

Shakespeare all'italiana

Stephen Orgel

ABSTRACT

Audiences at Anglophone productions of Shakespeare bring to the theatre assumptions and expectations about the plays formed over many years of study and familiarity: English speakers grow up with Shakespeare texts. But familiarity can occasion rigidity about texts, and inhibit the degree of interpretive innovation possible in performance. Productions in translation for non-English-speaking audiences are often revelatory, presenting the plays as if new, as, indeed, they are to much of the audience. This essay considers Italian productions of *Romeo and Juliet* and *Twelfth Night* that for English speakers were strikingly original; in Italian, elements of the plays that to Anglophone audiences were over-familiar or melodramatic became high points of the drama. Shakespeare here became the essence of theatre, unconstrained by tradition or language.

Nel 2005 mi trovavo a Roma con lo studioso del Rinascimento italiano Michael Wyatt. Un giorno dei primi di luglio avevamo letto ne *La Repubblica* un articolo su una sfilata di moda. Una tale notizia non avrebbe di certo attratto la nostra attenzione se non perché la sfilata si sarebbe tenuta al *Globe Theatre* presso i giardini di Villa Borghese. Non eravamo a conoscenza dell'esistenza di questo *Globe* romano, aperto nel 2003 e intitolato alla memoria di Silvano Toti. La rappresentazione di una produzione del *Romeo e Giulietta* era in programma di lì a pochi giorni e

* Il presente saggio è stato pubblicato, dopo la consegna alla rivista, in lingua inglese all'interno del volume *The invention of Shakespeare and other essays*. La traduzione è ad opera di Stefano Berti.

così, con un gruppo di quattro amici tra i quali tre italiani, siamo andati a vederla.

Il teatro si trova in una sorta di *poets' corner*. Per arrivare a Shakespeare si deve superare una schiera di statue a grandezza naturale di scrittori stranieri, fra cui Puškin, Gogol', il poeta persiano Nizami e Garcilaso de la Vega. Eravamo appena tornati da Londra e mi ha colpito molto il contrasto fra il *Globe* inglese – costantemente spacciato come il teatro di Shakespeare – e la modestia del *Silvano Toti*. Quest'ultimo è visibile a malapena tra il fitto di un boschetto, viene pubblicizzato poco e, comunque, senza le grandi pretese del teatro londinese. Tuttavia, il *Globe* romano, costruito per celebrare il centenario del parco cittadino di Villa Borghese, è davvero fedele alla struttura ottagonale in legno con rifiniture in stucco del *Globe* originario.

Alla sua morte nel 1989, il magnate dell'edilizia e cultore delle arti Silvano Toti lasciò del denaro finalizzato alla creazione di una fondazione culturale, la quale poi costruì il *Globe* di Villa Borghese. Ci impiegarono solamente *tre* mesi a costruirlo – lo stesso tempo speso per l'erezione del *Globe* originario. Furono necessari, invece, molto più tempo e soldi per portare a termine il progetto dell'ultima versione londinese. Ad ogni modo, come si legge nell'opuscolo informativo, il *Globe* di Roma nega a chiare lettere qualsiasi fedeltà all'originale: «Il teatro *Silvano Toti* non deve essere considerato un'imitazione del *Globe* di Londra [*N.d.A.* del 1599], del quale per altro non esiste copia del progetto originario». Si osserva poi come il teatro, che «riproduce la caratteristica 'grande o di legno' dell'originale, [voglia] essere uno spazio per la creatività e la fantasia degli artisti italiani e stranieri in una prospettiva multidisciplinare». Si conclude sottolineando come esso sia «anche un palcoscenico adatto ad allestimenti elisabettiani che ne esaltino la felice essenzialità e la linea architettonica».¹

Le dimensioni interne sono simili a quelle del *Globe* inglese, sebbene la capienza sia decisamente inferiore: i posti passano da 3000 a 1250,

¹ L'opuscolo è consultabile al seguente link <https://www.globetheatreroma.com/eventi-aziendali/>

