

# antropologia e teatro

ARTICOLO

## Un'etnografia del folle

### *Poor Tom*: dall'isolamento al teatro

di Jovana Malinarić

#### Abstract – ITA

Per Shakespeare il principale organismo di relazione con la società a lui contemporanea era lo spettacolo, e attraverso le sue opere è possibile rilevare il suo tratto distintivo, quale attento interlocutore di meccanismi sociali. Questo articolo si offre come un'indagine che mette in fuoco il ruolo dell'emarginato nella società e nel teatro. La differenza tra il mondo di Shakespeare e il nostro è ovvia per l'occhio di ogni lettore, ma essa non esclude delle possibili convergenze. Probabilmente il modo migliore per accentuarne il valore nel nostro mondo mutevole è vederlo nel suo, riconoscendo che i due mondi, sebbene molto diversi, sono al tempo stesso un'unità. L'unità crea il bisogno delle nostre interpretazioni, ma anche di contraddizioni, che a sua volta, spiegano tale bisogno. L'obiettivo di questo articolo è fare questi due passi insieme: rivitalizzare il passato ed estendere il presente.

#### Abstract – ENG

For Shakespeare the main organism of relationship with contemporary society was the theater, and through his works it is possible to detect his distinctive trait, as an attentive interlocutor of social mechanisms. This article offers itself as an investigation that focuses on the role of the marginalized in society and in the theater. The difference between Shakespeare's world and ours is obvious to the eye of every reader, but it does not rule out possible convergences. Probably the best way to accentuate its value in our changing world is to see it in his world, recognizing that the two worlds, although very different, are at the same time a unity. Unity creates the need for our interpretations, but also for contradictions, which in turn explain this need.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 14 (2022)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/15327

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Un'etnografia del folle.

Poor Tom: dall'isolamento al teatro

di Jovana Malinarić



Hans Holbein Il Giovane, *La Follia*, 1515.  
Illustrazione per la prima edizione dell'opera di Erasmo De Rotterdam.

*Who is it that can tell me who I am?*

W. Shakespeare, *King Lear*

Il folle, nella vita, nella letteratura e nel mondo dello spettacolo è una figura perenne. Egli appare in molte forme e sotto diversi nomi. Ma qualunque siano i suoi speciali attributi, la creatura dietro la maschera o il nome con il quale viene chiamato, rivela un'inevitabile caratteristica: egli è un irresponsabile e fuori norma. Il folle è colui che trasgredisce o semplicemente ignora le convenzioni sociali, è smisurato nella sua ilarità o nella sua malinconia e disgrega la logica di causa-effetto sulla quale si basa il ragionamento della società razionale. In quanto lo specchio distorto della società è in grado di mettere in dubbio i principi sui quali essa si fonda. Non a caso il palcoscenico è da sempre stato un luogo esemplare dove questa figura si veste della sua forma più appropriata.

Uno dei maggiori drammaturghi del mondo e tra i più attenti interlocutori della società inglese, William Shakespeare, nella sua opera *King Lear* ci illustra i complessi nodi che affiorano dalle sfaccettature della ragione

umana. La follia e i suoi diversi aspetti in *King Lear* non rappresentano soltanto un tema o un dispositivo per sviluppare meglio l'intreccio, bensì essa assume un'importante funzione drammatica dell'alienazione o dello straniamento. "In nessun altro luogo del canone shakespeariano, infatti, l'elemento della follia ha tanto peso strutturale, è così determinante nella distribuzione dei piani compositivi." (Gentili 1978: 110) La pazzia di Lear si intreccia con la presunta pazzia di Edgar, e queste due, a loro volta, sono connesse con la pazzia incarnata nel personaggio del Matto. Questi tre blocchi della rappresentazione della follia sono distinti tra di loro, ognuno di essi fornisce elementi autonomi, ma si intrecciano in quanto ognuno conferisce all'altro una supplementare dimensione prospettica.

Weiman evidenzia che la follia, in *King Lear*, diventa una forma drammatica di libertà sociale: "È solo in *King Lear*, dove l'eredità assurda dell'azione rituale è sostituita da una nuova convenzione della 'ragione nella pazzia', che la visione capovolta del mondo diviene un mezzo per criticare la società ed esprimere il profondo realismo di una percezione e compressione del mondo assolutamente drammatica." (Weiman 1989: 94). La presunta follia di Edgar non è soltanto un maestoso esempio di *mise en abyme*, ma nel momento in cui egli si traveste dei panni del Povero Tom, incontriamo, per la prima volta nel teatro shakespeariano, un personaggio della contemporaneità inglese. Questo ci permette di applicare la proposta metodologica avanzata da Gerardo Guccini che, attraverso le modalità interpretative impegnative, mette in relazione il dramma con il contesto storico della rappresentazione:

non solo un contenuto indiziario che si può recuperare attraverso indagini e rafforti testuali, ma anche un progetto teatrale che intrecciava al dramma un'allegoria del presente storico, fornendo a tutte le componenti gli strumenti per decodificarne in corso d'opera, almeno a grandi linee e per riconoscimenti essenziali, il senso, le connessioni e le valenze. (Guccini 2018: 34-35)

Come evidenzia lo stesso Guccini, è necessario considerare i testi drammatici in quanto indizi di una dinamica relazionale tra il drammaturgo e il suo pubblico, storicamente avvenuta e storiograficamente accertabile. Questo ci permette di indagare attraverso l'obiettivo teatrale, le origini antropologiche e sociali di Povero Tom, vagabondo delle strade londinesi, in un contesto storico in cui, la follia in quanto patologia, comincia a divenire una condizione problematica. Essa, ad un certo punto, assume una rilevanza mai vista prima, tale da essere rappresentata nei diversi ambiti artistici con un interesse del tutto particolare. Per il fatto che non veniva riconosciuta in quanto malattia scientificamente, ma si notava soltanto attraverso il comportamento del folle, ovvero nel momento in cui l'evidenza espressiva rendeva esplicita la diversità, era scontato che il teatro subisse

una fascinazione nei suoi confronti, poiché essa detiene una carica espressiva che è propria del meccanismo teatrale.

