

Il presente volume trae spunto dalla giornata di studio «23 aprile 1616: Cervantes e Shakespeare diventano immortali», organizzata il 15 marzo 2016 dall'Accademia delle Scienze di Torino nella Sala dei Mappamondi.



Accademia delle Scienze di Torino

23 APRILE 1616:
CERVANTES E SHAKESPEARE
DIVENTANO IMMORTALI

A CURA DI
FRANCO MARENCO E ALDO RUFFINATTO

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO

In memoriam Alessandro Serpieri

I lettori che desiderano informarsi sui libri e sull'insieme delle attività della Società editrice il Mulino possono consultare il sito Internet:
www.mulino.it

ISBN 978-88-15-27305-5

Copyright © 2017 by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito www.mulino.it/edizioni/fotocopie

INDICE

Premessa, di Franco Marengo e Aldo Ruffinatto	p. 7
Paradossi dell'immortalità, di Franco Marengo	11
Con Cervantes in viaggio verso la modernità. Una lettura della seconda parte del <i>Chisciotte</i> , di Aldo Ruffinatto	29
PARTE PRIMA: LO SCRITTORE E LA TRADIZIONE	
Troilo e Amleto: Shakespeare e il senso della tradizione, di Piero Boitani	61
Numanzia e le sue sorelle: Cervantes fra tradizione neoaristotelica e sperimentazione teatrale, di Fausta Antonucci	79
PARTE SECONDA: MATURAZIONI. IL CORPUS SHAKESPEARIANO E IL ROMANZO CERVANTINO	
Shakespeare e un tempo che passa alla modernità, di Alessandro Serpieri	97
Il <i>Don Chisciotte</i> del 1615. Un modello di resilienza per il romanzo moderno, di José Manuel Martín Morán	121
PARTE TERZA: COMICO E GROTTESCO	
<i>Falstaff</i> . Il comico, il grottesco, l'infantile, di Giuliana Ferreccio	143

Paroles «perfetto cortegiano»: comicità, parodia e innovazione in <i>All's Well that Ends Well</i> , di Chiara Lombardi	p. 155
Comicità e linguaggio figurato ne <i>I due gentiluomini di Verona</i> , di Ilaria Rizzato	167
Don Chisciotte fra opera barocca e opera buffa: il <i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i> di Francesco Conti, di Iole Scamuzzi	177
<i>El coloquio de los perros</i> : dalla novella cervantina alla drammatizzazione di Joglars, di Veronica Orazi	189
PARTE QUARTA: METADISCORSI	
<i>Upon record?</i> Il metadiscorso storico nel <i>Riccardo III</i> , di Carla Pomarè	203
Metadiscorsi shakespeariani: la storia nella trilogia di <i>Enrico VI</i> , di Daniele Borgogni	215
<i>Tito Andronico</i> , o la tragedia come metadiscorso, di Luigi Marfè	227
Teatro e metadiscorso nel <i>Retablo de las maravillas</i> di Cervantes, di Guillermo Carrascón	239
Una magnifica intrusione, di Maria Consolata Pangallo	249
Gli autori	261

PREMESSA

Se, fra il 22 e il 23 aprile 2016, qualche foglio letterario avesse titolato «Cervantes e Shakespeare sono morti insieme», per una volta non sarebbe stato imputabile di propalare una post-verità, almeno dal punto di vista temporale: i due capiscuola hanno effettivamente lasciato questo mondo quattrocento anni prima di quelle date (lo si dice assimilando i calendari allora in uso nei due paesi: gregoriano in Spagna, giuliano in Inghilterra). Quattrocento anni che hanno testimoniato la comune, impareggiabile ascesa dei loro nomi nel dominio delle lettere e delle scene mondiali; donde la variante del nostro titolo, che vuol suggerire come una fine possa anche segnare un principio, cioè il passaggio dei due grandi autori dalla vita allo scrittoio all'immortalità della fama, fino a diventare ancora oggi punti di riferimento per chiunque coltivi o apprezzi i generi di scrittura da loro così egregiamente praticati.