420 dei quali in platea. Il palcoscenico aggettante è sobrio e disadorno, con un *discovery space* munito di siparietto e sormontato da un'ampia balconata. Nei tre ordini di gallerie ci si siede su panchine di legno senza schienali, più scomode persino di quelle del *Globe* londinese; tuttavia, la visione laterale è migliore in quanto le esili colonnine di legno, che talvolta vengono usate come alberi o altri elementi di scena, non ostacolano la vista dello spettatore, problema posto, invece, dalle grosse colonne portanti del *Globe* londinese, che, tra l'altro, sembrano tratte da un disegno dello *Swan*. Quando si va al *Globe* di Roma non ci si deve premurare di avere un posto centrale: il palcoscenico è davvero un palcoscenico aperto e la visuale è ottima da qualsiasi posto. Il *Silvano Toti* sembra agevolare anche gli spettatori in platea. A Londra le norme anti-incendio vietano di sedersi a terra, per cui nei giorni di canicola o in caso di produzioni particolarmente noiose, il disagio tra il pubblico astante è palpabile e gli spettacoli sono preceduti da una serie di avvertimenti e messaggi apologetici. Anche a Roma vigono norme anti-incendio, ma queste non impediscono alla platea di sedersi o di accovacciarsi: a salvaguardia dell'incolumità degli spettatori vi è una banda di nerboruti addetti alla sicurezza che stazionano in piena vista ai lati dell'auditorium e che passeggiano con agio fra la platea ad ogni intervallo. L'impressione costante che ne deriva è di un imminente *molto rumore per nulla* ai lati del teatro.

È difficile esprimere un giudizio sull'acustica del teatro romano dato che tutti gli attori erano microfoni, al contrario di quanto avviene solitamente a Londra. Probabilmente i microfoni non sarebbero stati nemmeno necessari: durante il *Romeo e Giulietta*, quello di Romeo ha smesso di funzionare per una decina di minuti e, nonostante l'attore fosse pure di spalle, lo si poteva udire benissimo; al *Globe* di Londra spesso non è così. Lo svantaggio maggiore del sistema di amplificazione è l'uniformità che ne consegue: molte sottigliezze di tono spariscono. Tuttavia, ripensando ai molti dialoghi che si perdono al *Globe* di Londra, non si può che essere grati della presenza dei microfoni. Sicu-

ramente il teatro potrebbe servirsi di un miglior sistema di amplificazione, ma è pur vero che uno dei fascino del *Silvano Toti* è proprio il fatto di non avere grandi pretese.

Nel *Romeo e Giulietta* non sono stati effettuati cambi di scena e pochi sono stati arredi utilizzati; il principale, un cassone usato con diverse funzioni: come letto di Giulietta nella scena della notte delle nozze, come baule contenente la sua dote, come catafalco e, infine, come tomba. I giovani attori erano pieni di energia e sapevano interagire magnificamente sul palco. I costumi erano semplici e perlopiù neri: una semplice calzamaglia per gli uomini e vestiti un po' più elaborati per le donne. Vi erano, comunque, degli sprazzi di colore qua e là: il Principe vestiva di rosso, mentre i due amati nella scena delle nozze vestivano di bianco; nel complesso, comunque, la messinscena è apparsa visivamente molto sobria.

La *performance* si è rivelata, invece, ben più complessa, coinvolgente e dal ritmo incalzante. La durata totale è stata di due ore e mezza, senza che vi fossero stati tagli significativi al testo originale. Romeo, unico attore di una bellezza da grande schermo, era un ginnasta quasi sempre in movimento fra corse, salti e arrampicate per raggiungere il balcone. Giulietta sembrava una tredicenne nelle sembianze e nella recitazione; ne è derivata un'interpretazione davvero originale: il suo personaggio funzionava superbamente e passaggi che spesso sono ridotti o tagliati nelle produzioni anglofone non hanno creato alcun problema. Nel monologo che Giulietta declama prima di bere la pozione, le sue paure erano giustificate dalla sua innocenza ed inesperienza, mentre la retorica melodrammatica risultava connaturale alla sua giovanissima età. Per la prima volta, durante questo monologo nessuno spettatore si è messo a ridere. Mercuzio è stato magnifico e ha saputo rendere il discorso della regina Mab con una fisicità e un'intensità psicologica tali che i suoi compagni lo hanno seguito come sotto incanto fino a quando Romeo non lo ha interrotto. L'attrice che ha interpretato la Balia non era un'anziana, bensì una donna sulla trentina: d'altro canto, il testo non richiede che il personaggio abbia più di ventotto anni: ha una figlia dell'età di Giulietta, quest'ultima nata quando Madonna Capuleti aveva