Da sempre sono esistite persone che avevano la peculiare facoltà di prendere la vita alla leggera e per questo erano fonti di divertimento per i loro compagni. Con un po' di astuzia potevano facilmente procurarsi anche un buon profitto e dunque la loro quotidianità poteva evolversi senza problemi in una possibile professione. Ed è esattamente ciò che è successo costantemente nei secoli precedenti. Queste figure furono nominate buffoni, giullari e clown. Roberta Mullini nel suo libro *Corruttore di parole* evidenzia che “Nel Medioevo e nel Rinascimento la loro presenza era ormai consolidata, ma spesso non si riusciva a distinguere tra i buffoni di corte e i clown dei festival tradizionali.” (Mullini 1983: 37) La studiosa suggerisce che la figura del clown si riferiva al personaggio del contadino, di colui che manteneva le caratteristiche legate all'ambiente rurale, mentre il *fool* era un eccentrico servo tenuto nella corte per divertire i signori con le sue intelligenti e umoristiche frasi. “Impossessandosi dei gesti, della corona e del portamento del sovrano, egli propone l'immagine degradata e buffonesca del suo essere sacro; egli fa il re e i limiti del suo potere sono quelli che gli accorda il re stesso. Così il buffone è un re per il re, ma un re senza regalità, un re che pensa da uomo il mestiere di re.” (Mullini 1983: 24) Il valore dei *fool* nelle opere shakespeariane va al di là della mera provocazione rispetto a un ordine preconstituito. David Wiles in *Shakespeare's Clown* afferma che il buffone era soprattutto colui che era in grado di “dare ai londinesi un nuovo senso di comunità, di valori condivisi e partecipazioni attive nel fare cultura.” (Wiles 1987: XI – Traduzione da chi scrive.<sup>1</sup>) L'evoluzione complessa e problematica che subisce la figura del *fool* è legata ai sistemi di carattere epistemologico-linguistico e antropologico-culturale. Questa ipotesi viene spiegata nel saggio di Vanna Gentili, *Il fool in Shakespeare e nel teatro elisabettiano*, nel quale la studiosa mette in luce la polivalenza semantica della parola *fool* e di tutte le sue accezioni, ma anche il contesto culturale al quale la figura del *fool* si relaziona. Gentili traccia le linee essenziali della sua trasformazione da *Naturall Fool* all'*Artificall*, dove il primo rappresenta il matto per natura, colui che è completamente agito dal contesto che gli sta attorno, mentre l'altro professionalmente si finge matto per divertire, e in questo modo agisce nel contesto in cui vive, facendo uso di potenti strumenti verbali. A questi sensi si aggiunge anche la complessità dei rapporti che il folle instaura con la comunità e che portano a diverse concezioni della follia. Gentili evidenzia:

Se la comunità, il gruppo, la forma organizzata della società è vista come portatrice di valori razionali, allora il folle rappresenta l'elemento negativo. Ma quando la visione che la comunità esprime di sé è la visione

---

<sup>1</sup> Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

pessimistica d'una comunità precipitata nell'errore, allora è il folle che si salva proprio grazie alla sua solitudine, alla sua estraneità (Gentili 1979: 131).

Il personaggio storico del buffone di corte diventa il modello per il personaggio teatrale dello *stage-fool* al quale la letteratura e il teatro inglese dedicherà uno spazio del tutto particolare. Come si evince dal testo di Gentili, in questa evoluzione il traslato storico-culturale del buffone di corte nel buffone di palcoscenico non toglie nulla ai connotati linguistici e antropologici posseduti dal prototipo del folle. Come vedremo nell'analisi proposta, nel caso di Shakespeare, e più specificamente del *King Lear*, questi connotati vengono ulteriormente amplificati e discussi. La complessità della sua natura e della sua posizione sociale, nel teatro di Shakespeare, diventa una specie di ossimoro, e ogni volta che gli si rivolge la parola o si parla di lui viene definito quale l'idiota-furbo o il saggio-stolto. Gentili evidenzia che soltanto con Shakespeare il *fool* raggiunge la sua *epoca aurea*, attraverso la sintesi di questi due contrari. Di rilevante interesse per questo studio è la presenza del *fool* non soltanto in quanto personaggio teatrale, ma come parte di un complesso sistema di relazioni che lo mette in rapporto con il contesto culturale e il contesto drammatico.

I buffoni ebbero una vasta popolarità sulla scena inglese soprattutto nel periodo tra il 1598 e il 1605, grazie anche alla presenza di Robert Armin, drammaturgo e attore di grande successo. Nel 1605, poco prima del debutto di *King Lear* egli pubblicò la sua famosa opera *Foole Upon Foole* e nel 1608 *A Nest of Ninnies* che conteneva uno studio aggiornato sulle sembianze e i comportamenti dei folli. Lippincott, nel libro *King Lear and the fools of Robert Armin*, evidenzia: "Potrebbe essere vero che Armin abbia sostituito Will Kempe intorno al 1600 come principale attore comico della troupe, ed è probabile che Armin avesse uno stile di recitazione diverso da Kempe che potrebbe aver influenzato i nuovi ruoli dei *fool*." (Lippincott 1975: 245) Giorgio Melchiori riconosce l'assoluta centralità del ruolo del Matto in *King Lear* e afferma che "Il Fool è una metafora personificata, metafora della follia di Lear e addirittura, personaggio metafora di un altro personaggio." (Melchiori 2005: 482) John Lennard nel volume *Shakespeare: King Lear – A Guide to Play*, sostiene l'osservazione di Melchiori evidenziando: "Sebbene il ruolo sia per molti versi un riflesso di Lear, il Matto dice la verità al potere completando il potere la cui verità è follia." (Lennard 2010: 83)

Shakespeare utilizzando il linguaggio teatrale in maniera eccellente attraverso il personaggio di Matto e quello di Povero Tom ci offre una chiara immagine di due mondi molto distinti: quello della corte e quello della povertà inglese. Per questo studio l'esistenza dell'ospedale Bedlam di Londra rappresenta una lente attraverso la quale ci viene restituito l'immaginario socioculturale sulla follia degli strati poveri nell'età elisabettiana e giacobita. Inoltre, questo determinato ospedale, si lega indissolubilmente al *King Lear* poiché *Poor Tom* è un'appellativo di

Tom O'Bedlam ("Tom del Bedlam"). I tratti di questo personaggio saranno ricostruiti attraverso la letteratura dell'epoca che ci permetterà di instaurare un rapporto con l'uso che ne fa Shakespeare.