Quello che i fogli letterari non dicevano – perché è custodito a doppia mandata nelle bibliografie specializzate di ristretti ambiti disciplinari, una messe sterminata e assai autoreferenziale – ha a che fare con gli strumenti che sono serviti alla posterità per registrare i modi e le circostanze in cui quelle straordinarie ideazioni sono affiorate alla nostra coscienza. Ecco, gli strumenti: o meglio, le pratiche della nostra lettura, ciò che ha contribuito a fare di noi dei conservatori di sempre attiva memoria letteraria e teatrale, insomma a diventare quel pubblico che quotidianamente – è il caso di dirlo – esplora, cita, si diverte o si commuove assistendo, sulla pagina o sulla scena, al farsi e all'imporsi di capolavori insieme antichi e modernissimi. Cervantes e Shakespeare hanno dato inizio alla modernità nel romanzo e nel teatro, e a noi spetta il compito di farli dialogare sotto la luce della nostra modernità tarda (o post-modernità). A

pensare che Shakespeare non controlli il suo personaggio, che gli sfugga di mano, come il personaggio di Satana sfuggirà alle intenzioni dell'autore Milton. E gli sfugge principalmente per la forza astratta e dirompente dei giochi con il linguaggio che prendono il sopravvento sulla coerenza interna del personaggio. Così come la grande invenzione shakespeariana del dramma storico crea la storia, anche l'invenzione di un personaggio mitico sfugge all'identità personale, per quanto poliedrica e sfaccettata essa sia e, come il genio nella bottiglia, produce interminabili intrecci e *sequels*. Sembra che il nome tenti di imporsi ai rifacimenti di vario genere, senza però riuscire mai a racchiudere il testo poetico in una forma definita; *what's in a name?* viene da chiedersi. È proprio un caso che un altro attore-regista-autore come Orson Welles, dopo aver impersonato Falstaff, concluda la sua carriera con *F for Fake?* Come nell'adattamento di Welles su tutto prevale il senso del tempo che passa, nostalgico è lo sguardo sul passato, sancito dal noto verso, «We have heard the chimes at midnight»²¹, che diede il titolo al suo famoso film, *Chimes at Midnight*; anche qui la forza dirompente del grasso cavaliere però si impose, tant'è vero che al film fu subito cambiato il titolo in *Falstaff*. Privata del gioco, la vita di Falstaff verrebbe – viene – meno. Così è che nel dramma successivo, *Enrico V*, Falstaff, fuori scena, muore. L'esuberanza arguta dei suoi giochi col linguaggio trasmigra in altri protagonisti shakespeariani: il principio di piacere è soppiantato dal disagio della civiltà.

²¹ «Abbiamo sentito le campane a mezzanotte» (W. Shakespeare, 2 *Enrico IV*, III, 2, 211).

CHIARA LOMBARDI

PAROLE «PERFETTO CORTEGIANO»:
COMICITÀ, PARODIA E INNOVAZIONE
IN *ALL'S WELL THAT ENDS WELL*

Nel capitolo introduttivo del *Cortegiano* (1528)¹, Baldassarre Castiglione promette a Messer Alfonso Ariosto, al quale è dedicato il trattato, di illustrare

qual sia [...] la forma di cortegiania più conveniente a gentilomo che viva in corte de' principi, per la quale egli possa e sappia perfettamente loro servire in ogni cosa ragionevole, acquistandone da essi grazia e dagli altri laude; in somma, di che sorte debba esser colui, che meriti chiamarsi *perfetto cortegiano* (I, 1)².

L'indagine sulla *cortegiania*, ovvero sulle qualità che un uomo di corte, tanto più in qualità di consigliere del principe, debba dimostrare di possedere, anima un trattato in forma di dialogo che si estende a un'ampia analisi storico-sociale del mondo rinascimentale in cui è rappresentato e, al tempo stesso, modellato un nuovo tipo di uomo³. Il motivo del successo dell'opera deriva anche dalla sua duttilità: ambientata alla corte di Urbino al tempo di Federico II di Montefeltro, essa viene impostata come gioco e si presenta, non senza una certa ironia, come messa in scena dei rituali, delle forme culturali e delle pratiche di corte che si sviluppano (e, non raramente, si incagliano) tra verità e apparenze, in seguito alla proposta di Federico Fregoso di «formar con parole un perfetto cortegiano» (I, 12).

¹ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam, Milano, Garzanti, 2015¹⁷. Corsivo mio.

² *Ibidem*, p. 15.

³ Sulla diffusione del *Cortegiano* in Europa cfr. P. Burke, *The Fortunes of the Courtier: The European Reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge, Polity Press, 1995; trad. it. *Le fortune del Cortegiano. Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, Roma, Donzelli, 1998; cfr. C. Ossola, *Dal Cortegiano all'«Uomo di mondo»*, Torino, Einaudi, 1987.