quattordici anni. L'attrice ha vestito la Balia di un'altissima e costante tensione emotiva, al limite dell'isteria, giustificando così il voltafaccia repentino della donna nei confronti di Giulietta quando le dice: «Sposate Paride», «Romeo è uno straccio al confronto» (III.5) (Shakespeare 2012, 244). In Shakespeare la Balia fatica molto a mantenere l'autocontrollo e questa interpretazione è riuscita finalmente a mettere in luce sia quanto Giulietta faccia affidamento sulla Balia sia quanto l'inaffidabilità di quest'ultima possa avere degli esiti pericolosi. Il padre di Giulietta, al contrario, è stato reso come una persona molto ragionevole non solo quando viene proposta per la prima volta la possibilità di un matrimonio fra Giulietta e Paride, ma anche, più in generale, nella gestione della faida familiare tantoché, quando la morte di Tibaldo lo porta a perdere il controllo, la sua trasformazione ha stupito ancora di più.

Gli attori di questa produzione, non provando il tipico timore reverenziale nei confronti del testo shakespeariano, hanno potuto sfruttare al massimo quanto le produzioni anglofone solitamente tagliano per l'imbarazzo che può causare loro; il discorso della pozione di Giulietta ne è l'esempio più lampante, e la prima scena in cui compare Frate Lorenzo non è da meno. Quest'ultima, mentre nelle produzioni anglofone è sempre una noia, nella produzione romana non solo non è stata tagliata, ma ha ricevuto addirittura gli applausi di un pubblico entusiasta. Sebbene i miei amici italiani abbiano osservato un uso moderato di un italiano un po' più moderno, il testo tradotto è rimasto fedele all'originale e i sonetti interni sono stati mantenuti. Brani di Elgar, stranamente, sono stati usati per le musiche.

Il regista di questa entusiasmante produzione è stato il geniale e prolifico Gigi Proietti, attivo nel teatro italiano per oltre quarant'anni, fino alla sua morte nel 2020. Per il *Romeo e Giulietta* ha voluto mettere insieme un *cast* di attori giovani e poco noti. Una ricerca sul *web* mi informa che l'affascinante e atletico Romeo, Alessandro Averone, prima di questa produzione aveva preso parte ad un cortometraggio girato in Croazia (2002) e a un lungometraggio premiato al festival cinematografico di Montreal (2004). Per il teatro era comparso in una sola altra produzione. La magnifica Giulietta, Valentina Marziali, aveva recitato in

un film per il piccolo schermo e in una produzione italiana di *Molto rumore per nulla*. Non trovo altre partecipazioni teatrali del grande interprete di Mercuzio, Alessandro Albertin, se non come co-autore di un *play*. La Balia, Nadia Rinaldi, aveva già fatto un bel po' di televisione e anche Frate Lorenzo, Massimiliano Giovannetti, aveva recitato in due film. Insomma, il *Romeo e Giuletta* di Proietti è stata una produzione stellare senza alcuna grande *star*.²