Il pensiero sulla follia come situazione patologica comincia a farsi strada a partire dal Quattrocento, ovvero con la formazione dei primi stati nazionali, e la nuova configurazione istituzionale necessita di ruoli precisi: "È in questo momento soprattutto che vengono all'attenzione generale le definizioni delle funzioni sociali, politiche, amministrative, culturali e la loro attribuzione a seconda dell'appartenenza a questa o a quella classe." (Mango 1984: 8) L'idea della follia in quanto malattia non appare subito; all'inizio viene vista come il fatto che esalta il comportamento, dunque, senza essere percepita necessariamente in termini negativi. La follia, nel saggio di Erasmo da Rotterdam si presenta come la figlia di Pluto, il dio della giovinezza e dice di essere allevata dall'Ubriachezza e dall'Ignoranza. Infatti, Erasmo spiega come la follia sia presente nella vita umana sin dalla nascita e ci accompagni durante tutta l'esistenza. Già dagli antichi greci viene lodata, "Basterebbe a testimoniare quel celebre Sofocle (...) la vita più dolce consiste nel non pensare." (Da Rotterdam 1989: 77) o nel Plauto, "Talvolta torna alle tre famose letterine come il vecchio di Plauto: come si soffrirebbe, se fosse saggio." (Da Rotterdam 1989: 77) Il testo di Erasmo è fondamentale nella cultura umanistico-rinascimentale perché rappresenta un punto di vista diverso, per il quale la follia viene vista in quanto conoscenza, non perché è la conoscenza, ovvero il sapere, ma il suo negativo e dunque si identifica per contrasto. Tuttavia, si sviluppa anche un altro punto di vista segnato da connotazioni di carattere religioso, secondo il quale la follia è causata da un elemento esterno all'individuo che era possibile rimuovere o curare. Quello che sappiamo è che la caratterizzazione della follia assume significati diversi e dunque, comportamenti un tempo considerati accettabili in un'epoca successiva, potevano diventare portatori di pericoli e di disordine. Bisogna aggiungere anche il fatto che è sempre stata presente una dualità nell'atteggiamento verso la follia: era considerata *positiva* se rientrava in tutte quelle manifestazioni e feste popolari che pervenivano dalla classicità quali saturnali, libertà di dicembre, feste dei folli. La buona follia per Mango era "[...] la maniera attraverso la quale il potere si garantisce in qualche modo il consenso generale, espresso anche attraverso la partecipazione collettiva ai momenti fondamentali della vita del potente, dalla nascita alla morte, garanzia effettiva di una vicinanza assoluta del suddito al signore." (Mango 1984: 8) Attraverso l'uso per fini spettacolari del finto pazzo, "di colui, cioè, che recita il ruolo del folle perché così facendo garantisce la totalità rappresentativa dell'insieme da parte dell'espressione del potere" (Mango 1984: 8), lo Stato istituzionalizza la follia destinandola a diventare un comico intrattenimento. Con la nascita dei primi stati nazionali assistiamo alla stratificazione e definizione delle funzioni sociali testimoniate dalla classificazione dei vizi comportamentali nell'opera di Sebastian Brant, il *Narrenschiff* (1494): "dove la follia umana, classificata in oltre cento specie tutte acutamente vituperate, finisce

per essere emblema della condizione universale in un mondo dominato da un Dio assai poco pietoso.” (Gentili 1978: 6) L’opera di Brant introduce un discorso scientifico che va instaurandosi in quel periodo storico.

Un’altra testimonianza pervenutaci è un dipinto di Hieronymus Bosch, dal titolo *Nave dei folli*, conservato al Louvre. L’opera di Bosch comprova un fattore importante, dell’emarginazione e dell’isolamento dei folli dalla società in quanto rappresentati su questo “strano battello ubriaco che fila lungo i fiumi della Renania e i canali fiamminghi.” (Foucault 1962: 20) La *Nave dei folli* è una creazione letteraria che si ispira al vecchio ciclo degli Argonauti, dall’equipaggio formato da eroi immaginari, modelli etici, destinati a un grande viaggio simbolico. Il quadro di Bosch testimonia l’esistenza dei battelli che trasportavano il loro carico da una città all’altra. Foucault evidenzia che “i folli allora avevano spesso un’esistenza vagabonda.” (Foucault 1962: 20) Essa era dovuta al fatto che venivano spesso cacciati dalle città e lasciati nelle campagne lontane o affidati ai mercanti e pellegrini. Non è facile recuperare il significato preciso di queste usanze tenendo presente che dal tardo Medioevo, e durante tutto il Rinascimento, esistevano case speciali e ospedali che li accoglievano. Foucault suppone che quelli che venivano cacciati erano gli stranieri poiché gli Stati probabilmente provvedevano soltanto a coloro che erano nel numero dei loro cittadini. Tuttavia, è importante ricordare che questa navigazione dei folli è allo stesso tempo, sia la loro separazione dalla città che dalla società. Gentili sottolinea che in *King Lear* questo aspetto viene messo in luce: “la follia assume in pieno il valore di equivalente metaforico dell’isolamento cui è sospinto chi non ha interiorizzato i codici dominanti nel mondo in cui vive, e dove nello stesso tempo l’alienazione diventa l’effetto negativo di un’incapacità a comprendere il mondo circostante.” (Gentili 1978: 110) L’isolamento definisce nel nostro immaginario un carattere liminale del folle, “situazione insieme simbolizzata e realizzata dal privilegio che ha il folle di essere rinchiuso alle porte della città: la sua esclusione deve racchiuderlo; se egli non può e non deve avere altra prigione che la soglia stessa, lo si trattiene sul luogo di passaggio. È posto all’interno dell’esterno e viceversa.” (Foucault 1962: 24) Shakespeare ci mostra che ogni personaggio che non riesce ad accettare e condividere le norme che regolano il comportamento sociale viene espulso dalla società stessa, ma, soltanto nel momento del proprio isolamento riuscirà a conoscere e comprendere meglio la società che l’ha abbandonato. Questa posizione simbolica resterà l’immagine del folle fino ai giorni nostri, ma anche la metafora della rappresentazione di un’epoca che innalza la ragione a strumento infallibile per la comprensione di un ordine naturale. Gentili propone di vedere la posizione liminale del folle come “scissura profonda fra il reale e l’ideale, fra contingente e l’eterno, e con ciò stesso i limiti di una ragione che, esposta com’è all’inganno dei sensi e all’offensiva delle passioni non può operare se non nell’ambito singularizzato dell’immanente.” (Gentili 1978: 10)

Verso la fine del Medioevo nella cultura europea la follia e il folle diventano personaggi importanti nella loro ambiguità: da una parte rappresentano la minaccia, dall'altra l'irragionevolezza del mondo meschino e ridicolo degli uomini. Durante il Medioevo, la follia era vista simultaneamente come possessione, punizione per i peccati e conferma dell'inseparabilità tra l'umano e il trascendentale. L'ideologia rinascimentale apporta una novità poiché la implica in un discorso più ampio, una rete che univa l'aspetto medico, legale, teologico, politico e sociale facente parte della nuova re-concettualizzazione della società. La follia umana nel Medioevo era inscindibilmente legata alla dimensione divina mentre il Rinascimento, teorizzandola e rappresentandola, gradualmente comincia a separarla dalla dimensione sovranaturale. "Separando il soprannaturale dal naturale e tentando di definire ciò che restava, il periodo iniziò a separare la mente dal corpo, l'uomo dalle donne, la follia sia dalla sanità mentale che da altri tipi di aberranza come la povertà, l'eresia e il crimine." (Neely 1991: 318) Artaud, anni dopo scriverà che "La Renaissance del XVI secolo ha rotto con una realtà che aveva le sue leggi, forse sovrumane, ma naturali; e l'Umanesimo della Renaissance non fu un ingrandimento ma una diminuzione dell'uomo." (Artaud 1949: 17)

Un altro importante contributo sulla follia arriva dagli studi contemporanei che affrontano il tema dei folli dal punto di vista dei *disability studies*. Alice Equestri nel libro *Literature and Intellectual Disability in Modern England* distingue tra i folli naturali e artificiali, dove i primi sono "persone nate con l'intelletto basso" (Equestri 2022: 2) e gli altri, come i folli shakespeariani, sono "professionisti che fingono follia per il divertimento." (Equestri 2022: 2) La studiosa approfondisce le varie distinzioni evidenziando che anche i *fools* saggi di Shakespeare erano influenzati dai paradigmi rinascimentali della disabilità intellettiva: "Ciò implica intendere la disabilità intellettiva non solo come qualcosa che danneggia tangibilmente un personaggio, ma anche come una rubrica più ampia: un sistema di idee figurativamente attaccate, maneggiate e persino rivendicate da personaggi variamente percepiti come diversi." (Equestri 2022: 3) La disabilità influenza il comportamento di tutti i tipi di folli artificiali e di conseguenza anche la loro caratterizzazione. È importante tenere presente che la soggettività dei folli, e la provocazione delle risate non è solamente il risultato dello sviluppo delle specifiche forme comiche, ma, come sottolinea Equestri, è innanzitutto il risultato della chiara influenza delle descrizioni storiche sulla disabilità intellettuale.

La follia, nel momento in cui divenne di competenza umana, necessitava di un posto ed un ruolo nel nuovo ordine costituito. In epoca moderna nacquero delle istituzioni volte alla salvaguardia di questi individui emarginati che avrebbero garantito loro un posto prestabilito nella società. Le istituzioni che si occupavano della cura della follia furono gli ospedali laici. Per poter comprendere meglio ciò che per l'audience del teatro shakespeariano rappresentava questa enigmatica figura del povero folle, cercheremo di ricostruire l'immagine

dell'ospedale Bedlam in Inghilterra tra il Cinquecento e il Seicento. Le principali influenze formative per la presentazione della follia collettiva furono indubbiamente offerte dall'Ospedale Bethlehem e i suoi "inquilini". Strutture private per l'accoglienza dei folli esistevano in Londra durante il periodo elisabettiano e giacobita anche se non ci sono pervenute molte dirette fonti giornalistiche. Nel Cinquecento le strutture più importanti di cui abbiamo menzione sono quattro: Ospedali reali di St Thomas, Christ, Bridewell e Bedlam. William Carroll nel suo libro *Fat King Lean Beggar* ci illustra come gli ospedali Bedlam e Bridewell fossero due realtà molto legate; entrambi erano principalmente ospizi per i più poveri che non avevano familiari che si potessero occupare di loro. L'importanza di queste due istituzioni è data anche dal fatto che esse entrarono ben presto nel linguaggio comune inglese dell'epoca. Per descrivere lunatici e folli si utilizzava il termine *Bedlams* (di Bedlam) mentre i vagabondi venivano appellati come *Bridewells* (di Bridewell). Bedlam e Bridewell, per l'immaginario collettivo dell'epoca, rappresentarono dunque non solo delle istituzioni per l'accoglienza dei folli e i poveri (che, come vedremo, presto diventeranno sinonimi) ma un vero e proprio concetto culturale volto ad identificare una fascia della popolazione e a descrivere i metodi con i quali la monarchia Stuart-Tudor gestiva la povertà. L'esistenza di queste strutture poteva servire anche da garanzia per i poveri mendicanti a giustificare la propria miserabile condizione. Dalle fonti scopriamo che entro la metà del Cinquecento, gli ospedali accoglievano dentro le proprie mura un sempre maggior numero di malati anche se le loro risorse finanziarie non riuscivano a coprire i costi necessari per il mantenimento di un così grande numero di persone. Durante il periodo elisabettiano e giacobita la situazione non presentava ulteriori miglioramenti. Il 4 dicembre del 1598 i governatori presentarono il primo report intitolato *A View of Bethlehem* che è forse la più informativa immagine che ci è pervenuta dell'ospedale del periodo elisabettiano. "Non solo il report ci informa che c'erano venti persone insane in residenza, ma la conclusione della squadra di ispezione era che il reparto degli insani 'era tenuto in modo così ripugnante e sudicio che non era consigliato a nessun uomo di entrare in quella casa.'" (Reed 1952: 16) Il giornalista Donald Lupton, scrivendo alla fine del periodo giacobita, ci lascia una viva immagine della situazione che si creava dentro le mura dell'ospedale: "Sembra strano che qualcuno si riprenda qui, i pianti, gli stridi, i ruggiti, le risse, lo scuotimento delle catene, le imprecazioni, gli sfregamenti, sono così tanti, così orribili, così grandi." (Lupton 1632: 25-26). Questa testimonianza, ad oggi una delle poche reperibili, da una parte costituisce un vivido specchio attraverso il quale possiamo rivivere le sensazioni che i visitatori potevano provare alla vista dei pazienti e dall'altra presenta una rimarchevole verosimiglianza con le modalità, scelte da Shakespeare, per delineare l'aspetto di Edgar nel momento in cui si traveste da Tom O'Bedlam.

Varie altre fonti dell'epoca si concentrano sulle figure dei folli e dei vagabondi, e le troviamo menzionate nei volumi di John Awdeley, *The Fraternitie of Vacabondes* del 1561, di Thomas Harman, *A Caveat or Warening for*

*Common Cursetors* del 1566. La fonte più rilevante e completa è senz'altro il lavoro letterario di Thomas Dekker (1572-1632) che nel 1608 pubblica *The Bellman of London*, un lavoro appartenente alla tradizione letteraria degli *speculum*, ovvero degli elenchi sui vizi comportamentali della povertà. I protagonisti di quest'opera sono i mendicanti, i folli, i poveri – quel sotto strato sociale che dominava le strade della Londra a lui contemporanea. Questo lavoro rappresenta una risorsa di straordinaria importanza in quanto tra i diversi folli menzionati da Dekker, rientra *Abraham man* o Povero Tom che deve la sua fama anche all'opera di Shakespeare.

Nel Sedicesimo secolo Shakespeare camminò per un po' in loro compagnia, ne studiò gli stati d'animo e scoprì la sorgente segreta delle loro azioni. Il suo linguaggio è quello del poeta, ma ha diagnosticato con precisione diversi tipi di malattie mentali, come se un medico quale D. Timothy Bright, medico di San Bartolomeo, e autore di un libro sulla "Malinconia" nel 1586, avesse insegnato lui – plausibilmente al Bethlehem Hospital – a classificarli. (O'Donoghue 1915: 133)

L'ipotesi di O'Donoghue è che Shakespeare abbia conosciuto da vicino questo strato sociale e che abbia, prematuramente rispetto ai tempi, identificato diversi tipi di follia. A giustificare la sua teoria l'autore fa riferimento proprio ai discorsi di Edgar nelle vesti di Povero Tom. Fortunatamente, per poter dimostrare tale ipotesi, ci è pervenuto lo studio di Dekker dove possiamo indagare il rapporto fra il ruolo di Edgar e la povertà inglese. Sotto i diversi nomi dei folli presenti a Londra troviamo le minuziose descrizioni dei loro comportamenti che li rendevano parte di un determinato gruppo come ad esempio: *An Upright-man, A Ruffer, An Angler, A Roague, A wilde Rogue, A Prigger of Prancers, A Palliard, A Frater, A Quire Byrde* e quello che ci interessa di più, *An Abraham-man*.

Dekker specifica che un *Abraham man*, spesso "chiama sé stesso con il nome di Povero Tom e avvicinandosi a qualsiasi persona grida: Povero Tom ha freddo." (Dekker 1905: 99) La descrizione di Dekker su questo tipo di folle presenta notevoli somiglianze con quella fatta da Shakespeare riguardo il nuovo aspetto assunto da Edgar nel IV atto dell'opera. Il suo travestimento è pari a quello che possiamo leggere nell'*etnografia* di Dekker che deriva da uno studio sul campo mirato ad indagare la natura folle di alcuni individui della Londra a lui contemporanea.

Anche Thomas Harman in *A Caveat or Warening for Common Cursetors* del 1566 menziona *Abraham man* riferendo, in maniera simile alla descrizione di Dekker, i suoi connotati:

Questi uomini di Abraham sono quelli che credono di essere stati pazzi, e che sono stati tenuti a Bethelam o in qualche altra prigione per un buon tempo e nessuno su venti che sia mai venuto in prigione per una tale

causa: ma diranno che sono stati picchiati e maltrattati senza pietà. Alcuni di questi sono sereni e molto piacevoli, danzano e cantano; altri invece sono freddi e ragionevoli per parlare con altri (Harman 1814: 29-30).

Questa testimonianza oltre ad essere un'importante nota indicativa per quanto riguarda il comportamento duplice di *Abraham man* che, a volte si presentava in maniera terrificante raccontando dei soprusi subiti a Bedlam, a volte invece mostrava il suo lato più piacevole cantando e ballando, rivela un'indicazione riguardo l'istituto ospedaliero che in realtà fungeva anche da prigione. Come si evince dal testo di Carroll, questi pazienti o prigionieri potevano essere trasferiti da una struttura all'altra che ci porta a ipotizzare che i folli londinesi potevano facilmente tramutarsi da un problema psicologico ad un problema più esteso, di carattere sociale. La gestione, nel momento in cui trasforma un manicomio in una prigione, rende gli allora intrattabili problemi psicologici più facilmente gestibili in quanto problemi legati all'ordine pubblico, come sedizione o disordine, e dunque perfetti candidati per l'incarcerazione.

Sebbene, come abbiamo potuto vedere, Povero Tom era noto nei livelli popolari, rappresentarlo davanti agli occhi della corte non portava alle reazioni comiche che ci si aspettava. A tal proposito è bene citare la rappresentazione del 9 gennaio del 1618 dello spettacolo *Tom O'Bedlam – the Tinker* riportata nel volume di Carroll:

I dettagli della rappresentazione non sono disponibili, ma una settimana dopo, il 17, Chamberlain scrisse un resoconto della ricezione della commedia: 'l'opera o interludio non era all'aspettativa, ma piuttosto ha elevato il senso errato, particolarmente per i motivi di una certa canzone cantata da sir John Finet, una cosa così scurrile e vile che ha messo il re fuori dal suo buon umore, e tutto il resto delle persone che l'ha ascoltato.'

Le buffonate di questo nobile travestito da mendicante non solo non divertivano il monarca, ma apparentemente offendevano l'intera corte. (Carroll 1996: 214)

La testimonianza denota un carattere peculiare di queste rappresentazioni; per quanto inconsueto fosse possibile inserire tali personaggi nelle drammaturgie, risultava tuttavia terribilmente offensivo rappresentarli alla corte del re. Lo stesso Carroll conclude affermando che "Il povero Tom è sempre stato 'non idoneo' a confrontarsi con un principe." (Carroll 1996: 215) Shakespeare invece sfida la percezione del suo pubblico e con *King Lear* drammaturgicamente costruisce, utilizzando il doppio plot, un confronto tra la nobiltà e la povertà. Il potere che caratterizza i re e i duchi viene esposto, capovolto e terribilmente messo in dubbio. Ciò che Shakespeare probabilmente comprende molto meglio della corte giacobita è la necessità di uno spazio socio-

politico tra i livelli alti e quella bassi della società, tra *fat king and lean beggar*, due diversi piatti, però della stessa tavola.

Esiste un intrinseco elemento teatrale nella presenza e nel comportamento di Tom di Bedlam che difatti è una rappresentazione di un carattere minuziosamente costruito al fine di mendicare. È abbigliato in modo povero, con diverse lesioni atte ad esprimere la sofferenza della sua condizione che lo rendono terrificante agli occhi della gente. Benché fosse noto che le possibilità di essere dimessi dall'ospedale Bedlam fossero pressappoco nulle, egli racconta di esservi stato paziente al fine di suscitare la compassione. Questo personaggio detiene quindi due elementi che già di per sé sono propri di un carattere teatrale: il suo costume e una storia. Possiamo immaginare che il suo passaggio dall'ambiente quotidiano dei londinesi allo spazio teatrale fu quasi *naturale*. L'importanza che il suo ruolo ebbe nell'opera di Shakespeare è verificabile se si consulta il titolo della versione *In Quarto* del 1609:

M. William Shakeſpeare: HIS

True Chronicle Hiftorie of his life and death of King Lear and his three Daughters.

With the unfortunate life of Edgar, Ionne and heire to the Earle of Glofer, and his fullen and affumed humor  
of Tom of Bedlam<sup>2</sup>

Nella prima versione *In Quarto* notiamo che subito dopo la nomina di re Lear e delle sue figlie è menzionato anche Edgar che si travestirà nei panni di Povero Tom. Le battute di Edgar non hanno subito notevoli modifiche nelle due versioni – *in quarto* e *in follio* - di *King Lear* (come ad esempio è stato per il personaggio del Matto) e ciò dimostra la posizione cruciale di questo ruolo nell'opera.

Ciò che porta Edgar a fingere di essere pazzo è la fuga dalla caccia che è stata organizzata da suo padre Gloucester poiché si sospettava che Edgar lo volesse uccidere a causa del complotto organizzato da parte dell'illegittimo fratello Edmund. Drammaturgicamente questa scena fa da ponte tra i due plot incrociando la storia di Lear con quella di Gloucester. Edgar nel soliloquio del II atto-III scena ci informa sulla sua decisione di travestirsi nei panni di Tom O'Bedlam:

Edgar: Sometimes with lunatic bans, sometime with prayers,  
Enforce their charity: Poor Turlygod! Poor Tom!  
That's something yet; Edgar I nothing am (II.4. 20-21).

<sup>2</sup> Frontespizio della prima versione *Quarto* di *King Lear* del 1609 consultabile presso l'indirizzo <https://www.bl.uk/collection-items/quarto-1-of-king-lear-1608> (reperito in data 15/3/2022).

Per cercare di comprendere la reazione degli spettatori alla scelta di Shakespeare di introdurre per la prima volta un personaggio realmente esistito nella loro contemporaneità e capire perché egli abbia scelto questo particolare travestimento per Edgar, dobbiamo separare la figura di Tom di Bedlam da quella di Edgar. “Per la maggior parte del pubblico di Shakespeare, Tom di Bedlam non sarebbe stato una figura da compatire, ma da cui fuggire; non una figura dickensiana ridotta nelle circostanze da un ordine sociale ingiusto, ma una specie di ciarlatano.” (Carroll 1996: 427) La pietà che il personaggio di Tom provoca al lettore contemporaneo è legata alla sua connessione con Edgar. Tuttavia, possiamo supporre che agli occhi dello spettatore coevo a Shakespeare, Tom provocasse reazioni contrastanti. Secondo Dekker, *Abraham man* è essenzialmente un simulatore che finge di essere uscito dall’ospedale Bedlam, e vestito con pochi stracci elemosina il cibo o il denaro. Questo tipo di folli sono quelli più fantastici, secondo lo scrittore inglese, perché a volte si presentano cantando, o danzando, esibiscono la loro performance per guadagnare del cibo o del denaro, fingendo di essere pazzi. Dalle testimonianze storiche scopriamo che i finti pazzi erano presenti lungo tutto il Seicento in Inghilterra, e la situazione divenne a tal punto fuori controllo da provocare i governatori del manicomio a pubblicare nel 1675 sulla *London Gazette* un avviso in cui si dichiarava:

Considerando che parecchi vagabondi vagano per la città di Londra e paesi, fingendosi pazzi, curati nell'ospedale di Bethlem, comunemente chiamato Bedlam, con targhe di ottone intorno alle braccia e inserimenti su di esse; Questi devono avvertire che non vi è tale libertà concessa ai pazienti tenuti in detto ospedale per la loro cura, né tantomeno esiste nessuna targa, come destinazione o segno, apposto su qualsiasi pazzo durante la loro permanenza lì, o quando dimesso da lì; e quella stessa è una falsa pretesa per fingere il loro vagare e mendicare, e di ingannare il popolo, a disonore del governo di quell'ospedale (Woods 2013: 133).

Gli amministratori dell’ospedale Bedlam, con la presente dichiarazione, annunciarono che i lunatici vagabondi non erano ricoverati affatto presso l’ospedale poiché per i pazienti ricoverati non era previsto uscire in libertà. Quello che ci rimane da concludere è che tutti coloro che si fecero chiamare *Poor Tom* erano poveri vagabondi che fingevano di essere pazzi per guadagnarsi elemosine nei mercati e nelle strade londinesi.

È possibile interpretare il travestimento di Edgar come una sfaccettazione della pazzia nel momento in cui comporta una perdita di sé in quanto identità. Egli per non destare sospetti non può più presentarsi alla società come Edgar, ma deve assumere temporaneamente l’identità di qualcun altro. Soltanto stando nei panni di

Povero Tom e attraverso la recita della follia causata dalla possessione del diavolo, gli è permesso di comunicare ciò che le convenzioni non gli permettevano.

Per rappresentare la follia di Tom, Shakespeare utilizza diversi elementi drammaturgici, come l'aspetto fisico ovvero, il costume e il linguaggio. Il povero Tom è dopo tutto qualcuno che ha perso il senno e dunque l'unica cosa che gli è rimasta è il suo corpo e un linguaggio fratturato in frammenti disordinati. Le mutilazioni del suo corpo rappresentano lo specchio del suo disordine interiore. Tom appare sul palcoscenico in quello che Edgar chiama *'presented nakedness'* e la nudità non era un carattere peculiare del teatro rinascimentale. Presumibilmente egli indossava soltanto una coperta per nascondere la zona addominale che in seguito divenne la toga. Probabilmente si presentava anche scalzo, con le gambe, le braccia e la testa scoperti, che per i gusti dell'epoca poteva essere considerato scioccante per tale esagerata mostra del corpo che richiamava in mente i peccati della carne. Come evidenzia Paola Pugliatti nel suo libro:

Edgar è un personaggio fisicamente svestito e moralmente genuino (svestirsi = rivelare la propria identità). Ma anche lo svestirsi di Edgar è un travestirsi; l'esito di «rivelazione» in Edgar, cioè, passa anch'esso attraverso un processo di simulazione; e non solo Edgar mima una identità diversa dalla sua identità convenzionale ma, essendo puro, si descrive come peccatore (Pugliatti 1976: 130).

Se la nostra visione di Tom persiste nell'identificarlo come un personaggio comico, pieno di canzoni e di danza, con un inconsueto comportamento da antichi, allora incontreremmo una serie di perplessità nel comprendere le sobrie risposte che egli riceve dai suoi compagni. La nudità di Tom è senza dubbio provocativa però contemporaneamente vulnerabile e audace sul livello performativo. Il povero Tom, il matto – filosofo (Lear lo nomina *learned Theban, noble philosopher, good Athenian*) è la stessa condizione umana nella spietata evidenza della sua nudità:

Lear: Is man no more that this? Consider him well. Thou ow'st the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha! Here's three on's are sophisticated. Thou art the thing itself! Unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art. Off, off, you lendings! Come, unbutton here (III.4. 101-108).

L'uomo naturale è l'uomo fuori del suo io sociale, è un povero animale nudo e forcuta, senza identità ma anche senza gli orpelli del ruolo, come la condizione in cui si trova adesso Edgar ma anche Lear, che dice che anche i suoi abiti devono essere distrutti come il suo nome e la sua condizione di re. È interessante osservare che in

questa scena colui che rappresenta la più bassa forma naturale è visto dagli spettatori come una costruzione determinata dalla società. Shakespeare porta lo spettatore a riflettere sul fatto che la condizione più disagiata e miserabile dell'uomo non gli è data naturalmente, ma è frutto di una esclusione sociale.

Per poter ricostruire nei minimi dettagli l'aspetto che Edgar ha deciso di assumere, ci possiamo avvalere della drammaturgia stessa, ovvero, più precisamente, del soliloquio del II atto – III scena:

Edgar: (...) Whiles I may 'scape

I will preserve myself; and am bethought To take the basest and most poorest shape That ever penury, in contempt of man,

Brought near to beast. My face I'll grime with filth, Blanket my loins, elf all my hairs in knots,

And with presented nakedness outface The winds and persecutions of the sky. The country gives me proof and precedent

Of Bedlam beggars, who, with roaring voices, Strike in their numbed and mortified (bare) arms

Pins, wooden pricks, nails, sprigs of rosemary; (II.3. 1-16)

Il suo travestimento è allo stesso tempo fisico e psicologico: divenuto *nothing* in quanto Edgar, egli cerca rifugio in un'identità diversa, non soltanto cancellando la propria, ma fingendone accuratamente una differente. Con il nuovo costume Edgar dovrà assumere anche un linguaggio nuovo: '*with roaring voices*', '*with lunatic bans*', '*with prayers*'. Tom si esprime in un modo completamente diverso da Edgar e così completa il suo travestimento in modo tale da risultare irriconoscibile. Egli si traveste svestendosi piuttosto che vestendosi, che è esplicabile dall'esito di rivelazione verso il quale il suo travestimento è orientato. Svestendosi dei suoi "abiti sociali", Shakespeare simbolicamente porta il personaggio a misurarsi con l'uomo in quanto tale, spoglio da tutte le convenzioni.

Edgar ci informa che coprirà il suo viso con la sporcizia e scenicamente questo poteva essere rappresentato coprendo il viso con una maschera nera, che apparteneva alla tradizione dei comici.

Un punto in comune tra la descrizione shakespeariana e quella fatta da Dekker è per quanto riguarda le braccia di Tom: '*mortified bare arms*' conficcate dalle spine, schegge di legno e chiodi. Dekker invece le descrive così: "Vedi degli spilli conficcati in moltissimi punti della sua nuda carne, in particolare nelle sue braccia, nel cui dolore, inferto da sé stesso, si immerge estasiato (non vi è comunque tormento alcuno, essendo la sua pelle tanto morta a causa di una qualche malattia aviaria, o così indurita a causa del tempo)." (Dekker 1905:99) Le braccia sicuramente avevano un aspetto terrificante, però, lo scrittore inglese evidenzia che i *beggar* si

sottoponevano al dolore volontariamente, anzi, con il piacere. Le mutilazioni corporee che questi poveri mendicanti si autoinfliggevano, secondo Carroll, risultavano al quanto ironiche, poiché esse diventavano i segni riconoscibili di quelli che la società ha escluso, autoinflitti sulla propria carne. Il suo corpo sofferente è di particolare importanza: allo stesso tempo simboleggia la sofferenza propria del suo essere e l'oggettivazione della sofferenza interiore del vecchio re. Molto probabilmente Lear infatti in questo corpo mutilato e dolorante riconosce la propria condizione e perciò si rivolge al mendicante come se parlasse con sé stesso. Spurgeon ipotizza che questo corpo umano in un angosciante movimento, afflitto, dilaniato e poi spezzato fino al midollo sia l'immagine chiave in *King Lear*. L'opera continuamente presenta un'interrogazione sul corpo umano e sul suo posto nell'ordine sociale e naturale, e questo processo ha decisamente il suo culmine nel corpo sofferente del povero Tom. Tutti questi elementi di costume e dunque di apparenza di Tom, presi assieme, creano un codice complesso che potrebbe produrre impressioni differenti. Un personaggio presentato in questo modo, a prima vista sicuramente apportava terrore, ma anche se proviamo di immaginare la più comica comparsa, con il corno che utilizzava per elemosinare, comunque era agghiacciante poiché non si poteva scindere dalle sue deformate e orribili braccia. Egli potrebbe essere considerato in quanto un personaggio grottesco poiché provoca differenti reazioni con il suo aspetto fisico che nello stesso momento risulta ambiguo, terrificante e comico.

Shakespeare riprende la tradizione medievale facendo recitare al povero Tom la parte del folle vagabondo impossessato dal diavolo. Che sia stato impossessato ce lo dice lui stesso nominando diversi diavoli: "This is the foul (fiend) Flibberdigibbet. (...) The prince of darkness is a gentleman; Modo he's called and Mahu. (...) Child Roland to the dark tower come" (III.4 113; 141-142; 181). Si presuppone che Shakespeare abbia letto il libro di Samuel Harsnett sulla stregoneria e l'esorcismo e il volume di Reginald Scott intitolato *The Discoverie of Witchcraft* del 1584, dove molti dei frammenti sono legati al personaggio di Povero Tom. Essenziale arma di Shakespeare per esemplificare la presunta follia di Edgar è senz'altro il linguaggio. Come afferma Foucault, il linguaggio costituisce la follia, esso è la prima e l'ultima struttura della follia. Secondo il filosofo francese, la follia è l'irrazionalità ma in quanto tale è la parte della razionalità, ovvero della ragione. Essa affascina perché è sapere, "(...) essa è sapere, in primo luogo, perché tutte quelle figure assurde sono in realtà gli elementi di un sapere difficile, chiuso, esoterico." (Foucault 1961: 27) Shakespeare prefigurando l'analisi foucaultiana drammatizza la follia principalmente attraverso un particolare uso del linguaggio. Gli spettatori, che guardavano lo spettacolo, o noi, che lo leggiamo, cerchiamo di comprenderlo, o di tradurlo in un discorso ragionevole. Il linguaggio che utilizza Shakespeare in questa scena è caratterizzato dalla ripetizione e frammentazione. Presupponendo che i folli sono in uno stato fuori di sé allora anche il linguaggio che utilizzano non appartiene a loro. La voce che parla attraverso Tom, anche se si tratta di una parodia della possessione, non è la voce soprannaturale ma umana,

culturalmente definita. La prosa utilizzata per costruire il discorso di Tom associa la follia con la tradizione popolare perché fatta di diverse citazioni delle canzoni e dai proverbi. Utilizzando questo tipo di discorso allenato, Shakespeare lo nettamente distanzia dal tipo di discorso usato per rappresentare la follia vera di Lear. Il discorso folle di Tom è fatto dalle citazioni che rappresentano le risonanze culturali e psicologiche, i frammenti, che sono influenzati dalle diverse culture. Neely evidenzia che è possibile dividere il discorso di Tom in diversi gruppi, e dunque incontriamo i frammenti di canzoni come, “Through the sharp hawthorn blows the cold wind”, parti di romanzi: “But mice and rats, and such small deer, / Have been Tom’s food for seven long year” o comandamenti e proverbi “Obey thy parents; keep thy word’s justice / Keep thy foot out of brothels, thy hand out of plackets.” Queste citazioni trasmettono un messaggio cristiano sui peccati e la punizione e il povero Tom rappresenta un cristiano fallito e con il suo discorso mostra la colpa e vuole punirsi poiché è stato guidato da *foul fiend*, uno spirito maligno. Lo spettatore può pensare che Edgar ci provi gusto a inventare stravaganze verosimili, o che il ruolo – che sa fittizio – del povero Tom abbia preso il sopravvento. Il sospetto a questo punto è sul fatto se questa follia sta diventando vera. Però Shakespeare crea gli a parte che di tanto in tanto Edgar pronuncia per rammentarci di essere attore in una finzione, come ad esempio nel momento in cui si incontra con Gloucester cieco. “Poor Tom’s a-cold. (Aside) I cannot daub it further” (IV.1. 51). Drammaticamente la scena della presunta follia di Edgar ha la funzione di marcare e contrappuntare il momento specifico in cui Lear perde il senno nella scena della tempesta. Lear sin dall’inizio si riconosce in Povero Tom, egli chiede: “What, has his daughters brought him to this pass?” (III.4. 61), Lear, guardando Tom, vede la cosa in sé, l’essere umano nel suo stato più naturale, per lui questo uomo che incarna il finto pazzo con le caratteristiche animalesche e demoniache è ciò che costituisce l’umanità in quanto tale. Lear lo chiama filosofo e nobile ateniese, colui che conosce la verità delle cose e rifiuta di allontanarsi da lui. La presunta follia di Edgar aiuta Lear a riconoscere il valore umano anche ai più vulnerabili.