Nel corso dei quattro libri, l'indagine si estende ai vari aspetti della vita di corte e ai rapporti tra il cortegiano e il principe: si mettono al centro i concetti di grazia, di «sprezzatura», di «bon giudicio» e l'arte del conversare; si parla dell'esercizio delle armi e delle virtù da sviluppare e da coltivare (cautela, prudenza, misurata facondia ed elegante umorismo, in particolare nell'inventare e nell'usare le facezie); ovunque spicca la sapiente abilità della dissimulazione nella pratica della sprezzatura. Alla «donna di palazzo» e alla sua capacità di farsi interprete di queste virtù è dedicata la terza parte del libro, dove si elogia la relazione tra bellezza, onestà e grazia e si indaga sulla natura dell'amore. Al medesimo argomento è riservata la quarta parte del trattato, dove Pietro Bembo fa propria la teoria platonica dell'amore per dare solidità al sentimento ed evitare che la precettistica amorosa resti vincolata – come di fatto, però, avviene – a un superficiale gioco di apparenze.

Come cercherò di dimostrare in questo contributo, sul modello del *Cortegiano*, tradotto in inglese nel 1561 da Thomas Hoby⁴, si misurano sia, in generale, l'*All's Well That Ends Well* di Shakespeare, ambientato alle corti di Rossiglione, di Parigi e di Firenze, sia in modo particolare il personaggio di Paroles, con la sua verve linguistica e parodica. La commedia sembra infatti intrattenere un dialogo implicito (e neanche troppo) con il *Cortegiano* inteso come modello antropologico e, al tempo stesso, come specchio di un mondo, quello della corte rinascimentale, che risultava diviso tra un'insopprimibile umanità e le finzioni, tra l'apparire e l'essere, tra la simulazione e la dissimulazione. Il teatro shakespeariano si muove tra i medesimi ambiti e in analoghi contesti storici, ma agisce in senso contrario, indossando le maschere della simulazione sociale per ridicolizzarla attraverso i travestimenti, le esagerazioni, i giochi di parole. Nello specifico, poi, Paroles – personaggio che porta le *parole* fin dentro il suo nome – riprende e rivoluziona le teorie sulle armi e sull'amore e, in particolare, quelle più in

⁴ B. Castiglione, *The Book of The Courtier*, trad. di Th. Hoby (1561), London, J.M. Dent & Sons, 1974.

voga secondo le norme del trattato, de-formando, proprio a *parole*, il *perfetto cortegiano*. «I will return perfect courtier» (I, 1, 202): così si congeda da Elena prima di seguire il conte di Rossiglione nella guerra tra fiorentini e senesi. Ma ogni parola del *cortegiano* Paroles costituisce una sorpresa e un'esagerazione rispetto a quell'etichetta di corte che prescrive «discrezione» e «prudenza», «decoro» e «virtù»⁵, e si rivela capace di fare reagire in forme inattese i due mondi (uguali e contrari) della simulazione e della *performance*, il teatro e la corte, tra strategie belliche, economiche e amorose. Non si tratta di una semplice o univoca parodia né di uno scontato rovesciamento di determinate regole, anche se la modalità retorica della parodia ha senz'altro un notevole rilievo nell'acquisizione shakespeariana, ma di un'operazione intertestuale più complessa, sofisticata e innovativa rispetto a un codice (simbolico e linguistico) tutto da movimentare.

A Paroles, quindi, che riprende e innova un modello di personaggio e di comicità linguistica innestandolo sul ruolo shakespeariano del *fool*, e a quella che considero una sua particolare elaborazione dell'arte della *sprezzatura*, è affidato questo compito di ridisegnare il mondo della corte e di riconfigurarne i ruoli, i significati e le gerarchie, complicando e, al tempo stesso, risolvendo l'intreccio e aprendo non prevedibili prospettive di interpretazione del testo.

1. «*Ask me if I am a courtier*»: il *Cortegiano* e le sue maschere in «*All's Well That Ends Well*»

Sebbene gli studi critici si siano concentrati poco sui rapporti tra l'*All's Well That Ends Well* e il *Cortegiano*, che è stato invece analizzato come un modello importante per la ripresa e le trasformazioni della trattazione retorica e concettuale delle questioni d'amore e di desiderio in altri drammi di Shakespeare⁶, mi sembra che l'opera rimandi

⁵ Ad esse si fa riferimento diffusamente in tutta l'opera, ma soprattutto nel libro terzo del *Cortegiano*.

⁶ Cfr. S.A. Scott, «*The Book of The Courtier*»: A Possible Source of

frequentemente, e in molteplici forme, alle prescrizioni elaborate dal gioco contenuto nel trattato di Castiglione.