Il mese dopo siamo tornati al *Silvano Toti* per assistere a *La dodicesima notte* diretta da Riccardo Cavallo. Nonostante la compagnia fosse la stessa del *Romeo e Giuletta*, gli attori erano quasi tutti diversi, ma sempre poco noti al pubblico. È stata una produzione magnifica, addirittura migliore del *Romeo e Giuletta* per il suo carattere originale e audace (e un *budget* alle spalle chiaramente più sostanzioso).³ Si è rivelata una produzione decisamente libera rispetto al testo shakespeariano. Tanto per cominciare, il titolo *Twelfth Night* è stato tradotto come *La dodicesima notte*, traduzione ormai divenuta convenzionale in Italia. In inglese “*Twelfth Night*” indica l’Epifania, il sei di gennaio, ovvero la dodicesima notte dopo Natale. La rilevanza del titolo rispetto al testo è ancora molto dibattuta, tuttavia *Twelfth Night* richiama in modo appropriato sia le gozzoviglie tipiche del periodo di festa sia il concetto di rivelazione, di *epifania* per l’appunto. “La dodicesima notte” corrisponde a “*The Twelfth Night*” (con un articolo determinativo) che non rimanda affatto all’Epifania, ma ad una notte qualsiasi in una serie qualsiasi di dodici notti. Una traduzione appropriata potrebbe essere *L’Epifania*, alla stregua de *La Nuit des Rois* delle edizioni francesi. Sembra

² La produzione è stata messa in scena nella stagione inaugurale del 2003. Ad oggi, gennaio 2021, su *YouTube* di questa produzione si possono trovare solo quattro brevi spezzoni:

Romeo e Benvolio (<https://www.youtube.com/watch?v=ea5qDCr4sPo>);

la scena del ballo (<https://www.youtube.com/watch?v=B6jEOe1hQxo>);

la scena del balcone (<https://www.youtube.com/watch?v=KIToEOPCyx4>);

la scena della morte di Romeo (<https://www.youtube.com/watch?v=OBE6X-xflzY>).

³ Al *link*, l’unica foto del *cast* che sono riuscito a trovare <https://static.rbcasting.com/La-dodicesima-notte-878778.jpg>.

che Cavallo e i suoi attori, non cogliendo il vero riferimento del titolo, si siano affidati al solo significato numerico, facendo dell'opera shakespeariana la dodicesima fra "le mille e una notte". L'atmosfera era quella di una fiaba orientaleggiante, sobria ma incantevole. A far eccezione è stato Sir Andrew con il suo kilt e basco di tartan turchese; la probabile allusione era a sant'Andrea, patrono della Scozia, sebbene la produzione avesse italianizzato il suo nome in Sir Andrea. La presenza in Illiria di uno scozzese, per giunta vestito di turchese, non aveva molto senso, ma ben si attagliava all'aria esotica della messinscena.

La scenografia appariva vagamente moresca. Come elementi scenici fissi, usati variamente lungo tutta la rappresentazione, vi erano due sobri paraventi e due piccole vasche d'acqua alimentate da fontane. In questa atmosfera languida e seducente, le allusioni sessuali presenti nell'opera si sono fatte palesi. Nella scena d'apertura, Orsino ha recitato le battute del «se la musica è il cibo dell'amore» (I.1) (Shakespeare 2020, 5), mentre giaceva a terra assieme al suo servitore Valentino, diventato *Valentina* in questa produzione: stavano facendo l'amore. La donna mostrava il seno e, sebbene lui indossasse i pantaloni, era chiaro cosa stessero facendo. Tutte le lodi nei confronti di Olivia servivano solo ad eccitare i due: a Valentina piaceva il suo ruolo di intermediaria e, quando tornava dalle sue vane spedizioni, rideva della donna assieme al Duca. Chiaramente sia Orsino che Valentina trovavano la cosa piuttosto stimolante. Similmente, nella scena in cui si vede per la prima volta Cesario alla corte di Orsino, mentre Valentina rivelava all'uomo la sua nuova posizione di favorito del Duca, questa lo ha palpeggiato e ha pure tentato di baciare. Una tale scelta di regia ha risolto un problema interno all'opera, ovvero il motivo per cui la nuova posizione di Cesario non suscita alcuna gelosia. Il tentativo di Valentina di cooptare Cesario facendone un suo amante ne ha giustificato i sentimenti e ha funzionato perfettamente a livello drammatico.