Il tema della *reason in madness* è spesso stato indicato come uno dei cardini ideali dell’universo di *King Lear*. Un re, che per definizione dovrebbe rappresentare la saggezza, impazzisce, ma una volta divenuto matto egli capisce. Il Matto invece è il folle per definizione, ma in quest’opera è colui che elargisce massime di saggezza e guida Lear alla comprensione fin dentro la follia, mentre Edgar che si finge pazzo, viene giudicato filosofo. Pugliatti propone una lettura interessante della follia in quest’opera: “La follia, in Lear, è una specie di regressione allo stato dell’infanzia [...] la follia è, infatti, una condizione con la quale l’uomo nasce” (Pugliatti 1976: 145-146). Lear nel IV atto infatti afferma: “When we are born we cry that we are come to this great stage of fools” (IV.6. 84-85). Questa follia la possiamo portare con noi per sempre o perderla diventando maturi.

Questo studio ha cercato di individuare il senso della drammaturgia in relazione al rapporto con il pubblico per il quale Shakespeare scriveva. Si è potuto verificare, attraverso diverse fonti letterarie dell'epoca, come la figura di Tom di Bedlam riusciva a portare avanti un discorso complesso sulla follia e l'emarginazione e allo stesso tempo a proiettare la topografia di luoghi vissuti sulla scena. Questo ci permette di ipotizzare, nella conclusione di questo lavoro, come per Shakespeare la nozione stessa di saggezza convenzionale è una specie di ossimoro. Dal momento che va oltre il dato e prende il pubblico *para-doxa*, il discorso sulla follia è necessariamente non convenzionale, e forse l'unico in grado di esporre le contraddizioni insite nelle idee convenzionali e tradizionali sulle modalità di comprensione. Mappare il movimento irregolare della saggezza paradossale della follia nelle opere di Shakespeare, ci dà accesso ai modi in cui Shakespeare crea un discorso filosofico e ci permette di sollevare la questione della singolarità della letteratura, ovvero dei modi in cui la letteratura teatrale – in contrasto con la disciplina apparentemente razionale della filosofia, comprende il mondo e il posto dell'umanità al suo interno. Infine, parlare della follia in Shakespeare rende possibile una comprensione più completa di come per lui - come per Socrate, Erasmo, Montaigne e Nietzsche – l'ironia fornisce un modo per percepire e interagire con il mondo.

Concludere, in maniera troppo conclusiva il discorso sulla follia, sarebbe un atto di follia stessa e comprometterebbe gravemente l'indeterminatezza vitale del suo paradossale oggetto che non cerca di sopprimere due identità differenti in un unico senso o direzione.

*No epilogue, I pray you; for your play needs no excuse.*

W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*

## Bibliografia

ARTAUD, ANTONIN

1949 *Vie et mort de Satan le Feu*, Éditions Arcanes, Paris.

CARROLL C., WILLIAM

1996 *Fat King Lean Beggar. Rappresentations of poverty in the age of Shakespeare*, Cornell University Press, Ithaca.

DA ROTTERDAM, ERASMO

1989 *Elogio della follia*, BUR, Milano, 1989, (ed. or. *Moriae encomium*, Parigi, 1511).

DEKKER, THOMAS

1905 *The Belam of London*, The Temple Classics, London.

EQUESTRI, ALICE

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

FOUCAULT, MICHEL

1961 *Folie et Déraison: Histoire de la folie à l'âge classique*, Librairie Plon, Paris.

GENTILI, VIANNA

1978 *La recita della follia*, Einaudi, Torino.

1979 *Il fool in Shakespeare e nel teatro elisabettiano*, in *Shakespeare e Jonson: il teatro elisabettiano oggi*, Officina, Roma.

GUCCINI, GERARDO

2018 *Intorno al monologo del Portiere: fonti, contesti e livelli comunicativi del Macbeth realizzato da Shakespeare*, Musica Docta, Bologna.

ARMAN, THOMAS

1814 *A Caveat or Warening for Common Cursetors*, T. Bensley, London.

LENNARD, JOHN

2010 *Shakespeare: King Lear A Guide to the play*, Humanities E-Books, Penrith.

LIPPINCOTT, H.F.

1975 *King Lear and the Fools of Robert Armin*, "Shakespeare Quarterly", Vol. 26, No. 26, No. 3

LUPTON, DONALD

1883 *London and the Countrey Carbonadoed*, in «The Aungervyle Society Publications», 2<sup>nd</sup> ser., no. XV, section on “Bedlam”.

MANGO, ACHILLE – MANGO, LORENZO

1984 *Teatro della follia. Teatro del teatro*, Società Editrice Napoletana, Napoli.

MELCHIORI, GIORGIO

2005 *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma.

MULLINI, ROBERTA

1983 *Corruttore di parole: il fool nel teatro di Shakespeare*, Clueb, Bologna.

NEELY, CAROL THOMAS

1991 *Document in Madness: Reading Madness and Gender in Shakespeare’s Tragedies and Early Modern Culture*, in «Shakespeare Quarterly», Autumn, Vol. 42, No. 3, pp. 315-338.

O’DONOGHUE, EDWARD GEOFFREY

1915 *The Story of Bethlehem Hospital from its foundation in 1247*, E. P. Dutton&Co, New York.

PUGLIATTI, PAOLA GIULLÌ

1976 *I segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in King Lear*, G. D’Anna, Firenze.

REED, ROBERT RENTOUL

1952 *Bedlam on the Jacobean Stage*, Mass, Cambridge.

SHAKESPEARE, WILLIAM

1994 *King Lear*, Wordsworth Classics, Hertfordshire.

WEIMAN, ROBERT

1989 *Shakespeare e la tradizione teatrale*, Mulino, Bologna (ed. or. *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters: Soziologie, Dramaturgie, Gestaltung*, Henschelverlag, Berlin, 1967).

WILES, DAVID

1987 *Shakespeare’s Clown*, Cambridge University Press, Cambridge.

WOODS, GIULLIAN

2013 *Shakespeare’s Unreformed Fictions*, Oxford University Press, Oxford.