In generale, il dramma ha come interlocutori tre grandi libri italiani (ed europei): il *Decameron*, il *Principe* e, appunto, il *Cortegiano*. L'intreccio rimanda alla novella III, 9 della raccolta boccacciana, con ogni probabilità attraverso la mediazione del *The Palace of Pleasure* di William Painter⁷: siamo nella terza giornata, dove si raccontano storie collegate all'*industria*, che corrisponde alla capacità di tradurre il pensiero in un'azione vincente. Nella versione shakespeariana la Giletta di Boccaccio si chiama Elena, è figlia del medico Gerardo di Narbona e, come nel *Decameron*, sfida il re di Francia a guarirlo da una fistola, ci riesce e gli chiede in cambio di sposare l'uomo che ama, Bertram di Rossiglione, riluttante però a unirsi con una donna non nobile che non apprezza particolarmente. Ma la *virtus* di Elena – che assomma il coraggio all'intelligenza e alla concretezza – si impone ancora più nella seconda conquista di Bertram: dopo averlo inseguito a Firenze, nella guerra tra senesi e fiorentini, ed essersi sostituita nel letto della donna di cui

Bendick and Beatrice, in «PMLA», 16, 1901, pp. 475-502; C.L. Gent, *Measure for Measure and the Fourth Book of Castiglione's Cortegiano*, in «PMLA», 67, 1972, pp. 252-256; C. Wells Slights, *The Two Gentlemen of Verona and the Courtesy Book Tradition*, in «Shakespeare Studies», 16, 1983, pp. 13-31; B.A. Johnson, *The Fabric of the Universe Rent: Hamlet as an Inversion of the Courtier*, in «Hamlet Studies», 9, 1987, pp. 34-52; M.C. Bradbrook, *Courtier and Courtesy: Castiglione, Lyly and Shakespeare's «Two Gentlemen of Verona»*, in *Theatre of the English and Italian Renaissance*, a cura di J.R. Mulryne e M. Shewring, New York, St. Martin's Press, 1991, pp. 161-178; D. Baldini, *The Play of the Courtier*, in «Quaderni d'italianistica», 15, 1997, 1, pp. 5-22; V. Comensoli, *Music, the Book of the Courtier, and Othello's Soldier-ship*, in *The Italian World of English Renaissance Drama*, a cura di M. Marrapodi, Newark, University of Delaware Press, 1998, pp. 89-105; C.C. Baldini, *A Courtier or a Prince. Shakespeare's Richard II as a Dramatization of Conflicting Paradigms of Political Craftsmanship*, in «Forum Italicum», 37, 2003, pp. 56-69.

⁷ Cfr. H.C. Cole, *The «All's Well» Story from Boccaccio to Shakespeare*, Urbana, University of Illinois Press, 1981; P.D. Stewart, *How to Get an Happy Ending: «Decameron» III.9 and Shakespeare's «All's Well»*, in «Studi sul Boccaccio», 20, 1991, pp. 325-344.

lui si dichiara innamorato, la giovane ottiene ciò che le era stato opportunamente posto come impossibile: l'anello e un figlio (III, 2, vv. 55-60; V, 3, vv. 310-315). Elena ha vinto due volte: Bertram è «doubly won» (V, 3, v. 314). Anche il titolo, a scanso di equivoci (o forse proprio per crearne qualcuno), è doppiamente ribadito all'interno del testo: una prima volta, dopo che Elena si è sostituita nel letto di Diana con Bertram: «All's well that ends well; still the fine's the crown. / Whate'er the course, the end is the renown»), «Tutto è bene quel che finisce bene. Coronamento è fine. Qualunque sia il percorso, la fine è quel che conta», IV, 4, vv. 35-36) con l'immagine della corona come simbolo di potere; una seconda volta, dopo la partenza di Bertram da Firenze: «All's well that ends well yet, / Though time seem so adverse, and means unfit» («Tutto è bene quel che finisce bene. Nonostante il tempo avverso e i mezzi inadatti», V, 1, vv. 28-29). È quindi lecito, possiamo domandarci, parlare ancora d'amore in un'impresa per così dire 'machiavellica' dove, per usare un'espressione che rimanda alla sua diffusa banalizzazione e per riprendere l'espressione sopra riportata da Elena, *il fine giustifica i mezzi?* Nel finale del dramma, infatti, l'entusiasmo che caratterizza la novella di Boccaccio risulta smorzato all'interno di equilibri – sociali e individuali – raggiunti, ma non sempre davvero convincenti.

