

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

ROSANNA CAMERLINGO

*"For I love thee against my will". Dal comico all'umorismo
in Much Ado About Nothing*

*"For I love thee against my will". From Comicality to Humorousness
in Much Ado About Nothing*

SOMMARIO | ABSTRACT

In *Much Ado About Nothing*, una delle sue commedie più brillanti, Shakespeare deride e aggredisce il linguaggio amoroso usato dall'aristocrazia durante il doloroso processo di civilizzazione (N. Elias) che la nascita delle corti europee esige. La "guerra d'amore" tra due dei più popolari e spiritosi personaggi delle commedie shakespeariane mette in scena la resistenza dell'aristocrazia guerriera a rinunciare a una parte del suo potere per sottomettersi all'autorità del sovrano. Affidata a due personaggi-fool, tuttavia, la critica all'obbedienza politica, travestita da un comico battibecco amoroso, assume una spumeggiante creatività linguistica che permette a Shakespeare di fare evolvere il comico in umoristica e dolorosa accettazione della disciplina di corte.

In *Much Ado About Nothing*, one of his most brilliant comedies, Shakespeare mocks and attacks the amorous language used by the aristocracy during the painful process of civilization (N. Elias) that the emergence of European courts demanded. The "war of love" engaged by two among the most popular and witty Shakespearean characters stages the resistance of a warlike aristocracy to give up part of its own power and to surrender to the authority of the sovereign. Given to two character-fools, however, the critique of political obedience is articulated in the form of a comical as well as sparkling spat that allows Shakespeare to elevate the comedy to humoristic and painful acknowledgement of court discipline.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Shakespeare, *Much Ado about Nothing*, fool, comedia anticortese
Shakespeare, *Much Ado about Nothing*, fool, anti-courtesy comedy



ROSANNA CAMERLINGO

“For I love thee against my will”.
Dal comico all’umorismo in Much Ado About Nothing

Much Ado about Nothing inizia, fuori di ogni metafora, lancia in resta. Quattro giovani aristocratici arrivano a Messina di ritorno da una guerra senza o con pochi caduti e si ritrovano cerimoniosamente accolti dal governatore della città Leonato, e piacevolmente coinvolti nella “allegra guerra” d’amore tra Beatrice e Benedick. Il resto della storia è presto detto. Due trame a specchio: nella prima, o principale, il conte Claudio si innamora della giovane Hero, la corteggia per interposta persona (Don Pedro, ovvero il principe), crede nella fraudolenta messa in scena che la vede tradirlo e la disonora pubblicamente il giorno delle nozze. Hero allora si finge morta, il trucco che l’aveva difamata viene scoperto, viene riabilitata e, resuscitata, finisce in nuove nozze precedute dai dovuti pentimenti. Di questa storia esistono due fonti certe, una novella di Bandello e una dal canto V di Ariosto, oltre a molte altre. Nessuna fonte invece per la trama secondaria, quella della «allegra guerra» tra Beatrice e Benedick che fa da commento e contrappunto alla prima. Ed è questa storia che da secondaria è salita al rango della prima

per la popolarità immediata dei protagonisti e per l'attenzione della critica. Senza Benedick e Beatrice, non solo il significato della storia principale sarebbe rimasto una mera, bella copia delle fonti, ma *Much Ado* non sarebbe stata ricordata come una delle più brillanti commedie di Shakespeare.

Ma il vero argomento della commedia, quello di cui la commedia parla, insieme ai probabili criteri di giudizio che orientano la sua lettura sono già contenuti, come capita sempre nei drammi di Shakespeare, nell'incipit. Qui è segnalato senza equivoci il passaggio da una guerra di spada a una guerra d'amore. Ovvero, siamo a corte. Si tratta di quel passaggio storico che Norbert Elias chiama "processo di civilizzazione" che prelude alla formazione degli Stati moderni e che consiste nella cessione da parte dell'aristocrazia guerriera del suo potere, del suo prestigio e della sua affermazione individuale alla nuova realtà politica delle corti europee al cui centro sta il principe (Elias 1939, ed. 2009).

Non è un passaggio indolore per l'aristocrazia, naturalmente. E nel 1528 Baldassarre Castiglione fornisce la prima autorevole codificazione della condotta che i vecchi soldati debbono tenere a corte, sostenuta dalla filosofia neo-platonica esposta da Pietro Bembo. Essa organizza l'intera architettura delle buone maniere e dei comportamenti opportuni che servono al cortigiano per ottenere i favori del principe, garantendo così la sopravvivenza di una nuova classe dirigente nel piccolo spazio, non meno pericoloso dei campi di battaglia, che le si chiude intorno.

Questa codificazione, e specificamente *Il Libro del Cortegiano*, costituisce, prima che una fonte tra le altre, come ha già individuato la critica, il centro e l'oggetto delle risate di *Much Ado*. Non è la prima volta che la trasformazione forzata dell'aristocrazia in obbediente sudditanza del principe viene rappresentata e sbeffeggiata in Inghilterra. Già Philip Sidney l'aveva fatto nel suo romanzo pastorale, la cosiddetta *Old Arcadia*, per esem-

pio, verso la fine degli anni '70 del sedicesimo secolo, ma l’aveva fatto dal punto di vista dell’aristocrazia e a spese esclusive del sovrano. Due giovani cavalieri entrano in Arcadia – metafora codificata della corte – in cui si è rifugiato il re Basilius, depongono le loro armi di guerrieri, si travestono rispettivamente da pastore e da amazzone per aggirare l’interdetto che vieta l’accesso alla dimora della famiglia reale, e riescono con astuti stratagemmi a corteggiare e conquistare le due principesse figlie del re. Facendo di necessità virtù, i due cavalieri mostrano acuta consapevolezza del codice cortese e destrezza nell’utilizzarlo ai loro fini. Essi, cioè, traducono con successo il valore guerriero in abilità politica, compensando la perdita di un antico onore con l’acquisto di superiorità intellettuale. L’obiettivo dell’aristocratico Sidney, le cui ambizioni politiche venivano frustrate dalla Regina proprio quando scriveva questa prima versione del suo romanzo pastorale, è il sovrano e i suoi fedeli cortigiani, resi incapaci di governo e ridotti a imbelli e rozzi creduloni dai trucchi dei due cavalieri travestiti. Finisce tutto bene, ma i due cavalieri mostrano quanto abile è una certa aristocrazia ad adattarsi ai mutamenti della storia, e quanto ancora merita il ruolo di classe dirigente (Camerlingo 1998).