Questa produzione ha saputo sfruttare il difficile gioco dei travestimenti molto meglio delle produzioni anglofone. Per esempio, subito prima del «mai disse il suo amore» (II.4), Orsino è entrato in scena mentre Cesario si stava rinfrescando in una delle due vasche. Tuttavia,

il Duca era così immerso nei suoi pensieri che non si è accorto della ragione dell'imbarazzo del suo servitore, il quale ha preso una vestaglia e ha attraversato il palco (praticamente nudo di fronte agli spettatori) per andare a vestirsi dietro a un pilastro così esile che non lo nascondeva affatto.

Olivia è stata rappresentata come una sciocchina dalle emozioni esagerate e il suo amore per Cesario sembrava nascere dal nulla – un personaggio che non sarebbe di certo fuori luogo in *soap operas* come *Dallas*, *Dynasty* o, per rimanere in Italia, *Un posto al sole*. Olivia si è innamorata di Cesario come si innamorava di tutti, fatta eccezione per l'unico uomo che effettivamente la voleva (o diceva di volerla): Orsino. Quest'ultimo, invece, è rappresentato come un uomo forte ed energico, ma dalle idee poco chiare: il suo presunto amore per Olivia e quello professato per Viola alla fine dell'opera sembrano avere meno fondamento rispetto alla lunga relazione intrattenuta con Valentina. Il Duca ha un che di Mr. Big in *Sex and the City*: vive alla giornata, godendo di quello che la vita gli offre.

I personaggi comici di Sir Toby, Sir Andrew, Maria e Feste (Fabian non c'era) avevano l'aria dei *vaudevillian* di un tempo in mezzo ad una schiera di *ingénue*. Nel complesso le loro interpretazioni sono state le più professionali e convincenti dell'intera produzione e il regista le ha usate in modo superbo. Si è avuta l'impressione che, a fare da contrappunto ai molti aristocratici dalle idee poco chiare, vi fossero dei personaggi comici con obiettivi e stili ben definiti: sì, equivoci ed eccessivi, ma comunque sempre coerenti e divertenti. La scena delle «focacce e birra» (II.3), in cui Malvolio condanna i chiassosi trinconi, è stata tagliata e rimpiazzata con una breve farsa rossiniana – una sostituzione brillante e selvaggia in cui il bagordo e la musica si alimentano a vicenda. La musica, sebbene sembrasse proprio di Rossini, non lo era; era invece un *pastiche* magnifico e davvero convincente. Come ci si auspica per le scene comiche, di colpo i *clown* hanno preso possesso della scena; non conosco alcuna produzione anglofona che abbia mai osato tanto: gli attori e gli spettatori inglesi provano troppa riverenza per i testi shakespeariani. I personaggi comici di questa produzione hanno

saputo interagire perfettamente tra loro ed è parso evidente come spesso fossero proprio loro il vero motore dello spettacolo; gran parte della forza della *performance* arrivava proprio da loro. Sir Toby aveva sempre una bottiglia di vino in mano come una sorta di attributo e, quando i gemelli finalmente si sono presentati insieme sul palco, è andato barcollando a riporre la bottiglia in una delle due vasche, temendo che la visione doppia fosse dovuta agli effetti dell'alcool. Tuttavia, non appena ha scoperto che l'alcool non ne era la causa, è andato subito a riprenderla – una bella *gag*, ma anche un emblema di quanto aleatorie siano le conversazioni in quest'opera.