La domanda si complica nel contesto del dramma, la corte rinascimentale, con le sue norme e la sua ideologia continuamente affermate (e trasgredite). La contessa di Rossiglione e il re di Francia sono i personaggi le cui parole maggiormente rimandano alla precettistica del *Cortegiano*. Si pensi ai consigli che dà la contessa, all'inizio del dramma, al figlio Bertram quando si congeda da lei:

COUNTESS: Be thou blessed, Bertram, and succeed thy father / In manners as in shape. Thy blood and virtue / Contend for empire in thee, and thy goodness / Share with thy birthright. Love all, trust a few, / Do wrong to none. Be able for thine enemy / Rather in power than use, and keep thy friend / Under thy own life's key. Be checked for silence / But never taxed for speech. What heaven more will / That thee may furnish and my prayers

pluck down, / Fall on thy head. Farewell. (To LAFEU) My lord, / 'Tis an unseasoned courtier. Good my lord, / Advise him⁸.

La contessa invoca la relazione tra nobiltà di sangue e d'animo («blood and virtue», v. 63) e rielabora in versi alcune norme più volte ribadite nel *Cortegiano*: amare molti, credere a pochi, non offendere nessuno; preferire il silenzio al biasimo per una parola troppo libera. Sono alcuni dei precetti proposti nel secondo libro del trattato di Castiglione, dove si invita il gentiluomo a comporre il proprio comportamento con la stessa maestria con cui i pittori alternano luci e ombre per dare maggiore rilievo alle loro opere, parlando poco e dissimulando le proprie opere più degne di lode (II, 7).

Le raccomandazioni della contessa, in ogni caso, servono a poco, dal momento che Bertram è davvero, e resterà per tutto il dramma, un cortegiano immaturo, un *unseasoned courtier*: viziato, incostante, poco propenso ad assumere responsabilità, incapace di comprendere e di apprezzare anche una soltanto tra tutte quelle qualità di Elena così perfettamente identificate dal re di Francia (II, 3, vv. 118-145). Del resto, è proprio il re a lamentare la differenza tra il senso dell'onore della generazione passata – rappresentata dal padre di Bertram, vero cortegiano («like a courtier»), di cui compone una sorta di epitaffio («epitaph») – e i nobili di oggi, che sarebbero regrediti rispetto a quel modello:

⁸ «CONTESSA: Che tu sia benedetto, Bertram, e che tu possa essere simile a tuo padre nel comportamento, oltre che nell'aspetto! In te sangue e valore possano contendersi il primato, e la bontà competere con la nobiltà! Ama tutti, credi a pochi, non offendere nessuno. Mostra la tua abilità al nemico più in potenza che in atto, e difendi l'amico come la tua stessa vita. Fatti biasimare per il tuo silenzio piuttosto che per le tue parole. E ciò che il Cielo in più voglia darti, e che io, con le mie preghiere, riuscirò a ottenere, possa scendere sul tuo capo! Addio. (A LAFEU) Signore, è ancora acerbo come cortigiano. Voi, buon signore, abbiate cura» (W. Shakespeare, *All's Well That Ends Well*, I, 1, vv. 58-70). Il testo di riferimento è *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, a cura di J. Jowett, W. Montgomery, S. Wells e G. Taylor, Oxford, Oxford University Press, 2005. Le traduzioni sono personali. Corsivo mio.

KING: [...] It much repairs me / To talk of your good father. In his youth / He had the wit which I can well observe / Today in our young lords, but they may jest / Till their own scorn return to them unnoted / Ere they can hide their levity in honour. / So like a courtier, contempt nor bitterness / Were in his pride or sharpness; / [...] Who were below him / He used as creatures of another place, / And bowed his eminent top to their low ranks, / Making them proud of his humility, / In their poor praise he humbled. Such a man / Might be a copy to these younger times, / Which followed well would demonstrate them now / But goes backward⁹.

Benché metta in luce le qualità che si addicono a un vero cortegiano (vigore corporale e abilità nelle armi, il *wit* che corrisponde alla facezia, un magnanimo senso dell'onore e dell'orgoglio, una saggia umiltà), il re finisce per cadere nell'«errore» che il dialogo di Castiglione mette in evidenza all'inizio del libro secondo: quello, tipico dei vecchi, di lodare i tempi passati e biasimare il presente («così parlano ancor delle corti, affermando quelle di che essi hanno memoria esser state molto più eccellenti e piene di omini singolari, che non son quelle che oggidì veggiamo», II, 2).

