



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"



a cura di
Simonetta de Filippis



UniorPress
Napoli 2019



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

William Shakespeare e il senso del comico

a cura di

Simonetta de Filippis



UniorPress

NAPOLI 2019

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

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

ISBN: 978-88-6719-180-2

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



UniorPress - Napoli 2019

Indice

Presentazione

Lecture del comico

SIMONETTA DE FILIPPIS 9

1. Il senso del comico

Shakespeare e il senso del comico.

La commedia come terreno di sperimentazione

SIMONETTA DE FILIPPIS 21

Il comico shakespeariano tra ambivalenza e mutevolezza

LAURA DI MICHELE 41

Il comico come controdiscorso del senso

LORENZO MANGO 65

2. I modi del comico

La commedia radicale The Merchant of Venice:

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

ANNA MARIA CIMITILE 91

Tra farsa e commedia.

L'antropologia patriarcale di The Taming of the Shrew

ROSSELLA CIOCCA 113

I 'luoghi' del desiderio e riconfigurazioni dello sguardo

in A Midsummer Night's Dream

GIUSEPPE DE RISO 129

Da Falstaff a Yorick.

Il corpo e il fantasma della vis comica shakespeariana

C. MARIA LAUDANDO 145

3. I linguaggi del comico

<i>(S)cortesia e retorica dell'inversione in As You Like It: una proposta di analisi pragmatica dei discorsi di Touchstone</i> BIANCA DEL VILLANO	163
<i>Oscillazioni del comico in Twelfth Night</i> ANGELA LEONARDI.....	181
<i>Il Co-mix shakespeariano: codici, generi e linguaggi tra parole e immagini</i> AURELIANA NATALE	205
<i>Cymbeline: un romance storico</i> ANTONELLA PIAZZA	223

4. Mettere in scena il comico

<i>La ricetta del comico: La dodicesima notte nella rivisitazione di Laura Angiulli</i> ROBERTO D'AVASCIO	253
<i>Il viaggio di Falstaff: transcodificazione di un personaggio</i> ANNAMARIA SAPIENZA.....	271
<i>Mettere in scena il mondo onirico. Il Sogno di una notte di mezza estate nelle produzioni del Teatro dell'Elfo</i> PAOLO SOMMAIOLO	291
I partecipanti.....	315

Oscillazioni del comico in *Twelfth Night*

Angela Leonardi

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

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

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

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

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

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

ORSINO

If music be the food of love, play on,

Give me excess of it, that surfeiting,

The appetite may sicken and so die.

That strain again, it had a dying fall.

O, it came o'er my ear like the sweet south

That breathes upon a bank of violets,

Stealing and giving odour. Enough, no more,

'Tis not so sweet now as it was before. [*Music ceases.*]

(I.1.1-8)²

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

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

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

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

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

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

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

DUKE ORSINO

[...]

O, when mine eyes did see Olivia first,

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

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

(I.1.18-22)⁴

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

VALENTINE

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

(I.1.23-31)⁵

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

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

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

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

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

MARIA

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

SIR TOBY

Why, let her except, before excepted.

MARIA

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

SIR TOBY

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

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

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

(I.3.3-12)⁸

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

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

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

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

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

SIR ANDREW
 Sir Toby Belch! How now, Sir Toby Belch?
 SIR TOBY BELCH
 Sweet Sir Andrew.
 SIR ANDREW [*to Maria*]
 Bless you, fair shrew.
 MARIA
 And you too, sir.
 SIR TOBY BELCH
 Accost, Sir Andrew, accost.
 SIR ANDREW
 What's that?
 SIR TOBY BELCH
 My niece's chambermaid.
 SIR ANDREW
 Good Mistress Accost, I desire better acquaintance.
 (I.3.43-51)¹⁰

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SIR ANDREW

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

MARIA

Sir, I have not you by th' hand.

SIR ANDREW

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

MARIA [*Takes his hand.*]

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

SIR ANDREW

Wherefore, sweetheart? What's your metaphor?

MARIA

It's dry, sir.

SIR ANDREW

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

MARIA

A dry jest, sir.

SIR ANDREW

Are you full of them?