L'interpretazione e la regia di questo Malvolio italiano pomposo e affettato sono state le migliori che abbia mai visto. Tanto per cominciare, l'uomo ha tribolato non poco per staccare la lettera il cui sigillo si era appiccicato alla scarpa. Una volta riuscito nell'impresa, ha cominciato a leggerla per poi incespicarsi più volte in una parola incomprendibile. Quando poi l'ha capita, ha voltato la lettera e la parola gli è uscita finalmente di bocca. (Lo stesso è stato replicato nella scena finale, quando Olivia a sua volta riceve una lettera.) Mentre Malvolio era intento a leggere la missiva, Sir Toby e gli altri intriganti gesticolavano nascosti a fatica dietro ad un paravento e, quando Malvolio si è incagliato sul significato di "MOAI", Sir Andrew è uscito di corsa dal nascondiglio con la volontà di spiegarglielo, ma è stato fermato e trascinato indietro da Maria. Con addosso un ampio caffettano e un turbante da gran visir, Malvolio non aveva certamente l'aria di un «puritano», come lo definisce Maria: era invece un burocrate la cui autorità non rivelava nulla se non la sua ambizione. Le sue calze gialle e le giarrettiere a croce hanno lasciato il pubblico a bocca aperta dal momento che sono rimaste nascoste fino a quando lui non ha deciso di alzare la tunica per mostrarle, tantoché la richiesta di indossarle è sembrata sino ad allora completamente senza senso. La reazione alle giarrettiere non è stato un semplice sorriso, ma un compulsivo «ho ho ho» che ha lasciato l'incredula Olivia ancora più sconcertata di fronte ad un ennesimo evento al di fuori del suo controllo e della sua comprensione. Nella scena della prigione, Malvolio si trovava dentro ad una botola aperta,

ma, ad ogni modo, perfettamente visibile e illuminato dalle luci di scena. Feste, per contro, era irriconoscibile per la sua profonda voce d'oracolo, inquietante e per nulla comica. Questa scena è sembrata uscita dal nulla, dato che il dialogo introduttivo con Sir Toby è stato tagliato e pareva essere finalizzata solo a giustificare l'irremovibile volontà di vendetta del Malvolio di questa produzione: quando infuriato se ne è andato, non è uscito solo di scena, ma – passando tra gli spettatori – è uscito proprio dal teatro. Una volta varcata l'uscita non aveva alcun senso provare a seguirlo per una possibile riconciliazione: se n'era andato.

Antonio è stato interpretato da un giovane molto affascinante, mentre Sebastian da un uomo di mezz'età; entrambi erano chiaramente omosessuali, anche se Sebastian sembrava vivere male il suo orientamento e volerlo negare. Tuttavia, nella scena dell'agnizione, quando ci si aspettava che Sebastian corresse ad abbracciare la sorella Viola non più sotto travestimento, lui l'ha ignorata completamente per andare a gettarsi invece fra le braccia di Antonio. Nell'ultima scena del testo shakespeariano, quando ritrova il suo amico, Sebastian urla: «Antonio! O mio caro Antonio! | Come mi hanno tormentato e torturato le ore passate | da quando ti ho perduto!» (V.1) (Shakespeare 2020, 161). È una dichiarazione d'amore imperituro che pochi registi anglofoni hanno saputo gestire bene. Poco dopo, quando Olivia e Orsino decidono che il loro sarà un amore fraterno, nella produzione italiana lui le ha baciato le mani e poi, di fronte agli occhi increduli di Sebastian e Viola, i due hanno cominciato a baciarsi appassionatamente, e la loro passione è durata per tutto il *song* conclusivo di Feste.

Per quanto riguarda il *cast*, Roberto Della Casa, Sir Toby, sembrava essere l'unico con un passato recitativo di un certo livello, ma – a detta di internet – solamente in film e altre produzioni televisive. Il brillante Malvolio, Nicola d'Eramo, aveva alle spalle solo tre film, fra cui una piccola parte nell'originale *La Cage aux Folles*. Claudia Balboni, la meravigliosa Olivia, aveva preso parte a cinque produzioni teatrali, oltre ad aver lavorato come regista e costumista. Ben poco ho trovato sugli altri attori di questo impeccabile *cast*. Proprio come per il *Romeo e*