Non è questo il punto di vista di Shakespeare. Venti anni dopo la *Old Arcadia*, tra il 1598 e il 1599, quando Shakespeare scrive presumibilmente *Much Ado About Nothing*, la corte di Elisabetta ha definitivamente imposto il codice cortese e (quasi) domato le pretese dell’aristocrazia camuffando la parola obbedienza con la parola amore dovuto al monarca. Ne è testimone la proliferazione di Canzonieri degli anni '90 dedicati più o meno direttamente alla Regina (Marotti 1983). La retorica romantica della corte era divenuta un elemento vincolante dell’ordine sociale.

A prendersi gioco del codice di corte nella commedia di Shakespeare non è l’aristocrazia. Al contrario. Il conte Claudio, pupillo del principe Don Pedro, non domina, come gli aristocratici

della *Old Arcadia*, la metamorfosi da cavaliere ad amante, ma la subisce passivamente appena entra a Messina:

When you went onward on this ended action
 I looked upon her with a soldier's eye,
 That liked, but had a rougher task in hand
 Than to drive liking to the name of love.
 But now I am returned, and that war-thoughts
 Have left their places vacant, in their rooms
 Come thronging soft and delicate desires,
 All prompting me how fair young Hero is,
 Saying I liked her ere I went to wars.

(Shakespeare 2005, I. 1. 280-288)¹.

Dall'aggressività guerresca Claudio sa che deve imparare la recita d'amore nel teatro della corte ("prompting" è termine teatrale che significa suggerire la battuta all'attore), con tutto il suo repertorio di sospiri e lacrime già scritto in quel "book of words" (come aggiunge Don Pedro al verso 290) che altro non è che la lingua di Petrarca, divenuta grammatica della religione d'amore stabilita dal cardinale Bembo nel *Cortegiano*. Uno dei precetti di questa religione, descritta dettagliatamente nel III e IV libro, è che il soldato appena approdato a corte contenga la sua aggressività sessuale e intessa un dialogo d'amore con donne virtuose, modeste, belle, bionde e ricche, possibilmente mute, proprio come la bella Hero amata da Claudio in *Much Ado*. La bellezza della donna diviene il mezzo della scalata dell'amante verso l'intelletto divino per concludersi in un matrimonio perfettamente armonico e socialmente conveniente. Ma Claudio non sa come sublimare il "like", ovvero il desiderio sessuale, in "love", e cioè l'amore cortese. Non conosce le regole, né sa come mutarsi da rozzo soldato in raffinato corteggiatore. Non sa, in breve, come civilizzarsi. In suo soccorso viene Don Pedro, che si offre di corteggiare la dama amata al suo posto. Ma se è vero che, come scrive David Quint, "l'omologia

politica che struttura e unifica il libro [del Cortegiano] allinea la donna di corte non con il cortigiano depotenziato, ma con il principe che ha potere su di lui» (Quint 2000), se, dunque imparare a servire la dama significa imparare a servire il principe, in *Much Ado* il principe istruisce il soldato su come servire la dama perché impari a servire la corte. Don Pedro offre il suo aiuto in nome di un'amicizia che qui, come altrove, è amicizia politica: "My love is thine to teach. Teach it but how, / And thou shall see how apt it is to learn / Any hard lesson that may do thee good" ('L'amore che ti porto insegnerà; insegnagli solo come fare, e vedrai quanto è disposto a imparare qualsiasi dura lezione possa aiutarti', I.1. 274-76). Nel triangolo amoroso/politico tra il principe, il cortigiano e la dama, Hero dunque funge da punto di forza dell'alleanza maschile nel nuovo ordine cortese.

Al ballo in maschera, dove tutti sono autorizzati a esprimere e fare circolare liberamente i loro pensieri, Don Pedro, tuttavia, fa subito capire alla bella e sfuggente Hero che la maschera che indossa per conquistarla e consegnarla a Claudio altro non è che una umile facciata che, come il tetto di paglia della capanna di Filomene, nasconde e protegge il potente Giove: "My visor is Philemon's roof. Within the house is Jove." ('La mia maschera è come il tetto di Filomene. In casa c'è Giove', II. 1. 88). Insomma qui, insinua il principe nel suo gentile corteggiamento, le danze le conduco io. Potente e forse anche libidinoso come il dio dell'Olimpo, a giudicare dalla assai ambigua e stranamente pronta risposta di Hero alle *avances* del principe, che si augura che 'il liuto non sia come l'astuccio' ("God forbid the lute should be like the case", II. 1. 86-87). Segnalando così non solo che l'aggressività sessuale dell'aristocrazia guerriera non è affatto domata e appena velata dalla civiltà cortese, ma anche che la modesta Hero proprio modesta non è.

Nessuna meraviglia, allora, che Claudio si ingelosisca e diventi "civil as an orange" ('civile come un arancio', II. 1. 275), come chiosa Beatrice, e sospetti ciò che, così messo, potrebbe

apparire, come confermerebbero anche le insinuazioni dei cortigiani, un dispotico *ius primae noctis*. Ma soprattutto non meraviglia che Benedick sconcertato di fronte alla capitolazione dell'antico compagno di un allegro celibato, e niente affatto disposto a imparare la "dura lezione" impartita da Don Pedro a Claudio, renda noto allo spettatore, in punta a uno dei suoi solitari ragionamenti protestatari, di temere di essere trasformato in un'ostrica: "May I be so converted and see with these eyes? I cannot tell; I think not. I will not be sworn but love may transform me to an oyster, but I'll take my oath on it, till he have made an oyster of me he shall never make me such a fool" ("mai possibile che anche io mi posso trasformare e ancora guardare con questi occhi? Non si può mai dire. Non credo. Non giurerei che l'amore non possa trasformarmi in un'ostrica. Ma giuro che fino a che non mi ha trasformato in un'ostrica non farà di me uno sciocco.", II. 3. 22-27).

Convinto di guardare con occhi non accecati dall'amore, convinto, come ribadisce, di potere vedere "without spectacles" ('senza occhiali', I. 1. 179), Benedick contemporaneamente prende le distanze dall'imbambolato Claudio, si rammarica per la perdita alleanza, e teme di fare la stessa fine. Allontanando da sé la umiliante sconfitta del guerriero, proiettandola sul vecchio compagno di giochi, la protesta di Benedick produce quel compromesso linguistico tra presunta superiorità intellettuale e dolorosa identificazione emotiva con il rincretinito Claudio che provoca il riso dello spettatore. Il quale a sua volta ride insieme di Claudio e di Benedick: di chi è schernito e di chi si sforza esageratamente di schernire.

Benedick, però, che pure viene introdotto insieme a Claudio come un soldato valoroso, non teme, come teme l'aristocrazia, che il processo di civilizzazione cortese lo femminilizzi (preoccupazione espressa a lungo nel *Libro del Cortegiano*) ma che questo processo lo rimbecillisca. Ciò che teme, in breve, non è

la perdita di un antico prestigio cavalleresco, ma la perdita di intelletto.

È ciò che spiega anche il motivo per il quale Benedick si arrabbi moltissimo e produca una lamentela sproporzionata per la critica di Beatrice che batte proprio sulla insufficienza del suo *wit*. Quell’ostrica che Benedick associa alla follia di memoria erasmiana, non contiene, come dovrebbe, una perla di saggezza. Benedick, insomma non è il Sileno di Alcibiade che nasconde un tesoro di verità dietro il suo aspetto ridicolo. Per Beatrice, Benedick è il buffone, il *jester* del principe, il cortigiano che rallegra la corte. Questo tipo di cortigiano, per Beatrice, è uno stolto, buono solo a fare ridere, ma soprattutto Benedick è agli implacabili occhi critici di Beatrice uno di cui si ride a sua insaputa; e il *wit* di cui si gloria non è che frivolo pettegolezzo, e non fa male a nessuno [“hurts nobody” (V. 1. 161)] e piuttosto che criticare la corte, come dovrebbe fare il *fool* erasmiano, la compiace. Nei motti aggressivi di Beatrice, in breve, Benedick è ancora meno di quei tanti cortigiani, tanto sbeffeggiati da Erasmo, e non solo, che popolano le corti rinascimentali per il piacere del principe e per ingraziarsi così i suoi favori. Benedick per Beatrice pretende di criticare, ma la sua arguzia si limita a servire la corte.

La reazione di Benedick indica chiaramente che Beatrice ha colpito nel segno. Come un bambino che amplifica a dismisura l’offesa ricevuta, stuzzicato di proposito dal principe, Benedick dà libero sfogo a una torrenziale sequenza di proteste. Al ballo in maschera, dice, non sapendo che ero io, mi ha detto che sono il buffone di corte, che sono più noioso di una giornata di fango. Le sue parole colpiscono come pugnali, e mi usa come bersaglio di un esercito di cattiverie. Non la sposerei nemmeno se avesse tutti i poteri di Adamo prima di peccare; che anzi, sarebbe meglio peccare e andare all’inferno, dove certamente starei in pace come in un santuario al confronto dell’inferno che Beatrice crea

intorno a sé². A distanza, Beatrice risponde che volentieri abiterebbe in un paradiso di scapoli allegri piuttosto che intristirsi con un “piece of valiant dust” (‘arrogante pugno di polvere’, II. 1. 55). In breve, mai e poi mai con uno sciocco pretenzioso.

Tanta agitazione provoca molto piacere e molte risate a chi assiste al litigio da lontano, e naturalmente anche una non tanto segreta identificazione sia con il desiderio di liberarsi dal controllo critico di Beatrice, sia con le ragioni di Beatrice sulla pretenziosa insulsaggine di Benedick. Insomma la protesta di Beatrice e Benedick libera, come direbbe Freud, energie represses dall’obbligo del rispetto dei codici cortesi.

In gioco tra Beatrice e Benedick non è una guerra tra sessi, come insiste la critica, benché a un primo sguardo è anche quella. Dopotutto, gli studiosi del *Cortegiano* affermano che è a corte che ha inizio una rivalità tra uomini e donne che non si era ancora mai vista (Kelly-Gadol 1977: 148-151). Certo, Benedick si vanta di essere tiranno del loro sesso, Beatrice proclama a gran voce che non vuole sentire parlare di matrimonio, e che non c’è uomo al mondo che valga la pena di sposare. Ma i rispettivi ruoli di misogino e di infernale bisbetica (“curst” o “shrew” con cui Beatrice viene di continuo apostrofata, sono le parole usate per la famosa bisbetica domata) servono a mascherare una guerra ben diversa. Lo stereotipo è per Shakespeare un’occasione (che d’altronde usa largamente anche in *The Taming of the Shrew*) per rappresentare la strenua resistenza del cortigiano alla sottomissione al principe a cui la sottomissione alla dama somiglia. Una resistenza che si presenta come guerra tra *fool*: tra il *wit* del vuoto Cortigiano e il *wit* erasmiano. Tra il *wit* che cerca il piacere di sé e il *wit* che critica. O, direbbe Freud, tra *Witz* innocente e *Witz* tendenzioso. Entrambi, tuttavia, convergono clamorosamente nel ribellarsi alla politica d’amore e matrimonio con cui Elisabetta dirigeva rigorosamente la sua corte.

"Speak low if you speak love" ("Quando parli d'amore, parla piano", II. 1. 30), insegna Don Pedro a Hero durante il ballo in maschera: "parla piano", a voce bassa, con discrezione oppure, con prudenza. Il primo precetto dunque che Don Pedro impartisce alla dama che deve imparare la lingua politico-amorosa dentro la quale intessere i rapporti di corte è di non spettegolare. Un precetto sommamente opportuno a Messina, dove tutti sono impegnati a osservarsi ("noting") a vicenda, e a riportare frasi e comportamenti, provocando 'molto rumore'. Alla fine, quella raccomandazione viene presa talmente alla lettera che quando finalmente Claudio e Hero si incontrano per la prima volta, dopo il corteggiamento del principe, e dopo il consenso ottenuto per le nozze, restano muti come pesci (o come ostriche, direbbe Benedick) e non sanno che dirsi. Tanto che Beatrice, sgomenta, è costretta a intervenire: "Speak, Count, it is your cue" (II. 1. 286), 'è vostra la battuta' (ancora un termine teatrale). "Silence" proclama Claudio, "is the perfectest herald of joy." ('Il silenzio è il più perfetto araldo della gioia', II. 1. 286). E alle poche insulse parole che seguono, tra le peggiori del repertorio del dialogo d'amore, Beatrice incalza Hero "Speak, cousin. Or, if you cannot, stop his mouth with a kiss, and let not him speak, neither." ('Parla cugina, oppure, se proprio non ci riesci, zittiscilo con un bacio, e non lasciare che parli', II. 1. 291-92). Beatrice assicura che Hero bisbiglia qualcosa nell'orecchio di Claudio e infine, l'alleanza ("alliance") è fatta. Un'alleanza più alta, genitoriale, si forma anche tra Beatrice e il principe, il quale ride, sollevato, e ringrazia.

Di fronte alla rappresentazione dell'incapacità o riluttanza o fallimento dell'aristocrazia ad articolare il proprio discorso politico-amoroso, Beatrice e Benedick costruiscono il loro piroettante discorso anti-cortese. Il dialogo d'amore si rovescia in una tumultuosa 'schermaglia di arguzia verbale' ("skirmish of

wit", I.1 58) che trasforma la lode in insulto, la virtù in difetto, la cortesia in scortesia. Essa ostenta il rifiuto ostinato di piegarsi a quella liturgia d'amore che garantisce la pace delle corti. Anche per i due *fool*, la trasformazione della guerra di spada in parole d'amore fallisce. A corte c'è ancora la guerra.

Proclamati 'eretici' della religione del principe, Benedick e Beatrice trovano tuttavia irresistibile dichiararselo reciprocamente, e impoliticamente, a voce alta. Non solo l'uno contro l'altra, ma anche, come i bambini, accusandosi vicendevolmente al principe e alla corte. Nel farlo, tuttavia, i due mostrano una padronanza linguistica infinitamente superiore a quella degli obbedienti cortigiani. Insieme, creano un discorso che distrugge il codice cortese, ricreando d'altra parte una mirabolante cascata di arguzia verbale che delizia la corte. Lo straordinario dispiego di energia psichica produce nella corte che guarda e ascolta, così come nello spettatore, un ovvio senso di superiorità e distanza. Avendo, tuttavia, attraversato il processo doloroso di trasformazione della propria aggressività, ed avendo quel processo portato, come si è visto, a un risultato imperfetto, la stessa corte non può che condividere segretamente la resistenza alla rigida costrizione delle regole a cui essa stessa si è piegata. È una soddisfacente identificazione a cui non può sottrarsi nessuno spettatore adulto di qualsiasi tempo. È per questo che principe e cortigiani, oltre che allarmarsi per il chiassoso bisticcio, corrono in soccorso per zittirlo. Posta nella medesima posizione genitoriale di Beatrice e del principe di fronte all'imbarazzante silenzio del dialogo amoroso tra Hero e Claudio, la corte diretta dal principe si impegna nella fatica erculea (parole di Don Pedro) di tradurre il litigio in matrimonio, o alleanza.

Per farlo, il principe si appropria del potere del dio dell'amore, Cupido: "If I can do this, Cupid is no longer an archer: his glory shall be ours, for we are the only love-gods." ("Se riesco a

fare questo, Cupido non è più arciere; la sua gloria sarà nostra, perché noi saremo i soli dei dell'amore', II. 1. 360-62). Gli dei dell'amore inscenano una commedia in cui fingono di non sapere di essere ascoltati, così da potere liberamente convincere i due *fool* senza trovare troppa resistenza. Hero, ora sorprendente attrice arguta della finta commedia messa su perché Beatrice ascolti, dice a Margaret: "If I should speak, / She would mock me into air. O, she would laugh me / Out of myself, press me to death with wit." ("Se glielo dico mi prenderebbe in giro fino a dissolvermi in niente; mi ridurrebbe al silenzio a furia di risate, mi torturerebbe fino alla morte con le sue arguzie', III. 1. 74-76). Dato il comportamento di Beatrice, «so odd and from all fashion» ('così stravagante e diverso da ogni convenzione', III. 1. 72), la corte fa buon uso di quel linguaggio indiretto che è regola della civiltà di corte (non si dice quello che si pensa, si afferma nella commedia, ripetendo il primo precetto di ogni manuale di comportamento cortese). Ma fa anche sapere allo spettatore che essa non solo conosce e controlla le regole della commedia politico-amorosa che si svolge a corte ma anche quelle di coloro che apertamente la criticano.

Tradurre il No posto clamorosamente a censura del mi piace in un Sì non si rivelerà impresa troppo difficile. Non sarà complicato per gli dei dell'amore fare credere a Beatrice e Benedick quanto si struggano d'amore l'uno per l'altra, e che essi si comportano segretamente proprio come è uso dei più libreschi amanti neoplatonici e petrarcheschi. E sarà altrettanto convincente la tesi, sostenuta dai diversi attori della finta commedia, che, questa volta, a ostacolare il raggiungimento dell'amata o dell'amato, non è la sua enigmatica e muta fuggevolezza, ma la sua rumorosa risata. Ciò che essi temono, in breve, è di vedersi rifiutati e umiliati con una risata. D'altra parte, dice Hero, citando il *topos* dell'amante che muore d'amore, "It were a better death than die with mocks, / Which is as bad as die with

tickling". (Sarebbe una morte migliore che morire di scherzi, ed è altrettanto doloroso che morire di solletico', III. 1. 78-80). Hero ci fa così sapere che, nella commedia dell'amore cortese, fare ridere è un artificio linguistico tanto quanto fare piangere. Che insomma il *wit* aggressivo non esprime meno del pianto la difficoltà e insieme il desiderio di integrazione e soddisfazione sociale.

Alla fine, gli spiriti arguti della commedia che pretendono di saperla lunga sulle regole della corte si rivelano più creduloni dei muti cortigiani: "This can be no trick. The conference was sadly borne" ('Non può essere un trucco. La conversazione aveva un tono serio', II. 3. 213-14). Può mai essere, si chiede, che il principe e il vecchio venerando governatore della città, mentano?

L'eretico Benedick, quindi, si dichiara pronto a rinnegare la sua fede anti-matrimoniale: "When I said I would die a bachelor, I did not think I should live till I were married." ('Quando ho detto che sarei morto scapolo non pensavo che sarei vissuto fino a quando non mi sarei sposato', II. 3. 230-33). E Beatrice è altrettanto pronta a sconfessare i suoi insulti e a trasformarli di nuovo in convenzionali lodi: "others say thou dost deserve, and I / Believe it better than reportingly" ('gli altri dicono che tu meriti (di essere amato), e io / credo che tu meriti di più di quanto gli altri riferiscono').

Convertiti alla religione cortese, dotati di nuovi occhi dalla corte, Benedick e Beatrice devono per forza celebrare i riti dell'amore. E perciò si immalinconiscono, sospirano, piangono vistosamente (e ingiustificatamente dato lo svelamento della reciprocità d'amore), come è scritto in quel 'libro di parole' che avevano lungamente deriso, offrendosi agli sguardi della corte in cerca dei segni della conversione. Il dissenso è diventato consenso. L'integrazione dei ribelli è avvenuta. La posizione tra i *fools* e la corte si è capovolta. Non è più il *fool* ad aggredire ar-

gutamente le regole della corte ma la corte a ridere dei *fool*. È la corte ora che rivela che la facciata del *wit* copre insieme la paura e il desiderio di farne parte. La finta commedia della corte insomma nasconde un tesoro di saggezza. Oppure no.

L'attendibilità del principe infatti non dura molto. Perché esiste un altro tipo di dissenso a corte. È quello di Don Juan, il malcontento invidioso, fratello bastardo del principe e rivale del nuovo venuto ("upstart") Claudio. Anche Don Juan non vuole piegarsi alle regole della corte, ma non lo fa vedere, e preferisce essere "a canker in a hedge than a rose in his grace" ('il cancro nella siepe piuttosto che una rosa nelle grazie del principe', I. 3. 25-26). E perciò, come c'era da aspettarsi, decide di guastare la festa. Per farlo, Don Juan usa le medesime armi del principe Don Pedro, ma ciò che il suo teatro rappresenta è il falso tradimento di Hero. Questa volta la messa in scena è una calunnia. Claudio e Don Pedro cadono nel tranello, credono in quello che vedono e portano scompiglio a Messina. La congiura sembra avere il solo scopo di riportare in campo onore e disonore, dimenticati nelle cerimonie di corte. Il risultato è che la corte è sottosopra e l'autorità del principe è messa in questione. Ma quando tutte le cose ritornano a posto grazie all'intervento di una ronda notturna, testimone casuale della congiura, e quando Hero, che si è finta morta, risorge, Claudio ritroverà l'immagine pulita e restaurata del primo incontro con lei: "Sweet Hero, now thy image doth appear / In the rare semblance that I loved it first" ('Dolce Ero, adesso la tua immagine appare nella rara sembianza di cui mi sono innamorato all'inizio', V. 1. 243-44). Nulla è mutato. Anzi. L'immagine ideale della corte viene congelata per un poco perché tutto ritorni esattamente come prima. L'ordine è ristabilito.

Non è esattamente lo stesso per Beatrice e Benedick. Secondo Stephen Greenblatt, anche la commedia diretta dal principe è una congiura che mira a eliminare la genuina ostilità dei *fool*

al matrimonio. La corte, dice Geenblatt mette a tacere la loro stranezza eversiva costringendoli a sposarsi³ (Greenblatt 2000: 1386). Ma Benedick e Beatrice non si sono mutati in amanti neoplatonici. Non si sono ammutoliti né imbambolati. Non c'è stata nessuna conversione o mesta sottomissione alla religione cortese. La commedia dell'amante addolorato dura poco. L'idealizzazione petrarchesca dell'amata Beatrice fallisce. Beatrice e Benedick continuano a litigare. Beatrice continua a non fidarsi dei giuramenti d'amore e a sgonfiare la pretesa intelligenza del *wit* di Benedick. Benedick continua a non essere preso sul serio da Claudio e dal principe e non smette di corteggiare altre ragazze, riconosce la volatilità del desiderio, e cerca, ma non trova nulla nella lingua di Petrarca: "Marry, I cannot show it in rhyme. I have tried; I can find out no rhyme [...] No, I was not born under a rhyming planet nor I cannot woo in festival terms." ('Macché, non riesco a mostrarlo in rima. Ci ho provato. Non riesco a trovare una rima [...] No. Non sono nato sotto una stella poetica, né riesco a fare la corte in questi termini da festival', V. 2. 38-40). Il tentativo di convertirsi alla religione d'amore della corte cozza ancora contro l'indomabile indole anti-romantica dei due *fool*. La conversione di Benedick è imperfetta. Fuori dalla polemica anti-cortese, non sa più parlare. E quando prova a pronunciare le parole di un'estenuata grammatica petrarchesca, in risposta alla richiesta di Beatrice di accompagnarla dallo zio in una ennesima missione diplomatica, Benedick non può fare a meno di smascherare e rivelare il nesso tra retorica amorosa e sottomissione: "I will live in thy heart, die in thy lap, and be buried in thy eyes - and moreover, I will go with thee to thy uncle's." ('Voglio vivere nel tuo cuore, venire meno nel tuo grembo e seppellirmi nei tuoi occhi...e inoltre, verrò con te da tuo zio', V. 2. 92-94). In punta a una altisonante canonica dichiarazione d'amore, che comprende anche un altrettanto prevedibile sottinteso sessuale, Benedick aggiunge una dichia-

razione di ordinaria obbedienza, e sorprende. Ora, Benedick riconosce pienamente la lingua di corte, la rimuove dalla sua cornice romantica, la sposta in un contesto di vita quotidiana, e la domina. Così dicendo riduce l'opprimente mondo cortese a un gioco per bambini, buono, dice Freud, per scherzarci su. Il *wit* aggressivo e fragoroso lascia il posto ed evolve in una discreta battuta umoristica. Il mondo della corte ha perso l'aura veneranda e genitoriale che gli dei dell'amore avevano preteso ed è divenuto parte di sé. Invece di arrabbiarsi Benedick si rifiuta di farsi affliggere dalle ragioni della realtà. Il matrimonio non è più soffocante e pericoloso, ma un'occasione di piacere:

a college of witcrackers cannot flout me out of my humour
Dost thou think I care for a satire or an epigram? No, if a man
will be beaten with brains, a shall wear nothing handsome
about him. In brief, since I do purpose to marry, I will think
nothing to any purpose that the world can say against it,
and therefore never flout at me for what I have said against
it (V. 4. 99-106)⁴.

Ma il giudizio severo di Beatrice fa ancora paura. Indotto a riconoscere l'amata contro la quale protestava, ora Benedick, intimidito, prova a cambiare la vecchia retorica con una nuova che supera il registro delle accuse e delle controaccuse, e che invece include Beatrice nelle sue battute. Nelle parole di Benedick, Beatrice non compare più come parte di sé da aggredire ed eliminare, ma come parte di sé amata o temuta, accettata o rifiutata, o entrambe le cose, e comunque invitata a dialogare. "I love you against my will" ("Ti amo contro la mia volontà"), dice Benedick. E quando Claudio e Hero mostrano poesie scritte l'uno per l'altra come prova di un riconosciuto amore: "A miracle! Here's our own hands against our hearts. Come, I will have thee, but by this light, I take thee for pity", dice Benedick. E Beatrice: "I would not deny you, but by this good day, I yield

upon great persuasion, and partly to save your life, for I was told you were in a consumption." (V. 4. 91-96)⁵. E alla fine Benedick chiude la bocca 'infernale' di Beatrice con un bacio.

Ripetendo entrambi le più usuali battute della lamentevole commedia d'amore suggerite dalla corte, e non prendendole sul serio, i due *fool* trionfano insieme sul mondo cortese e sull'antico, comico litigio, ridendoci sopra. "It is not such matter" (V. 4. 84): non esiste una cosa del genere. L'oppressiva norma cortese e il doloroso conflitto interno scompaiono in una sola battuta. Il *wit* comico e aggressivo è diventato ridente umorismo. Ciò che è avvenuto è che Benedick e Beatrice si sono trasformati da rumorosi nemici in silenziosi amici.

A trasformazione avvenuta, il *wit* è passato di mano, scendendo uno scalino nella gerarchia sociale: "how long have / you professed apprehension?" chiede Beatrice alla domestica Margaret, "Ever since you left it. / Doth not my wit become me rarely?" risponde. "It is not seen enough; you should wear it in your cap" replica Beatrice (III. 4. 63-66)⁶. Beatrice ha smesso di essere il *fool* di corte. La troppo vistosa arguzia di un tempo trova il suo giusto posto: al margine della società cortese. Situato ora alla periferia sociale della corte il *fool* può fare rumore senza disturbare. Beatrice e Benedick hanno infine imparato a 'parlare piano' e a non farsi notare. Lasciando la comicità del chiasso *wit* e scegliendo il sorriso discreto dell'umorismo, insomma, Beatrice e Benedick hanno imparato l'arte della dissimulazione.

Se in *Arcadia*, Sidney degrada il sovrano rendendolo figura goffa e inadeguata per il governo, alla corte delle commedie di Shakespeare, il principe non è mai messo in ridicolo. Al contrario. In *Much Ado*, Don Pedro insegna e dirige. E quando sbaglia, l'intera corte crolla nel dolore e nell'angoscia. A essere investiti dal riso sono invece i comportamenti inopportunosamente vistosi dei cortigiani insofferenti. Ma gli inadeguati cortigiani di Shakespeare non sono i ridicoli nuovi venuti di Sidney, ridotti

ad affettate caricature dell'autentico aristocratico. Shakespeare non sembra interessato alla famosa distinzione stabilita da Castiglione, e usata con successo in tutta la letteratura europea, tra elegante sprezzatura e imbarazzante affettazione. La protesta di Benedick e Beatrice è la protesta di tutti, principe incluso. Ma è sotto la sua tutela che si svolge il loro apprendistato. Il principe non teme lo svelamento aggressivo del gioco della corte, riconosce l'inconsistenza dei conflitti dei *fool* che a loro appaiono grandissimi, come l'adulto che sorveglia sorridendo le angosce del bambino, e guida l'evoluzione dell'io spropositato di Benedict e Beatrice verso un io adulto, magari ridimensionato. "Therein do men from children nothing differ." ('In questo gli uomini sono come bambini', V. 1. 33), dice Antonio, commentatore esterno dei drammi di Messina. Sui bambini non ancora adulti di *Much Ado* veglia, quando può, Don Pedro.

Nell'imparare a sostituire la collera con l'umorismo sotto la direzione non troppo severa del principe, Beatrice e Benedick accettano sì l'integrazione e la diminuzione del proprio io, ma non rinunciano a rivendicare la propria natura. Prerogativa della classe aristocratica alle prese con il doloroso processo della sua civilizzazione, e segno della sua superiorità sociale, l'umorismo cui giungono Beatrice e Benedick segna invece la nobilitazione del *fool*. La critica della corte, a lui assegnata e permessa per convenzione, purché rimanga ai margini della società, viene sottratta alla scomposta espressione del comico, e viene elevata alla discreta dignità umoristica. Ora essa non è più esposta al riso di molti, ma sollecita il sorriso di pochi.

Ma la dissimulazione umoristica non fa solo evolvere la critica della corte, essa ha anche lo scopo di proteggere l'amore eccentrico di Beatrice e Benedick dagli occhi degli altri. Alla fine, Beatrice proporrà un matrimonio anti-cortese in nome dell'amicizia, non di un'alleanza: "No, truly, but in friendly recompense" ('Non veramente, ma in reciproca amicizia', V. 4. 83).

La differenza si nota: essa contrappone l'alleanza, politica, all'amicizia privata. Si tratta di quel raro, prezioso, nobile legame, incomprensibile alla ragione che unisce anime affini di cui Shakespeare forse leggerà, o forse avrà già letto, la più bella e influente definizione nel saggio di Montaigne⁷. L'amicizia è per Montaigne l'unica sicura fortezza in cui rifugiarsi per trovare riparo dalle passioni della politica, dall'ambizione, dal tradimento e dal reciproco sospetto che dominano le relazioni del mondo (Montaigne 1580, ed. 2012: 331-355).

Le anime affini di Shakespeare, in *Much Ado*, tuttavia, non sono, come nel saggio di Montaigne dello stesso sesso⁸. E non sono affatto pacificate dalle affinità che le uniscono. Benedick assicura di essere un libertino, e dichiara che continuerà a esserlo. Beatrice continuerà a stuzzicare la sua vanità: "Thou and I are too wise to woo peaceably," ("Tu ed io siamo troppo saggi per corteggiarci pacificamente", V. 3. 65). E quando Don Pedro si proporrà di sposarla per i meriti guadagnati con la riuscita missione diplomatica sulla questione matrimoniale di Claudio e Hero, Beatrice respingerà l'offerta coprendo civilmente il suo rifiuto con l'umile maschera del *fool*: "No, my lord, unless I might have another for working days. Your grace is too costly to wear every day. But I beseech your grace pardon me, I was born to speak all mirth and no matter." ("No, mio signore, a meno che non possa averne un altro i giorni lavorativi: vostra grazia è troppo costosa per indossarla tutti i giorni. Ma perdonatemi; sono nata per dire cose allegre senza nessuna sostanza", II. 1. 299-302). L'opera politica di Beatrice è dunque apprezzata dal principe. Ma la resa di Beatrice alla scena della corte si limita ad accettarla, non a farne parte. Il gentile diniego serve a coprire la differente sostanza della sua natura, avendo appena confessato di essere diversa dagli altri perché bruciata dal sole: "Thus goes every one to the world but I, and I am sunburnt" ("Così fanno tutti entrando nel mondo, tranne io, e sono bruciata dal

sole', II, 1, 298-99). Beatrice non è la bella e bionda ("fair") dama della convenzione petrarchesca, come non lo sono molte eroine eccentriche, antipetrarchiste ed eretiche delle commedie di Shakespeare che troveranno un ritratto compiuto nei *Sonetti* dedicati alla dark lady. La scena politica della corte non fa per la scura Beatrice. Sarà solo nei *Sonetti* riservati alla riflessione sulla lingua di Petrarca, e alla filosofia che la sostiene, che Shakespeare troverà un posto per una nuova, rivoluzionaria religione d'amore, dove il libertino e la dama bruna potranno liberamente amarsi e tradirsi, e rivendicare la dignità dei propri difetti, dove l'amante afferma di essere quello che è ("I am that I am"), e assumerà un po' di quegli aspetti oscuri del *villain* Don Juan che Beatrice amerebbe mescolarsi con la troppo frivola allegria di Benedick; dove la dama non è né bella né modesta, e dove essi potranno inventare una nuova, molto eretica ed erotica liturgia amorosa (cfr. Camerlingo 2012: 121-140). Fuori dai riti dell'amore cortese, al riparo dagli specchi ingannevoli e vuoti del teatro della corte dove la parola "noting", osservare e spiare, che forma il sistema nervoso della commedia, suonava, al tempo di Shakespeare, esattamente come la parola "nothing".

NOTE

¹ 'Quando siete partito per questa campagna ormai finita, io l'ho guardata con gli occhi di un soldato a cui piaceva, ma in quel momento avevo un compito più arduo che fare avanzare il piacere fino all'amore; ma ora che sono tornato e i pensieri guerreschi hanno lasciato un vuoto, al loro posto si affollano dolci e teneri desideri, e tutti mi suggeriscono quanto è bella la giovane Hero, e quanto mi piaceva prima di andare in guerra'.

² "She speaks poniards, and every word stabs. If her breath were as terrible as her terminations there were no living near her, she would in-

fect to the North Star. I would not marry her though she were endowed with all that Adam had left him before he transgressed [...] God some scholar would conjure her, for certainly while she is here a man may live as quiet in hell as in a sanctuary, and people sin upon purpose because they would go thither – so indeed all disquiet, horror and perturbation follows her” (II. 1. 224-36); ('Ha pugnali al posto della lingua e ogni parola trafigge. Se avesse il fiato cattivo come ogni sua fine di frase non si potrebbe viverle vicino, infetterebbe pure la stella polare. Non la sposerei neanche se avesse in dote tutto quello che aveva Adamo prima di trasgredire [...] Dio, ci vorrebbe uno scienziato che l'esorcizzi, perché di sicuro, finché è in terra un uomo starebbe all'inferno come nella pace di un santuario, e la gente pecca di proposito per andarci, poiché dietro di lei seguono flagelli, orrori e turbamenti.')

³ “Li hanno ingannati portandoli al matrimonio contro i loro cuori; senza la pressione che li spinge a professare il loro amore, non si sarebbero sposati [...] essi insinuano costantemente la possibilità di una identità del tutto diversa da quella di Claudio e Hero. Una identità deliberatamente modellata per resistere alla pressione costante della società. Ma quella pressione alla fine vince.” (Greenblatt 2000: 1386).

⁴ ‘un’assemblea di spiriti arguti non riuscirà mai a farmi cambiare umore. Pensi che me ne importi di una satira o di un epigramma? No. Se un uomo si fa battere dall’arguzia, non indosserà mai niente che sia alla moda. In breve, poiché ho deciso di sposarmi, non mi curerò mai di ciò che il mondo può dirne contro.’

⁵ ‘Benedick: “Miracolo! Le nostre mani contro i nostri cuori. Vieni, ti prenderò, ma per la luce del sole, ti prendo per pietà.” / Beatrice: “Non ti rifiuterò, ma per questo bel giorno, cederò a tanta forza di persuasione; e in parte per salvarti la vita, perché mi dicono che morivi di consunzione”.’

⁶ ‘Beatrice: “Da quando sei diventata uno spirito arguto?” / Margaret: “Da quando voi avete smesso. Non mi dona benissimo la mia arguzia?” / Beatrice: “Non si nota abbastanza, dovresti portarla sul cappello”.’

⁷ Gli *Essais* di Montaigne furono tradotti da John Florio nel 1603. Ma è probabile che Shakespeare li abbia letti in francese prima che fossero tradotti.

⁸ Beatrice, tuttavia, si mostra ben consapevole che i rapporti d’amicizia tra uomini sono più fidati dei rapporti d’amore tra uomo e donna-come scrive Montaigne nel suo saggio-quando in una lunga tirata si

rammarica di non essere un uomo per esigere da Benedick una prova di lealtà estrema, e cioè di uccidere l'amico Claudio.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Camerlingo, Rosanna (1998), *From the Courtly World to the Infinite Universe. Sir Philip Sidney's Two Arcadias*, Alessandria, Dell'Orso.
- (2012), "Dark Ladies: Natura e poesia nei *Sonetti* di Shakespeare e negli *Eroici Furori* di Bruno", *Bruno nel XXI secolo. Interpretazioni e ricerche*, ed. Shaul Bassi, Firenze, Leo S. Olskhi: 121-140.
- Elias, Norbert (1939/1969), *La civiltà delle buone maniere. La trasformazione dei costumi, nel mondo aristocratico occidentale*, trad. it. a cura di Giuseppina Panzieri, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Greenblatt, Stephen (2000), "Introduction. *Much Ado About Nothing*", *The Norton Shakespeare*, eds. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisan Maus, New York Norton and Company.
- Kelly-Gadol, Joan (1977), "Did Women Have a Renaissance?", *Becoming Visible: Women in European History*, eds. Renate Bridentha e Clandia Koonz, Boston, Houghton Mifflin Company: 148-151.
- Marotti, Arthur (1983), "Love is not Love: Elizabethan Sonnet Sequences and the Social Order", *English Literary History*, 49/2: 396-428.
- Montaigne, Michel de (1580), "Dell'amicizia", *Saggi*, eds. Fausta Garavini, e André Tournon, Milano, Bompiani, 2012: 331-355.
- Quint, David (2000), "Courtier, Prince, Lady: The Design of the Book of the Courtier", *Italian Quarterly*, 37:185-95.
- Shakespeare, William (1598-99), *Much Ado About Nothing. The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, eds. Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, William Montgomery, Oxford, Clarendon Press, 2005.