Alla ripresa della norma cortegiana nei discorsi del re e della contessa, e alla sua acquisizione ridimensionata e ironica in personaggi come Lafeu e i fratelli Dumaine, si può affiancare una linea parodica che discute tale modello sul piano del linguaggio e dei comportamenti. Prima di arrivare a Paroles, pensiamo già agli interventi comici del

⁹ «RE: Mi conforta molto parlare di tuo padre. Da ragazzo possedeva quello spirito che oggi osservo nei nostri giovani signori. Loro, però, vanno avanti a scherzare fino a incorrere nel disprezzo senza neanche accorgersene, prima di riuscire a nascondere la leggerezza con l'onore. Da vero cortigiano, il suo orgoglio non ammetteva disprezzo, né acedine né offesa. [...] Trattava coloro che stavano sotto di lui come persone appartenenti a un'altra sfera; dalla sua eminente posizione si inchinava al loro basso rango, rendendo costoro fieri per la sua umiltà, e umilmente accoglieva i loro semplici elogi. Un uomo siffatto dovrebbe essere un modello per i nostri tempi; e a seguirlo bene, dimostrerebbe loro che farebbero bene a tornare indietro». W. Shakespeare, *All's Well That Ends Well*, cit., I, 2, 30-46.

clown Lavatch. Specialmente nei suoi dialoghi con la contessa, il personaggio riprende sempre le questioni 'cortegiane' dibattute nel dramma (il matrimonio, la seduzione, le buone maniere, l'onore) intaccandone, come spesso fanno i *clown* nei drammi shakespeariani, i contenuti attraverso uno stravolgimento delle strutture linguistiche più scontate con il gioco di parole. Lavatch, inoltre, rivendica il proprio ruolo di cortegiano, il diritto di avere un posto di tutto riguardo a corte. Si tratta ovviamente di un paradosso. Quando infatti il personaggio, che si presenta ben nutrito e male educato («highly fed and lowly taught», II, 2, v. 3), dichiara provocatoriamente che proprio per questo motivo il suo posto è a corte («I know my business is but to the court», II, 2, v. 4), la contessa replica, come mimando il suo linguaggio: «"To the court"! Why, what place make you special, when you put off that with such contempt? "But to the court"!» («"A corte"! Perché, quale altro posto consideri degno, se la disdegni con tanto sprezzo? "A corte"!», 5-7). Nessuno meglio del *clown*, che ambisce alla corte e pure la disprezza, che ha avuto in prestito da Dio le buone maniere e può spacciarle a buon mercato, ha diritto di avere il suo posto tra i cortigiani. «Ask me if I am a courtier»: chiede provocatoriamente alla contessa (II, 2, v. 35). E dimostrerà di essere cortegiano fornendole una formula che può servire come risposta per ogni occasione, «O Lord, Sir!» (II, 2, vv. 40-60 *passim*), un'esclamazione che dice tutto e niente, ed esprime con giusta eleganza e distacco il falso coinvolgimento in ogni pubblico affare.

2. *Paroles* e la speciale arte della sprezzatura

Uno dei concetti più importanti del *Cortegiano*, come è noto, si costruisce intorno alla «nova parola» *sprezzatura*, da cui nasce la «grazia» e che consiste nell'evitare «come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione»; sprezzatura è nascondere l'arte e dimostrare «ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi» (I, 26). La

versione inglese di Thomas Hoby fa coincidere il termine con «affectation», «curiosity» e, nel passo specifico, con «recklessness»¹⁰. Di per sé, però, la traduzione non rende esattamente il senso dell'originale o lo restituisce molto più ampiamente: secondo l'*Oxford English Dictionary*, infatti, il significato di *reckless* è «to neglect; to be negligent or heedless of (a thing)».

Nel recupero del significato letterale di questo termine, ma nel vario gioco di significati che si creano intorno ad esso, si costruisce a mio avviso la speciale arte della *sprezzatura* di Paroles, che ovviamente risulta ben diversa da quella intesa da Castiglione, ma in una certa non trascurabile relazione. Da una parte, infatti, il personaggio fa tutt'altro che ridimensionare se stesso e la propria opera: modellato su certi motivi del *miles gloriosus* plautino, si fa vanto di essere grande guerriero, nato sotto l'influsso di Marte (I, 1, 190 ss.), e con Bertram inneggia alla guerra e lo incita alla campagna militare a Firenze (II, 3, v. 280 ss.), ma in battaglia si comporta da codardo e da traditore, specie quando si tratta di recuperare il tamburo perduto (III, 4, v. 335 ss.). Egli mostra di avere a cuore soprattutto la propria incolumità, il bere e il mangiare, come ogni buffone che si rispetti (IV, 3, v. 335 ss.). E in scena lo vediamo vestito come un *fool*, con sciarpette e orpelli («the scruffs and the bannerets», II, 3, v. 205), come fa notare Lafeu, il vecchio gentiluomo francese che si diverte a smascherare questo stravagante impostore. Dall'altra parte, Paroles fa della propria avventatezza, della sfacciata noncuranza per le regole e per le convenzioni (specie quelle di corte) un modo per riscrivere sotto il segno del paradosso e della *nonchalance* quelle stesse norme cortegiane, dando loro vitalità e vigore e portando novità sia nell'intreccio e nel linguaggio sia nel contesto in cui il dramma è collocato.

In questo senso, rispetto al testo italiano e al suo codice normativo, il linguaggio di Paroles compie quella forma di speciale *cancellazione* che è un aspetto della parodia

¹⁰ B. Castiglione, *The Book of The Courtier*, cit., pp. 48-49.

(«writing under erasure»)¹¹, e che si accompagna alla più generale forma di esagerazione e deformazione. Ciò si manifesta fin dall'entrata in scena del personaggio, nel primo dialogo con Elena, quando Paroles suggerisce alla giovane il piano per conquistare Bertram mettendo a frutto la propria verginità (cfr. I, 1, vv. 105-131). Non soltanto Paroles rinnova la relazione, ormai quasi scontata, tra strategie belliche e amorose, e tra seduzione e assedio, tipica della tradizione comica (soprattutto plautina), con l'uso di metafore comiche inedite imperniate sulla verginità e sui suoi simboli, ad esempio nel gioco di parole: «Man, setting down before you / will undermine you and blow you up» («L'uomo si piazza lì davanti, vi sgrotta e ve la fa saltare», I, 1, vv. 117-118), ben colto dal *wit* di Elena, la quale a sua volta dichiara di volersi difendere da «underminers and blowers-up», «minatori e bombardieri» (vv. 118-119); egli conforma inoltre la sua intraprendente precettistica a principi «economici» che sviluppano alla sua maniera la nozione, sostenuta anche nei *Sonetti*, dell'*increase*: «It is not politic in the commonwealth of nature to preserve virginity. Loss of virginity is rational increase...» («Non è politico, nell'impero della Natura, preservare la verginità. La perdita della verginità comporta incremento razionale...», vv. 124 ss.). Paroles porta così alle estreme forme la poetica della facezia che si addice al cortegiano, dando libero sfogo a quella licenziosità là vietata, con una parola libera e fitta di doppia sensi ma sempre implicitamente critica, che si innesta sulle convezioni linguistiche e sociali del dialogo umanistico-rinascimentale di matrice platonica per rivoluzionarle. Fa quindi dei linguaggi del teatro (e dunque della finzione) un mezzo per affrontare, ridiscutere e ridefinire in maniera mimetica e caricaturale, quel mondo analogamente costruito sulla finzione che è la corte, caratterizzato – in particolar modo secondo la trattazione del *Cortegiano* – da un esercizio

¹¹ «Parodic erasure disfigures its pre-texts in various ways that seek to guide our reevaluation or reconfiguration of them» (R. Phiddian, *Swift's Parody*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 13-14); cfr. S. Dentith, *Parody*, London-New York, 2000, Routledge, p. 15.

continuo di simulazione e dissimulazione. Inoltre, sul piano drammaturgico, contribuisce così ad avviare l'intreccio.

Oltre alle parti in cui tiene testa ai vari loschi individui della corte, è poi decisivo il paradossale ruolo del personaggio nell'operare un multiplo smascheramento: di sé, di Bertram e di tutto quell'intreccio che egli stesso ha ordito. Innanzitutto, Paroles contribuisce a smascherare se stesso quando, in guerra, viene messo alla prova da Bertram e da quelli della sua stessa parte nell'impresa di recuperare il tamburo perduto. È qui che si rivela per essere il soldato fanfarone che abbandona volentieri lo scudo per salvare la pelle (IV, 3, v. 244). Inoltre, per mettersi in salvo, bloccato e incappucciato, non esita a dire ogni sorta di infamia su tutti quelli della sua parte e specialmente su Bertram (presente alla confessione), di cui traccia un coloritissimo, ma inappuntabile, ritratto: «a foolish idle boy but for all that very ruttish» («un ragazzo sciocco, indolente, sempre in calore», IV, 3, v. 220); «a dangerous and lascivious boy, who is a whale to virginity, and devours up all the fry it finds» («un ragazzo pericoloso e lascivo, una specie di squalo della verginità, che divora tutti i pescetti che trova», vv. 225-226).

In questo modo, come ogni *fool* shakespeariano che si rispetti, Paroles fa emergere il vero al di sotto di ogni finzione; al tempo stesso, interpreta e stravolge un'altra norma del *perfetto cortegiano*, che consiste nel dire la verità al principe «senza timor o pericolo di dispiacerli»...:

Il fin adunque del perfetto cortegiano, del quale insino a qui non s'è parlato, estimo io che sia il guadagnarsi, per mezzo delle condizioni attribuitegli da questi signori, talmente la benivolenzia e l'animo di quel principe a cui serve, che possa dirgli e sempre gli dica la verità d'ogni cosa che ad esso convenga sapere¹².

Dopo essersi congedato da Elena, nel primo atto, con l'ambigua promessa di tornare «perfetto cortegiano», alle corti di Francia e di Firenze Paroles ha quindi indubbia-

¹² B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, cit., IV, 5, p. 368.

mente fatto un buon esercizio di *cortegiania*, dando libero e ampio sfogo alla sua personale *sprezzatura* o, per meglio dire, alla sua *recklessness*. Se infatti il gioco di Castiglione era di «formar con parole un perfetto cortigiano», il gioco di Paroles è senz'altro quello di *deformare*, «con parole», un perfetto cortigiano, indossandone i panni con tutta la comicità che gli appartiene per smascherare ipocrisie e disvelare nuove virtù.

In questa operazione finisce per essere proficuamente coinvolta anche Elena, che acquisisce e stravolge il ritratto dell'ottima «donna di palazzo» del *Cortegiano*, portando a compimento, pur non senza una certa *machiavellica* ambiguità, quelle qualità che il re aveva visto in lei, e che difficilmente si possono insegnare in un trattato: abilità infinita o mostruosa disperazione («Skill infinite, or monstrous desperate», II, i, v. 184).

Per questo lo sciogliersi dell'intreccio, alla fine, comporta un addio alle *courtesies*, liquidate come «spregevoli», *scurvy*:

LAFEU: Mine eyes smell onions, I shall weep anon. / (To PAROLES) Good Tom Drum, lend me a handkerchief. / So, I thank thee. Wait on me home, I'll make sport / with thee. Let thy curtsies alone, they are scurvy ones¹³.

¹³ «LAFEU I miei occhi sanno di cipolla. Potrei piangere. (A PAROLES) Buon Tamburo Maggiore, prestami un fazzoletto. Ecco, grazie. Aspettami a casa. Con te mi voglio divertire. Lascia stare quelle cerimonie. Sono spregevoli» (W. Shakespeare, *All's Well That Ends Well*, cit., V, 3, vv. 320-323).

ILARIA RIZZATO

COMICITÀ E LINGUAGGIO FIGURATO NE I DUE GENTILUOMINI DI VERONA

Il linguaggio comico è uno degli elementi più apprezzati de *I due gentiluomini di Verona*, che per la struttura drammatica, la tecnica scenica e la caratterizzazione non sembrano paragonabili alle più note e fortunate commedie shakespeariane¹. Il tessuto linguistico con cui l'opera porta lo spettatore al riso viene invece elogiato in modo concorde dalla critica come espressione già matura e completa del verso e ancor più della prosa shakespeariani².

Tale esito felice è dovuto ad almeno due fattori che si intrecciano ed enfatizzano a vicenda. Il primo è l'insolita proliferazione di personaggi comici nella commedia, che presenta non uno ma ben due buffoni, Speed (Svelto) e Launce (Lancia) e, insieme a quest'ultimo, il cane Crab (Ringhio)³. A questi si affianca il personaggio di Giulia, che si traveste da paggio per seguire l'innamorato Proteo, e dunque, vuoi per il travestimento, vuoi per la doppiezza del suo ruolo, acquisisce funzioni simili a quelle del buffone vero e proprio⁴. La numerosità di tali personaggi moltiplica le situazioni comiche, rendendo la commedia molto ritmata e vivace sul piano dell'intrattenimento. Il secondo fattore

¹ A titolo riepilogativo delle numerose voci critiche, si cita soltanto S. Wells, *The Failure of the Two Gentlemen of Verona*, in «Shakespeare Jahrbuch», 99, 1963, pp. 161-173.

² *Ibidem*; F.P. Wilson, *Shakespeare's Comedies*, in *Shakespearean and Other Studies*, a cura di H. Gardner, London, Oxford University Press, 1969.

³ H.F. Brooks, *Two Clowns in a Comedy (to Say Nothing of the Dog): Speed, Launce (and Crab) in «The Two Gentlemen of Verona»*, in «Essays and Studies», 16, 1963, pp. 91-100; R. Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1987, trad. it. *Shakespeare e la tradizione del teatro popolare*, Bologna, Il Mulino, 1989.

⁴ R. Weimann, *Shakespeare e la tradizione del teatro popolare*, cit.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2017
dalla Litoscibo, Bologna - www.litoscibo.it

COPIA MAGGIO
E. 2 D. 11. 03/1972

progetto grafico: Francesca Vaccari