MARIA

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

(I.3.61-77)¹⁷

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

(I.5.79-85)³⁵

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

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

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

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

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

(II.3.85-90)³⁸

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(II.3.143-149)⁴²

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

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

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

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

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

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

MARIA

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

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

SIR TOBY BELCH

And cross-gartered?

MARIA

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

(III.2.64-79)⁴⁵

Il tanto bramato “castigo sociale” ai danni dell’arcigno puritano è stato inflitto. Il *Truculentus* shakespeariano, l’agelasta che si rifiutava di ridere con gli altri sconta adesso la sua pena sotto gli occhi del pubblico che condivide il sadico piacere di Maria e Ser Toby. Lo stizzoso maggiordomo, insanamente innamorato di se stesso, è condannato a sopravvivere nell’immaginario collettivo in una posa da contrappasso: con indosso calze ridicole, gialle come la bile del malumore, avrà per sempre il viso costretto in un sorriso troppo ampio, che gli scava sulle guance le rughe profonde del disinganno.

Nella seconda scena del quarto atto, Malvolio viene rinchiuso nella stanza buia riservata ai pazzi. Quando, incitato da Maria, Feste va a fargli visita, assistiamo all’incontro tra i due ‘clown tristi’ dell’opera che, seppure contraddistinti da identità per molti aspetti in opposizione tra loro, condividono dei tratti di cupezza d’animo che offuscano quella solarità di modi che dovrebbe invece caratterizzare il genere della commedia quale il senso comune può intenderla. Ed è

⁴⁵ “MARIA: Se volete farvi scoppiare la milza dal ridere a crepapelle, seguitemi. Quel credulone di Malvolio s’è mutato in un infedele e un rinnegato: non esiste cristiano che spera di essere salvato per la giustezza della fede che avrebbe potuto dar retta a quei passi così grossolani e improbabili. S’è messo le calze gialle! / SER TOBY: E le giarrettiere incrociate? / MARIA: In maniera abominevole, come un pedante che tiene lezione in chiesa. L’ho seguito peggio di un assassino. Obbedisce punto per punto alla lettera che gli feci trovare per ingannarlo. A forza di sorridere sulla faccia gli sono uscite più linee che nella nuova mappa ampliata delle Indie. Non avete mai visto nulla di simile. Mi trattengo appena dal lanciargli contro qualcosa. Sono certa che la signora lo picchierà. E a quel punto, lui sorriderà scambiandolo per un gran favore.”

nel giusto Giorgio Melchiori quando scorge, in questa scena, la catastrofe che prepara, col fatto stesso che vi domini l'oscurità, "ad aprire per contrasto la luminosa sequenza finale, la felice catastrofe",⁴⁶ sancita dalle nozze fra Olivia e Sebastian e fra Viola e Orsino. Ma è altrettanto vero, come ho cercato di dimostrare, che in *Twelfth Night* il comico appare interpretato secondo una serie di variazioni e oscillazioni che ne sanciscono la natura poliedrica, problematica, l'impossibilità di ridurlo a un'unica cifra. Se luce c'è, in quest'opera, è una luce obliqua, indiretta: una penombra densa, che rende le figure indistinte piuttosto che aprirle in contorni netti. Ma non è tutto. Il grido di Malvolio, che vuole essere imprecazione e auspicio – "I'll be revenged on the whole pack of you!" (V.1.63)⁴⁷ – sembra alludere a una storia che non si è ancora conclusa, una storia in cui ancora non è certo che ad aver vinto siano il riso e il sorriso dei buoni. Come non ricordare, infatti, che di lì a non molto il comico sarà per legge bandito dalle scene? Malvolio, puritano da burletta e come tale divenuto bersaglio fin troppo facile della volontà di spasso degli altri protagonisti del dramma e degli spettatori, non può sapere che saranno quelli come lui ad avere infine la meglio. Ma la ruota della storia ha questo in serbo. La sua invettiva diverrà profezia: nel 1642, l'*annus horribilis* della drammaturgia inglese, il parlamento puritano ordinerà la chiusura dei teatri, e ciò arricchisce di ulteriori significati un'opera già complessa come *Twelfth Night*.

⁴⁶ Giorgio Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari: Laterza, 1994, 376.

⁴⁷ "Mi vendicherò di tutta la vostra banda!"