31-37.

del costume del buffone, Leslie Hotson sostiene che l'abito del buffone di corte elisabettiano fosse una camicia di *tweed* lunga fino ai piedi, intessuta di fili di vari colori (chiamata *motley*), poi adottata anche per i *fools* shakespeariani; David Wiles, invece, dimostra che con il termine *motley* non si intendeva un tipo di tessuto, bensì l'accostamento di diversi colori nell'abito o nel cappuccio.

L'elemento più caratteristico a cui i testi drammatici fanno più riferimento per quanto riguarda il *fool* shakespeariano è proprio il berretto, che poteva riprendere le illustrazioni di Brant, e quindi presentare due punte simili a orecchie d'asino, oppure una cresta di gallo (*coxcomb*). Le prime parole che pronuncia il *fool* di *King Lear*, togliendosi il berretto per porlo a Kent, come segno della sua stoltezza positiva, sono proprio: "Let me hire him too; here's my coxcomb"⁵². L'altro elemento molto citato nei testi shakespeariani, è il *motley*. Ne porta un esempio Jacques, il malinconico in *As you like it*, che, dopo aver incontrato il *fool* Touchstone, dice: "I am ambitious for a motley coat"⁵³. Il terzo elemento caratteristico del costume del buffone, la marotta, non viene quai mai citato direttamente nei testi shakespeariani. La cosa certa è che il *fool* shakespeariano indossava un costume che lo identificava immediatamente come buffone, diversificandolo; e che portava il berretto emblematico.

Goldsmith in poche righe analizza la presenza nei drammi di Shakespeare degli oggetti caratteristici del costume del *fool* di cui si è parlato:

when Jaques first meets the fool in the forest, he instantly recognizes Touchstone as a court fool by his garb. "Motley's the only wear!" [...] he remarks and goes on to consider the privileges belonging to the fool's profession. Lear's Fool enters the play proffering his coxcomb to Kent [...]. And Lavache speaks of his bauble, the emblem of the fool's office [...]. So we piece together out of these scattered allusions in the plays the patched garments of the motley fool⁵⁴.

⁵² Shakespeare W., *King Lear*, atto I, scena 4, v. 76; in Shakespeare W., *Shakespeare. The complete works*, cit., p. 2365.

⁵³ Shakespeare W., *As You Like It*, atto II, scena 7, v. 43; in Shakespeare W., *Shakespeare. The complete works*, cit., p. 1715.

⁵⁴ Goldsmith R.H., *Wise Fools in Shakespeare*, cit., p. 1.

L'ultimo aspetto da analizzare per quanto riguarda il costume del *fool* è legato al fatto che nel teatro inglese molto spesso venivano utilizzate le figure della follia come simboli del vizio, al punto che vizio e follia potevano essere considerati sinonimi. Mullini⁵⁵ ipotizza che il costume istituzionalizzato del *fool*, che univa in sé le caratteristiche di due animali, asino e maiale (per la vescica), fosse una rappresentazione dei peccati dell'accidia e della gola (secondo la visione allegorica medioevale). Inoltre, secondo il bestiario di M. W. Bloomfield, il maiale rappresentava, pur restando connesso alla gola, anche i peccati dell'invidia, della lussuria e dell'ira (tutti difetti che la letteratura medioevale attribuiva al buffone, in particolare quello di corte). È possibile, quindi, che il buffone fosse riconosciuto dalla tradizione popolare come personificazione di determinati peccati, anche a causa dei divieti clericali che confinavano i buffoni nelle taverne e tra le prostitute. Per questo gli sarebbero stati assegnati berretto e vescica. In aggiunta, secondo Wenzel, nella visione popolare questi peccati portavano alla disperazione e quindi alla follia; da questo deriverebbe la visione della follia come risultato dei peccati capitali.

Il costume, allora, diventa sinonimo di follia e di peccato, in un cerchio che racchiude uomo e simbolo nell'ostensione della *insania* e simultaneamente della *stultitia*⁵⁶.

Dal vice al fool

Morality plays

La Riforma Protestante di Martin Lutero del 1517 cambiò il volto dell'Europa, ebbe ripercussioni importanti in diversi campi. In particolare, per quanto riguarda questo studio, è importante sottolineare come da quel momento

⁵⁵ Cfr. Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., pp. 21-22.

⁵⁶ *Ibidem*.

l'utilizzo del mezzo drammatico, delle rappresentazioni, è riconosciuto lecito se a scopo didattico.

I drammi di questo periodo vengono chiamati *morality plays* o *morality plays*. Probabilmente venivano recitati sia da compagnie di attori professionisti, sia da dilettanti, proprio per il loro carattere edificante. I primi teatri non erano ancora stati costruiti, quindi i luoghi deputati alla rappresentazione teatrale erano diversi e principalmente all'aperto: i cortili delle taverne e delle locande o i *colleges*, ad esempio. Era una tipologia di spettacolo sostenuta dalla Chiesa e per questo era basata su temi e scelte morali. I personaggi protagonisti non erano riferibili alla realtà, non avevano sfaccettature né caratterizzazione psicologica, ma erano tipi allegorici, a una dimensione. Solitamente il protagonista era neutrale e doveva rappresentare l'umanità intera, in modo che lo spettatore potesse immedesimarsi nelle sue vicende (ciò era deducibile già dal nome che veniva dato a questa tipologia di personaggio, ad esempio *Everymen* o *Mankind*). La trama era molto semplice e lineare: l'antagonista, cioè la rappresentazione del diavolo, il personaggio che doveva impersonare il vizio, chiamato quindi *Vice*, doveva indurre in tentazione il protagonista, che inizialmente cedeva, per poi rendersi conto dell'errore, pentirsi e trovare la strada verso la salvezza. E dunque questa tipologia di spettacolo promossa dalla Chiesa doveva sempre terminare con la sconfitta del Vizio.

I *morality plays* hanno lasciato in eredità al dramma shakespeariano in particolare, tre elementi:

1. la prominenza del personaggio malvagio, ma carismatico;
2. il protagonista, l'eroe, che si trova intrappolato tra un'influenza malvagia e una buona;
3. il lato sinistro del palco (a destra dello spettatore) è quello contrassegnato per le azioni malvagie, perché associato al Diavolo.

Si evince, quindi, che il teatro dei *morality plays* utilizzi le figure della pazzia come simbolo del vizio (spesso, infatti, considerati sinonimi). Dato lo stretto rapporto tra la trattatistica religiosa e le rappresentazioni teatrali, i peccati capitali venivano spesso rappresentati da un'unica figura allegorica: *Vice*, che rappresentava il vero e proprio motore dell'azione dei *Morality Plays*.

Le intemperanze del Lord of Misrule e i lazzi del buffone di corte trovano congiuntamente in Inghilterra la loro traduzione scenica nel *Vice* degli *interludes* morali⁵⁷.

The Vice

David Wiles⁵⁸ fa uno studio molto interessante sul personaggio del *Vice*. La natura di esso non è facile da identificare; Wiles analizza in primo luogo il più antico dramma inglese che sia arrivato fino a noi, *Mankind*, scritto nel 1470 circa. Nel dramma tre furfanti cercano di portare Mankind alla dannazione, egli può essere salvato solamente dal sacerdote Mercy. Oltre al personaggio del *Vice* in questo dramma abbiamo anche Mischief, che entra in scena interrompendo il sermone di Mercy, con le parole: “I am come hither to make you game”⁵⁹. È un personaggio chiamato a inventare continuamente nuovi giochi per gli attori compagni e per intrattenere il pubblico: “he is at once the villain, whom the audience learn to shun, and the welcome game-maker who makes the play possible”⁶⁰ (e proprio in questi tratti si possono notare delle similitudini con la figura del *fool*).

A metà dramma, poi, al pubblico viene introdotta la figura del diavolo, il personaggio del *Vice*, che comparirà solo in cambio di un pagamento (uso che rimarrà anche nei successivi *mystery plays*, con il significato simbolico di dover pagare per poter vedere il peccato). Questo personaggio è caratterizzato da due aspetti fondamentali: domina la scena ogni qualvolta sia fisicamente presente e può destreggiarsi tra gli strati della realtà. Sempre Wiles si sofferma sull’origine del termine applicato a questa tipologia di personaggio. La parola *vice* viene usata per la prima volta come termine tecnico teatrale da John Heywood nel 1532, negli interludi sperimentali scritti per la corte, *Love* e *Weather*, in cui i personaggi Neither-lover-nor-loved e Merry-report vengono etichettati proprio con questo termine. Questo personaggio ha un ruolo determinante per la struttura della trama dei *morality plays*: rappresenta in sé la somma dei peccati capitali, è il malvagio

⁵⁷ Gentili V., *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, cit., p. 15.

⁵⁸ Cfr. Wiles David, *Shakespeare’s Clown. Actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 1-10.

⁵⁹ Ivi, p. 15.

⁶⁰ Ivi, pp. 15-16.

che tramite i suoi intrighi tenta di portare alla perdizione l'eroe positivo, ha un ruolo attivo e determinante nello svolgimento dell'intreccio del dramma.

Il *Vice*, cioè, non è un di più comico, ma è il personaggio che crea gli intrighi, è colui che anima la *fabula* e che si oppone [...] al personaggio positivo. Quello che nelle moralità era ancora un'allegoria di qualche peccato capitale, o appariva con l'onnicomprendente nome di "Sin" o di "Folie", diviene negli interludi l'esponente delle "tendenze criminali e [del]le Follie del Misrule"⁶¹.

Una delle radici del personaggio del *fool* è individuabile proprio nella figura del *vice*, in particolare per quanto riguarda alcuni aspetti del proprio linguaggio (entrambi, ad esempio, escono dal dramma e si rivolgono direttamente al pubblico, apostrofandolo e riconoscendone così la presenza). Il secondo, però, pur essendo progenitore del primo, presenta alcune sostanziali differenze. Il grado di partecipazione alla trama è la prima tra queste: il *vice* è colui che muove le fila dell'intrigo nella vicenda (avvicinandosi al tipo del *villain*), mentre il *fool* non solo non esercita alcuna influenza sugli avvenimenti, ma se ne disinteressa, astraendosi. Mullini ricorda che è lo stesso Feste in *The Twelfth Night*, alla fine dell'esorcismo di Malvolio, a ricordare questa funzione del Vizio:

"I'll be with you again / In a trice, like the old Vice" [Sarò con voi di nuovo, in un batter d'occhio, come l'antico Vizio] [...]: quanto il *fool* ha appena 'recitato' nelle vesti dell'esorcista potrebbe benissimo rientrare nel repertorio del Vizio quale creatore di intrighi, e non in quello del buffone drammatico, qual è Feste stesso⁶².

L'altra fondamentale differenza tra *vice* e *fool* è nell'obiettivo che essi perseguono nell'usare espedienti verbali come indovinelli e giochi di parole. Nel primo, infatti, essi si presentano come strumenti per ingannare l'eroe positivo; per il *fool*, invece, sono "la ragion d'essere del ruolo del buffone drammatico"⁶³. Nel teatro

⁶¹ Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 76.

⁶² Ivi, p. 77.

⁶³ *Ibidem*.

shakespeariano il buffone deriva dal *vice* l'abilità verbale, ma spogliandola dall'elemento di malvagità, Shakespeare sottolinea l'aspetto giocoso del linguaggio del *fool* e la padronanza di linguaggio che esso ha.

Il *fool* diventa, quindi

commentatore, apparentemente gratuito, della società contemporanea riportata sul palcoscenico, nel tentativo, seppur fallito, di ancorarla alla coscienza di sé rima che la crisi sia irreversibile⁶⁴.

Il linguaggio

La tipologia di linguaggio usata dal personaggio del buffone è comune a tutta la cultura carnevalesca europea. Mullini elenca i tratti tipici delle modalità di linguaggio, ossia l'impiego di indovinelli, giochi di parole, doppi sensi che si liberano dallo "stretto impiego utilitaristico e letterale"⁶⁵. Il *fool* gioca con le parole, l'impiego che ne fa è ludico, spesso a discapito della volontà di significare, è volutamente ambiguo ed equivocabile. Questo aspetto favorisce l'instaurarsi di uno stretto rapporto tra il *fool* e il pubblico.

Vanna Gentili⁶⁶ si sofferma anche su un secondo aspetto, ossia la forma in prosa favorita dai drammaturghi per far esprimere il personaggio del *fool*. La tipologia di verso più diffusa durante il periodo elisabettiano era il *blank verse*, ossia il pentametro giambico non rimato. Lo schema di questo verso, infatti, non si basa sulla rima, l'unità base di riferimento è il giambo, piede metrico che prevede una sillaba debole seguita da una sillaba forte (cioè, su cui cade l'accento), che viene ripetuto per cinque volte. È il verso di riferimento anche per quanto riguarda i drammi di Shakespeare. Con l'aumento dell'interesse da parte dei drammaturghi per il motivo della follia, si inizia a preferire la prosa come metodo espressivo per i "personaggi mentalmente anormali"⁶⁷. Fino al 1600 la scelta di impiegare la prosa nella commedia per le battute del *fool* si poteva spiegare con le regole del *decorum*,

⁶⁴ Ivi, p. 79.

⁶⁵ Ivi, p. 14

⁶⁶ Cfr. Gentili V., *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, cit., pp. 67-69.

⁶⁷ Ivi, p. 67.

che escludeva l'uso del verso dal linguaggio quotidiano con cui si esprimono i personaggi umili. Nel decennio successivo, però, la prosa compare anche nella tragedia, in particolare quando è un pazzo a dover parlare e non necessariamente in scene comiche (ne sono un esempio i deliri di Ophelia in *Hamlet*, la celebre scena del sonnambulismo di Lady Macbeth in *Macbeth* o la follia di Re Lear). La prosa diventa quindi una sorta di convenzione legata al motivo della pazzia.

La parola corporea

Al giullare di piazza l'interdizione clericale medioevale imputa la colpa di mercificare il proprio corpo nello stesso modo delle prostitute, perché è con l'ostensione di se stesso che il buffone si guadagna da vivere⁶⁸.

Una delle caratteristiche fondanti del *fool* è proprio l'uso che esso fa del proprio corpo come mezzo di comunicazione. Egli non lo nasconde e non lo mortifica, ma anzi, si occupa di metterlo in luce, attraverso la gestualità ed il costume che indossa. È proprio questo a turbare i clericali, che arrivano a distinguere due tipologie di uso del corpo: gestualità, ossia l'uso ordinato e funzionale del corpo, e gesticolazione, ossia i gesti scomposti ed eccessivi, che degradano lo stesso strumento gestuale. In questa prospettiva, la parola non viene a diminuire di importanza, ma anzi, si fa "parola corporea"⁶⁹, in quanto voce di un corpo in continuo movimento, si fa essa stessa fisicità. Il discorso del buffone, quindi, è anch'esso mobile e osceno, come il movimento del suo corpo e per questo viene condannato allo stesso modo in cui viene condannata la sua gesticolazione.

Particolarmente significativo per la comprensione del valore che la parola ha nel personaggio del *fool* è un passaggio di Michel Foucault:

dal profondo del Medioevo il folle è colui il cui discorso non può circolare come quello degli altri: capita che la sua parola sia considerata come nulla e senza effetto,

⁶⁸ Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 115.

⁶⁹ *Ibidem*.

non avendo né verità né importanza, non potendo far fede in giustizia, non potendo autenticare un atto o un contratto, non potendo nemmeno, nel sacrificio della messa, permettere la transustanziazione e fare del pane un corpo; capita anche, in compenso, che le si attribuiscono, all'opposto di ogni altra parola, strani poteri, quello di dire una verità nascosta, quello di annunciare l'avvenire, quello di vedere del tutto ingenuamente quel che la saggezza degli altri non può scorgere. È curioso constatare che per secoli in Europa la parola del folle o non era intesa, oppure, se lo era, veniva ascoltata come una parola di verità. O cadeva nel nulla – rigettata non appena proferita; oppure vi si decifrava una ragione ingenua o scaltrita, una ragione più ragionevole di quella della gente ragionevole. *In ogni modo, esclusa o segretamente investita dalla ragione, in senso stretto essa non esisteva.* La follia del folle si riconosceva attraverso le sue parole; esse erano il luogo in cui si compiva la partizione; ma non erano mai accolte né ascoltate. [...] *Tutto l'immenso discorso del folle si risolveva in rumore;* e la parola non gli era data che simbolicamente, sul teatro in cui si faceva avanti, disarmato e riconciliato, poiché vi sosteneva la parte della verità con la maschera⁷⁰.

Nel caso particolare dello *stage-fool*, poi, egli deve mantenere la gestualità del giullare di piazza sulla scena, essa però non deve essere un generico gesticolare sovrapposto al discorso che sta facendo. Gli viene quindi imposta dal drammaturgo una “simmetria dell'asimmetrico [...] l'imposizione di un ordine sulla scomposta gestualità del *fool*”⁷¹. Mullini ipotizza che lo *stage-fool* ottenga solo a livello del discorso la libertà, la *licence*, che può essere intesa sia per l'introduzione di *topoi* derivanti dal suo essere esterno al dramma, sia per l'avvalersi di una gestualità verbale unica di questa tipologia di personaggio.

A questo proposito è importante sottolineare che i *fools* nel teatro shakespeariano tendono a prediligere l'”oscenità” legata alla sfera sessuale, più che quella carnevalesca del bisogno di espletare bisogni corporei o legate al bisogno alimentare. Questo può essere spiegato tenendo conto del momento storico in cui Shakespeare scrive. Si è già analizzato che a fine '500 e inizio '600 in Inghilterra i Puritani con le loro proteste erano molto attivi e insidiavano il mondo culturale e religioso. Il Puritanesimo si poneva come obiettivo quello di limitare la sfera etico-

⁷⁰ Foucault Michel, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 10-12.

⁷¹ Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 117.

sessuale degli individui. Il buffone, quindi, contrasta il tentativo di repressione e ordinamento della sessualità individuale e sociale con un linguaggio costantemente sessualizzato. La sessualità portata in scena dal *fool*, però, non è sempre gioiosa: si vede un alternarsi del discorso *sweet* o *bitter*, a seconda del tipo di dramma in cui il buffone “abita”.

Rapporto con il pubblico e ubiquità del *fool*

Si è accennato prima al particolare rapporto che si instaura tra il personaggio del *fool* e il pubblico, dovuto proprio alla ludicità insita nel carattere del buffone. Questo rapporto privilegiato sembra escludere gli altri personaggi:

un’intesa che sfrutta le varie sfaccettature del buffone, dalla malattia mentale con la sua logica assurda, alla polivalenza data dalla sovrapposizione di uomo storico-personaggio, tanto che il *fool* viene ad occupare il centro della scena⁷².

Le pillole di verità che il *fool* racconta sconnessamente, mescolandole a discorsi assurdi, vengono raccolte solamente dal pubblico e dal buffone stesso. Egli diventa, quindi, complice del pubblico, prendendosi gioco degli altri personaggi, dotati di senno. Questo aspetto è particolarmente importante da sottolineare per poter comprendere al meglio un’altra peculiarità del *fool*, di cui tratta Martine Bigeard, ossia l’ubiquità.

L’ ‘idiota del villaggio’ che può parlare impunemente dei potenti, il giullare che sulle piazze e nelle strade esercita la professione di commentatore satirico degli avvenimenti, e il *court fool* [buffone di corte] hanno in comune una sorta di raddoppiamento, o meglio, *sdoppiamento*, della coscienza: una coscienza ‘storica’ che partecipa agli avvenimenti e li vive dall’interno, e una coscienza a-storica, o metastorica, grazie alla quale gli stessi avvenimenti vengono analizzati e giudicati da un punto di vista ‘altro’⁷³.

⁷² Ivi, p. 14.

⁷³ Ivi, p.15

Durante l'Umanesimo verrà imputata proprio a questa dissociazione la causa della pazzia del buffone. È proprio questo sdoppiamento tra i due livelli di lettura dei fatti che permette l'inserirsi dell'ironia nel personaggio teatrale del *fool*. Egli da un lato rimane personaggio interno al dramma, ma contemporaneamente funge da intermediario tra scena e pubblico, uscendo fuori dal dramma stesso, facendosi "altro" rispetto ad esso: "risulta spesso difficile, così, chiarire se ridiamo *del* buffone o se ridiamo *con* lui"⁷⁴.

***Fool* come ossimoro**

Vanna Gentili in *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano* dà una definizione molto interessante della figura del *fool*, da cui si può partire per poterlo definire come figura bifronte, un ossimoro:

fool, figura composta per le sue molteplici ascendenze e perciò articolabile in una gamma abbastanza vasta di significazioni, e allo stesso tempo già catalogata in partenza come creatura dal cervello menomato o balzano, o che comunque deve comportarsi, per ragioni professionali, in base al presupposto di essere tale per natura⁷⁵.

La figura del folle nasce proprio da un ossimoro di base: si è visto, infatti, che la follia può manifestarsi in un individuo per volere della fortuna (o forse, sfortuna) o per volere dell'individuo stesso, che diventa quindi colpevole di vanità, di avarizia o di ambizione. Questa differenza sostanziale e basilare tra *fool natural* e *fool artificial* è ciò che sta alla base della definizione del *fool* come figura ossimorica. Egli si definisce per via di ossimori, la sua malizia convive con la definizione che spesso gli altri personaggi danno di lui: *wise fool*.

Così come il *fool* incarna la coesistenza di termini antinomici, esso è anche portatore d'una filosofia della conciliazione degli opposti, d'una morale mirante a

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Gentili V., *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, cit., pp. 69-70.

sciogliere le contraddizioni in nome di un buon senso da semplice che è però accettazione delle apparenze, o meglio, fede da realista medievale nella certezza di ciò che risulta⁷⁶.

Ed è proprio grazie alla varietà di funzioni per cui il personaggio del *fool* si offre che può essere definito come un Giano bifronte per il suo duplice carattere, innocente e generoso a volte, astuto e maligno altre (è il caso della contrapposizione tra *sweet fool* e *bitter fool*). Questa duplicità può essere riportata all'ambivalenza dell'atteggiamento etico nei confronti della pazzia, rispettata e considerata come segno di una superiore saggezza nel caso del *fool natural*, demistificata e giudicata insidiosa nel caso del *fool artificial* (o nel caso di chi fosse sospettato di simularla).

Differenze tra *clown* e melanconico e il *fool*

Non è raro che le figure del *clown*, del melanconico e del *fool* vengano confuse e considerate come diverse definizioni di uno stesso ruolo. In realtà esse presentano delle similitudini, ma non sono e non possono essere considerate come assimilabili.

Sulla figura del *fool* e sulle sue molteplici sfaccettature si è dibattuto a lungo; si è parlato in particolare della follia vera o simulata. Esso rappresenta il buffone, che gioca con le parole per essere volontariamente poco chiaro e a cui è lecito, proprio grazie alla sua pazzia, dire la verità, anche se scomoda.

Il termine *clown* in epoca elisabettiana era usato per indicare il contadino ignorante, lo zotico, contrapposto all'uomo di corte e per questo ridicolizzato dalle classi sociali superiori; in ambito teatrale, invece, il termine era usato in riferimento all'attore specializzato nel recitare ruoli comici.

Per quanto riguarda il melanconico, invece, il discorso si fa più complesso. Questa figura deriva dalla teoria umorale, di cui si è parlato in precedenza: Gentili⁷⁷

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 19.

ricorda che con Ippocrate il termine “melancolia” viene a denotare uno dei quattro umori costitutivi del corpo umano, l’atrabile, e i suoi effetti.

Sia il *fool*, sia il melanconico sono due tipi istituzionalizzati messi in rapporto con la pazzia, di cui rappresentano il più diffuso impiego nel teatro del XVII secolo. Analizzando queste due figure, ci si rende subito conto del fatto che non è sempre e solo il *fool* a “sfidare” il re e la corte con le proprie verità; il *fool* e il melanconico presentano, però, delle differenze nelle rispettive funzioni nel dramma. Molte, infatti, sono spesso attribuite alla figura del *fool*, pur essendo in realtà proprie del melanconico, il cui giudizio verso la società è più incisivo, essendo membro di diritto di essa, a differenza del pazzo. Nonostante questo, anche le sue critiche non colpiscono a pieno i componenti della società, poiché essi lo lasciano nel proprio isolamento (spesso egli è, infatti, uno spodestato, oppure un subalterno di grado più elevato di uno *scholar* o di un poeta). Il melanconico divide, quindi, con il *fool* questa posizione di intellettuale estraniato dalla società e impotente, nel quale probabilmente si riflette il letterato elisabettiano di professione e in particolare il drammaturgo.

Come il *fool*, il melanconico può divertire una corte, può finanche estasiarla [...] ma se le sue osservazioni si fanno scomode, si sentirà ribattere che la sua visione del mondo è ottenebrata dal suo scontento di disadattato⁷⁸.

Un aspetto che differenzia significativamente il *fool* dal melanconico è il fatto che il primo è relegato per legge teatrale al ruolo di “spalla” e al sottointreccio comico: non può agire attivamente per contrastare torti fatti a lui o al suo padrone; il secondo, invece, oltre che un commentatore, è anche un personaggio attivo, che agisce in favore dei propri diritti. Per fare ciò, però, deve coprire le sue azioni usando come maschera la propria melancolia, mettendo in campo atteggiamenti bizzarri o elusivi e accettando di essere trattato da zimbello.

In sintesi,

⁷⁸ Ivi, p. 77.

se il *fool* non fa mai il melanconico [...] il melanconico è costretto a fare il *fool*: il primo è costantemente sé stesso, giacché anche la coesistenza di innocenza e malizia che lo fa apparire ora affettuoso compagno ora insolente vituperatore è insita nella sua natura di “ossimoro”; il secondo recita due parti distinte⁷⁹.

È una prova di ciò il fatto che il *fool* non pronunci mai battute “a parte”, cioè battute pronunciate tra sé e sé, senza essere sentito dagli altri personaggi, o monologhi, mentre il melanconico ne fa frequentemente uso, insieme alle confidenze rivolte all’amico che conosce la sua vera natura e i motivi del suo fingere⁸⁰.

La figura del *fool* nel teatro di Shakespeare

Per analizzare il personaggio del *fool* nel teatro shakespeariano, bisogna partire chiedendosi perché Shakespeare abbia scelto di portare in scena questa figura che, come si è visto, era in declino. Interessanti in questo senso sono le parole di Welsford:

quando la divinità che circonda il re fu spezzata, il *fool* perse la sua libertà, il suo spirito, la ragione della propria esistenza [...] Re, Sacerdote e Fool tutti appartengono allo stesso sistema, tutti appartengono essenzialmente a una società modellata dalla fede nell’ordine divino, nell’inadeguatezza umana, nell’efficacia del rito; e non c’è davvero posto per nessuno di loro in un mondo sempre più dominato dalle teorie dei puritani, degli scienziati, e dei magnati del commercio [...] Il *fool* col berretto a sonagli può prosperare solo tra gente che ha i sacramenti, che attribuisce valore ai simboli così come agli utensili, e non riesce a sopravvivere al venir meno della fede nell’autorità per diritto divino, al rifiuto di ogni ispirazione misteriosa e sacra⁸¹.

⁷⁹ Ivi, p. 78.

⁸⁰ Per un approfondimento della figura del melanconico nel teatro di Shakespeare si rimanda al volume di Vanna Gentili *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, cit.; in particolare al capitolo *I predecessori di Hamlet*, paragrafo 4, *Compiacimenti e riserve nella rappresentazione del melanconico*, pp. 79-92.

⁸¹ Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., pp. 23-24.

Shakespeare, quindi, sceglie di riportare in vita una figura che un secolo prima era stata espressione di una crisi simile a quella che si stava verificando in Inghilterra tra la fine del '500 e l'inizio del '600. La frantumazione dei capisaldi conosciuti, la paura dell'ignoto, l'incombenza del disordine e lo sgretolarsi delle vecchie gerarchie portano il drammaturgo a "spolverare" la figura che "più gli sembra emblemizzare la non-appartenenza e il diritto all'infrazione"⁸². Inoltre, il *court-fool* aveva la caratteristica di dover svegliare gli altri per far loro prendere coscienza della realtà, ponendosi già nel teatro medioevale in contatto con il pubblico più che con la trama stessa: una figura quasi metateatrale, che commenta la vicenda e allo stesso tempo ne resta estranea. Questo è un ulteriore aspetto che va tenuto in considerazione quando si riflette sul perché Shakespeare abbia deciso di riportare in scena questo personaggio, che gli serve come "commentatore degli intrighi della scena e come ambiguo riflesso della metafora [...] del mondo come palcoscenico"⁸³. Nei suoi drammi, quindi, Shakespeare porta in scena lo *stage-fool*, ossia una delle *dramatis personae* che riproduce la persona reale del *court-fool*, a cui il sovrano concede libertà di parola proprio in virtù della sua follia simulata. Lo *stage-fool* a sua volta, rappresenta il punto di arrivo di tutte le tradizioni che sono state analizzate fino ad ora.

Shakespeare però, non si limita a riprodurre il buffone di corte: questa figura per il drammaturgo diventa un punto di partenza, cui unisce "le tante pezze di una ricca tradizione culturale"⁸⁴ (si è visto, ad esempio, il *rex stultorum* della Festa dei Folli, fino ad arrivare al *Vice*, privato da Shakespeare della componente di malvagità, per sottolinearne l'aspetto giocoso e la padronanza del linguaggio) per creare un personaggio nuovo, il *fool*, che è una sintesi, un amalgama di diverse tradizioni:

si tratta di un personaggio nuovo che il drammaturgo crea utilizzando una svariata congerie di filoni culturali. Mettendo assieme il pazzo del villaggio, il giullare condannato dalla censura cattolica prima e puritana poi, il buffone di corte, l'erede di rituali pagani e dello spirito del carnevale, il Vizio del dramma morale, figure e

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, pp. 25-26.

⁸⁴ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 19.

linguaggi letterari di risonanza europea [...], Shakespeare, che rarissimamente inventa trame, inventa al contrario un ruolo a cui affida una parola irriverente, la consapevolezza dell'insapientia umana, la demistificazione della pretesa saggezza, l'attacco al potere. [...]. Attraverso i suoi *fools* parlano spesso il pubblico, la saggezza popolare, la verità che si oppone alla menzogna delle apparenze⁸⁵.

Il *fool* di Shakespeare nasce da figure che ruotano attorno al mondo della follia e dell'esclusione, la sua unica arma gli viene fornita dal drammaturgo ed è la parola, con cui è libero di dire ciò che desidera, di essere dissacrante e irriverente. Il *fool* non nasconde la propria follia, ma anzi, ne fa mostra per contrapporsi alla saggezza e all'ordine della società.

Alla serietà oppone il riso, alla sicumera lo scherzo, all'arroganza l'ironia [...], facendo del suo discorso un grottesco – ma spesso raffinato – sberleffo liberatorio⁸⁶.

Nelle compagnie elisabettiane, in particolare nei Lord Chamberlain's Men, lo *stage-fool* era impersonato da un attore specificamente formato questo ruolo, da un *fool* professionista (e quindi un *fool artificial*, come definito da Robert Armin stesso), il *clown* di cui si è parlato in precedenza. “Si potrebbe quasi affermare che l'attore che impersona lo *stage-fool* recita se stesso, fuggendo così alle regole della finzione teatrale”⁸⁷. La presenza di questo personaggio in un dramma, quindi, costituisce una recita all'interno della recita stessa, poiché l'attore simula la follia, che poi viene portata in scena dallo *stage-fool*. Così facendo egli elude le regole della finzione teatrale e crea una crepa nel concetto di teatro come specchio della realtà e introduce così la possibilità di moltiplicare i livelli di lettura di un dramma. Shakespeare coglie tutto questo e fa dei suoi *stage-fools* un mezzo per comunicare la transizione epocale in atto. A questo si allaccia anche un'altra tematica, che vede

⁸⁵ Ivi, p. 22.

⁸⁶ Ivi, p. 23.

⁸⁷ Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 25.

contrapposti i concetti di essere e apparire, e che può risolversi solamente nella figura del *fool*:

Iago dice “I am not who I am”, Viola “I am not that I play”: solo il fool È: è *quello che sembra e recita quello che è*, e la sua ambiguità si risolve paradossalmente in unità, quasi a voler sottolineare che la sola realtà è il logico *nonsense* del giullare, o l’abisso della pazzia di Lear⁸⁸.

Il *fool* quindi, è l’unico personaggio a cui è lecito portare in teatro realmente sé stesso, rappresentando la propria realtà di buffone simulato. Shakespeare sceglie proprio questa figura per raffigurare sul palcoscenico la sua visione della crisi rinascimentale, con il crollo degli ideali feudali. Il *fool* diventa giudice dell’ordine sociale che si sta sgretolando e da cui è sempre stato estraneo, una figura anti-sistemica a cui è negata l’appartenenza all’ordine gerarchico medievale. La crisi epocale che si sta verificando si fonda sul rovesciamento e sullo sfaldamento dei ruoli (ne è un esempio *King Lear*, di cui si parlerà nel prossimo capitolo). Il *fool*, però, non ha un ruolo e per questo è libero e rimane intoccato dalla crisi. Secondo Mullini⁸⁹, Shakespeare vorrebbe sottolineare la fine di un’epoca di festa, proprio usando la follia del *fool* per denotare il passaggio da questa ai tempi nuovi, temuti più che aspettati.

Vale la pena riportare qui l’analisi di Mullini nel capitolo *Il fool quale metapersonaggio*⁹⁰, secondo i parametri semiotici riportati nella tabella.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Cfr. *ivi*, pp. 21-29; in particolare il secondo capitolo, “Il buffone di corte sale sulla scena”.

⁹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 80-86.

Tabella 1

fools	stato sociale			linguaggio		modalità del parlato			azione in scena		
	servitù	costume	lettura	malapropismo	meta-linguaggio	monologo o <i>aside</i>	dialogo privilegiato col padrone	presenza silenziosa	mediazione	riuscita delle mediazioni	azione sulla trama
Speed	+	-	+	-	+	+	-	+	+	-	-
Launce	+	+	+	-	+	+	-	-	+	-	-
Costard	+	?	-	+	±	+	-	+	+	-	±
Launcelot	+	+	?	±	+	+	-	-	+	±	±
Touchstone	+	+	?	-	+	+	-	+	+	?	±
Feste	+	+	+	-	+	±	-	+	+	-	±
Pompey	-	-	?	-	+	+	0	-	+	+	±
Lavatch	+	+	?	-	+	±	±	-	+	±	-
Fool	+	+	?	-	+	+	+	+	-	0	-

Figura 1 - Roberta Mullini, *Corruttore di parole. Il fool nel teatro* di Shakespeare, Bologna, CLUEB, 1983, p. 81.

Innanzitutto, bisogna definire cosa si intende con “metapersonaggio”. È la *dramatis persona* che riceve dal drammaturgo il compito di parlare degli altri personaggi direttamente dal palcoscenico, luogo in cui vengono messe in scena le loro vicende; quindi, un ruolo che sta contemporaneamente fuori e dentro il testo. Il *fool* diventa simultaneamente indicatore della presenza dell’autore come enunciatore primario del testo teatrale e contenitore nel testo dei codici culturali del pubblico, che a sua volta è il destinatario che grazie ai discorsi del *fool* scopre le proprie griglie interpretative. Come si è visto, questo personaggio “lessicalizza la situazione teatrale”⁹¹, collocandosi, quindi, allo stesso tempo dentro e fuori la scena stessa. Inoltre, è possibile classificare il personaggio del *fool* come tipo, poiché i tratti caratteristici di questa tipologia di personaggio rimangono costanti al variare delle situazioni messe in scena nei diversi drammi. Questi tratti riportati nella tabella sono necessari per qualificare i *fools* specifici portati in scena da Shakespeare, rispetto a un modello di *fool* che racchiuda tutti questi tratti, riscontrati nei vari buffoni. Potenzialmente le caratterizzazioni di questo personaggio sono molteplici, proprio per la natura stessa che lo connota e per la mescolanza di figure

⁹¹ Ivi, p. 82.

tradizionali da cui deriva. La trama e le varianti di genere del testo determinano quali tratti saranno più o meno marcati per il *fool* in scena.

Il mestiere del *fool*: Robert Armin e Will Kemp

True it is, he plays the fool indeed;
But in the play, he plays it as he must:
Yet when the play is ended, then his speed
Is better than the pleasure of thy trust:
For he shall have what thou that time has spent,
Playing the fool, thy folly to content.
He plays the wise man then, and not the fool,
That wisely for his leaving can do so⁹².

Questi sono versi che Robert Armin dedica al personaggio del buffone, “al giullare affabulatore, raccoglitore e trasmettitore di storie”⁹³, da cui si evince la consapevolezza che l’attore aveva del proprio ruolo, interpretato con orgoglio.

Si è già analizzato il personaggio del *vice*, che, per l’importanza del ruolo scenico e drammatico, era interpretato dal capocomico delle piccole compagnie girovaghe di attori professionisti. Durante il ‘500 poi, quando la compagnia dei Chamberlain’s Men (nella quale recitava Shakespeare e per la quale egli scriveva drammi, come si è visto) deve mettere in scena dei personaggi comici (in particolare il ruolo del *fool*), la scelta cade su due attori professionisti: Will Kemp e Robert Armin.

Secondo lo studio di David Wiles in *Shakespeare’s Clown*⁹⁴, Kemp era già conosciuto nel 1585, anno in cui recita con i Leicester’s Men nelle Fiandre. Nel 1588 poi torna in Inghilterra e si associa con la compagnia di attori di Lord Strange;

⁹² Armin Robert, *Quips upon Questions*, London, 1600; cit. in Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 25.

⁹³ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 26.

⁹⁴ Cit. *ivi*, pp. 25-30.

nel 1594, infine, entra a far parte della compagnia dei Chamberlain's Men. Oltre che come attore, anzi, forse principalmente, egli era celebre “come cantante e, soprattutto, come autore/attore di brevi canzoni danzate, spesso oscene e salaci, chiamate *jigs*”⁹⁵ (le stesse di cui si è parlato nel primo capitolo, che andavano a concludere i drammi rappresentati nei teatri pubblici). Quando la compagnia dei Chamberlain's Men nel 1599 costruisce il nuovo teatro pubblico Globe, Kemp ne diventa uno degli azionisti. Sembra però che poco dopo egli lasci la compagnia per compiere il mitico “viaggio a piedi da Londra a Norwich, a saltelli secondo i passi della *morris dance*, compiuto in nove giorni”⁹⁶, a cui Kemp dedica l'opera *Nine Days' Wonder*, pubblicata nel 1600. Wiles sostiene che ci sia il dubbio che egli abbia mai effettivamente recitato al Globe, anche se secondo Mullini un brano contenuto nella pubblicazione anonima *A Pill to Purge Melancholie* accennerebbe alle recite di Kemp in questo teatro. È importante sottolineare questo, perché se per alcuni drammi la presenza di Kemp nel cast è accertata (è certo, infatti, che fosse lui ad interpretare Costard in *Love's Labour's Lost*, Launce in *The Two Gentlemen of Verona*, Launcelot Gobbo in *The Merchant of Venice*, Bottom in *Midsummer Night's Dream* e Falstaff nei due drammi dedicati a Enrico IV, poiché testi scritti prima del 1599), per *As You Like It*, iscritto allo *Stationer's Register* nel 1600, c'è il dubbio su chi interpretasse Touchstone, se Kemp o Armin, che lo sostituì nella compagnia. Nielsen è a favore dell'ipotesi secondo cui sarebbe stato Kemp, mentre Wiles sostiene la partecipazione di Armin al dramma, tenendo conto delle diversità tra i due attori e dei ruoli che interpretarono.

Con Mullini è interessante sottolineare anche un altro aspetto, ossia la critica che Shakespeare, tramite le parole di Amleto, fa nei confronti dei cosiddetti *clowns*, ossia degli attori specializzati nel recitare determinati ruoli comici, e del potere di autonomia che essi acquisivano all'interno delle compagnie:

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

⁹⁵ Ivi, p. 27.

⁹⁶ *Ibidem*.

spectators / to laugh too, though in the mean time come necessary question of / the play be then to be considered⁹⁷.

Poco prima Shakespeare, sempre tramite le parole di Amleto, muove una critica anche verso le compagnie dei ragazzi che tra la fine del '500 e l'inizio del '600 recitavano nei teatri privati (e che quindi rappresentavano una minacciosa concorrenza alle compagnie che recitavano nei teatri pubblici). Shakespeare potrebbe allora volontariamente attaccare Will Kemp, che aveva assunto il ruolo di *clown* per la compagnia dei Chamberlain's Men e che aveva recentemente abbandonato la compagnia; seguendo questa ipotesi Kemp avrebbe lasciato la compagnia a causa dei dissapori con gli altri componenti -proprio a causa del suo "protagonismo individualista"⁹⁸.

Quello che è certo è il fatto che Will Kemp, una volta abbandonati i Chamberlain's Men, viene sostituito nel ruolo di *clown* da Robert Armin; questi dal 1595 è parte della compagnia di Lord Chandos e si unisce alla compagnia di Lord Chamberlain nel 1599 o nel 1600, diventando uno degli azionisti del nuovo teatro pubblico Globe. Nel 1600 viene pubblicato *Quips upon Questions*, raccolta di brevi scambi tra attore e spettatori, di cui è autore. Anche *Foole upon Foole* è una sua opera, ed è una raccolta di episodi che hanno per protagonisti alcuni *fools natural*. Nel 1608 viene ripubblicato con il nome *A Nest of Ninnies*.

La grande differenza tra i due *clowns* di Shakespeare stava nella vena popolaesca che caratterizzava Kemp e che scompare poi quando è Armin ad interpretare i *fools* di *As You Like It*, di *Twelfth Night* e di *King Lear*:

e si può ben attribuire parte di tale diversità proprio alle peculiarità dei due attori comici su cui Shakespeare costruì i suoi personaggi⁹⁹.

⁹⁷ Shakespeare W., *Hamlet*, scena 9, vv. 29-33; in Shakespeare W., *Shakespeare. The complete works*, edited by Taylor G., Jowett J., Bourus T., Egan G., cit., p. 2044.

⁹⁸ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 29.

⁹⁹ Ivi, p. 30; per approfondimenti delle figure di Will Kemp e Robert Armin si rimanda a Equestri Alice, "Armine... thou art a foole and knaue". *The Fools of Shakespeare's Romances*, Roma, Carocci, 2016; e Wiles David, *Shakespeare's Clown. Actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

IL RUOLO DEL *FOOL* NEL TEATRO DI SHAKESPEARE

The Two Gentlemen of Verona: Speed e Launce

The Two Gentlemen of Verona

È probabile che *The Two Gentlemen of Verona* sia stato scritto tra il 1590 e il 1596; la datazione, però, non è certa, così come sconosciuta è la fortuna dell'opera. Per contenuti, stile, struttura e linguaggio si fa risalire l'opera agli anni di apprendistato artistico di Shakespeare¹⁰⁰. Rappresenterebbe un esperimento nel genere della commedia romantica, che troverà maggiore sviluppo successivamente, durante il periodo della maturità di Shakespeare. Le fonti che hanno ispirato quest'opera sono riconducibili a due filoni principali: il primo è di origine classica e mette in risalto l'amicizia tra due uomini, in cui l'attrazione per la donna dell'amico porta turbamenti nel rapporto tra i due; il secondo è di derivazione medioevale ed è ispirato alla tradizione dell'amor cortese, "il filone della *love-quest*, ovvero l'odissea d'amore"¹⁰¹.

In *The Two Gentlemen of Verona*, infatti, vediamo messe in scena le vicende di Valentino e Proteo, che sarebbero i due "gentiluomini" del titolo. Valentino decide

¹⁰⁰ Cfr. Cozza Andrea, *Prefazione*, in Shakespeare W., *I due gentiluomini di Verona*, trad. it. di A. Cozza, Milano, Garzanti, 2009, p. XXXVII.

¹⁰¹ Ivi, p. XXXIX.

di partire per Milano, per completare la sua educazione alla corte del Duca. Prima di partire rimprovera l'amico Proteo, lo accusa di stare sprecando la sua vita rimanendo in casa del padre pur di non allontanarsi dall'amata Giulia. Dopo qualche tempo, il padre di Proteo decide di mandare il figlio a Milano, per farlo diventare un uomo completo. Lì ritrova Valentino che gli racconta di essersi innamorato di Silvia. Inizialmente Proteo difende il suo amore per Giulia, esaltandone i pregi, ma quando incontra Silvia dimentica velocemente l'altra ragazza. Silvia, però, a sua volta innamorata di Valentino, rifiuta la corte di Proteo, ricordandogli spesso la triste sorte di Giulia, rinnegata dall'uomo che diceva di amarla. Proteo, accecato dall'amore (e forse dall'orgoglio) decide di tradire l'amico Valentino, riferendo al padre di Silvia, il Duca, la volontà dei due innamorati di fuggire la notte stessa. Il Duca allora esilia Valentino, che si reca nei boschi, dove incontra dei banditi (ex gentiluomini esiliati per un errore di gioventù), a cui si unisce. Nel frattempo, a Milano giunge anche Giulia, travestita da uomo per non essere importunata (come sarà poi per Rosalinda in *As You Like It*). La ragazza assiste alla corte spietata di Proteo nei confronti di Silvia, che continua a rifiutarlo, ricordandogli il duplice tradimento messo in atto: sia nei confronti di Giulia, sia nei confronti di Valentino. Silvia, venuta a sapere dell'esilio di Valentino, decide allora di fuggire per poterlo ritrovare e riesce nel suo intento grazie all'aiuto di Aglamoro. Venuti a sapere della fuga, tutti si lanciano all'inseguimento della ragazza, che nel frattempo è stata catturata dai briganti nel bosco. Giunge nel bosco anche Proteo con il paggio (Giulia travestita), che salva Silvia dai briganti, ma che tenta di farla sua con la forza, esasperato dai continui rifiuti della ragazza. Viene fermato da Valentino, a cui Proteo chiede scusa, amaramente pentito delle sue azioni. Viene immediatamente perdonato dall'amico, che si commuove talmente del pentimento di Proteo, che decide di cedergli Silvia, la donna amata. A quel punto Giulia svela la sua reale identità e Proteo vedendola dimentica l'amore provato per Silvia e torna sui suoi passi. A questo punto la commedia finisce nel tipico lieto fine che caratterizza il genere: Valentino riesce ad ottenere il perdono per sé e per i suoi compagni, il Duca acconsente a dargli in moglie la figlia Silvia e tutti insieme vanno a festeggiare.

Rimangono fuori da questa sinossi della trama due personaggi in particolare, Speed e Launce, che sono i buffoni rispettivamente di Valentino e Proteo. Come si conviene alla figura del *fool*, essi non hanno parte attiva nello svolgimento della trama, ma fungono da commentatori delle vicende.

4.1.2 Speed e Launce: *fools* in gara

Speed e Launce sono due personaggi molto simili tra di loro: sono caratterizzati sia da una parità sociale, sia da una parità nel rapporto con i rispettivi padroni. Entrambi usano il discorso per mettere in luce le proprie capacità linguistiche, l'abilità di giocare sul malinteso. A livello di espressione i due si differenziano nettamente, però, perché Speed si esprime sempre nel dialogo, non gli vengono dedicate parti da protagonista della scena, a differenza di Launce, a cui vengono affidati ben tre monologhi (oltre a due dialoghi)¹⁰².

Questa differenza secondo Wiles può essere spiegata con l'ingresso di Kemp nei Lord Chamberlain's Men: la parte di Launce, infatti, sarebbe stata costruita appositamente per lui, inserendola in un testo già scritto. Nell'elenco dei personaggi Speed viene presentato come “[a clownish] servant to Valentine”¹⁰³ e Launce “[the like] to Proteus”¹⁰⁴, questo andrebbe a favore dell'ipotesi dell'aggiunta a posteriori di questo personaggio¹⁰⁵. I tre monologhi di Launce, quindi, sarebbero stati scritti per permettere a Kemp di improvvisare e per mettere in risalto le sue capacità attoriali (che, si ricordi, erano già note prima che l'attore entrasse nella compagnia). Launce in queste scene è da solo sul palcoscenico e recita tre monologhi autonomi rispetto alla trama della commedia, che hanno come obiettivo quello di mettere in luce specifiche abilità gestuali tipiche dell'attore di strada¹⁰⁶. Tutti i monologhi di Launce sono caratterizzati da una grande mobilità sia a livello di discorso, sia a livello gestuale: si veda, ad esempio, l'ultimo, in cui il buffone racconta del tentativo di consegnare a Silvia un cane come dono da parte di Proteo (in teoria un cucciolo acquistato appositamente da lui, in pratica Crab, il cane di Launce):

LAUNCE When a man's servant shall paly the cur with / him, look you, it goes
hard: one that I brought up of a / puppy; one that I saved from drowning, when
three or / four of his blind brothers and sisters went to it. I have / taught him, even

¹⁰² Cfr. Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., pp. 39-40.

¹⁰³ Shakespeare W., *I due gentiluomini di Verona*, cit., p. 3.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Cfr. Wiles David, *Shakespeare's Clown. Actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 73-74.

¹⁰⁶ Cfr. Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 40.

as one would say precisely, “Thus I / would teach a dog”. I was sent to deliver him as a pre- / sent to Mistress Silvia from my master; and I came no / sooner into the dining-chamber, but he steps me to her / trencher and steals her capon’s leg. O, ‘tis a foul thing / when a cur cannot keep himself in all companies! I / would have, as one should say, ne that takes upon him / to be a dog indeed, to be, as it were, a dog at all things. / If I had not had more wit than he, to take a fault upon / me that he did, I think verily he had been hanged for’t; / sure as I live, he had suffered for’t. You shall judge. He / thrusts me himself into the company of three or four / gentlemanlike dogs under the Duke’s table; he had not / been there, bless the mark, a pissing while, but all the / chamber smelt him. “Out with the dog!” says one; / “What cur is that?” says another; “Whip him out”, says / the third; “Hang him up,” says the Duke. I, having been / acquainted with the smell before, knew it was Crab, and / goes me to the fellow that whips the dogs. “Friend,” / quoth I, “you mean to whip the dog?” “Ay, marry, do I,” / quoth he. “You do him the more wrong,” quoth I, / “’twas I did the thing you wot of.” He makes me no / more ado, but whips me out of the chamber. How many / masters would do this to his servant? Nay, I’ll be / sworn, I have sat in the stocks for puddings he hath sto- / len, otherwise he had been executed; I have stoon on / the pillory for geese he hath killed, otherwise he had / suffered for’t. Thou thinkest not of this now. Nay, I / remember the trick you served me when I took my leave / of Madam Silvia. Did not I bid thee still mark me and / do as I do? When didst thou see me heave up my leg / and make water against a gentlewoman’s farthingale? / Didst thou ever see me do such a trick?¹⁰⁷

Launce durante i monologhi e in questo in particolare si rivolge direttamente al pubblico, coinvolgendolo di più e instaurando un rapporto diretto con esso (cosa che si è vista essere un tratto specifico del ruolo del *fool*). Il buffone racconta di come si sia affezionato a Crab, di come lo abbia salvato dall’annegamento da cucciolo, ma di come lui non gli sia riconoscente. Mima le voci degli ospiti scandalizzati per l’odore di pipì del cane e riporta i dialoghi avvenuti, addirittura parla direttamente con il cane. Tutto questo con molta probabilità era accompagnato dal movimento fisico:

¹⁰⁷ Shakespeare W., *I due gentiluomini di Verona*, atto IV, scena 4, vv. 1-37; pp.132-134.

si turava il naso parlando del puzzo emanato da Crab? Si spostava ora qua ora là sul palcoscenico per mimare i gentiluomini che inveiscono contro il cane? Alzava la gamba ad imitazione di Crab, condendo il tutto con gesti scurrili?¹⁰⁸

Alla fine di questa *performance* Proteo entra in scena e sgrida Launce per non avere portato a termine il compito assegnatoli. Lo esorta a ritrovare il cucciolo per Silvia, o di non farsi più vedere in caso non riuscisse nell'intento. Da questo momento non lo si vedrà più: Launce esce di scena con Crab, così come vi era entrato.

Se per le *dramatis personae* interne al dramma Speed e Launce sono quasi indistinguibili (si differenziano solo per le mansioni affidate loro dai rispettivi padroni), per il pubblico non è così. Questi due personaggi all'interno del dramma si contendono il ruolo di *fool*, ma ad averla vinta per lo spettatore è Launce: oltre che per i tre monologhi che gli danno maggiore visibilità, inoltre Launce vince su Speed in entrambi i dialoghi che ha con lui. Nel primo, Speed diventa vittima della reticenza di Launce: gli chiede se il matrimonio tra Proteo e Giulia avrà luogo, ma lui non vuole rispondere direttamente e delega la sentenza a Crab.

SPEED But shall she marry him?

LAUNCE No.

SPEED How then? Shall he marry her?

LAUNCE No, neither.

SPEED What, are they broken?

LAUNCE No, they are both as whole as a fish.

SPEED Why then, how stands the matter with them?

LAUNCE Marry, thus: when it stands well with him, it / stands well with her.

SPEED What an ass art thou! I understand thee not.

LAUNCE What a block art thou, that thou canst not! My / staff understands me.

¹⁰⁸ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 45.

SPEED What thou sayest?

LAUNCE Ay, and what I do too; look there, I'll but lean, / and my staff understands me.

SPEED It stands under thee, indeed.

LAUNCE Why, stand-under and under-stand is all one.

SPEED But tell me true, will't be a match?

LAUNCE Ask my dog. If he say ay, it will; if he say no, it / will; if he shake his tail and say nothing, it will.

SPEED The conclusion is, then, that it will.

LAUNCE Thou shalt never get such a secret from me but / by a parable¹⁰⁹.

Nel secondo dialogo¹¹⁰ Launce beffa nuovamente Speed, trattenendolo a parlare più del dovuto, consapevole che il buffone verrà poi punito da Valentino per il suo ritardo.

LAUNCE Why, then will I tell thee – that thy master stays / for thee at the Northgate.

SPEED For me?

LAUNCE For thee! Ay, who art thou? He hath stayed for a / better man than thee.

SPEED And must I go to him?

LAUNCE Thou must run to him, for thou hast stayed so / long that going will scarce serve the turn.

SPEED Why didst not tell me sooner? Pox of your love / letters!

[Exit]

¹⁰⁹ Shakespeare W., *I due gentiluomini di Verona*, atto II, scena 6, vv. 13-35; pp. 66-68.

¹¹⁰ Ivi, atto III, scena 1, vv. 276-371; pp.100-104.

LAUNCE Now will he be swung for reading my letter. / An unmannerly slave,
that will thrust himself into se- / crets! I'll after, to rejoice in the boy's correction¹¹¹.

Viene quindi affermata più volte, quantomeno per quanto riguarda il palcoscenico e la teatralità, la supremazia di Launce rispetto a Speed.

Un altro aspetto interessante da notare è il frequente uso di giochi di parole che Speed e Launce fanno, per lo più basati su doppi sensi osceni. Ne sono un esempio due battute tratte dal dialogo tra i due buffoni visto in precedenza:

SPEED Why then, how stands the matter with them?

LAUNCE Marry, thus: when it stands well with him, it / stands well with her¹¹².

Qui Launce gioca con il verbo “*stands*”; nella domanda di Speed, infatti, esso era inteso con il significato “come sono/stanno le cose tra di loro?” e Launce gioca sul doppio significato, alludendo all’erezione (“*when it stands*”). La ripetizione di una parola, con senso diverso rispetto al precedente è detta antanaclasi¹¹³ ed è molto frequente all’interno del testo.

Nonostante i frequenti giochi di parole, il fingere di non capire o di mal interpretare le parole degli altri personaggi, Speed e Launce dimostrano anche di possedere la saggezza celata dalla follia simulata tipica del *fool*. Ad esempio, in questo dialogo tra Valentino e Speed, il buffone dimostra di conoscere e capire l’amore molto più del suo padrone:

VALENTINE How esteemest thou me? I account her / beauty.

SPEED You never saw her since she was deformed.

VALENTINE How long hath she been deformed?

¹¹¹ Ivi, vv. 359- 371; pp. 102-104.

¹¹² Ivi, atto II, scena 6, vv. 19-21; pp. 66-68.

¹¹³ Cfr. Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 41.

SPEED Ever since you loved her.

VALENTINE I have loved her ever since I saw her, and still / I see her beautiful.

SPEED If you love her, you cannot see her.

VALENTINE Why?

SPEED Because Love is blind. O, that you had mine eyes, / or your own eyes had the lights they were wont to have, / when you chid at Sir Proteus for going ungartered!

VALENTINE What should I see then?

SPEED Your own present folly, and her passing defor- / mity; for he, being in love, could not see to garter his / hose; and you, being in love, cannot see to put on your / hose¹¹⁴.

Speed dimostra di vedere chiaramente la situazione, poiché non accecato dall'amore. Poco dopo, infatti, è lui a spiegare a Valentino che Silvia, commissionandogli delle lettere d'amore da scrivere "to one she loves"¹¹⁵, lo sta in realtà corteggiando.

SPEED O jest unseen, inscrutable, invisible / As a nose on a man's face, or a weathercock on a steeple! / My master sues to her, and she hath taught her suitor, / he being her pupil, to become her tutor. / O excellent device! Was there ever heard a better, / That my master, being scribe, to himself should write / [the letter?

VALENTINE How now, sir? What are you reasoning with / yourself?

SPEED Nay, I was rhyming; 'tis you that have the reason.

VALENTINE To do what?

SPEED To be a spokesman from Madam Silvia.

VALENTINE To whom?

SPEED To yourself. Why, she woos you by a figure.

¹¹⁴ Shakespeare W., *I due gentiluomini di Verona*, atto II, scena 1, vv. 57-73; p. 38.

¹¹⁵ Ivi, v. 82.

VALENTINE What figure?

SPEED By a letter, I should say.

VALENTINE Why, she hath not writ to me.

SPEED What need she, shen she hath made you write to / yourself? Why, do you not perceive the jest?

VALENTINE No, believe me.

SPEED No believing you, indeed sir. But did you perceive / her earnest?

VALENTINE She gave me none, except an angry word.

SPEED Why, she hath given you a letter.

VALENTINE That's the letter I writ to her friend.

SPEED And that letter hath she delivered, and there and end¹¹⁶.

In conclusione, entrambi, Speed e Launce, rappresentano il tipo *fool*, si esprimono tramite un linguaggio ambiguo e pieno di giochi di parole, volti a gabbare l'interlocutore; non hanno un ruolo attivo nella vicenda, se non per delle piccole mansioni che vengono loro affidate dai loro padroni (che però non vengono portate a termine in maniera brillante, come per l'episodio che si è analizzato di Launce con Crab); fungono da commentatori esterni, dimostrando però molta più saggezza di Proteo e Valentino.

Il ruolo del *fool* in *A Midsummer Night's Dream* e *The Tempest*

¹¹⁶ Ivi, atto II, scena 2, vv. 127-151; pp. 42-44.

A Midsummer Night's Dream



Figura 2 *Sogno di una notte di mezza estate* al Teatro Nazionale di Genova. Regia di Jurij Ferrini. Ph. Luigi Cerati

A Midsummer Night's Dream viene scritto da Shakespeare tra il 1594 e il 1597, ed è il “primo capolavoro comico”¹¹⁷ del drammaturgo. In quest’opera vengono intrecciate fonti classiche e medievali con fonti contemporanee al commediografo, che mette in scena una miscela di teatro popolare e figure che fanno parte della tradizione “alta”. Proprio per questa peculiarità, secondo Nadia Fusini¹¹⁸, questo testo è capace di attirare sia il pubblico colto, che quello popolare. Il primo saprà cogliere nel personaggio di Bottom il riferimento all’*Asino d’oro* di Apuleio, o riferimenti a Greene o Kyd; mentre il secondo i rimandi al folclore e ai rituali celebrativi pagani che si tenevano nel mese di maggio.

Le fonti di ispirazione di quest’opera e dei personaggi che la popolano sono innumerevoli. L’intreccio che riguarda la storia d’amore è un tema ricorrente dell’epoca: Shakespeare, però, arricchisce il semplice equivoco d’amore. Il personaggio di Titania viene dalla classicità e in particolare dalle *Metamorfosi* di Ovidio, dove questo nome viene attribuito a Diana e Circe perché discendenti dai Titani; e dai *pageants* con cui si celebrava l’apologia della regina. Il mondo folclorico che la circonda, invece, appartiene alla tradizione popolare, in particolare la figura di Puck. Dal teatro di corte derivano le fate, anzi, più precisamente, *fairies*,

¹¹⁷ Fusini Nadia, *Introduzione* in Shakespeare W., *Sogno di una notte di mezza estate*, a cura di N. Fusini, trad. it. di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2013, p. VII.

¹¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. VII-XVII.

i coboldi e gli gnomi; queste figure piacevano alla regina e comparivano negli spettacoli con cui la si accoglieva nelle case dei nobili e nei villaggi che attraversava durante i suoi viaggi nel regno. La leggenda di Teseo deriva da *The Knight's Tale* e *The Legend of The Good Women* di Chaucer, dalle *Vite* di Plutarco e dalle *Metamorfosi* di Ovidio. In *Huon de Bordeaux* appare il nome di Oberon come re nano dei *fairies*. Per la trasformazione di Bottom, come si è già detto, la probabile fonte è Apuleio (di cui esisteva una traduzione de *L'Asino d'Oro* del 1566 di Aldington). Infine, per la vicenda di Piramo e Tisbe la fonte è nuovamente le *Metamorfosi* di Ovidio¹¹⁹.

L'unione di tradizioni diverse, oltre che applicata da Shakespeare, viene anche celebrata e messa in scena all'interno del dramma stesso: "ogni personaggio [...] rinasce nella vitalità dello sposalizio felice, addirittura comico, di tradizioni diverse, di cui la commedia celebra l'unione"¹²⁰. Il matrimonio, infatti, è il perno attorno a cui ruota la vicenda del dramma - non a caso esso è sempre la felice conclusione delle commedie: sono tre le coppie che alla fine, infatti, convoleranno a felici nozze. Il matrimonio, però, è connesso anche ad altri temi centrali nella vicenda di *A Midsummer Night's Dream*: in *primis* le feste di maggio a cui si è accennato precedentemente e la notte che segna il solstizio estivo (e che dà il titolo alla commedia). All'epoca di Shakespeare, infatti, la notte tra il 23 e il 24 giugno era vissuta come un omaggio pagano al Sole giunto al suo zenith. Era una notte di baldoria e magia:

si andava nei boschi, si accendevano fuochi, si danzava, si vegliava al chiarore di una luna che bagnava di luce bianca (erano le notti bianche di allora, notti di amore) alberi e amanti, "toccandoli" come fosse il solleone. [...] Era la notte giusta per raccogliere erbe dai poteri soprannaturali, erbe capaci di risvegliare l'amore. [...] Scoppiava la *midsummer madness*, una specie di follia da solleone. Apparivano i fuochi fatui, fiammelle che ingannavano i viandanti, facendo loro perdere la strada.

Questi spiritelli maligni avevano nomi differenti, tra cui Puck.

¹¹⁹ Cf. *Ibidem*.

¹²⁰ Ivi, p. IX.

In *A Midsummer Night's Dream* vengono messe in scena le vicende di quattro gruppi di personaggi: Teseo e Ippolita; i quattro giovani amanti, Elena, Demetrio, Ermia e Lisandro; Oberon e Titania, re e regina delle Fate e il gruppo di lavoratori ateniesi, che diventano comici improvvisati in occasione del matrimonio tra Teseo e Ippolita.

Le due principali ambientazioni, che vengono poste in contrapposizione, sono la corte e il bosco; la prima rappresenta lo spazio politico e civile, lo spazio delle regole, il secondo lo spazio intemperato della natura. Nell'intreccio viene messo in scena lo spostamento dall'una all'altra ed è così che i diversi gruppi di personaggi entrano in contatto. La vicenda inizia e si conclude a corte, che si trova in una Atene convenzionale e viene presentata come luogo di trionfo e come spettacolo della vita nobile, dove prevale il senso della ragione e il suo ordine. Il dramma si apre con l'annuncio delle nozze tra Teseo e Ippolita, ma subito dopo viene presentato il conflitto: entra in scena Egeo, il padre di Ermia, che vuole costringere la figlia a sposare Demetrio, nonostante lei ami Lisandro, ricambiata. "Egeo accusa Lisandro: 'L'hai stregata'. Subito (e non siamo ancora nel bosco) l'amore evoca il trucco, il sortilegio, la malia, e soprattutto trasporta con sé il dissidio, il conflitto"¹²¹. È Teseo a porre fine alla questione, con le parole della ragione e del potere. Ermia dovrà scegliere se sposare Demetrio e ubbidire a suo padre, oppure diventare suora o morire. La ragazza però decide di non sottomettersi e di scappare con Lisandro, nel bosco. Prima di partire i due amanti confessano il loro piano a Elena, amica di Ermia, innamorata di Demetrio, ma non ricambiata. La ragazza decide di confessare tutto a Demetrio e anche loro si dirigono nel bosco, per seguire i due amanti. Appena varcata la soglia di questo luogo, viene sospesa la verosimiglianza e si entra nel mondo nella notte e nella magia. Qui possiamo assistere alle vicende, o meglio, ai litigi, tra Oberon e Titania, che si contendono la "proprietà" di un paggetto. Sempre nel bosco assistiamo al mutamento del sentimento degli innamorati, non causato dalla volubilità umana, ma dal succo di un fiore che Puck versa loro negli occhi (obbedendo maldestramente a un ordine di Oberon). Vediamo così Lisandro che, risvegliatosi dal sonno, vede come primo volto Elena, e di conseguenza rivolge il suo amore non più ad Ermia, ma a lei, di cui anche Demetrio si rivela innamorato, sempre grazie al filtro d'amore. Alla fine,

¹²¹ Ivi, p. XIII.

poi, Puck e Oberon aggiustano la situazione equivoca che loro stessi avevano creato e l'intreccio si risolve nell'ordine e nella simmetria: ogni amante ritrova il reale innamorato. I quattro amanti sono disegnati in modo che diventino quasi indistinguibili l'uno dall'altro, in particolare Demetrio e Lisandro (al punto che anche Puck sbaglia e versa il succo nell'orecchio del ragazzo sbagliato): questo aspetto è interessante per capire che l'intreccio amoroso di questo dramma "è una danza, un movimento dell'amore che Shakespeare sta descrivendo, non una passione individuale"¹²².

Gli abitanti del bosco sono i *fairies*, tradotti da Lombardo con il termine "fate". In realtà, queste entità soprannaturali sono sia maschi, sia femmine, sono benefiche, anche se dispettose, e in questo gruppo rientrano fate, gnomi, elfi e coboldi. Queste figure non sono maligne, non sono potenze della notte, sebbene imprevedibili. Portano il gioco e il dispetto solo per provocare una risata. I *fairies* permettono lo svilupparsi del secondo intreccio del dramma tra Oberon e Titania, che riproduce in parte il primo tra Teseo e Ippolita. Questi due personaggi riportano alla mente le creature fatate dei racconti e delle ballate tardomedievali. Puck, o Robin Goodfellow, è un diavoletto dispettoso della superstizione popolare, che può però diventare amico, se trattato nel modo giusto: di particolare interesse per lo studio sulla figura del *fool*. È Oberon che ordina a Puck di cogliere il fiore da cui trarre il succo magico, per vendicarsi di Titania. Questo elemento prima interferisce nello sviluppo del primo intreccio, poi risolve la trama complessiva del dramma.

L'ultimo gruppo di personaggi è composto dai lavoratori: Peter Quince, Nick Bottom, Francis Flute, Tom Snout, Snug e Robin Starveling. Questi si improvvisano comici, vogliono mettere in scena le vicende di Piramo e Tisbe in occasione delle nozze di Teseo ed Ippolita e anche loro si addentrano nel bosco, per provare. Qui, avviene l'incontro che compie la vendetta di Oberon nei confronti di Titania, a cui Puck ha versato il succo magico sugli occhi mentre dormiva. Puck appioppa per divertimento a Bottom una testa d'asino, Titania svegliandosi lo vede e, sotto sortilegio, si innamora di lui. Dopo essersi divertiti della situazione, Puck e Oberon decidono di liberare Titania dal sortilegio d'amore.

¹²² Ivi, p. XIV.

A Midsummer Night's Dream si chiude proprio con la messa in scena di *Piramo e Tisbe*, che può essere considerata una bonaria presa in giro di *Romeo and Juliet* da parte della compagnia di lavoratori, intervallata dai commenti degli altri personaggi, che da attori quali erano diventano spettatori del dramma a loro volta.

The Tempest



Figura 3 *La tempesta* al Teatro Nazionale di Genova. Regia di Alessandro Serra. Ph. Alessandro Serra

The Tempest viene scritto da William Shakespeare tra il 1610 e il 1611 ed è l'ultima opera interamente accreditabile al drammaturgo. Viene rappresentata a corte per la prima volta nell'estate del 1611 e ripresa nell'inverno del 1612-1613. Ciò che contraddistingue quest'opera, spesso letta in chiave autobiografica, è la "visione rasserenata e insieme rassegnata della vita e che dunque lancia attraverso Prospero il suo messaggio di rinuncia al teatro"¹²³, che arriverebbe per Shakespeare dopo una vita dedicata alla ricerca drammatica ed esistenziale delle grandi tragedie¹²⁴.

Il dramma mette in scena la vicenda di Prospero, duca spodestato di Milano, che ordisce un piano per ridare a sua figlia Miranda il posto che le spetta, dopo aver vissuto per dodici anni su un'isola deserta, insieme allo schiavo deforme Caliban e

¹²³ Lombardo A., *Introduzione* in Shakespeare W., *La tempesta*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2014, p. VII.

¹²⁴ Cfr. *ibidem*.

ad Ariel, spirito dell'aria che presta a Prospero i suoi poteri per portare a termine il suo piano, in cambio della libertà. Il dramma si apre, infatti, con una tempesta provocata proprio da Ariel su ordine di Prospero, che fa naufragare Alonso, re di Napoli, Sebastiano, suo fratello, Antonio, fratello di Prospero e duca usurpatore di Milano, Ferdinando, figlio di Alonso e tutti coloro che erano con loro sulla nave, tra cui Trinculo, personaggio di particolare interesse per il nostro discorso sul *fool*. Il piano di Prospero prevede di riconquistare il ducato di Milano, combinando il matrimonio tra Miranda e Ferdinando.

The Tempest richiama sia la mitologia, sia la tradizione religiosa, collocandosi in un posto che sembra fuori dal tempo e dallo spazio, ma che in realtà mette in scena le tensioni del periodo elisabettiano:

Prospero è sì l'uomo di fronte alla vita e alla morte, ed è anche un padre di fronte al rapporto con la figlia; ma Prospero è duca e ciò fa sì che Shakespeare ancora una volta rifletta sul problema del governo e del governante, e insomma del Principe. Prospero è mago e scienziato, ed ecco allora che tale sua qualità fa della sua azione scenica l'immagine di un delicatissimo momento di transizione nella storia della scienza e delle idee. Prospero è colonizzatore, e nel suo rapporto con l'isola e con Caliban [...] trova espressione il rapporto dell'Inghilterra cinquecentesca e secentesca con le nuove terre e soprattutto l'America, nonché quello dell'uomo bianco con l'uomo "selvatico"¹²⁵.

In esso, quindi, Shakespeare dipinge e fa vivere la situazione storica e politica dell'Inghilterra elisabettiana e proprio per questo è uno dei testi "più ardui da penetrare intellettualmente"¹²⁶.

Inoltre, uno dei temi fondamentali di quest'opera (come lo era in parte per *A Midsummer Night's Dream*) è proprio il teatro: l'azione di Prospero coincide a volte con l'allestimento di uno spettacolo teatrale, così che il dramma a cui noi spettatori assistiamo contiene e a volte si identifica con la sua messa in scena. Prospero è colui che inventa la tempesta, è lui che decide come si muoveranno o

¹²⁵ Ivi, p. IX.

¹²⁶ *Ibidem*.

come dovrebbero muoversi i vari personaggi della storia, è lui a tessere l'intrigo. Da questo punto di vista è particolarmente interessante il ruolo di Ariel: "Ariel è anche e specialmente 'teatrante', è l' 'aiuto' di Prospero, è musico, mimo, danzatore, *fool*, attore: tutti i mezzi del teatro confluiscono in lui"¹²⁷. L'isola diventa, quindi, palcoscenico e l'opera stessa diventa una riflessione metateatrale, una riflessione sul teatro.

Si è deciso di accostare *A Midsummer Night's Dream* e *The Tempest* perché entrambi i drammi possono essere considerati delle favole che mettono in scena elementi magici e fantastici - non si limitano alle vicende umane in senso stretto. Inoltre, è significativo che queste due opere siano poste ai poli opposti della carriera e della vita di Shakespeare; affrontando tematiche molto simili è possibile quindi fare un confronto su come questo tema si sia evoluto nella drammaturgia shakespeariana, in particolare, tramite i personaggi di Puck e Ariel, che si sono voluti qui definire "*fools* atipici".

4.2.3 *Fools* atipici: Puck e Ariel

Si è visto che il buffone è una figura che trascende il dramma, posizionandosi contemporaneamente all'interno e all'esterno di esso; spesso intrattiene un rapporto diretto con il pubblico, usa un linguaggio volutamente ambiguo, ha una corporeità importante ed è al servizio del re o di un nobile. Il *fool* non agisce per sé stesso e non ha un ruolo determinante nello svolgimento dell'intreccio. È possibile intuire, quindi, perché si è scelto di associare Puck e Ariel al ruolo di *fools* "atipici": presentano alcune delle caratteristiche tipiche del *fool*, ma si differenziano da questo ruolo per altre. Entrambi hanno un ruolo simile all'interno drammi di cui fanno parte: sia Puck che Ariel, infatti, muovono le fila dell'intreccio, come se fossero dei burattinai con le loro marionette, grazie ai loro poteri soprannaturali. Entrambi, però, a loro volta sono manovrati dai loro "superiori", di cui eseguono semplicemente i comandi: Oberon nel caso di Puck e Prospero per Ariel.

¹²⁷ Ivi, p. X.

OBERON [...] Fetch me this herb, and be thou here again / Ere the leviathan can swim a league.

PUCK I'll put a girdle round about the earth / In forty minutes!¹²⁸

ARIEL All hail, great master! grave sir, hail! I come / To answer thy best pleasure; be't to fly, / To swim, to dive into the fire, to ride / On the curl'd clouds, to thy strong bidding task / Ariel and all his quality.

PROSPERO Hast thou, spirit, / Perform'd to point the tempest that I bade thee?

ARIEL To every article¹²⁹.

Il fatto che Puck e Ariel siano sottoposti al loro signore, in un caso il re delle Fate, nell'altro il duca spodestato di Milano e in un certo senso sovrano dell'isola, avvicina questi due personaggi alla figura del *fool*. Se Puck, però, agisce solo per obbedire a Oberon e per il puro piacere di fare dispetti, Ariel invece ha un fine e questo è il primo tratto che lo differenzia dalla figura del *fool*. Egli, infatti, obbedisce agli ordini di Prospero non solo per gratitudine verso il suo padrone per averlo liberato in passato dalla forma arborea in cui la strega Sycorax lo aveva imprigionato, ma anche per ottenere nuovamente la propria libertà, promessa da Prospero in cambio dei suoi servigi. Dunque, Ariel agisce attivamente per salvare sé stesso, mentre si è visto che di norma il *fool* subisce e non agisce.

ARIEL Is there more toil? Since thou dost give me pains, / Let me remember thee what thou hast promis'd, / Which is not yet perform'd me.

PROSPERO How now? moody? / What is 't thou canst demand?

ARIEL My liberty.

PROSPERO Before the time be out? no more!

¹²⁸ Shakespeare W., *Sogno di notte di mezza estate*, atto II, scena 1, vv. 173-176; p. 42.

¹²⁹ Shakespeare W., *La tempesta*, atto I, scena 2, vv. 189-195; p. 26.

ARIEL I prithee, / Remember I have done thee worthy service; / Told thee no lies,
made thee no mistaking, serv'd / Without or grudge or grumblings: thou didst
promise / To bate me a full year¹³⁰.

Inoltre, Ariel non è il fedele servo pasticcione che provoca la risata combinando guai: è preciso e attento ed esegue gli ordini di Prospero minuziosamente.

Puck, invece, anziché versare la pozione nell'orecchio di Demetrio sbaglia e la versa in quello di Lisandro, che si innamora così di Elena, abbandonando Ermia. Ed è proprio grazie a questo disguido che nasce la situazione comica principale dell'intera commedia, in cui si vede Elena che pensa di essere vittima di una congiura mirata a prenderla in giro, i due innamorati disperati che si contendono le sue attenzioni, ed Ermia, confusa, che riversa la frustrazione per esser stata abbandonata su di lei.

OBERON [...] But hast thou yet latched the Athenian's eyes / With the love juice,
as I bid thee do?

PUCK I took him sleeping – that is finished too; / And the Athenian woman by his
side, / That when he waked of force she must be eyed.

Enter Demetrius and Hermia

OBERON Stand close. This is the same Athenian.

PUCK This is the woman, but not this the man¹³¹.

Un altro aspetto importante da notare, che discosta ulteriormente Puck e Ariel dal ruolo del *fool*, è l'uso che i due personaggi fanno del linguaggio. Entrambi parlano sì in maniera ambigua, facendo uso di filastrocche, ma seguono le regole metriche del *blank verse* e del pentametro giambico. Non parlano in prosa, tratto caratteristico del vero buffone, che in *A Midsummer Night's Dream* viene invece

¹³⁰ Ivi, atto I, scena 2, vv. 243-249; pp. 32-34.

¹³¹ Shakespeare W., *Sogno di notte di mezza estate*, atto III, scena 2, vv. 36-42; pp. 78-80.

attribuito a Bottom (e in generale alla compagnia di lavoratori) e in *The Tempest* a Trinculo e Stefano.

Tuttavia, alla fine di *A Midsummer Night's Dream*, Puck si rivolge direttamente al pubblico, cosa che si è detto essere tipica ed esclusiva del *fool*:

PUCK (*to the audience*) / If we shadows have offended, / Think but this, and all is mended: / That you have but slumbered 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. / And, as I am an honest Puck, / If we have unearnèd luck / Now to scape the serpent's tongue / We will make amends ere long, / Else the Puck a liar call. / So, good night unto you all. / Give me your hands if we be friends, / And Robin shall restore amends¹³².

In conclusione, Ariel è forse il personaggio che più si discosta dai tratti del *fool*, presentando però comunque dei punti caratteristici di questo ruolo: in quanto, ancor più che buffone può essere considerato come un vero e proprio teatrante che ha il compito di mettere in scena il copione ideato da Prospero; come bene nota Agostino Lombardo: “Ariel è anche e specialmente ‘teatrante’, è l’‘aiuto’ di Prospero, è musico, mimo, danzatore, *fool*, attore: tutti i mezzi del teatro confluiscono in lui”¹³³.

Puck, invece, seppure anche lui con delle differenze, è una figura sicuramente più vicina alle funzioni attese del *fool*: facendo forse un azzardo, Puck può essere considerato un buffone “ultraterreno”.

4.2.4 Bottom e Trinculo

D’altro canto, i veri buffoni di *A Midsummer Night's Dream* e *The Tempest* possono essere considerati Bottom e Trinculo: sono gli “addetti” alla risata, coloro che devono provocare le risa del pubblico con la loro tonteria e ingenuità. La loro

¹³² Ivi, atto V, scena 1, vv. 413-428; p. 160.

¹³³ Lombardo A., *Introduzione* in Shakespeare W., *La tempesta*, cit., p. X.

caratterizzazione va in questa direzione, fin già dal nome che viene dato loro da Shakespeare: Bottom riporta alla mente il deretano (anche se è possibile che il riferimento fosse al rocchetto, essendo lui tessitore¹³⁴), così come il nome Trinculo, che del resto già nell'elenco delle *dramatis personae* è presentato dichiaratamente come “*jester*”, buffone¹³⁵.

Bottom in *A Midsummer Night's Dream* fa parte della compagnia di lavoratori che decide di mettere in scena *Piramo e Tisbe*: a lui viene assegnato proprio il ruolo di Priamo. La comicità insita di questo personaggio va in due direzioni. La prima è quella che gli viene “appioppata” da Puck per divertimento, ossia la testa d'asino.

Enter Puck, and Bottom with an ass's head

BOTTOM *as Pyramus* / If I were fair, fair Thisbe, I were only thine.

QUINCE O Monstrous! O strange! We are haunted! Pray, / masters! Fly, masters!
Help!

Exeunt Quince, Snug, Flute, Snout, and Starveling

PUCK I'll follow you, I'll lead you about a round, / Thorough bog, thorough bush,
thorough brake, / thorough briar, / Sometime a horse I'll be, sometime a hound, / A
hog, a headless bear, sometime a fire, / And neigh, and bark, and grunt and roar and
burn / Like a horse, hound, hog, bear, fire at every turn. Exit.

BOTTOM Why do they run away? This is a knavery of them to make me afeard.

Enter Snout

SNOUT O Bottom, thou art changed. What do I see on / thee?

BOTTOM What do you see? You see an ass head of your / own, do you?¹³⁶

Le orecchie d'asino sono un elemento che riporta immediatamente alla mente il costume del *fool*. La situazione si fa ancora più comica quando, una volta

¹³⁴ Cfr. Note in Shakespeare W., *Sogno di notte di mezza estate*, cit., p. 163.

¹³⁵ Shakespeare W., *La tempesta*, cit., p. 2.

¹³⁶ Shakespeare W., *Sogno di notte di mezza estate*, atto III, scena 1, vv. 97-111; p. 70.

risvegliatasi dal sonno, Titania sotto effetto del filtro d'amore, vede Bottom con la testa d'asino e si innamora perdutamente di lui.

TITANIA I pree thee, gentle mortal, sing again! / Mine ear is much enamoured of thy note. / So is mine eye enthralled to thy shape, / And thy fair virtue's force perforce doth move me / On the first view to say, to swear, I love thee.

BOTTOM Methinks, mistress, you should have little reason / for that. And yet, to say the truth, reason and love keep / little company together nowadays – the more the pity / That some honest neighbours will not make them friends. / - Nay, I can gleek upon occasion.

TITANIA Thou art as wise as thou art beautiful¹³⁷.

Quando poi l'incantesimo avrà termine e la situazione tornerà alla normalità, Bottom si convincerà di aver avuto una visione, un sogno.

La seconda modalità attraverso cui si esprime la comicità di Bottom (e della compagnia di lavoratori in generale) è la recitazione: vengono esplicitamente definiti *clown* nella didascalia che apre il terzo atto¹³⁸, ed è quello che sono. Provano a portare in scena la vicenda tragica di Piramo e Tisbe, che diventa nelle loro mani una scena comica, in cui pessima recitazione e un completo distacco dalla verosimiglianza sono i motivi conduttori.

Quanto a Trinculo, oltre che dal nome, viene immediatamente svelato dall'elenco dei personaggi, a cui si riferisce come "buffone"¹³⁹; in effetti ha questo ruolo per il pubblico *tout court*, sia esterno, sia interno alla vicenda. È uno degli uomini che naufragano sull'isola a seguito della tempesta provocata da Ariel e insieme a Stefano, il "cantiniere ubriacone"¹⁴⁰, fa la conoscenza di Caliban.

Si può dire che questo terzetto costituisca fundamentalmente la parte comica in *The Tempest*, partendo già dal modo in cui Stefano e Trinculo si ritrovano

¹³⁷ Ivi, vv. 130-140; p. 72.

¹³⁸ Cfr. ivi, p. 64.

¹³⁹ Shakespeare W., *La tempesta*, cit., p. 3.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

sull'isola dopo il naufragio. Trinculo, spaventato dai tuoni, si rifugia sotto i panni di Caliban:

TRINCULO [...] Alas, the storm is come again! my / best way is to creep under his gaberdine; there is no / other shelter hereabout: misery acquaints a man with / strange bed-fellows. Will here shroud till the dregs / of the storm be past¹⁴¹.

Stefano, che entra in scena cantando ubriaco, vede Caliban e lo scambia per un mostro a quattro zampe. Trinculo sente e riconosce la voce di Stefano e svela la sua presenza all'amico, che lo aiuta a togliersi da sotto la gonna di Caliban.

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

STEPHANO If thou best Trinculo, come forth: I'll pull / thee by the lesser legs: if any be Trinculo's legs, these / are they. Thou are very Trinculo indeed! How cam'st / thou to be the siege of this moon-calf? can he vent / Trinculos?¹⁴²

Mentre Stefano e Trinculo si raccontano come sono sopravvissuti alla tempesta, Caliban assaggia il liquore di Stefano e ne rimane talmente estasiato da crederlo un dio.

CALIBAN [*aside*] These be fine things, an if they be / [not sprites. / That's a brave god, and bears celestial liquor: / I will kneel to him.

[...]

CALIBAN I'll swear, upon that bottle, to be thy true / subject; for the liquor is not earthly.

[...]

¹⁴¹ Ivi, atto II, scena 2, vv. 37-41; p. 98.

¹⁴² Ivi, atto II, scena 2, vv. 101-108; p. 102.

TRINCULO By this good light, this is a very shallow / monster; I afeard of him?
A very weak monster! The / man i' th' moon! A most poor credulous monster! /
Well drawn, monster, in good sooth!¹⁴³

Caliban giura fedeltà a Stefano, ne diventa il servo e promette di renderlo sovrano dell'isola, a patto che lui lo liberi dal suo attuale padrone, Prospero. I tre, quindi, ideano un piano per assassinarlo, che verrà però facilmente scoperto da Ariel. Persino la punizione inflitta da Prospero ha un risvolto comico: i tre, infatti, vengono attirati da Ariel in uno stagno puzzolente, il cui odore impregna le loro membra, e poi vengono spinti in una trappola, usando come esca “la roba del teatro”¹⁴⁴.

STEPHANO Monster, your fairy, which you say is a / harmless fairy, has done little better than played the Jack with us.

TRINCULO Monster, I do smell all horse-piss; at which / my nose is in great indignation¹⁴⁵.

Se Ariel e Puck, quindi, possono essere considerati *fools* atipici, Bottom e Trinculo invece rappresentano i veri e propri buffoni di queste opere. Il carattere ultraterreno dei primi due, l'impressione che siano personaggi presi da una fiaba, è completamente inesistente nei secondi, che sono fin troppo umani, mettono in scena i loro difetti e i loro limiti e il pubblico ride delle loro buffonerie. Sono goffi, impacciati, in balia degli eventi, incapaci di agire attivamente; ogni loro azione provoca nello spettatore una risata, che a volte diventa quasi di tenerezza nei confronti della loro scarsa brillantezza mentale.

¹⁴³ Ivi, atto II, scena 2, vv. 117-147; pp. 104-106.

¹⁴⁴ Ivi, atto IV, scena 1, v. 187; p. 165.

¹⁴⁵ Ivi, atto IV, scena 1, vv. 196-200; p. 166.

The Merchant of Venice: Launcelot Gobbo da clown a fool



Figura 4 *Il Mercante di Venezia* al Teatro Nazionale di Genova. Regia e adattamento di Paolo Valerio. Ph. Simone di Luca

The Merchant of Venice

William Shakespeare scrive *The Merchant of Venice* tra il 1596-1598: mette in scena in questo dramma una delle figure più iconiche del suo teatro e del teatro tutto: l'ebreo Shylock (interpretato, infatti, sempre da grandi mattatori: fra gli altri Edmund Kean, Ernesto Rossi, Gustavo Salvini, fino ad arrivare ai giorni nostri con Franco Branciaroli e Al Pacino al cinema). Il mercante del titolo è Antonio, personaggio malinconico che si indebita con Shylock di tremila ducati per permettere al suo amico (e probabilmente amato) Bassanio di intraprendere un viaggio da Venezia a Belmonte, per provare a conquistare l'amata Porzia. Shylock, però, pone una condizione: la penale da pagare in caso di mancata corrispondenza della somma dovuta consiste in una libbra della carne di Antonio, da prelevarsi in un punto a piacere vicino al cuore. Sarà solo grazie all'abilità di Porzia se Antonio riuscirà a salvarsi dalla condanna: essa, infatti, si fingerà dottore del tribunale e riuscirà a rovesciare la situazione, trasformando Shylock da carnefice a vittima e togliendogli, oltre che il piacere della vendetta, anche tutti i suoi beni.

In questo dramma Shakespeare mescola i motivi della commedia e della tragedia, problemi sentimentali ed economici, riflessione morale con quella politica e sociale. Nonostante il titolo identifichi l'opera in un solo personaggio, quello di Antonio, che deve affrontare l'impossibilità del suo amore per l'amico Bassanio e

l'improvvisa rovina a cui va incontro dopo aver perduto (o almeno, così sembra) tutte le sue navi; in realtà vengono messi in scena diversi drammi personali: partendo proprio da quello di Shylock, l'ebreo emarginato che cova rancore verso i cristiani per le vessazioni subite e che per questo si fa carnefice in nome della vendetta; ma poi ancora quello di Porzia, la sua ricerca, si potrebbe dire avanguardistica, di emancipazione e libertà femminile; quello di Bassanio, che deve fare i conti con il senso di colpa per aver messo in pericolo il suo più caro amico; quelli di Lorenzo e Jessica, figlia di Shylock, costretti a scappare per poter vivere il loro amore. È così che Shakespeare fa del suo dramma, del suo palcoscenico, una rappresentazione del mondo intero. Vengono mischiate realtà - con Venezia, che è una città esistente, storicamente determinata - e favola, con Belmonte, dove vive Porzia e dove arrivano principi da tutto il mondo, che tentano di ottenere la mano della ragazza risolvendo il tranello dei tre scrigni, e da dove lei parte per approdare a Venezia, rientrando nella realtà e affrontandola.

Anche in questo dramma viene portato avanti il tema della metateatralità, ricorrente nel teatro shakespeariano, culminante nel quarto atto, in cui si svolge il processo ad Antonio: il tribunale, infatti, può essere visto come la rappresentazione di una scena teatrale, con il suo pubblico: inoltre, è anche il luogo e il momento della recita di Porzia¹⁴⁶.

Lancillotto Gobbo

Il personaggio di Lancillotto Gobbo racchiude dentro di sé l'essenza del carattere ambivalente del *fool*: nell'arco della narrazione egli compie un cambio di ruolo che può essere considerato il fondamento del suo essere Giano bifronte. Sono i personaggi stessi del dramma a riconoscere in lui un cambio di *status* che va di pari passo con il cambiamento sociale che compie.

La prima volta che Lancillotto Gobbo entra in scena viene introdotto dalla didascalia "*Enter the clown*", dove la parola *clown* ha il doppio significato a cui si è accennato in precedenza: sia personaggio comico, sia bifolco che viene dalla campagna. Già qui si può cogliere il primo segno del *fool* come figura bifronte.

¹⁴⁶ Cfr. Lombardo A., *Introduzione*, in Shakespeare W., *Il mercante di Venezia*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. VII-XII.

L'origine umile di Lancillotto Gobbo potrebbe sembrare un dettaglio insignificante, in realtà è essenziale per comprendere a pieno l'evoluzione di questo personaggio. È suo padre a confermare poco dopo la possibilità di interpretare la parola *clown* anche con il significato originario e quindi il fatto che sia un rustico che viene dalla campagna, con la battuta "I have here a dish of doves"¹⁴⁷. Lancillotto Gobbo, quindi, rappresenta un contadino arrivato in città in cerca di un miglioramento sociale, che in effetti sembra ottenere diventando il servo di Shylock. La posizione conquistata in questo modo, però, è comunque bassa, perché nella Venezia del tempo gli ebrei erano considerati l'ultimo gradino della scala sociale:

la gerarchia sociale che si delinea nella Venezia shakespeariana comprende gli esponenti del potere (il doge), la nobiltà (Bassanio e i suoi giovani amici, nonché Portia), la borghesia nobilitata (Antonio), gli Ebrei del Ghetto. Essere al servizio di Shylock, quindi, significa stare al di sotto del più basso gradino¹⁴⁸.

Lancillotto Gobbo, quindi, ambisce ad avanzare ancora e quando gli si presenta l'opportunità di cambiare "padrone" e passare al servizio di Bassanio, dopo molti ragionamenti e indugi, decide di cogliere l'occasione, perché "Master Bassanio, who indeed gives rare new liveries"¹⁴⁹. I dubbi di Lancillotto Gobbo sull'abbandonare Shylock per andare al servizio di Bassanio vengono esposti nel monologo "dialogato" che il *fool* recita subito dopo esser entrato per la prima volta in scena (presentandosi alla maniera del *vice*).

LAUNCELOT Certainly my conscience will serve me to run / from this Jew my master. The friend is at mine elbow and / tempts me, saying to me, 'Gobbo, Launcelot Gobbo, / good Launcelot', or 'Good Gobbo', or 'Good Launcelot / Gobbo, use your legs, take the start, run away'. My con / science says, 'No, take heed, honest Launcelot, take / heed, honest Gobbo,' or as aforesaid, 'Honest Launcelot / Gobbo, do not run, scorn running with thy heels.' Well, / the most courageous fiend bids me pack. 'Fia!' says the / fiend; 'Away!' says the fiend. 'For

¹⁴⁷ Shakespeare W., *Il mercante di Venezia*, atto II, scena 2, v. 124; p. 48.

¹⁴⁸ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 48.

¹⁴⁹ Shakespeare W., *Il mercante di Venezia*, atto II, scena 2, v. 101; p. 46.

the heavens, rouse up a / brave mind,' says the fiend, 'and run'. Well, my con / science hanging about the neck of my heart says very / wisely to me, 'My honest friend Launcelot', being an / honest man's son or rather an honest woman's son, for / indeed my father did domething smack, something grow / to, he had a kind of taste – well, my conscience says, / 'Launcelot, budge not'. 'Budge,' says the fiend. 'Budge / not,' says my conscience, I should stay with the Jew my master / who, God bless the mark, is a kind of devil; and to run / away from the Jew, I should be ruled by the fiend, who, / saving your reverence, is the devil himself. Certainly the / Jew is the very devil incarnation; and in my conscience, / my conscience is but a kind of hard conscience to offer to / counsel me to stay with the Jew. The fiend gives the / more friendly counsel. I will run, fiend; my heels are at / your commandment; I will run¹⁵⁰.

Questo monologo rappresenta alla perfezione il carattere ambivalente che caratterizza questo personaggio: Lancillotto Gobbo mette in scena una piccola moralità, presentandosi proprio alla maniera del *vice*, e in rapida successione interpreta sé stesso, in qualità di narratore degli eventi; il demonio tentatore che gli suggerisce di abbandonare Shylock; e la propria coscienza, che gli consiglia, invece, di rimanere.

Alla fine, come si è visto, Lancillotto Gobbo decide di abbandonare Shylock e questo cambio di *status* sociale comporterà anche l'evoluzione chiave di questo personaggio: il passaggio da *clown* a *fool*. Come servitore di Shylock Lancillotto Gobbo non è altro che un semplice zotico che esegue gli ordini del suo padrone e agisce come intermediario tra diversi personaggi (Jessica e Lorenzo o Bassanio e Shylock).

Il punto di partenza di questo personaggio è il *fool* tardomedievale, lo stolto, l'incarnazione dei peccati capitali. Ciò è desumibile anche dalla descrizione che ne dà Shylock una volta appreso che Lancillotto Gobbo ha deciso di andarsene:

¹⁵⁰ Ivi, atto II, scena 2, vv. 1-28; p. 42.

SHYLOCK The patch is kind enough, but a huge feeder, / Snail-slow in profit, and he sleeps by day / More than the wildcat. Drones hive not with me; / Therefore I part with him, and part with him / To one that I would have him help to waste / His borrowed purse¹⁵¹.

Una volta cambiato padrone, egli abbandona le vesti dello zotico, sia metaforicamente, sia praticamente, per diventare il raffinato buffone di Bassanio. Questi lo consacra come *fool* donandogli una divisa che lo contraddistingue dagli altri: “Give him a livery / More guarder than his fellows”¹⁵²:

la diversità dell’abbigliamento – la livrea, come divisa di appartenenza – verrà a significare, infatti, non solo l’avanzamento sociale di Launcelot rispetto al lavoro precedente, ma anche una sua nuova funzione, quella appunto di *fool* di una casa nobiliare¹⁵³.

Diventato ufficialmente *fool*, il ruolo di Lancillotto Gobbo cambia anche all’interno dell’intreccio del dramma. Se prima rappresentava il servo scaltro che agiva comandato (ad esempio come messaggero tra Lorenzo e Jessica), ora perde questa dimensione attiva di agente e diventa un abile “manipolatore del linguaggio”¹⁵⁴, che si esprime con indovinelli e giochi di parole.

LAUNCELOT I will go before, sir. / Mistress, look out at window for all this: / There will come a Christian by / Will be worth a Jewess’ eye¹⁵⁵.

Un esempio iconico di questa sua capacità è il dialogo del terzo atto tra Lancillotto Gobbo e Lorenzo:

¹⁵¹ Ivi, atto II, scena 5, vv. 44-49; p.62.

¹⁵² Ivi, atto II, scena 2, vv. 143-144; p. 50.

¹⁵³ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 53.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Shakespeare W., *Il mercante di Venezia*, atto II, scena 5, vv. 38-41; p. 62.

LORENZO [...] The Moor is with child by you, Launce / lot.

LAUNCELOT It is much that the Moor should be more / than reason; but if she be less than an honest woman, / she is indeed more than I took her for.

LORENZO How every fool can play upon the world! I think / the best grace of with will shortly turn into silence, and / discourse grow commendable in noe only but parrots.

LAUNCELOT That is done, sir. They have all stomachs.

LORENZO Goodly Lord, what a wit-snapper are you! / Then bid them prepare dines.

LAUNCELOT That is done too, sir. Only 'cover' is the word.

LORENZO Will you cover then, sir?

LAUNCELOT Not so, sir, neither. I know my duty.

LORENZO Yet more quarrelling with occasion. Wilt thou / show the whole wealth of thy wit in an instant? I pray thee understand a plain man in his plain meaning: go / to thy fellows, bid them cover the table. Serve in the / meat, and we will come in to dinner.

LAUNCELOT For the table, sir, it shall be served in; for / the meat, sir, it shall be covered; for your coming in to / dinner, sir, why let it be as humours and conceits shall / govern¹⁵⁶.

La battuta che segue di Lorenzo è da sottolineare, perché in essa vi è un messaggio metateatrale.

¹⁵⁶ Ivi, atto III, scena 5, vv. 36-59; pp. 128-130.

LORENZO O dear discretion, how his words are suited! / The fool hath planted in his memory / An army of good words; and I do know / A many fools that stand in better place, / Garnished like him, that for a tricky word / Defy the matter¹⁵⁷.

Lorenzo qui sembra voler distinguere Lancillotto Gobbo dagli altri *fools*, distaccandosi quindi da quanto detto poco prima (“How every fool can play upon the world!”¹⁵⁸); in realtà si sta rivolgendo alla *dramatis persona* del *fool*, al ruolo in generale, e riconosce la “funzionalità ludica degli interventi del *fool*, nonché il loro metalinguaggio”¹⁵⁹. In questo breve scambio, quindi, Lancillotto Gobbo si spoglia della propria caratterizzazione, per diventare il *fool* esemplare.

¹⁵⁷ Ivi, atto III, scena 5, vv. 60-65; p. 130.

¹⁵⁸ Ivi, atto III, scena 5, v. 40; p. 128.

¹⁵⁹ Mullini R., *Corruttore di parole, il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 97.

Falstaff, fool incoronato in *The Merry Wives of Windsor*



Figura 4 Falstaff in *Shakespeare by Night* del Teatro della Tosse di Genova presso Villa Duchessa di Galliera. Regia di Emanuele Conte. Ph. Donato Aquaro

The Merry Wives of Windsor

La leggenda tramanda che Shakespeare abbia scritto *The Merry Wives of Windsor* in un paio di settimane, su richiesta della regina Elisabetta, innamorata del personaggio di Falstaff. Questa commedia sarebbe stata scritta per essere rappresentata a corte il giorno di San Giorgio, il 23 aprile 1597, in occasione della cerimonia dell'Ordine della Giarrettiera, di cui venne investito George Carey, il patrono della compagnia di Shakespeare: la composizione di questa commedia, quindi, si collocherebbe tra il 1597 e il 1598. Secondo ricerche successive e più accurate, si è arrivati alla conclusione che probabilmente Shakespeare per questa occasione avrebbe scritto un breve *masque*, poi ripreso qualche anno dopo e trasformato in *The Merry Wives of Windsor* - la datazione della commedia verrebbe così spostata al 1601¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Cfr. Fusini N., *Note al testo*, in Shakespeare W., *Le allegre madame di Windsor*, a cura di N. Fusini, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 213-214.

I protagonisti di questa commedia sono Meg e Alice, ossia Madama Page e Madama Ford, e Falstaff. Quest'ultimo era già comparso nel teatro di Shakespeare, in particolare nella prima parte di *Henry IV*, come compagno di bagordi del principe Hal, figlio del re; e successivamente anche nella seconda parte di *Henry IV*, in cui viene bandito dal principe prima dell'incoronazione. Apparirà poi anche in *Henry V*, dove verrà raccontata la sua morte. È possibile che gli eventi raccontati in *The Merry Wives of Windsor* si collochino dopo le vicende narrate in *Henry IV*. Al momento dell'esilio, infatti, Hal promette a Falstaff che una volta incoronato re gli manderà una sorta di pensione per poter sopravvivere senza ricorrere al crimine: molti cavalieri risiedevano a Windsor durante la pensione, potrebbe quindi essere che Falstaff si trovi lì proprio per questo motivo¹⁶¹. Falstaff a Windsor, però, non se la passa bene economicamente e mette in atto un piano per uscire da questa condizione: si finge di innamorato di Madama Ford e Madama Page per mettere le mani sul loro denaro. Non mette in conto, però, che le donne di Windsor non hanno intenzione di farsi gabbare da lui, sono donne sposate (come dice il titolo, che non le identifica semplicemente come "donne", ma specifica "wives") che vogliono divertirsi e che sono più furbe di lui. Meg e Alice sono due registe perfette e mettono in scena una commedia in cui Falstaff non viene solo smascherato, ma anche umiliato e punito e in cui viene criticata e ridicolizzata l'eccessiva gelosia di Ford nei confronti della moglie. Le due donne, infatti, davanti alla lettera d'amore che Falstaff manda loro (una per ognuna, entrambe identiche per ogni parola, tranne che per il nome della destinataria) si offendono e, risentite della spudoratezza del cavaliere, tramano una vendetta. Anzi, molteplici, perché Madama Ford, fingendo di ricambiare i sentimenti di Falstaff, lo attira per ben tre volte in un tranello per poi umiliarlo con l'aiuto di Madama Page (e la collaborazione inconsapevole di Ford). Il culmine della beffa viene messo in atto di notte: Falstaff viene attirato nel parco, fatto travestire da Herne il cacciatore e infine spaventato, con la comparsa di fate e spiritelli (paesani travestiti complici nello scherzo) che gli girano intorno, lo pizzicano e lo bruciano con le loro candele. La commedia, però, si conclude in tono festoso, lo scherzo viene rivelato e tutti ne ridono gaiamente. Falstaff si riconosce colpevole, non nega, né trama vendetta, "accetta la punizione, subisce il castigo:

¹⁶¹ Cfr. *ibidem*.

ricosce che il più forte a Windsor non è lui. Un'altra è la morale. A Windsor vince la morale puritana"¹⁶². Le donne di Windsor, infatti, rinnegano il modello del don Giovanni, rifugiandosi nel matrimonio. Falstaff rappresenta la figura dell'aristocratico che viene sconfitto, in quanto figura del passato¹⁶³.

Al fondo, Falstaff è un naufrago, un mendico: non ha più mondo. Né a corte, né in città. Ed è giusto così, perché [...] Falstaff è un *outsider*. Un fuori-posto, un fuori-classe. È l'eterno vagabondo senza ragione, vagabondo e illogico per l'appunto come il piacere¹⁶⁴.

È proprio questo aspetto ad avvicinarlo maggiormente alla figura del *fool*.

Falstaff

Il personaggio di Falstaff non incarna alla perfezione il tipo del *fool*: si differenzia da esso per svariati aspetti, primo tra tutti il fatto che la trama dell'opera ruota intorno alla sua figura. Per altri, però, ci si avvicina. Come si è detto in precedenza, Falstaff è considerato un *outsider*: non solo non fa parte della società di Windsor, ma ne viene escluso, anzi, si autoesclude da una cittadina che inizialmente lo aveva accolto, mal interpretando le gentilezze di Madama Ford e Madama Page. Come il *fool*, quindi, egli è estraneo alla società che lo circonda, che se ne prende gioco. E man mano che la burla avanza e si avvicina al suo apice, Falstaff si avvicina sempre di più al *fool*. Il primo elemento che immediatamente riporta alla mente il buffone di corte è il copricapo con le corna di cervo che viene fatto indossare a Falstaff travestito come il cacciatore Herne. Questo, infatti, era un elemento tipico del costume del *fool*. Le corna sono simboliche anche per il significato metaforico che hanno, associato al tradimento.

¹⁶² Fusini N., *Introduzione*, in Shakespeare W., *Le allegre madame di Windsor*, cit., p. 17.

¹⁶³ Cfr. *ivi*, pp. 17-20.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 18.

MISTRESS FORD [...] Disguised like Herne, with huge horns on his head¹⁶⁵.

Poco dopo viene nominato anche un altro elemento tipico del costume del *Fool*, il cappello a sonagli (*coxcomb*).

FALSTAFF Have I laid my brain in the sun and dried it, / that it wants matter to prevent so gross o'erreaching as / this? Am I ridden with a Welsh goat too? Shall I have / a coxcomb of frieze? 'Tis time I were choked with a / piece of toasted cheese¹⁶⁶.

È significativo il momento in cui viene pronunciata questa frase e il significato che viene attribuito a questo copricapo: non appena viene svelata la beffa del bosco, nel momento in cui Falstaff si rende conto di esser stato preso in giro da tutti e di aver preso, quindi, la funzione del buffone, volto a far divertire le persone intorno a lui. Il berretto a sonagli rappresenta proprio questa funzione e indossarlo significherebbe consacrarsi come *fool*. Sempre nella stessa scena, Falstaff viene appellato con un sostantivo spesso associato al ruolo del *fool*, *knave*.

FORD Now, sir, who's a cuckold now? Master Brook, / Falstaff's a knave, a cuckoldy knave. Here are his / horns, Master Brook. And, Master Brook, he hath / enjoyed nothing of Ford's but his buck-basket, his / cudgel, and twenty pounds of money, which must be / paid to Master Brook. His horses are arrested for it, / Master Brook¹⁶⁷.

In realtà Falstaff non è un furfante, un *knave*, ma non è nemmeno un buffone di corte, un *fool*: sono gli altri personaggi del dramma a immergerlo in questo ruolo e renderlo tale. Il cavaliere è una marionetta nelle loro mani, cade continuamente nei loro tranelli, viene deriso e non solo, anche percosso e umiliato. Non simula la follia, non finge di stare al gioco per far divertire il pubblico, è un credulone. Si potrebbe dire che Falstaff più che il ruolo di *fool*, assuma quello di *fooled*.

¹⁶⁵ Shakespeare W., *Le allegre madame di Windsor*, atto IV, scena 4, v. 41; p. 170.

¹⁶⁶ Ivi, atto V, scena 5, vv. 134-138; p. 200.

¹⁶⁷ Ivi, atto V, scena 5, vv. 109-115; p. 198.

Fool natural e fool artificial in As You Like It



Figura 5 *As you like it* al Teatro Nazionale di Genova presso il Parco Acquasola. Regia di Roberta Torre. Ph. Laila Pozzo.

As You Like It

As you Like it è un dramma che Shakespeare scrive tra il 1599 e il 1600, fa parte, quindi, del periodo di maturità. È una commedia, ma è difficile etichettarla con un sottogenere preciso, perché essa presenta caratteristiche ascrivibili a diversi rami riconducibili alla commedia. Potremmo dire che è una commedia pastorale, ma anche romantica o del metateatro. Il luogo dove si svolge la maggior parte della vicenda, la foresta di Arden, non può che rimandarci immediatamente al dramma pastorale e al luogo in cui era ambientata, l'Arcadia. Essa è posta in contrapposizione alla vita corrotta di corte, che ci viene presentata all'inizio del dramma. Qui vengono presentati in scena diversi personaggi, *in primis* il duca Frederick, che ha preso il potere a discapito di suo fratello maggiore, il duca legittimo, che viene mandato in esilio. Dalla corte poi ci si sposta nella foresta di

Arden e si può dire che lì inizino realmente le vicende della commedia che riguardano diverse coppie che vengono in qualche modo mescolate. La prima coppia che viene presentata è appunto quella del duca Frederick e del fratello mandato in esilio nella foresta di Arden. Le dinamiche tra queste due fratelli vengono riproposte con Oliver, il fratello maggiore, e Orlando, il minore, che viene vessato e trattato come uno schiavo dal primo. Dopodiché si vedono Celia, figlia del duca Frederick, e la cugina Rosalinda. Le due ragazze sono legate da un affetto indissolubile, che va oltre gli screzi dei genitori, al punto da non potersi separare. Rosalinda, Celia e Orlando si incontrano per la prima volta a corte, in occasione di un combattimento tra Orlando e Charles, il lottatore del duca, che viene sconfitto dal primo. Rosalinda e Orlando scambiano solo poche parole, che bastano però per farli innamorare. In seguito, poi, le coppie hanno modo di ritrovarsi nella foresta in Arden. Rosalinda viene cacciata dal duca Frederick con la “colpa” di essere figlia di suo padre, considerato un traditore. Celia decide di fuggire con lei, in nome del grande affetto che le lega; le due escogitano un piano, fuggire nella foresta di Arden per andare in cerca del padre di Rosalinda, ma travestendosi, per non essere scoperte o importunate. Celia sarà, quindi, Aliena, vestita di stracci e Rosalinda sarà Ganimede: con loro decidono di portare anche Touchstone, il buffone di corte del duca Frederick. Dopo varie peripezie, Rosalinda, vestita da Ganimede, e Orlando si ritrovano. Lei finge di essere un pastore che può liberarlo dal sentimento amoroso verso la ragazza.

As You Like It è un dramma con una trama fitta di sottointrecci, che però alla fine si risolvono tutti in maniera positiva. Il duca Frederick si pente, sceglie di diventare un eremita e lascia il potere, per restituirlo al fratello; anche gli screzi tra Orlando e Oliver si risolvono al meglio, quando il primo incontra il secondo addormentato nella foresta, mentre una belva lo sta minacciando. Orlando, anziché abbandonarlo al suo destino (come probabilmente avrebbe fatto Oliver), fronteggia l’animale e lo uccide. Il fratello, riconoscente, si pente di tutte le prepotenze che gli ha fatto subire. Inoltre, nella foresta di Arden, presso la “corte” del duca legittimo, viene coronato l’amore di ben quattro coppie: Rosalinda e Orlando, Celia e Oliver, Touchstone e Audrey e Silvio e Febe.

La scena di Arden riassume a suo modo la condizione umana, combinando i motivi potenzialmente tragici della base narrativa [...] e i motivi comici, il tema della gioventù noncurante e quello della vecchiaia atroce [...] la fame e il banchettare, l'anelito a fuggire dalla pazza folla e la nostalgia del mondano, il bisogno di purificarsi dai mali del mondo nella innocente Arcadia e il desiderio di fecondità e comunanza, culminante nel lieto ritorno finale alle vie del mondo¹⁶⁸.

Touchstone e Jaques: *fool natural* e *fool artificial*

Touchstone è senza ombra di dubbio il *fool* in *As You Like It*: questo è specificatamente il suo ruolo, che non si contende con nessun altro personaggio del testo (come è invece per Launce e Speed in *The Two Gentlemen of Verona* o come Lancillotto Gobbo, che gareggia contro sé stesso per ottenere questo ruolo). Per la prima volta Shakespeare colloca il personaggio del *fool* dentro a una corte, anche se non precisata, il cui ruolo è dichiaratamente quello di riprodurre in scena le caratteristiche del buffone di corte (che Touchstone incarna alla perfezione). Non appena Touchstone entra in scena, ancora prima che pronunci anche solo una parola, Rosalinda e Celia lo presentano come un *fool natural* al pubblico:

ROSALIND Indeed, there is Fortune too hard for Nature, / when Fortune makes Nature's natural the cutter-off of / Nature's wit.

CELIA Peradventure this is not Fortune's work neither, / but Nature's who perceiveth our natural wits too dull to / reason of such goddesses, and hath sent this natural for / our whetstone; for always the dullness of the fool is the / whetstone of the wits- How now Wit, whither wander you?¹⁶⁹

Particolarmente significativa è la frase di Celia “always the dullness of the fool is the / whetstone of the wits”¹⁷⁰, perché fa una considerazione sullo statuto del

¹⁶⁸ D'Agostino Nemi, *Prefazione*, in Shakespeare W., *Come vi piace*, a cura di N. D'Agostino, trad. it. di Carlo Alberto Corsi, Milano, Garzanti, 2002, p. XLIII.

¹⁶⁹ Shakespeare W., *Come vi piace*, atto I, scena 2, vv. 44-52; p. 16.

¹⁷⁰ Ivi, vv. 50-51.

ruolo del *fool* in generale (non in riferimento specifico a Touchstone) all'interno dei *topoi* della saggezza e della follia¹⁷¹.

Touchstone, quindi, rappresenta lo stolto di natura che non solo viene accettato a corte, ma a cui è permesso dire tutto (anche verità scomode) proprio in virtù della sua follia. Lo scambio dialogico tra Celia e Touchstone che segue la definizione di Rosalinda ne è un esempio:

CELIA Were you made the messenger?

TOUCHSTONE No by mine honour, but I was bid to come / for you.

CELIA Where learned you that oath, fool?

TOUCHSTONE Of a certain knight, that swore by his ho- / nour they were good pancakes, and swore by his honour / the mustard was naught. Now I'll stand to it, the pan- / cakes were naught and the mustard was good, and yet / was not the night 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 knoght, 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.

CELIA Prithee, who is't that thou mean'st?

TOUCHSTONE One that old Frederick your father loves.

CELIA My father's love is enough to honour him. Enough, / speak no more of him; you'll be whipped for taxation / one of these days¹⁷².

¹⁷¹ Cfr. Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 98.

¹⁷² Shakespeare W., *Come vi piace*, atto I, scena 2, vv. 55-79; pp. 16-18.

Le battute che seguono, poi, sono da sottolineare, perché in esse Celia fa nuovamente una constatazione sullo *status* del buffone in generale:

TOUCHSTONE The more pity that fools may not speak / wisely what wisemen do foolishly.

CELIA By my troth thou sayest true. For since the little wit / that fools have was silenced, the little foolery that wise- / men have makes a great show¹⁷³.

Shakespeare esprime, tramite Celia e Touchstone, la prospettiva di un divieto che priverà il *fool* della propria libertà di parola. Togliere la *licence* al buffone significa sottrarlo della verità, e ciò che rimane è solo “la cortigianeria [...] di coloro che vogliono apparire saggi”¹⁷⁴.

Touchstone dalla corte viene poi trasferito nella foresta di Arden, diventando così il giudice di entrambi gli ambienti. Qui incontra Jaques, anzi, per essere più precisi, è Jaques a incontrare Touchstone e a farne una descrizione minuziosa ed interessante (riportando anche le parole precise che si sono scambiati):

JAQUES A fool, a fool! I met a fool I' th' forest, / A motley fool: a miserable world!
/ As I do live by food, I met a fool, / Who laid him down and bask'd him in the sun,
/ And rail's on Lady Fortune in good terms, / In good set terms, and yet a motley
fool. / 'Good morrow, fool', quoth I. 'No, sir', quoth he, / 'Call me not fool, till
heaven hath sent me fortune'. / And then he drew a dial from his poke, / And
looking on it, with lack-lustre eye, / Says, very wisely, 'It is ten o'clock. / Thus we
may see', quoth he, 'how the world wags: / 'Tis bus an hour ago since it was nine,
/ And after one hour more 'twill be eleven; / And so from hour to hour, we ripe, and
ripe, / And then from hour to hour, we rot, and rot, / And thereby hangs a tale'.
When I did hear / The motley fool thus moral on the time, / My lungs began to
crow like chanticleer, That fools should be so deep-contemplative; / And I did

¹⁷³ Ivi, atto I, scena 2, vv. 80-84; p. 18.

¹⁷⁴ Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 99.

laugh, sans intermission, / An hour by his dial. O noble fool! / A worthy fool!
Motley's the only wear¹⁷⁵.

Jaques, cortigiano del duca spodestato, è affascinato da Touchstone e dal suo ruolo di *fool*, al punto che esprime chiaramente il desiderio di indossare anche lui la divisa da buffone (“O that I were a fool! I am ambitious for a motley coat”¹⁷⁶), per diventare un *licensed fool* e quindi avere licenza di parola e la possibilità di criticare i vizi dei cortigiani. Jaques chiede direttamente al vecchio duca di investirlo di questa carica e in questo fa uno *statement* della figura del buffone di corte in generale, descrivendone il ruolo:

JAQUES It is my only suit, / Provided that you weed your better judgements / Of all opinion that grows rank in them / That I am wise. I must have liberty / Withal, as large a charter as the wind, / To blow on whom I please, for so fools have; / And they that are most galled with my folly, / They most must laugh. And why sir must they so? / The why is plain as way to parish church. / He that a fool doth very wisely hit / Doth very foolishly, although he smart, / Not to seem senseless of the bob. If not, / The wiseman's folly is anatomiz'd / Even by the squand'ring glances of the fool. / Invest me in my motley. Give me leave / To speak my mind, and I will through and through / Cleanse the foul body of th'infected world, / If they will patiently receive my medicine¹⁷⁷.

Per Jaques la divisa da *fool* (il *motley*, di cui si è parlato in precedenza) è il simbolo che consacra il buffone e lo legittima a dire ciò che vuole senza conseguenze (al punto da identificare Touchstone proprio con la sua divisa: “Will you be married, Motley?”¹⁷⁸). Il duca, però, nega a Jaques la possibilità di diventare *fool* e quindi la libertà di parola. Gli rimprovera di voler criticare quella stessa società e quegli stessi vizi di cui lui ha fatto parte e di cui si è macchiato:

¹⁷⁵ Shakespeare W., *Come vi piace*, atto II, scena 7, vv. 12-34; pp. 66-68.

¹⁷⁶ Ivi, atto II, scena 7, vv. 42-43; p. 68.

¹⁷⁷ Ivi, atto II, scena 7, vv. 44-61; p. 68-70.

¹⁷⁸ Ivi, atto III, scena 3, v. 71; p. 110.

DUKE SENIOR Most mischievous foul sin, in chiding sin. / For thou thyself hast been a libertine, / As sensual as the brutish sting itself, / And all th'embossed sores and headed evils / That thou with licence of free foot hast caught / Wouldst thou disgorge into the general world¹⁷⁹.

Il fatto di voler stigmatizzare i vizi di quella stessa società che gli concederebbe il *motley*, quindi la *licence*, è ciò che non gli permette di ottenerlo:

una società non più disposta a tollerare coloro che le additano i propri mali. Se è il *fool* (considerato un *naturall*) a fare questo, va bene, tanto si sa che è pazzo e le sue parole sono vissute come gioco; se invece a prendere la frusta della parola per colpire i vizi è un membro di questa stessa società – un *fool artificiall* quindi – ciò non si accetta, perché le sue accuse non potrebbero essere ricacciate come follia. Così la società della commedia tollera Touchstone, il *fool* dotto ma pur sempre buffone, ma rifiuta che il cortigiano Jaques parli con il berretto a sonagli¹⁸⁰.

Quindi, Jaques non viene accettato come critico e giudice da parte della società, perché egli stesso ne fa parte e la sua parola è considerata autorevole in quanto pronunciata da un membro sano della società, che la criticerebbe “dall’interno”¹⁸¹. L’unico momento in cui Jaques può realmente identificarsi con il buffone è per una burla, una trappola, che gli tende Orlando e in cui sembra che egli cada (forse per stanchezza, forse per tagliar corto¹⁸²):

JAQUES By my troth, I was seeking for a fool when I found you.

ORLANDO He is drowned in the brook. Look but in and / you shall see him.

JAQUES There I shall see mine own figure.

ORLANDO Which I take to be either a fool, or a cipher¹⁸³.

¹⁷⁹ Ivi, atto II, scena 7, vv. 64-69; p. 70.

¹⁸⁰ Mullini R., *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 100.

¹⁸¹ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 60.

¹⁸² Cfr. D’Agostino N., *Note*, in Shakespeare W., *Come vi piace*, cit., p. 192, nota 17.

¹⁸³ Shakespeare W., *Come vi piace*, atto III, scena 2, vv. 276-281; p. 98.

Touchstone risulta un *fool* molto diverso rispetto ai suoi precedenti, sia dal punto di vista di caratterizzazione del personaggio, sia per il ruolo teatrale che assume. All'ingegno, si aggiunge "la consapevolezza 'di classe' del buffone"¹⁸⁴. Gli viene, però, tolta la relazione con il pubblico, il contatto diretto ottenuto con il monologo e con l'invenzione di scene comiche volte all'intrattenimento e a mostrare la bravura dell'attore. Qui il *fool* è sempre alle prese con il dialogo e viene così giudicato dal duca spodestato: "He uses his folly like a stalking-horse, and under the presentation of that he shoots wit"¹⁸⁵. Questo cambiamento nel personaggio di Touchstone, e nel *fool* in generale, corrisponderebbe al cambio di *clown* all'interno dei Chamberlain's Men, con l'entrata di Robert Armin nella compagnia (preceduta dall'uscita di Kemp)¹⁸⁶.

Lavatch in *All's Well That Ends Well*

All's Well That Ends Well

All's Well That Ends Well viene scritto da Shakespeare tra il 1594 e il 1609: rientra nel genere della commedia, ma già dal titolo si può capire che presenta delle caratteristiche che non appartengono a questo genere. Potrebbe essere definito come una commedia nera, in cui il lieto fine è solo apparente, un cartonato messo lì per illudere che sia realmente una commedia, di cui il finale "felice" è una caratteristica imprescindibile, ma che in realtà lascia lo spettatore con l'amaro in bocca, con la domanda "ma è realmente bene tutto ciò che finisce bene?". È lo stesso epilogo a rivelare questa duplice lettura della morale del dramma: "All is well ended if this suit be won"¹⁸⁷. Tutto finisce bene se il pubblico è contento di ciò che vede (e quindi se la commedia finisce con un lieto fine, come deve essere), anche se il finale felice è solo apparenza.

¹⁸⁴ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 58.

¹⁸⁵ Shakespeare W., *Come vi piace*, atto V, scena 4, vv. 103-104; p. 177.

¹⁸⁶ Cfr. Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 58.

¹⁸⁷ Shakespeare W., *Come vi piace*, atto V, epilogo, vv. 2-3.

Per l'analisi di questo dramma bisogna partire dal titolo: *All's Well That Ends Well* riporta alla mente il proverbio inglese: *all shall be well and Jack shall have his Jill*¹⁸⁸. Il significato è che tutto andrà bene nel momento in cui Jack ritroverà la sua Jill. L'allusione sessuale insita di questo proverbio è ciò attorno a cui ruota la trama di *All's Well That Ends Well*. A differenza del proverbio, però, in questo dramma è Jill a cercare Jack e non viceversa: è la donna ad essere, per una volta, cacciatrice e non preda. E anzi, si potrebbe dire che in questo testo sono le donne a muovere le pedine del gioco. C'è Elena, un'orfana sotto la protezione della contessa, innamorata di suo figlio Bertram, conte di Roussillon. La ragazza chiede alla contessa di potersi recare a corte dal re per guarirlo con le arti mediche tramandatele dal padre. Lei accetta di farla partire, perché è consapevole del sentimento che la ragazza prova nei confronti del figlio e spera che a corte si possano ritrovare (Bertram, infatti, è partito da poco). Già qui possiamo notare la prima di una serie di mosse strategiche orchestrate dalle donne; una volta arrivata a corte, Elena fa un patto con il re: nel caso che le sue cure funzionassero e lui riuscisse a guarire, dovrebbe concederle un marito scelto da lei, anche se di estrazione sociale superiore (seconda mossa). Le cure funzionano e la scelta, ovviamente, ricade su Bertram, che però ripudia la ragazza per le sue umili origini. Il matrimonio avviene comunque, ma l'uomo decide di fuggire, lasciando solo una lettera a Elena, in cui le dice che il suo odio verso di lei avrà fine solo quando lei sarà in grado di mostrargli l'anello che lui porta sempre al dito e quando rimarrà incinta di lui (cosa teoricamente impossibile, giacché lui giura di non avere mai rapporti con lei). Bertram, quindi, va in guerra e fugge a Firenze, dove incontra Diana, di cui si innamora. La scelta di Elena e Diana come nomi delle due protagoniste femminili di quest'opera non è casuale: da un lato Shakespeare vuole evocare l'immagine della "donna più erotica della tradizione occidentale"¹⁸⁹, dall'altra "la dea più casta del medesimo pantheon"¹⁹⁰. Diana, infatti, non cede alle lusinghe di Bertram perché consapevole del fatto che lui ha una moglie. Elena giunge a Firenze e incontra Diana e sua madre. Con loro si accorda per mettere in scena un tranello per Bertram (terza mossa): Diana dovrà fingere di accettare la sua

¹⁸⁸ Cfr. Fusini N., *Introduzione*, in Shakespeare W., *Tutto è bene quel che finisce bene*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 9.

¹⁸⁹ Ivi, p. 10.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

corte, a patto però che lui le dia l'anello di famiglia. Dovrà poi dargli appuntamento la notte stessa, in camera sua, per consumare un rapporto. Al posto di Diana, però, nel letto nella camera buia si farà trovare Elena (mettendo in scena il *bed-trick*, ossia la sostituzione di una donna a un'altra nel rapporto sessuale), così che anche la seconda condizione della lettera, rimanere incinta, possa avverarsi. Le cose vanno secondo i piani e l'intreccio si scioglie nel gran finale felice. Elena, dopo essersi finta morta (e aver quindi provocato in Bertram pentimento, o almeno, questo è quello che racconta lui) ricompare davanti al re, davanti a Bertram e davanti alla contessa, per raccontare come sono andate le cose. Prende la sua rivincita sul rifiuto di Bertram, dimostrandogli di aver rispettato le condizioni poste da lui nella lettera ("When from my finger you can get this ring / And are by me with child, etc."¹⁹¹). A questo punto lui le giura che l'amerà per sempre, se lei saprà chiarirgli come si sono svolti i fatti, lei acconsente e aggiunge che in caso contrario divorzieranno.

Shakespeare per scrivere *All's Well That Ends Well* parte dalla novella di Boccaccio *Giletta e Beltramo*, raccontata nel terzo giorno del *Decameron* (nella versione di William Painter nel suo *Palace of Pleasure*¹⁹²).

Lavatch, il *bitter fool*

Così come per Trinculo, anche Lavatch è un nome parlante: potrebbe significare sia "brodaglia", dal francese *lavage*, sia "vacca", sempre dal francese *la vache*. Entrambi i termini sono, ovviamente, peggiorativi e satirici.

Il termine *knave* nei testi shakespeariani è spesso associato a quello di *fool*. Essi, però, non devono essere considerati come sinonimi, perché il primo porta con sé un'accezione negativa che solitamente il *fool* rifiuta di accettare. Nel caso di Lavatch, però, è il termine con cui più viene chiamato dagli altri personaggi e in generale è il *fool* del teatro shakespeariano che più viene associato al termine *knave*¹⁹³:

¹⁹¹ Shakespeare W., *Tutto è bene quel che finisce bene*, atto V, scena 3, vv. 312-313; p. 222.

¹⁹² Fusini N., *Introduzione*, in Shakespeare W., *Tutto è bene quel che finisce bene*, cit., p. 12.

¹⁹³ Cfr. Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 77.

probabilmente per il suo linguaggio senza maschere, una parola che commenta licenziosamente gli avvenimenti osceni della storia, così che gli aspetti temperati e allegri del tipo si oscurano per lasciare in evidenza i lati oscuri e sguaiati del personaggio¹⁹⁴.

Lavatch rappresenta a pieno il *bitter fool*, il buffone amaro, perché amara è la stessa situazione in cui egli è inserito e in quanto specchio della società che lo circonda egli non può che esserne una rappresentazione. È irriverente e sboccato, il suo linguaggio è spesso volgare e senza filtri, citando Mullini “caustico”¹⁹⁵. Per questo a corte è mal tollerato, persino dalla sua stessa padrona, che sin dalla sua prima apparizione in scena etichetta Lavatch con il termine *knave*:

COUNTESS What does this knave here? (*To Clown*) Get / you gone, sirrah. The complaints I have heard of you / I do not all believe. 'Tis my slowness that I do not / for I know you lack not folly to commit them and / have ability enough to make such knaveries yours¹⁹⁶.

La contessa accusa Lavatch di avere destrezza sufficiente per portare a termine le furfanterie (*knaveries*) che la follia lo spinge a compiere. E la risposta del *fool*: “'Tis not unknown to you, madam, I am a poor fellow”¹⁹⁷ indica la rassegnazione che questo ruolo di specchio della società. La posizione del buffone deve adeguarsi al mutamento del mondo intorno a lui, che lo costringe ad assumere le caratteristiche della corruzione dell’ambiente in cui abita. Questa caratterizzazione di *bitter fool* e *knave*, il suo aspetto prettamente critico, il suo carattere privato dei tratti comici e burleschi, è sottolineato anche dal fatto che Lavatch è il buffone che nomina più volte il diavolo come suo padrone e mandante.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Ivi, p. 78.

¹⁹⁶ Shakespeare W., *Tutto è bene quel che finisce bene*, atto I, scena 3, vv. 8-12; p. 44.

¹⁹⁷ Ivi, vv. 13-14.

COUNTESS Tell me thy reason why thou wilt marry.

CLOWN My poor body, madam, requires it: I am driven / on by the flesh, and he must go that the devil / drives¹⁹⁸.

[...]

CLOWN Why, sir, if I cannot serve you I can serve as / great a prince as you are.

LAFEU Who's that? A Frenchmen?

CLOWN Faith, sir, a has an English mien, but his / phys' nomy I smore hotter in France than there.

LAFEU What prince is that?

CLOWN The black prince, sir, alias the prince of dark- / ness, alias the devil¹⁹⁹.

Lavatch rappresenta il penultimo gradino del *fool* shakespeariano: vive in una corte in dissoluzione, è rimasto al servizio della contessa, ma il suo reale padrone è morto. Mantiene la licenza che gli era stata concessa da lui, la contessa ogni tanto si diverte, ma sostiene di tenerlo e tollerarlo solo in memoria del marito:

COUNTESS I play the noble housewife with the time, to / entertain it so merely with a fool²⁰⁰.

Lavatch viene spesso usato come messaggero dalla contessa, che lo manda a corte per consegnare delle lettere a Bertram e ad Elena. È lo stesso Lavatch e riconoscere che la corte è il suo posto ideale (in quanto *court-fool*), nonostante effettivamente poi critichi aspramente questo ambiente, come gli fa notare la contessa.

COUNTESS Come on, sir, I shall now put you to the / height of your breeding.

¹⁹⁸ Ivi, atto I, scena 3, vv. 27-30; p. 46.

¹⁹⁹ Ivi, atto IV, scena 5, vv. 37-44; p. 187.

²⁰⁰ Ivi, atto II, scena 2, vv. 56-57; p.82.

CLOWN I will show myself highly fed and lowly taught. / I know my business is but to the court.

COUNTESS To the court! Why, what place make you / special, when you put off that with such contempt, / ‘but to the court’?

CLOWN Truly, madam, if God have lent a man any / manners, he may easily put it off at court. He that / cannot make a leg, put off’s cap, kiss his hand, and / say nothing, has neither leg, hands, lip, nor cap; / and indeed such a fellow, to say precisely, were not / for the court. But, for me, I have a answer will / serve all men²⁰¹.

In *All’s Well That Ends Well* Lavatch si fa anche profeta, come lui stesso si definisce: “A prophet I, madam, and I speak the truth the next way”²⁰². Egli è capace di analizzare gli avvenimenti e commentarli in anticipo. Infatti, poco dopo canta due strofe profetiche, una riguardante il matrimonio e l’altra Elena di Troia.

CLOWN [...] [*He sings*] For I the ballad will repeat, / Which men full true shall find: / Your marriage comes by destiny, / your cuckoo sings by kind²⁰³.

[...]

CLOWN [*sings*] ‘Was this fair face the cause,’ quoth she, / ‘Why yhe Grecians sacked Troy? / Fond done, done fond. / What this King Priam’s joy?’ / With that she sighed as she stood, / With thay she sighed as she stood, / And gave this sentence then: / ‘Among nine bad if ne be good, / Among nine bed if one be good, / There’s yet one good on ten.’²⁰⁴

È interessante notare la visione che Lavatch ha dell’amicizia e dell’amore. Egli si definisce “profeta” per contrapporsi alla definizione che la contessa dà di lui

²⁰¹ Ivi, atto II, scena 2, vv. 1-14; p.78.

²⁰² Ivi, atto I, scena 3, vv. 58-59; p.46.

²⁰³ Ivi, vv. 60-63.

²⁰⁴ Ivi, atto I, scena 3, vv.70-79; p. 48.

(“Will thou ever be a foul-mouthed and calumnious knave?”²⁰⁵), a seguito di un suo discorso licenzioso proprio su questi due aspetti:

CLOWN You're shallow, madam, in great friends, for / the knaves come to do that for me which I am / awearry of. He that ears my land spares my team, / and gives me leave to in the crop; if I be his cuckold / he's my drudge. He that comforts my wife os the / cherisher of my flesh and blood; he that cherishes / my flesh and blood loves my flesh and blood; he that / loves my flesh and blood is my friend; *ergo*, he that / kisses my wife is my friend. If men could be contented / to be what they are, there were no fear in marriage²⁰⁶.

Lavatch, quindi, apprezza solo i corteggiatori di sua moglie, né i suoi amici, né i suoi nemici, in quanto essi possono sostituirlo nella faticosa attività del rapporto sessuale (faticoso perché non implica sentimento). Il matrimonio è visto come un semplice “debito coniugale”²⁰⁷. Questa visione cinica si incarna poi nel rapporto tra Elena e Bertram e per questo Lavatch assume ancora di più valore di specchio anticipatore della realtà (come detto prima).

La logica buffonesca di Lavatch si può notare anche in dialoghi con altri personaggi. Ad esempio, in uno scambio con Lafeu, in cui il buffone porta in scena un aspetto caratterizzante del *fool*, appartenente alle origini medievali di questo personaggio.

LAFEU Whether dost thou profess thyself, a knave or a / fool?

CLOWN A fool, sir, at a woman's service, and a knave / at a man's.

LAFEU Your distinction?

CLOWN I would cozen the man of his wife and do his / service.

LAFEU So you were a knave at his service indeed.

²⁰⁵ Ivi, atto I, scena 3, vv. 56-57; p. 46.

²⁰⁶ Ivi, vv. 42-55.

²⁰⁷ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 79.

CLOWN And I would give his wife my bauble, sir, to do / her service.

LAFEU I will subscribe for thee, thou art both knave / and fool²⁰⁸.

Grazie alla distinzione tra *knave* e *fool*, Lavatch riporta in scena il marotta (*bauble*), ossia il bastone parte del costume del *fool*, con sopra raffigurata una testa di buffone. Qui non è più solamente l'elemento dell'attore di strada con cui dialogare, torna a rappresentare il simbolo fallico delle miniature antiche²⁰⁹.

Per tutto il dramma, in ogni atto, Lavatch ha puntualizzato la corruzione, le parvenze, la degradazione della società cortigiana in cui vive. Il suo spirito amaro e il suo linguaggio sguaiato copiano il decadimento di Bertram e Parolles. [...] Questo *fool*, come gli altri, dice la verità, semmai con sberleffi e logica stravolta, e non fa che riflettere in sé i mali sociali e individuali che gli si presentano davanti²¹⁰.

Feste in *The Twelfth Night, or What You Will*

The Twelfth Night, or What You Will



Figura 6 *La dodicesima notte* al Teatro della Tosse di Genova. Regia e adattamento Giovanni Ortoleva. Ph. Luca Del Pia.

²⁰⁸ Ivi, atto IV, scena 5, vv. 23-34; p. 186.

²⁰⁹ Cfr. Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., pp. 81-82.

²¹⁰ Ivi, p. 82.

The Twelfth Night viene scritto da Shakespeare nel 1601, al culmine, quindi, del suo percorso di scrittura e di riflessione sull'uomo e sul mondo (ha appena scritto *Hamlet* e sta per scrivere alcuni tra i suoi più grandi capolavori: *Otello*, *King Lear* e *Macbeth*). La costante ricerca e riflessione sul teatro e sul mondo lo hanno portato a una visione della commedia che va oltre il semplice scopo di intrattenere: essa deve diventare strumento di esplorazione della vita. Il momento in cui viene scritta è un momento di trasformazione, di passaggio dal Medioevo all'Età Moderna, in cui in tutti i campi, astrologico, geografico, religioso, scientifico, sociale e politico, le certezze vengono meno. Il dubbio e la ricerca della verità diventano il pane quotidiano di questa società, in cui la prospettiva è quella che viene esplicitata dal Duca Orsino, quando vede per la prima volta Viola e Sebastian, gemelli, insieme: "One face, one voice, one habit, and two persons! / A natural perspective, that is and is not"²¹¹. Questi versi sono la chiave per interpretare la commedia, che ha come tema principale il meccanismo dell'equivoco, dell'inganno e del travestimento.

Nuovamente, come era stato per *A Midsummer Night's Dream*, vediamo i protagonisti di questa commedia coinvolti in una danza che ne intreccia i destini. È la storia di due gemelli, Sebastian e Viola, naufragati in Illiria (luogo di fantasia). Viola si finge un uomo con il nome di Cesario, servitore alla corte del Duca Orsino, che, perduto innamorado della Contessa Olivia, usa Viola-Cesario come messaggero d'amore. Viola, però, ama a sua volta Orsino ed è amata (nei panni di Cesario) da Olivia. L'ambiguità e l'inganno sono alla base dell'intreccio di questa commedia, ma anche la condizione di fronte alla quale si trova l'umanità. Tutti i protagonisti di questa commedia vengono in qualche misura beffati, nessuno vede la realtà per quella che è realmente (e più di tutti Malvolio, il servitore di Olivia, che subirà la beffa più grossa e crudele). Vengono così messi in scena due microcosmi, quello dei nobili e quello dei subordinati (parenti e servi); differenziati anche dal linguaggio che usano, i primi la poesia e i secondi la prosa. La cosa che li accomuna, però, è la condizione esistenziale in cui sono, tutti, esposti alla possibilità di essere ingannati, perché chi inganna è a sua volta ingannato o ne soffre (come è per Viola).

²¹¹ Shakespeare W., *La dodicesima notte*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2015, atto V, scena 1, vv. 214-215; p. 160.

Un altro tema centrale (ricorrente nel teatro shakespeariano) è quello del metateatro, che si articola sia nella figura di Feste, consapevole del fatto che il mondo è un palcoscenico dove finzione e realtà possono essere confuse; e nella beffa attuata nei confronti di Malvolio, che si articola in più episodi, come una sorta di “teatro nel teatro”. Nella prima parte essa è divertente e leggera, per diventare man mano sempre più cupa, fino ad arrivare all’ultimo atto della burla, in cui vediamo Malvolio segregato in una stanza completamente buia, che rasenta la disgregazione mentale. Questa scena può essere letta anche come una metafora della condizione dell’umanità, della sua precarietà e del fatto che l’illusione possa portare alla follia o al dolore.

Alla fine, però, tutto si risolve in un lieto fine, che è in realtà tutto apparenza e poca sostanza. Orsino sposa Viola, in nome dell’affetto che lei gli ha dimostrato nelle vesti di Cesario; Olivia sposa inconsapevolmente Sebastian e Sir Toby (parente di Olivia) sposa Maria (la sua serva). Sembra che i nodi dell’intreccio si scioglano in nome dell’amore, ma l’elemento negativo è presente anche in questo lieto fine, anche se nascosto. Il Duca Orsino si è affezionato a Viola in veste di Cesario, in realtà, e per sposarla sceglie di rinunciare a Olivia. A sua volta lei sposa Sebastian, credendolo però Cesario. Questo finale pone un elemento di simulazione ed equivoco nell’intreccio amoroso, che suggerisce l’impossibilità dell’amore.

Dal cerchio della felicità, comunque sia, sono esclusi due personaggi, che meglio esprimono questa impossibilità dell’amore. Il primo è Malvolio, che rimane nella sua solitudine; il secondo è Antonio, il capitano che ha salvato Sebastian dal naufragio. Il matrimonio di quest’ultimo con Olivia pone Antonio in una condizione di solitudine: perde la speranza di vivere con l’uomo a cui più volte ha dichiarato apertamente il proprio amore (situazione che si presenta anche in *The Merchant of Venice*, in cui Antonio - l’omonimia forse non è casuale - rimane escluso dalla vita dell’amico e probabilmente amato Bassanio, nel momento in cui questi sposa Porzia).

Ciò che rende *The Twelfth Night* un dramma unico è il fatto che

mentre conserva gli attributi della commedia nel senso tradizionale del termine, è anche immagine di inquietudine, di perplessità esistenziale. Il prodigio sta in una

miracolosa leggerezza che riesce però a comunicare, senza frantumare il delicato cristallo dell'involucro, significati che producono non gioia, ma ansietà, non serenità ma turbamento. [...] Qui Shakespeare, specie attraverso i personaggi minori, riversa sulla scena battute, scherzi, lazzi, gesti, che, uniti a balli e canzoni, rendono la commedia tanto realistica e vivace quanto spettacolare e “festiva” [...]. E tuttavia sarebbe altrettanto errato farne un'opera rassicurante, di pura gioia o evasione²¹².

Feste, il corruttore di parole

Feste è un personaggio difficile da inquadrare e dipingere, perché presenta alcune delle caratteristiche del *fool*, ma un'unicità caratteriale, una personalità vera e propria non completamente ascrivibile a un tipo. È caratterizzato da una patina di amarezza e disillusione nei confronti della realtà, è pungente in ogni cosa che dice e spesso la sua comicità si rende inopportuna, suscita nello spettatore un aggroamento di ciglia, più che una risata. In Feste l'accento è posto sul lato del *bitter fool*, senza praticamente traccia dello *sweet*. Questa sua caratterizzazione è manifesta sin dalla sua entrata in scena:

MARIA [...] My lady will hang thee for thy absence.

FESTE Let her hang me. He that is well hanged in this / world needs to fear no colours.

MARIA Make that good.

FESTE He shall see none to fear²¹³.

La prima cosa di cui parla entrando in scena è l'impiccagione, cosa che denota da subito il carattere *noir* di questo *fool*. I temi macabri sono caratterizzanti di Feste, fanno parte di lui e ricorrono per tutto il dramma. Ne è un altro esempio la canzone che esegue per Orsino:

²¹² Lombardo A., *Introduzione*, in Shakespeare W., *La dodicesima notte*, cit., p. X.

²¹³ Shakespeare W., *La dodicesima notte*, atto I, scena 5, vv. 3-7; pp. 22-24.

FESTE (*sings*) Come away, come away, death, / And in sad cypress let me be laid.
/ Fie away, fie away, breath! / I am slain by a fair cruel maid. / My shroud of white,
stuck all with yew, / O, prepare it! / My part of death, no one so true / Did share it.

Not a flower, not a flower sweet / On my black coffin let there be strewn. / Not a
friend, not a friend greet. / My poor corpse, where my bones shall be thrown. / A
thousand thousand sighs to save, / Lay me, O, where / Sad true lover never find my
grave / To weep there²¹⁴.

Questa non è l'unica canzone che Shakespeare scrive per il buffone. Feste, infatti, è il *fool* che canta di più nel teatro shakespeariano: persino l'epilogo è cantato da lui. Probabilmente questo è dovuto al fatto che il ruolo era stato scritto specificatamente per Robert Armin, che possedeva buone doti di cantante²¹⁵, al punto da essere elogiato anche dai personaggi interni al dramma. Sir Andrew, infatti, ne dice: "By my troath, the fool has an excellent breast"²¹⁶ e ancora "A mellifluous voice, as I am true king"²¹⁷. Questi non sono gli unici elogi che Feste riceve: a lui infatti viene dedicato "il più alto elogio che Shakespeare abbia riservato al ruolo del *fool* nel proprio teatro"²¹⁸ ed è il personaggio di Viola-Cesario a pronunciarlo:

VIOLA This fellow is wise enough to play the fool; / And to that 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 men, folly-fallen, quite taint their wit²¹⁹.

Il *fool* qui viene elogiato (non rimproverato come nel caso di Lancillotto Gobbo e Shylock), ne viene riconosciuta la saggezza e la furbizia necessaria per

²¹⁴ Ivi, atto II, scena 4, vv. 50-65; p. 64.

²¹⁵ Cfr. Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., pp. 65-66.

²¹⁶ Shakespeare W., *La dodicesima notte*, atto II, scena 3, v. 18; p. 50.

²¹⁷ Ivi, v. 51; p. 52.

²¹⁸ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 67.

²¹⁹ Shakespeare W., *La dodicesima notte*, atto III, scena 1, vv. 58-66; pp. 86-88.

interpretarne il ruolo. Innanzitutto, il buffone viene riconosciuto come mestiere e non solo: la sua professione non viene denigrata, anzi, viene detto che è difficoltosa, tanto quanto quella del saggio, che invece viene criticata. Inoltre, il testo

ne ammette capacità che sono quelle dell'arguto commentatore, nonché dell'attore comico, vale a dire il tempismo, il ritmo dell'intervento dissacratore e l'abilità di osservazione²²⁰.

Il dialogo, come era per Touchstone, è anche l'arma di Feste: con esso si misura e si relaziona con gli altri, spesso per metterli in crisi. Ne è un esempio l'irriverente dialogo che tiene con la sua padrona, Olivia, in cui tenta di provare che è lei il vero *fool* tra i due:

OLIVIA Take the fool away.

FESTE Do you not hear, fellows? Take away the lady.

OLIVIA Go to, y'are a dry fool. I'll no more of you. Be- / sides, you grow dishonest.

FESTE Two faults, Madonna, that drnk and good counsel / will amend. / [...] The lady bade take away the fool; / therefore I say again – take her away!

OLIVIA Sir, I bade them take away you.

FESTE Misprison in the highest degree! Lady, cucullus / non facit monachum; that's as much to say as I wear not / motley in my brain. Good madonna, give me leave to / prove you a fool²²¹.

Anche il tentativo di mettere in crisi il personaggio più autocosciente del dramma, Viola-Cesario, ne è un esempio. In questo dialogo, che si svolge nella prima scena del terzo atto, emerge anche un altro tema molto importante,

²²⁰ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 68.

²²¹ Shakespeare W., *La dodicesima notte*, atto I, scena 5, vv. 34-53; pp. 24-26.

fondamentale, per comprendere a pieno il personaggio di Feste: la decadenza a cui sta andando incontro la parola.

FESTE You have said, sir. To see this age! A sentence is / but e cheveril glove to a good wit; how quickly the / wrong side may be turned outward!

VIOLA Nay, that's certain. They that dally nicely with / words may quickly make them wanton.

FESTE I would therefore my sister had had no name, sir.

VIOLA Why, man?

FESTE Why, sir, her name's a sword, and to dally with that / word might make my sister wanton. But indeed, words / are very rascals, since bonds disgraced them.

VIOLA Thy reason, man?

FESTE Troth, sir, I can yield you none without words, and / words are grown so false, I am loath to prove reason / with them²²².

Le parole sono state svuotate dal loro significato e per questo possono essere ribaltate, possono prendere un senso opposto rispetto a quello originario e il solo che può farlo è il *fool*, Feste, che diventa, come lui stesso dice, “corruptore di parole”: “I am indeed not her fool, but her corrupter of words”²²³. In quanto tale, egli è maestro della parola e del metalinguaggio, gioca con le parole e con i loro significati, usa il discorso per stordire l'interlocutore, per commentare la follia della società di cui è spettatore (nel caso di Feste, anche partecipe: egli infatti ha un ruolo attivo nella trama. In *The Twelfth Night* Feste è l'unico personaggio dotato di autocoscienza, è l'unico vero pazzo, ma è consapevole di ciò. Nella società che lo circonda nessuno è realmente cosciente di chi è. Feste è consapevole dell'ambiguità che domina l'Illiria, che non a caso è un luogo della fantasia e in quanto tale rappresenta la situazione dell'umanità e del mondo e diventa palcoscenico su cui rappresentare le vicende universali. Feste è “figlio del teatro”²²⁴ e sa che il mondo

²²² Ivi, atto III, scena 1, vv. 11-24; p. 84.

²²³ Ivi, atto III, scena 1, vv. 34-35; p. 86.

²²⁴ Lombardo A., *Introduzione*, in Shakespeare W., *La dodicesima notte*, cit., p. VII.

è un palcoscenico, su cui realtà e finzione possono essere confuse. È lui stesso, infatti, a mettere in scena il teatro nel teatro, impersonando il parroco Topas per ingannare Malvolio.

FESTE Advise you what you say. The minister is here. / (*In priest's voice*)
Malvolio, Malvolio, thy wits the / heavens restore! Endeavour thyself to sleep and
leave / thy vain bibble-bibble.

MALVOLIO Sir Topas!

FESTE Maintain no words with him, good fellow (*In own / voice*) Who, I, sir? Not
I, sir! God buy you, good Sir / Topas! (*In priest's voice*) Marry, amen! (*In own
voice*) / I will, sir, I will.

MALVOLIO Fool! Fool! Fool, I say!²²⁵

Il *fool* si sdoppia, entra ed esce dal proprio personaggio per entrare in quello di Sir Topas. Questo gioco scenico richiama i lazzi dell'attore di strada e il dialogo folle che il buffone aveva con sé stesso, o per meglio dire, con la propria raffigurazione posta sul marotta.

Feste è consapevole che l'ambiguità è insita della parola, lo strumento più sottile che possiede. Attraverso di lui Shakespeare indaga sull'equivocità della parola e sulla conseguente crisi del linguaggio, che va di pari passo con la crisi del mondo.

“Corruttore di parole”, Feste definisce se stesso [...]: ma non di corruzione si tratta bensì di disvelamento della corruzione che le parole subiscono, e di disvelamento, soprattutto, delle loro potenzialità proteiche e ingannevoli. I suoi giuochi di parole, allora, producono il riso ma anche, immessi nel generale contesto della commedia, inquietudine, creando nella possibile serenità dell'Illiria un'incrinatura che può persino trasformarsi in sgomento²²⁶.

²²⁵ Shakespeare W., *La dodicesima notte*, atto IV, scena 2, vv. 94-103; p. 140.

²²⁶ Lombardo A., *Introduzione*, in Shakespeare W., *La dodicesima notte*, cit., p. VIII.

Fools a confronto in King Lear

King Lear

Questo dramma viene composto da Shakespeare nel 1605, poco dopo *Otello* e contemporaneamente a *Macbeth*. Nel periodo, quindi, di massima riflessione sull'uomo e sulla sua condizione. Per questo in esso Shakespeare costruisce un linguaggio “la cui ‘teatralità’ è suprema”²²⁷ e raggiunge la sua più alta intensità ed espressività. In quest'opera la parola è ancorata all'azione scenica, necessita di essa per poter essere compresa a pieno, perché l'opera sia completa. Più di tutte le altre, *King Lear* non può essere considerata un'opera di letteratura, la parola va recitata e non semplicemente letta, “non c'è parola che non si ‘intetri’, che non pretenda [...] di essere calata nella realtà scenica”²²⁸ Dunque, *King Lear* trova la sua ragion d'essere nella messa in scena, è un'opera di teatro, dal quale non può essere scorporata senza perdere una parte di significato.

Il problema del linguaggio è un tema centrale per *King Lear*, rappresenta l'apice della narrazione di ciò che il drammaturgo, attraverso i suoi personaggi, mette in scena della sua crisi personale e della crisi dei tempi in cui vive (si è visto che la fine del '500 e l'inizio del '600 è un momento di transizione epocale). Edgar alla fine dell'opera²²⁹ dice: “The weight of this sad time we must obey; Speak what we feel, not what we ought to say”; fa quindi una distinzione chiara tra parola “vera” e parola “falsa”. Per arrivare a questa consapevolezza bisogna passare attraverso “la violenza e il dolore, la follia e la morte”²³⁰. Lo stesso re Lear rimane vittima delle parole “false” delle figlie Regan e Goneril che pur di ottenere terre adulano il padre con parole d'amore fasulle, mentre non riesce a comprendere l'affetto sincero e disinteressato che si cela dietro al silenzio di Cordelia. Anche Gloucester si fa abbindolare dall'uso mellifluo e sapiente delle parole del figlio adottivo Edmund, che riesce a convincerlo dell'esistenza di una congiura orchestrata dal fratello Edgar per ucciderlo. E nessuna delle persone realmente affezionate a Lear riesce a

²²⁷ Lombardo A., *Introduzione*, in Shakespeare W., *Re Lear*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2014, p. VII.

²²⁸ Ivi, pp. VIII-IX.

²²⁹ Shakespeare W., *Re Lear*, atto V, scena 3, vv. 322-323; cit., p. 292.

²³⁰ Agostino L., *Introduzione*, in Shakespeare W., *Re Lear*, cit., p. IX.

togliergli il paraocchi e a fargli capire la falsità delle parole delle due figlie: né Cordelia con il suo silenzio, né Kent, che si oppone apertamente al re per la sua scelta di estromettere la figlia dalla spartizione delle terre; e non riesce neppure il Matto, che con le sue parole prova a mostrare al re la realtà per come realmente è. Alla fine del dramma re Lear rimane da solo, chiuso dentro la sua follia e in una conseguente incomunicabilità con il resto dei personaggi: “la tempesta dilaga e contro di essa le grandiloquenti parole di Lear nulla possono, rimangono meri, inconsulti suoni, preludio della follia da cui, come dalla tempesta, presto sarò aggredito”²³¹. Le scene della follia diventano rappresentazione della disgregazione della parola, che coinvolge l’umanità intera, non solo Lear. Il re riuscirà a reimpossessarsi della funzione della parola solo sul punto di morte, nel momento in cui riuscirà a comprendere il silenzio di Cordelia, le parole non dette. A quel punto, però, è ormai inutile, perché Cordelia è morta per ordine di Edmund e poco dopo morirà anche Lear per il dolore.

Potere e violenza, oltre al decadimento della parola, sono i temi principali di quest’opera. *King Lear* comincia con l’abdicazione del re e la conseguente divisione del regno tra le tre figlie, Goneril, Regan e Cordelia. Le ragazze, per ottenere i possedimenti, dovranno dimostrare al re il loro affetto con parole d’amore (come si è visto). L’opera, poi, finisce con la morte del vecchio sovrano e la proclamazione di quello nuovo. Tra questi due avvenimenti viene raccontata la guerra civile che prende piede. In *King Lear* crolla sia il sistema di valori medioevali, sia quello dei valori rinascimentali. La crisi che caratterizza i primi del ‘600, quando in Inghilterra regna Giacomo I, provocata dall’imposizione di una nuova scienza, dall’Umanesimo, dalla Riforma protestante, dalla scoperta di nuovi mondi e dalla nascita di nuove potenze, sociali, politiche ed economiche, viene qui rappresentata. A differenza di altre tragedie, però, qui si trova un ordine, un equilibrio narrativo: *King Lear* presenta una struttura da *morality play*, ma in esso vengono rappresentati gli uomini moderni, che hanno dovuto capire e conquistare il senso del bene e del male da soli. Edgar ne è il massimo rappresentante:

²³¹ Ivi, p. XI.

estenuato dall'esperienza patita eppure fortificato da essa, è appunto l'uomo moderno, consapevole dei propri limiti e della propria fragilità ma anche della possibilità di affrontare la realtà e di agire su di essa. È il nuovo principe che, reso maturo dal dolore, e dalla stessa degradazione, potrà dare un qualche precario equilibrio al “mondo fuor di sesto”²³².

Lear, Edgar e il Matto

Tragedia del potere, della ingratitudine, della cecità, della crisi di un sistema politico-sociale: queste e altre sono le etichette con cui si è cercato di definire King Lear, tuttavia quella che maggiormente potrebbe identificarla è “tragedia della follia”²³³.

La reale protagonista di questa tragedia è la follia e la conseguente corruzione della parola che ne deriva. Vengono presentati diversi tipi di follia, che vengono messi in relazione, fatti interagire. Vengono messe in scena la pazzia del Matto, “all-licens'd Fool”²³⁴, come lo definisce Goneril, la pazzia reale di Lear e quella simulata di Edgar, che si traveste da Tom o'Bedlam, pazzo internato al manicomio di Bedlam.

Fool, il Matto, è presente nei primi tre atti dell'opera non tanto sul piano dell'azione, quanto su quello della parola. Entra in scena solo dopo che la divisione delle terre è già avvenuta, dopo esser stato chiamato più volte da Lear. La prima persona a cui si rivolge non è il re, ma Kent, a cui offre il proprio berretto che lo identifica come *fool*, il *coxcomb*: è un modo per dirgli che mettersi contro il re così palesemente è un comportamento da folli.

Enter Fool

²³² Ivi, p. XVI.

²³³ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 83.

²³⁴ Shakespeare W., *Re Lear*, atto I, scena 4, v. 193; p. 62.

FOOL Let me hire him too: here's my coxcomb / (*Offers to Kent his cap*)

LEAR How now, my pretty knave! how dost thou?

FOOL Sirrah, you were best take my coxcomb.

KENT Why, Fool?

FOOL Why? for taking one's part that's out of favour. Nay, / and thou canst not smile as the wind sits, thou'lt catch / cold shortly: there, take my coxcomb. Why, this fellow / has banish'd two on's daughters, and did the third a / blessing against his will: if thou follow him thou must / needs wear my coxcomb. Ho wnow, Nuncle! Would I / had two coxcombs and two daughters!

LEAR Why, my boy?

FOOL If I gave them all my living, I'd keep my coxcombs / myself. There's mine; beg another of thy daughters²³⁵.

Fool in Kent riconosce l'onestà e il coraggio di non schierarsi dalla parte del vincitore, ma di seguire i propri ideali. Presagisce anche la sorte che capiterà al re. Con il suo discorso irriverente egli commenta gli avvenimenti, la divisione del regno e la maledizione nei confronti di Cordelia. Dice la sua verità e anche lui cerca di far vedere a Lear la realtà dei fatti, l'errore commesso nel dividere le terre tra Regan e Goneril, escludendo Cordelia. Anche lui, a suo modo, come Kent, non si schiera dalla parte del vincitore, ma anzi, quando il re minaccia di frustarlo, ribadisce il concetto:

FOOL Truth's a dog must to kennel; he must be whipp'd / out when the Lady's Brach may stand by th'fire and stink²³⁶.

Fool dà del matto a Lear per le sue azioni scellerate e Kent riconosce la saggezza e la verità del suo discorso, mascherate dal linguaggio ambiguo e giocoso tipico del buffone.

²³⁵ Ivi, atto I, scena 4, vv. 93-106; p. 54.

²³⁶ Ivi, atto I, scena 4, vv. 108-109; p. 56.

FOOL (*to Kent*) Prithee, tell him, so much the rent of his lands comes to: he will not believe a Fool.

LEAR A bitter Fool!

FOOL Dost thou know the difference, my boy, between a / bitter Fool and a sweet one?

LEAR No, lad; teach me.

FOOL That lord that counsell'd thee / To give away the land, / Come place him here by me, / Do thou for him stand: / The sweet and bitter fool / Will presently appear; / The one in motley here, / The other found out there.

LEAR Dost thou call me fool, boy?

FOOL All thy other titles thou hast given away; that thou / wast born with.

KENT This is not altogether Fool, my Lord²³⁷.

Fool cerca di scuotere Lear dalla sua cecità provocandolo, “è l’effetto shock che egli tenta”²³⁸. Usa parole molto forti nei suoi confronti, quasi umilianti e crudeli, ma lo fa per il suo bene. Non torna mai indietro, dice solo ciò che pensa, la verità, senza filtri e con le sue parole cerca di scuotere Lear dal suo torpore; inutilmente.

FOOL [...] Nuncle, give me an egg, and I'll give thee / two crowns.

LEAR What two crowns shall they be?

FOOL Why, after I have cut the egg i'th'middle and eat up / the meat, the two crown of egg. When thou clovest / thy crown i'th'middle, and gav'st away both parts, thou / bor'st thine ass on thy back o'er the dirt: thou hadst little / wit in thy bald crown when thou gav'st thy golden one / away. If I speak like myself in this let him be whipp'd that / first finds it so. / *Fools had ne'er less grace in a year; / For wise men are grown foppish, / And know not how their wits to wear, / Their manners are so apish.*

²³⁷ Ivi, atto I, scena 4, vv. 129-146; pp. 56-58.

²³⁸ Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 87.

LEAR When were you wont to be so full of songs, sirrah?

FOOL I have used it, Nuncle, e'er sinche thou mad'st thy / daughters thy mothers;
for when thou gav'st them the rod / and putt'st down thine own breeches, / *Then
they for sudden joy did weep, / And I for sorrow sung, / That such a king should
play bo-peep, / And go the fools among.* / Prithee, Nuncle, keep a schoolmaster than
can / teach thy Fool to lie: I would fain learn to lie.

LEAR And you lie, sirrah, we'll have you whipp'd.

FOOL I marvel what kin thou and thy daughters are: they'll / have me whipp'd for
speaking true, thou'lt have me / whipp'd for lying; and sometimes I am whipp'd
for holding / my peace. I had rather be any kind o'thing than a fool; and / yet I
would not be thee, Nuncle; thou hast pared thy wit / o'both sides, and left nothing
i'th'middle: here comes one / o'the parings.

Enter Goneril.

LEAR How now, daughter! what makes that frontlet on? / You are too much of late
i'th'frown.

FOOL Thou wast a pretty fellow then thou hadst no need / to care for her frowning;
now thou art an 0 without a / figure. I am better than thou art now; I am a Fool,
thou art / nothing.

[...]

FOOL For you know, Nuncle, / The hedge-sparrow fed the cuckoo so long, / That
it's had it head bit off by it young. / So out went the candle, and we were left
darkling²³⁹.

La verità raccontata da Fool, il suo discorso, si articola in diverse forme retoriche ed espressive: ne sono un esempio le frequenti canzoni, che sono qui strofe scritte *ad hoc* per la situazione e non ballate della tradizione.

Fool in questo caso sembra essere mosso da un reale affetto nei confronti di re Lear: tutto ciò che dice o fa, anche ciò che sembra crudele, nasconde attenzione e cura nei confronti del suo re. Quando Lear si accorge di stare impazzendo egli

²³⁹ Shakespeare W., *Re Lear*, atto I, scena 4, vv. 150-210; p. 58-62.

invoca il suo *fool* (“O Fool! I shall go mad”²⁴⁰) e quando decide di lasciare il castello per andare nella brughiera, Fool lo segue e non lo abbandona nemmeno durante la terribile tempesta che si verificherà di lì a poco. L’essenza di questo personaggio è espressa da una battuta pronunciata dal personaggio del Gentiluomo. Lear è ormai preda della follia e durante la tempesta, anziché andare a ripararsi, sfida le intemperie all’aria aperta, resta sotto la pioggia e il vento, sceglie di subire la violenza del temporale per non dover pensare al dolore provocatogli dalle due figlie. Il Gentiluomo avverte Kent di questo, che a sua volta domanda chi ci sia con lui.

KENT But who is with him?

GENTLEMAN None but the Fool, who labours to out-jest / His heart-strook injuries²⁴¹.

È questo il ruolo del *fool* in *Re Lear*:

prova a contrapporre il suo potere ludico alla tragedia del suo re. Non ha che quest’arma, la stessa che negli atti precedenti ha usato per mostrare e dimostrare senza risultato a Lear la realtà dei fatti, la cupidigia delle figlie Goneril e Regan, l’amore e la lealtà dell’altra figlia, Cordelia, e di Kent²⁴².

Le parole di Fool, però, non hanno potere contro gli eventi crudeli che si verificano: Lear non riesce a coglierle, esse non riescono a toccare la sua coscienza, e alla fine il re giunge alla follia.

Nel terzo atto compare anche il personaggio di Tom O’Bedlam, che altri non è che Edgar travestito per scampare all’ira di Gloucester (provocata dalla calunnia del fratellastro Edmund): si finge pazzo per non essere riconosciuto e la sua follia simulata si affiancherà a quella di Fool. Di particolare importanza e bellezza è la sesta scena del terzo atto, in cui le diverse follie di Edgar, del Matto e di Lear

²⁴⁰ Ivi, atto II, scena 4, v. 284; p. 132.

²⁴¹ Ivi, atto III, scena 1, vv. 16-17; p. 136.

²⁴² Mullini R., *Il fool in Shakespeare*, cit., p. 84.

vengono messe a confronto in un dialogo che si scosta completamente dalla concretezza della realtà: ogni personaggio *sembra* dialogare con gli altri, ma parla invece con sé stesso; nessuno ascolta realmente nessuno, ognuno è rinchiuso nella propria sfera di follia (reale o simulata) ed è incapace di comunicare con gli altri.

Enter Lear, Edgar, and Fool.

EDGAR Frateretto calls me, and tells me Nero is an angler / in the Lake of Darkness. Pray, innocent, and beware the / foul fiend.

FOOL Prithee, Nuncle, tell me whether a madman be a / gentleman or a yeoman?

LEAR A King, a King!

FOOL No; he's a yeoman that has a gentleman to his son; / for he's a mad yeoman that sees his son a gentleman / before him.

LEAR To have a thousand with red burning spits / Come hizzing in upon 'em-

EDGAR The foul fiend bites my back.

FOOL He's mad that trusts in the tameness of a wolf, a / horse's health, a boy's love, or a whore's oath.

LEAR It shall be done; I will arraign them straight. / (*To Edgar*) Come, sit thou here, most learned justicer; / (*To the Fool*) Thou, sapient sir, sit here. Now, you she / [foxes!

EDGAR Look where he stands and glares! Want'st thou / eyes at trial, madam? / *Come o'er the bourn, Bessy, to me,-*

FOOL (*sings.*) *Her boat hath a leak, / And she must not speak; / Why she dares not come over to thee!*

EDGAR The foul fiend haunts poor Tom in the voice of a / nightingale. Hoppedance cries in Tom's belly for two white herring. Croak not, black angel; I have no food for / thee²⁴³.

²⁴³ Shakespeare W., *Re Lear*, atto III, scena 6, vv. 6-32; pp. 168-170.

I tre folli mettono in scena un processo simulato contro Regan e Goneril, in una scena che risulta comica per la totale mancanza di logica del discorso, ma proprio per questo, profondamente tragica.

KENT How do you, sir? Stand you not so amaz'd: / Will you li edown and rest upon the cushions?

LEAR I'll see the trial first. Bring in their evidence. / (*To Edgar.*) thou robed man of justice, take thy place; / (*To the Fool.*) And thou, his yoke-fellow of equity, / Bench by his side. (*To Kent.*) You are o'th'commission, / Sit you too.

EDGAR Let us deal justly. / *Sleepest or wakest thou, jolly shepherd?* / *Thy sheep be in the corn;* / *And for one blast of thy minikin mouth,* / *Thy sleep shall take no harm.* / Purr, the cat is grey.

LEAR Arraign her first; 'Tis Goneril. I here take my oath / before his honourable assembly, she kick'd the poor / King her father.

FOOL Come hither, mistress. Is you name Goneril?

LEAR She cannot deny it.

FOOL Cry you mercy, I took you for a joint-sool.

LEAR And here's another, whose warp'd looks proclaim / What store her heart is made on. Stop her there! / Arms, arms, sword, fire! Corruption in the place! / False justicer, why hast thou let her 'scape?

EDGAR Bless thy five wits!²⁴⁴

Fool ormai si è reso conto della propria inutilità e del fallimento dei suoi tentativi. Si congeda, quindi, dalla scena (dal terzo atto fino alla fine dell'opera, non comparirà più) in maniera comica, come solo un *fool* può fare: risponde a Lear, ormai impazzito, che vuole sovvertire la corretta successione della vita umana.

²⁴⁴ Ivi, vv. 32-56; pp. 170-172.

LEAR Make no noise, make no noise; draw the curtains: so, / so. We'll go to supper
i'th'morning.

FOOL And I'll go to bed at noon²⁴⁵.

In *King Lear* la follia è al centro della trama: tutti i personaggi, in qualche modo, dimostrano la propria pazzia e la scena corale di Edgar, di Fool e di Lear ne è la massima espressione. È lo stesso Lear a riconoscere la follia insita del mondo e dell'umanità:

When we are born, we cry that we are come to this great stage of fools²⁴⁶.

²⁴⁵ Ivi, vv. 81-83; p. 174.

²⁴⁶ Ivi, atto IV, scena 6, vv.178-179; p. 234.

CONCLUSIONI

Indagare la figura del *fool* si è rivelato un compito non facile, perché questo personaggio nasce dall'unione di tradizioni diverse e proprio per questo non è un ruolo le cui caratteristiche possano essere determinate con precisione. Ovviamente ci sono dei tratti caratteristici del *fool*, ma non è solo la presenza o meno di questi a determinare se un personaggio può essere calato oppure no in questo ruolo. L'essere *fool* è qualcosa che riguarda più l'essenza del personaggio specifico, piuttosto che la definizione precisa dei tratti che esso deve avere. Non si è analizzato un solo *fool* che fosse esattamente uguale ad un altro: i personaggi shakespeariani a cui questo ruolo è affidato hanno tendenzialmente delle caratteristiche di base in comune, però poi vengono immersi e definiti dal dramma in cui prendono vita, ognuno con le proprie peculiarità.

C'è Puck, *fool* magico e pasticcione, che agisce come un burattinaio (a sua volta, però, manovrato da Oberon) sulle vite dei quattro innamorati; Lancillotto Gobbo, che abbandona Shylock e con lui le sue umili origini, per consacrarsi a buffone di corte, grazie al *motley*; Bottom e Trinculo che riescono a strappare allo spettatore risate di cuore; Launce che non risparmia nessuno con la sua ironia, nemmeno Speed; Falstaff, forse il più bonaccione di tutti, che diventa zimbello di un'intera comunità; Jaques il melanconico, con la sua ammirazione verso Touchstone, di cui vorrebbe prendere il posto (e il privilegio di poter parlare liberamente); Lavatch, il *bitter fool*, il *knave*, specchio di una società corrotta; Feste, il "corruttore di parole", che mette in scena la decadenza del linguaggio e della società, con la burla crudele nei confronti di Malvolio.

Infine, ci sono Lear, il padre che impazzisce per il dolore; Edgar, che finge di essere folle per sfuggire alla messinscena orchestrata dal fratellastro; e il Matto, pazzo per professione e affezionato al suo re. Ognuno con il proprio carattere.

BIBLIOGRAFIA

Opere consultate di William Shakespeare

Opere complete (testi di riferimento)

Shakespeare William, *Tutte le opere. Volume I. Le tragedie*, a cura di F. Marengo, Milano, Bompiani, 2014

Shakespeare William, *Tutte le opere. Volume II. Le commedie*, a cura di F. Marengo, Milano, Bompiani, 2015

Shakespeare William, *Shakespeare. The complete works*, edited by G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus, G. Egan, Oxford, The new Oxford, 2016

Shakespeare William, *Tutte le opere. Volume III. I drammi storici*, a cura di F. Marengo, Milano, Bompiani, 2017

Testi specifici

Shakespeare William, *Come vi piace*, a cura di Nemi D'Agostino, trad. it. di Carlo Alberto Corsi, Milano, Garzanti, 2002

Shakespeare William, *I due gentiluomini di Verona*, trad. it. di Andrea Cozza, Milano, Garzanti, 2009

Shakespeare William, *Il mercante di Venezia*, a cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2013

Shakespeare William, *La dodicesima notte*, a cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2015

Shakespeare William, *La tempesta*, a cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2014

Shakespeare William, *Le allegre madame di Windsor*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Feltrinelli, 2017

Shakespeare William, *Re Lear*, a cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2014

Shakespeare William, *Sogno di una notte di mezza estate*, a cura di Nadia Fusini, trad. it. di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli 2013

Shakespeare William, *Tutto è bene quel che finisce bene*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Feltrinelli, 2012

Opere sul *fool* e sulle parti comiche nel teatro elisabettiano

Equestri Alice, “*Armine... thou art a foole and knaue*”. *The Fools of Shakespeare's Romances*, Roma, Carocci, 2016

Mullini Roberta, *Corruttore di parole, il fool nel teatro di Shakespeare*, Bologna, CLUEB, 1983

Intonati Vittoria (a cura di), *Forme del tragicomico nel teatro tardo elisabettiano e giacomiano*, Napoli, Liguori, 2004

Mullini Roberta, *Il fool in Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1997

Gentili Vanna, *La recita della follia: funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1997

Gentili Vanna, *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, Lecce, Edizioni Miella, 1969

Equestri Alice, *Literature and Intellectual Disability in Early Modern England. Folly, Law and Medicine, 1500-1640*, New York, Routledge, 2022

Kaiser Walter, *Praisers of Folly. Erasmus, Shakespeare, Rabelais*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1963

Wiles David, *Shakespeare's Clown. Actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005

Bell Robert H., *Shakespeare's Great Stage of Fools*, New York, Palgrave Macmillan, 2011

Goldsmith Robert H., *Wise Fools in Shakespeare*, Liverpool, Liverpool University Press, 1974

Opere sul teatro elisabettiano

D'Amico Masolino, *Dieci secoli di teatro inglese 1970-1980*, Mondadori, 1981

Innocenti Loretta, *Il teatro elisabettiano*, Bologna, il Mulino, 1994

Hopkins Lisa, Steggle Matthew, *Renaissance Literature and Culture*, Londra, Bloomsbury, 2006

Lombardo Agostino, Tarantino Elisabetta, *Storia del teatro inglese. L'età di Shakespeare*, Roma, Carocci, 2001

Smuts R. Malcom (edited by), *The Age of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2016

Opere biografiche su William Shakespeare

Manferlotti Stefano, *Shakespeare*, Roma, Salerno Editrice, 2010

Murry John Middleton, *Shakespeare*, London, Jonathan Cape, 1936, trad. it. di Francesco Lo Bue, Torino, Einaudi, 1977

Dutton Richard, *Shakespeare's Theatre. A History*, Chichester, Wiley Blackwell, 2018

Greenblatt Stephen, *Vita, arte e passioni di William Shakespeare, capocomico*, Torino, Einaudi, 2005

Holland Peter, *William Shakespeare (1564-1616)*, in AA. VV., Oxford Dictionary of National Biography, Oxford, Oxford University Press, 2004, (ed. online) <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/25200>

Holland Peter, *William Shakespeare (1564-1616)*, OUP Oxford, 2007

Holland Peter, Zachary Lesser, Tiffany Stern, *William Shakespeare: A Brief Life*, Londra, Bloomsbury, 2023

Storie del teatro

Alonge Roberto, Perrelli Franco, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Novara, de Agostini, 2019

Brockett Oskar G., *Storia del teatro: dal dramma sacro dell'Antico Egitto agli esperimenti degli anni Ottanta*, a cura di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio, 1988