Giulietta, il vero protagonista di questa produzione non è stato un singolo grande attore, ma l'intero *cast*. È stata senza dubbio la più interessante produzione de *La dodicesima notte* a cui abbia mai assistito, e lo è stata proprio perché ha preso seriamente le esitazioni, i colpi di scena e i ribaltamenti del *play*: Orsino inaspettatamente chiede la mano di Viola e non di Olivia; Olivia trasferisce i suoi sentimenti da Cesario a Sebastian con una facilità sorprendente; Sebastian parimenti trasferisce il suo affetto da Antonio a Olivia per poi, a quanto pare, ritornare sui suoi passi. Nell'*Amleto*, scritto nello stesso anno de *La dodicesima notte*, il concetto che si possa provare lo stesso amore per due fratelli indistintamente è proprio il motore della tragedia; i sentimenti volubili di Olivia sono il vero *play within the play* dell'*Amleto*. Inoltre, *La dodicesima notte* non si conclude con quanto promesso, ovvero con una serie di matrimoni felici tipica della commedia: la trama, in realtà, non termina affatto, sfociando in un mare di confusione. Nessuna produzione anglofona è mai riuscita a gestire bene il finale dell'opera che fa del ritorno di Malvolio e della conseguente riconciliazione un requisito necessario al matrimonio fra Orsino e Viola. Il testo shakespeariano, con un colpo di scena finale davvero sorprendente, rigetta la tipica conclusione comica. Dobbiamo soffermarci su questo colpo di coda, che si materializza negli ultimi due minuti dell'azione, dato che sia le produzioni teatrali sia la critica l'hanno spesso ignorato. Roberto Cavallo, al contrario, è riuscito a sfruttare al massimo il potenziale di questo finale, tanto da renderlo uno dei momenti più originali e coinvolgenti del *play*.

I momenti conclusivi de *La dodicesima notte* si concentrano tanto sulla trama ordita ai danni di Malvolio quanto sui vari matrimoni. Questo è quanto accade in Shakespeare: Orsino dichiara di voler sposare Viola quando la vede nei suoi «vestiti di donna» e questi vestiti non sono da intendersi solo come vestiti *da* donna, ma anche come i vestiti di *quella* donna, gli stessi indossati quando la vediamo per la prima volta dopo il naufragio. Questi vestiti *sono* Viola e nessuno suggerisce che lei li abbia presi in prestito da Olivia o che li abbia comperati per il matrimonio. Tuttavia, Viola non può mostrare questi suoi «vestiti di donna» in quanto:

Il capitano che mi portò per primo a riva
Ha le mie vesti di fanciulla. Per un qualche processo,
È in prigione su denuncia di Malvolio, ...⁴ (V.1)

Malvolio ha mandato in prigione il Capitano per un crimine che non ci è dato sapere, ma viene poi persuaso a ritirare le sue accuse affinché il Capitano possa restituire i vestiti a Viola. È Olivia che glielo ordina e decide di farlo in modo del tutto arbitrario, senza un vero scopo apparente; ma tutto questo è nel testo shakespeariano. Malvolio entra e vuole sia fatta giustizia per l'imbroglione della lettera che l'ha portato alla reclusione, ma Feste, impenitente, rincara la dose contro di lui e la faccenda del Capitano di mare non viene più menzionata. Olivia prende le parti di Malvolio, ammettendo che sia stato «trattato in modo indegno»; nonostante ciò, Malvolio esce di scena comprensibilmente fuori di sé, giurando vendetta. Il lieto fine viene adombrato tanto dall'indignazione di Malvolio quanto dall'intransigenza di Feste, il quale termina questa solare commedia con un *song* sul vento e la pioggia e su quanto rimane di non detto nei finali delle commedie. Terminata *La dodicesima notte*, Shakespeare scriverà *l'Amleto* e per trovare un altro *song* di Feste si dovrà attendere la scena della tempesta nel *King Lear*. La magnifica produzione di Riccardo Cavallo ci ricorda che la fine della commedia è la tragedia.

University of Stanford
Department of English
orgel@stanford.edu

⁴ Shakespeare (2020, 167).

BIBLIOGRAFIA

Shakespeare, W.

2012 *Romeo e Giulietta*, trad. it. di Silvia Bigliuzzi, Torino, Einaudi.

2020 *La dodicesima notte*, trad. it. di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli.