

Et in Arcadia Arcadiae? Il paesaggio della Foresta di Arden in *As You Like It*

Rachele S. Bassan

Può sembrare difficile individuare nuove letture delle opere del canone shakespeariano, vista l'immensità della produzione critica su di esse. Moltissimo, per esempio, è stato scritto su *As You Like It* e sulla Foresta di Arden, identificata come spazio d'evasione, liminale, di trasgressione, di ribaltamento della società (politica e patriarcale), per menzionare solo alcune letture. Un altro aspetto ampiamente dibattuto dalla critica è il rovesciamento ironico del genere pastorale che Shakespeare opera nella commedia attraverso varie soluzioni, come l'ironia di Rosalind, la licenziosità di Touchstone, l'exasperazione di Jaques nei confronti del mondo. Tuttavia, benché sia stata riconosciuta l'influenza di opere e generi letterari diversi sulla composizione di *As You Like It*, questo saggio vuole evidenziare la funzione strutturale che essi hanno nella commedia. A partire dallo spazio della Foresta di Arden e dalle allusioni nel testo alla conformazione del paesaggio, si vuole mostrare che questo ambiente non è un uniforme spazio 'altro' opposto alla corte, bensì uno spazio variegato che offre allo spettatore rimandi precisi a tradizioni letterarie che privilegiano la presa di consapevolezza e il cambiamento a scapito dell'immobilità dell'ideale arcadico. Inoltre, se è stato riconosciuto che *As You Like It* parodizza il genere pastorale evidenziando che un approccio realistico e pragmatico è preferibile sia al perseguimento di un ideale impossibile sia al rimpianto sconsolato di detto ideale, questo saggio vuole evidenziare che, paradossalmente, questo aspetto didascalico è l'elemento della pastorale che Shakespeare fa proprio nella commedia.

La pastorale elisabettiana

Quando *As You Like It* venne messa in scena per la prima volta, nel 1599, la produzione shakespeariana era al suo apice: allo stesso anno risalgono *Hamlet*, *Henry V*, *Julius Caesar*, alcuni dei drammi più importanti della tradizione drammaturgica inglese.² La novità di questa commedia è stata identificata da J. Dusinberre, curatrice dell'ultima edizione Arden, nella "confluence of high and low culture, combining within one harmonious whole many different traditions",³ un'armonia che si colloca tra il per-

1. Nel saggio si fa riferimento ai testi in lingua originale.

2. Cf. Shapiro 2005.

3. Dusinberre 2006, 1.

fezionamento delle commedie degli anni Novanta – con le loro tenzoni verbali tra innamorati, i boschi lontani dalle corti e i primi esperimenti drammatici con le eroine *cross-dressed* – e l’anticipazione delle commedie di inizio Seicento, e in particolare dei loro toni più cupi, che immalinconiscono l’allegria comica.⁴ Le tradizioni ‘esterne’ che confluiscono in *As You Like It*, invece, sono riconducibili sia a materiale folclorico e popolare, sia a materiali più letterari: prima fonte della *pièce* è la novella di Thomas Lodge, *Rosalynde* (1590), da cui Shakespeare riprende trama e personaggi, ma nella versione di Shakespeare la parodia e la satira tipiche del comico e del carnevalesco si mescolano a elementi fiabeschi riconducibili alla *Tale of Gamelyn* (XIV sec.),⁵ la licenziosità di pantagruelica memoria fa da controcanto alla poesia amorosa di Petrarca, i mondi ideali dell’Età dell’Oro e della materia di Robin Hood e dei suoi *merry men* vengono contrapposti ai più disincantati echi della *Wife of Bath* di Chaucer e del romanzo cavalleresco ariostesco, mentre il raffinato (e all’ultima moda) genere pastorale viene riallacciato alle tradizioni drammatiche e narrative dei *mumming plays* medievali e degli interludi di corte di Enrico VIII.⁶ La sperimentazione di Shakespeare interessa *in primis* proprio il genere pastorale: *As You Like It* ricalca, soprattutto per costruzione dello spazio e per temi, le opere di Spenser, Lyly e Sidney, ma ne rielabora gli stimoli con un approccio più pragmatico e cinico, seppure senza rinunciare alle potenzialità didattiche del genere,⁷ come vedremo poi.

La pastorale, nell’Inghilterra della prima età moderna, si affermò come genere primariamente elitario. Si devono a Edmund Spenser e Philip Sidney le prime pastorali inglesi, su modello dell’*Arcadia* di Jacopo Sannazaro (1504) e della *Diana* di Jorge de Montemayor (1559), uno degli esempi più noti della ricezione sensazionale di Sannazaro in Europa.⁸ Naturalmente, la ripresa di Sannazaro implicava a sua volta una ripresa di modelli classici, come gli *Idilli* teocritei e le *Eclogae* virgiliane, ma elemento fondamentale dell’elaborazione dell’eredità virgiliana nell’*Arcadia*, che tornerà nei poeti inglesi, è la trasformazione del luogo reale in luogo ideale, la cui eterna e perfetta felicità, ormai perduta, si può ritrovare solo nella poesia.⁹ In Inghilterra, inoltre, il topos classico della nostalgia dell’Età dell’Oro viene localizzato in uno spazio astratto di derivazione medievale: l’*Arcadia* rinascimentale inglese si sviluppa attraverso il concetto di *locus amoenus* e le reinterpretazioni pastorali di ecloghe e *bergerie* della tradizione medievale, assumendo al contempo “the courtly connotations of medieval romance”.¹⁰

4. Cf. *ivi*, 2-3.

5. È soprattutto attraverso *Rosalynde* che vengono ripresi elementi di *Gamelyn*.

6. Cf. Dusinberre 2006; Hattaway 2009; Hunt 2008; Sanders 2014.

7. Cirillo 1971, 19; Cartwright 2021, 25.

8. Per la ricezione europea dell’*Arcadia*, cf. Torraca 1882; Kennedy 1983.

9. Petrina 2016, 97.

10. *Ivi*, 98-99; Cooper 1977, 144-145.

Questo aspetto è essenziale alla pastorale inglese: il genere nasce negli ambienti di corte, per essi viene concepito e di essi tratta, riacciandosi anche alle dinamiche di amore cavalleresco che legano i cortigiani alla regina Elisabetta I, dipinta come portatrice di una nuova Età dell'Oro – spesso, è il primo veicolo degli scontenti dei cortigiani nei confronti della corte o della regina stessa.

Anzi, benché molte di queste opere criticino la decadenza, la corruzione e le ingiustizie della corte, si tratta di “an authorised mode of discontent [...] rather than a critique made in terms of a consciously articulated oppositional culture”.¹¹ In altre parole, gli autori di pastorali continuano a dipendere dalla corte e alla corte fanno continuo riferimento, o per misurarne la distanza dal suo ideale o per lamentare la propria frustrazione all'interno di essa: la pastorale diventa quindi “an imaginative space within which virtue and privilege coincide”.¹² Una declinazione particolare di questo aspetto è il fatto che, nei testi dei cortigiani più coraggiosi, la pastorale assuma anche una funzione politico-didascalica rivolta alla sovrana o agli altri membri della corte. Per esempio, Sidney scrive *The Lady of May* come interludio pastorale da presentarsi alla regina in occasione di una visita alla tenuta di Robert Dudley, zio di Sidney, nel 1578 o 1579, ma la scelta tra i due pretendenti della May Lady, richiesta alla sovrana come risoluzione finale del *masque*, è stata letta come un invito tangibilmente politico a Elisabetta, per esempio a scegliere un consorte¹³ o a intervenire nello scontro tra Spagna e Paesi Bassi.¹⁴ Questa dominante didascalica della pastorale inglese verrà ripresa da Shakespeare in *As You Like It*, con i toni che abbiamo già anticipato (cf. *infra* l'ultimo §).

Infine, come notano in molti,¹⁵ attraverso la tradizione medievale – e le opere più classicheggianti di Chaucer in particolare – e il modello di Sannazaro la pastorale inglese prolifera in forme che non sono più la sola ecloga di tradizione classica, come si può constatare già nei suoi testi fondatori del Rinascimento inglese. Se Spenser ripropone dodici ecloghe nello *Shepherd's Calendar* (1579)¹⁶ ma le riadatta alla celebrazione delle possibilità della propria arte poetica – un'idea tipicamente rinascimentale,¹⁷ Sidney rielabora la pastorale sia nella forma più drammatica dell'interludio di corte già menzionato, sia in un prosimetro che ricalca Sannazaro

11. Montrose 1983, 427.

12. *Ibidem*.

13. Cooper 1977, 148-150.

14. Shenk 2010. Sulle possibili letture storico-politiche del testo, cf. p.es. Kimbrough, Murphy 1968; Stillman 1984.

15. P.es. Cooper 1977; Montrose 1983; Gifford 1999.

16. Anche una delle protagoniste di Spenser si chiama Rosalind. Per un confronto tra quest'opera e *As You Like It*, cf. Dusinger 2006, 5-6; Cooper 1977, 169-177.

17. Cf. Cooper 1977, 152-169.

e Virgilio, anch'esso intitolato *Arcadia*.¹⁸ John Lyly, invece, scrive i primi drammi di corte pastorali, *Gallathea* (1588 ca.) ed *Endymion* (1588 ca.). Da qui in poi, liriche, *romances*, satire, commedie e tragicommedie, *pageants* e *masques* potranno essere interamente o parzialmente – p.es. in singoli momenti o episodi – pastorali, in una “explosion of pastoral possibilities”.¹⁹ L'influenza di Ovidio, imponente nell'Inghilterra rinascimentale, tocca anche la pastorale, in particolare quando si tratta di desiderio amoroso e di metamorfosi.²⁰ Nella *Gallathea* di Lyly, per esempio, le protagoniste si travestono entrambe da pastori e si innamorano l'una dell'altra: gli dei concederanno a una di loro – ma non si sa quale – di cambiare sesso per poter sposare l'amata, come avviene nell'episodio di Ifi delle *Metamorfosi* (IX). Non è poi un caso che lo stesso Petrarca, l'altra fonte cui attinge il linguaggio amoroso e non nella pastorale inglese, fosse autore di poesia pastorale molto apprezzata all'epoca.²¹ È stato constatato come questa commistione di generi e tradizioni nella pastorale inglese sia parte di una riflessione generale sull'arte poetica, che era anche, come già visto, riflessione sulla vita privata e politica dei poeti.²²

Quando Shakespeare si confronta con la pastorale drammatica, il genere pastorale si era ormai affermato e godeva di grande popolarità. Tuttavia, in *As You Like It* Shakespeare può mantenere una distanza ironica dagli afflatti idealistici delle prime forme pastorali proprio perché il confronto con esse ha luogo quando la novità iniziava a cedere il passo a forme più convenzionali. Inoltre, l'ambiente teatrale in cui e per cui Shakespeare opera è ben distante dalla vita di corte, il che gli consente di adottare uno sguardo critico e un approccio più concreto di quello dei più importanti autori di pastorali. Dei testi fondativi che abbiamo già menzionato, *As You Like It* riprende alcune caratteristiche comuni, come il *cross-dressing* di eroi o eroine, il canto d'amore e l'impostazione fortemente dialogica, senza contare l'ambientazione in un luogo altro, dalle connotazioni apparentemente idealistiche, e la commistione di forme e generi, ma vedremo ora in quale modo.

Una commedia del 'mondo verde'

Gifford attribuisce alla pastorale la capacità di sfruttare “the tension [...] between retreat and return”.²³ Una definizione simile è stata fornita da Frye²⁴ per descrivere invece la commedia “of the green world”, quale è di so-

18. Ne esistono due versioni, dette *Old* e *New*, risalenti agli anni Ottanta del Cinquecento circa. Per una panoramica sull'argomento, cf. Duncan-Jones 1994.

19. Montrose 1983, 420.

20. Cf. Cooper 1977; Bate 1993; Sanders 2014.

21. Cf. p.es. Cooper 1977; Kennedy 1999; Petrina 2014; Sanders 2014; Marrapodi 2016; Zajac 2016.

22. Cf. Cooper 1977, spec. 115, 126, 144-145.

23. Gifford 1999, 15.

24. Frye 1961.

lito considerata *As You Like It*. Il concetto fondamentale della definizione di Frye, rielaborata più volte da studi successivi, è che nelle commedie shakespeariane vi sia un movimento da un luogo normativo²⁵ a un mondo verde, dove la metamorfosi è possibile e si raggiunge quindi la risoluzione comica, che riconduce i personaggi al luogo iniziale.²⁶ La rielaborazione più recente di questo concetto è forse quella di Cartwright:²⁷ riassumendo interpretazioni precedenti, Cartwright mostra come le commedie shakespeariane organizzino l'ambientazione nei termini di un'opposizione tra un mondo "regulative" e uno "protean": è quest'ultimo che rende possibili l'incanto e la metamorfosi, ma rappresenta anche uno spazio temporaneo, dove non si dovrebbe rimanere.²⁸ Un aspetto caratteristico della produzione comica di Shakespeare – benché ciascuna commedia abbia poi le proprie particolari dinamiche di ambiguità²⁹ – è proprio il fatto che la metamorfosi avvenga sì nel mondo verde, ma con effetti che si possono compiere solo nel reale: i personaggi, mutati, tornano alla corte, mentre quelli che vi rinunciano sono figure che non sembrerebbero armonizzarsi con il consorzio umano appena ristabilito.³⁰ I finali delle commedie shakespeariane coincidono con un momento di posa che non risolve mai del tutto l'azione, ma permette di "negotiate the future",³¹ un punto su cui torneremo in conclusione.

Nella critica, la Foresta di Arden viene considerata semplicemente uno tra i vari esempi di questi mondi verdi o *protean* in Shakespeare, sottolineando come essa sia lo spazio della metamorfosi (di cui sono esempi eclatanti il – fittizio – cambiamento di sesso di Rosalind e la subitanea conversione religiosa dell'avidò e intrigante Duke Frederick), lontano da una corte corrotta e pericolosa.³² Le descrizioni di Arden in *As You Like It*, tuttavia, dovevano offrire al pubblico riferimenti più specifici di quelli che si trovano solitamente oggi nella critica. Queste allusioni suggeriscono che il mondo verde in questione non è solo uno spazio genericamente 'altro', bensì contiene una serie di rimandi, declinati in modi diversi, a generi e tradizioni letterarie – una varietà che la *pièce* cerca di restituire. Anzi, i riferimenti a tradizioni diverse dalla pastorale sembrano tutte puntare a concezioni della foresta come spazio di trasformazione, più che all'Arcadia perfetta e immutabile della tradizione pastorale. Come evidenzia Saunders,³³ infatti, la foresta ha un ruolo d'eccezione in molte delle tradizioni letterarie e fol-

25. Traduco così il *normal* di Frye appoggiandomi alla rielaborazione di Cartwright 2021; vedi poi.

26. Frye 1961, 454; cf. Hopkins 2018.

27. Cartwright 2021.

28. *Ivi*, 29.

29. *Ivi*, 108-110.

30. Cf. Prescott 2012.

31. Cartwright 2021, 178; Prescott 2012, 51.

32. Per una panoramica, cf. Hopkins 2018; Cartwright 2021.

33. Saunders 1993.

cloriche che vanno a informare la letteratura inglese della prima età moderna, sia come paesaggio di trasformazione sia come paesaggio di rivelazione (“landscape of transformation” e “landscape of revelation”, nella sua terminologia). Queste sezioni vogliono evidenziare, attraverso alcuni esempi significativi,³⁴ come lo spazio variegato della foresta offra a Shakespeare la possibilità di sfruttarne le diverse connotazioni letterarie.

Ma cos’era, poi, una foresta per gli elisabettiani? L’idea che solitamente vi associamo è quella di un luogo fitto e oscuro, dove ci si perde e il pericolo è in agguato, associazioni semantiche storicamente attribuite al termine in italiano.³⁵ L’inglese *forest*, tuttavia, aveva significati a un tempo più ampi e più specifici nell’Inghilterra elisabettiana. L’*Oxford English Dictionary*³⁶ offre tre significati principali del termine attestati all’epoca:³⁷ (1) “un vasto tratto di terreno coperto da alberi e sottobosco, a volte mescolato a pascoli”; (2) “una regione boschiva, di solito appartenente al re, riservata alla caccia degli animali selvatici e della selvaggina; dotata di leggi speciali e ufficiali propri”; (3) “un’area incolta e selvaggia, una landa disabitata” (*wilderness*). Si tratta di un insieme di significati che hanno le loro origini nel paesaggio selvaggio della foresta – inteso appunto in questi tre sensi – fondamentale nella vita del Medioevo,³⁸ una realtà che risultava più variegata e popolosa di quanto ci si possa aspettare: la foresta offriva rifugio a criminali e fuorilegge, permetteva ai villici di pascervi maiali e pecore, offriva legna da ardere e materiali da costruzione, cibo ed erbe medicinali, e inoltre taglialegna, porcai, carbonai, eremiti e fuorilegge contribuivano a crearvi radure più o meno estese (e a volte coltivate) e abitazioni:³⁹ la foresta sembra quindi essere non tanto “dense, tree-covered and unknown”, quando più “a combination landscape which is in part wild, but also productive, cultivated and sought after, sometimes by choice, sometimes forcibly”.⁴⁰ A questo concetto articolato si aggiunge quello della foresta intesa come territorio di caccia del re, un diritto di proprietà romano che venne apparentemente preservato sotto forma di privilegio reale anche nel diritto germanico;⁴¹ nel Medioevo, la foresta come riserva di caccia reale rappresenta un territorio sottoposto a leggi speciali e alla diretta giurisdizione del

34. La complessa articolazione della questione meriterebbe un approfondimento ben più ampio di quanto sia possibile fare in questa sede.

35. Cf. *GDLI*, VI, 160, n. 3.

36. Adotto una definizione autorevole per il contesto di cui tratto, ma, vista l’incertezza dell’etimologia dal lat. *foris*, per una disamina delle possibili etimologie latine e germaniche e le loro implicazioni cf. Higounet 1966.

37. Traduco i significati per motivi di leggibilità; faccio riferimento a *OED*, VI, 60-61.

38. Saunders 1993, 2. Per una trattazione più approfondita, cf. Rackham [1990] 1996.

39. Saunders 1993, 3.

40. *Ivi*, 4.

41. Cf. Pacaut 1980; van den Abeele, Paravicini Bagliani 2000.

sovrano.⁴² Questi significati di foresta informavano ancora il termine ai tempi di Shakespeare,⁴³ che era cresciuto nel verde Warwickshire, dove è tuttora situata la vera Foresta di Arden.⁴⁴

Il fatto che l'ambiente della foresta avesse una conformazione tanto variegata in epoca elisabettiana fa pensare che anche l'Arden immaginaria di *As You Like It* non sia concepita come spazio uniforme, un omogeneo mondo verde – Hattaway arriva anzi a suggerire che il titolo faccia riferimento proprio alle possibili concezioni della foresta da parte del pubblico.⁴⁵ In effetti, il paesaggio descritto varia molto, nonostante molte produzioni dall'Ottocento in poi abbiano rappresentato una foresta uniformemente fitta, persino “leaf-smothered”.⁴⁶ Quando Rosalind deduce di essere arrivata nella Foresta di Arden (II.iv.11),⁴⁷ lei e Celia hanno appena incontrato dei pastori presso un allevamento di pecore – anzi, le due giovani acquistano proprio l'allevamento, il gregge, il pascolo e il cottage che vi sorgono, e assumono Corin, uno dei pastori, per badare agli animali (II.iv.91-95). La fattoria sorge ai limiti dell'area boscosa (III.iii.325), in un “bottom” (IV.iii.77), cioè una valle erbosa tra i colli, probabilmente creata da un corso d'acqua, e priva di alberi fitti per la sua funzione di pascolo.⁴⁸ In III.iii, scopriamo che nelle vicinanze c'è anche un villaggio provvisto di parroco (38-39). Daley nota che, con queste informazioni, il pubblico elisabettiano avrebbe perfettamente inteso cosa doversi immaginare, e sottolinea come questa ambientazione pastorale sia poi l'unica associata alle fanciulle: “They never roam about the wood” e gli altri personaggi devono arrivare alla fattoria per vedere il giovane pastore Ganymede in cui si traveste Rosalind.⁴⁹ Shakespeare sembra quindi sfruttare il variegato campo semantico della foresta nella sua epoca per inserire nella commedia un *locus* pastorale, ma questa non è l'unica potenzialità in termini di genere letterario sfruttata nella commedia. Duke Ferdinand e il suo seguito, infatti, si nascondono nel fitto dell'area boscosa: travestiti da “foresters” anziché da pastori (II.i.SD e n.), si danno alla caccia al cervo e occupano radure e caverne (II.v.26n.; II.vii.201) su modello di Robin Hood e dei suoi *merry beggars* nella Foresta di Sherwood, cui vengono esplicitamente paragonati (I.i.109-11). Il riferimento indica il *greenwood* in cui, secondo le ballate, si rifugia il famoso

42. Saunders 1993, 5.

43. Cf. Rackham [1990] 1996, 76-86.

44. La Arden di *As You Like It* è stata anche identificata con le Ardenne a causa dei nomi prevalentemente francofoni nel testo (cf. Dusinberre 2006), ma questo saggio si concentra sul luogo poetico e non sui suoi possibili equivalenti reali.

45. Hattaway 2009, 2.

46. Espressione di Purdom 1950, 147, apprezzata da Daley 1983.

47. Tutte le citazioni dal testo fanno riferimento all'edizione di Dusinberre.

48. Cf. Rackham [1990] 1996, 112-113.

49. Daley 1983, 173.

fuorilegge (cf. II.v.1 ss.).⁵⁰ Nonostante questa ripartizione di base, le varie aree della foresta comunicano – i personaggi, come Orlando o Touchstone, si spostano attraverso di esse e in alcuni casi intuimo che le zone marginali tra area boscosa e pascoli servono proprio come spazi di incontro, come nel caso di Touchstone e Jaques.⁵¹

Cartwright nota come la percezione generale di Arden, attraverso i tre atti, passi da luogo prevalentemente minaccioso e oscuro a luogo più aperto, coltivato, messo a pascolo, cioè ordinato dall'uomo,⁵² un movimento che accompagna metaforicamente i personaggi nel loro viaggio di esilio da e ritorno alla corte. Molto si è scritto sull'esplorazione di Shakespeare dei "boundaries that hedge about the claims of the absolute":⁵³ già da questi pochi elementi è evidente che il mondo verde di Arden è ben più ambiguo di quanto possa suggerire una dicotomia selva/corte. Se la commedia si fonda sul "displacement",⁵⁴ Shakespeare *displaces* non solo i personaggi, ma anche diverse tradizioni letterarie, che convivono nel medesimo spazio. La stessa idea dell'esilio, sia esso volontario o imposto, è un tema fondamentale non solamente per la commedia o la pastorale, ma anche per le agiografie e i *romances* di tradizione medievale, in entrambi i casi con le connotazioni di rivelazione e trasformazione che abbiamo già menzionato. In queste tradizioni, l'esilio apre una dimensione alternativa che rende possibile ai religiosi la rivelazione spirituale, su modello della permanenza di Cristo nel deserto, e che, per derivazione, offre al cavaliere dei romanzi medievali le prove d'amore e di fede con cui realizzare se stesso e gli ideali cavallereschi che rappresenta. La maggior parte dei personaggi di *As You Like It*, guarda caso, si trova in Arden perché esiliata da Duke Frederick. Inoltre, Shakespeare sfrutta appieno l'idea che "where has much to do with who, for the nature of place can anchor or change one's self-perception":⁵⁵ i personaggi sposano idee diverse della foresta e ne vivono i cambiamenti in modi diversi,⁵⁶ il che sottolinea la varietà e le potenzialità dell'ambiente di Arden. Non è un caso che, per esempio, a Rosalind venga associato un ambiente pastorale, a Orlando una foresta di prove cavalleresche, a Duke Senior una nuova Foresta di Sherwood: i diversi personaggi trovano e rappresentano in Arden potenzialità letterarie diverse. Allo stesso tempo, alcune tradizioni vengono rovesciate all'interno dell'ottica metamorfica che è stata tanto spesso associata a questa foresta comica. Si tratta di una "unplaceable geography"⁵⁷ non

50. Saunders 1993, 4; 199-201.

51. Cf. Daley 1983, 178.

52. Cartwright 2021, 114.

53. Greenblatt 2010, 3-4.

54. Cartwright 2021, 93.

55. *Ibidem*.

56. West 2016, 45-52.

57. *Ivi*, 46.

(sol)tanto perché vi si trovano piante e animali improbabili, come palme, alberi d'olivo, o leonesse, ma perché essa rappresenta una dimensione individuale e interiore⁵⁸ di cambiamento e maturazione.⁵⁹

Il deserto biblico

I riferimenti biblico-religiosi sono significativi perché la battuta forse più ricorrente nella *pièce* è che Arden sia un “desert” (II.i.23; II.iv.71; II.vi.17; II.vi.13; II.vii.111; III.ii.121; IV.iii.140): i personaggi si aspettano un luogo solitario che, invece, si scopre sempre piuttosto affollato. Il deserto della tradizione biblica (ebraico *midbar*) è un luogo di solitudine e isolamento, disabitato e non coltivato, più che una distesa sterile ricoperta di sabbia. Anche le traduzioni greca e latina di *midbar* (*eremos* e *desertum*) indicano un luogo solitario, ragione per cui in inglese contemporaneo sarebbe preferibile tradurlo con *wilderness*. Riassumendo quanto analizzato dettagliatamente da Saunders, nel Basso Medioevo gli spazi disabitati della foresta vennero identificati con questo concetto al punto che, nei resoconti di episodi biblici e nelle agiografie di santi ed eremiti, il termine *desert* è spesso sostituito da *forest*.⁶⁰ Nella maggior parte di questi casi, la foresta è uno spazio di espiazione e rivelazione spirituale attraverso avversità e stenti, una conquista di spiritualità più alta e perfettibilità che emula i patimenti di Cristo, durante i quaranta giorni nel deserto, e quelli del popolo ebraico, costretto a vagare per quarant'anni tra l'Egitto e Canaan. *As You Like It* sembra inizialmente negare quest'idea di deserto: la foresta è tutto fuorché deserta; la fame, il freddo e la fatica non portano al ravvedimento, ma alla violenza e al furto (II.vii); il vecchio servitore di Orlando, Adam,⁶¹ quasi perde la vita anziché ritrovare l'Eden⁶² (II.vi). Duke Ferdinand, spodestato ed esiliato dal fratello minore Frederick, e il suo seguito hanno usurpato uno spazio naturale che non è loro ma dei nobili cervi, eppure questa consapevolezza non impedisce loro di cacciare gli animali per sport, un trattenimento che vuole rievocare la vita di corte perduta, ma che rivela una cecità piuttosto grave rispetto ai possibili insegnamenti della vita nella foresta (cf. II.i ss). Invece, tra il quarto e il quinto atto, la foresta assume una funzione miracolosamente rivelatoria per tre personaggi.

Nella *wilderness* di Arden, Jaques, la figura melanconica e satirica, è l'unico a essere davvero infelice – aspetto di solito distorto nelle messinscene,

58. Wilson 1975 sostiene che in Arden avviene una metamorfosi temporale, per cui al tempo oggettivo della corte si sostituisce il tempo soggettivo, interiore dei personaggi. Cf. Taylor 1982.

59. Cf. West 2016, 45-52; Hunt 2008, 25-50.

60. Saunders 1993, 10-19.

61. Adam, nonostante il nome, è stato letto come una figura più morale che religiosa; cf. Hunt 2008.

62. Per la lettura delle peculiari flora e fauna di Arden in chiave religiosa (un riferimento al *Book of Nature*), cf. Willis 1988.

dove tutti sono parimenti tristi.⁶³ Egli soffre per i cervi e paragona implicitamente l'usurpazione della foresta di Duke Senior a quella di Duke Frederick (II.i.60-63); le sue invettive amare contro il mondo gli guadagnano spesso la riprovazione degli altri personaggi. Quando progetta di diventare un *fool* per rimbrottare impunemente i vizi del mondo (II.vii.12-34), gli viene fatto notare che anch'egli è stato in passato un gran libertino e che il redarguire gli altri per il gusto di farlo è un peccato ipocrita e crudele (65). Rosalind deride la sua affettazione di viaggiatore tornato dall'estero, in particolare la sua arroganza (la superbia è uno dei vizi capitali) nel ritenersi migliore degli altri per le esperienze che ha avuto (IV.i.1-34): la sua esperienza e la tristezza che ne deriva non sembrano corrispondere a un vero apprendimento di vita, ma ricordano più l'accidia di chi, nella vita di contemplazione, si rattrista del bene divino.⁶⁴ Di Jaques è il celebre passo "All world's a stage", che illustra i vari ruoli che gli uomini interpretano durante la vita come attori su un palco (II.vii.140-167), ma intuiamo da momenti come quello citato che egli deve ancora trovare il proprio. Sarà la conversione di Duke Frederick a cambiare le cose: arrivato con un esercito alle soglie di Arden, l'usurpatore intrigante e avido di potere incontrerà un vecchio eremita, le cui parole lo faranno rinunciare all'impresa e al mondo, provvedendo anche a riparare ai torti fatti al fratello e ai sudditi (V.iv.152-164). Al racconto di questo *exemplum*, Jaques decide di convertirsi anch'egli all'eremitaggio. Congedatosi dagli altri con parole improvvisamente benevolenti, rimarrà in una foresta dai tratti "pseudo-monastic",⁶⁵ come quella dei santi eremiti. Anche Oliver, il fratello avido di Orlando, subirà un processo simile. Dopo aver tenuto il fratello ignorante e segregato per tutta la vita, Oliver cerca di farlo uccidere per non dover condividere l'eredità paterna. Rinascerà un uomo nuovo (IV.iii.134-6) quando il fratello rischierà la vita per salvarlo dall'attacco di una leonessa e di una serpe (forse le belve più citate nella Bibbia), proprio nella foresta dove Oliver è stato inviato da Frederick perché catturi i fuggitivi, Orlando *in primis* (IV.iii.97 ss.; III.i). Il sacrificio disinteressato – le letture cristologiche si sprecano – di Orlando e l'esperienza di profonda privazione che Oliver fa della foresta, che ricorda il passo di Daniele in cui si narra la vita bestiale di espiazione di Nabucodonosor nella *wilderness* (identificata con la foresta nel Medioevo),⁶⁶ lo convertono alla vita semplice del pastore: il premio per la ritrovata virtù sarà l'amore di Celia. Questi episodi di conversione allacciano quindi la rappresentazione della foresta a testi che trattano di rivelazione e rinascita spirituale.⁶⁷ Dusinberre evidenzia addirittura che, se la commedia

63. Dusinberre 2006, 56.

64. *Summa Theologiae* II-II, q. 35 a. 2; cf. Abbagnano [1961] 2019.

65. Dusinberre 2006, 109.

66. Cf. Saunders 1993, 18-19. Oliver si descrive come miserabile e cencioso, ricoperto di peli (IV. iii.101 ss.), quasi un *Wild Man* della tradizione medievale; cf. Saunders 1993, 70-71.

67. A proposito della conversione nella commedia shakespeariana, cf. anche la panoramica in Graham 2018.

venne davvero rappresentata per la prima volta per il Martedì Grasso, quindi subito prima della Quaresima, le associazioni con l'esperienza di Cristo nel "veritable 'desert'" non sarebbero sfuggite al pubblico elisabettiano.⁶⁸

Le foreste dei romances

Il pellegrinaggio nella Foresta di Arden e la relativa purificazione attraverso un eremita sono passaggi centrali anche nei *romances* *Girart de Rousillon* e *Guy of Warwick*, per esempio,⁶⁹ il che ci porta all'altro 'paesaggio letterario' fondamentale di Arden. Il romanzo cavalleresco associava la foresta alla caccia, al meraviglioso, all'amore e alla follia amorosa, all'avventura.⁷⁰ Abbiamo già visto come la caccia, un tema ricorrente in *As You Like It*, sia associata soprattutto alla corte esiliata di Duke Ferdinand, che richiama non solo la leggenda di Robin Hood, ma anche le corti esiliate e le battute di caccia di re e nobili di cui si legge nei *romances*; il meraviglioso, invece, si fa largo in Arden soprattutto attraverso le trasformazioni di Rosalind e la presenza del dio Hymen (Imene). Orlando – *nomen omen*, se pensiamo che il poema ariostesco era stato tradotto per la prima volta nel 1591 da Sir John Harington – si ritrova nella foresta proprio come gli eroi della tradizione cavalleresca: lasciata la propria casa dopo vicissitudini che riprendono *Gamelyn*, affronta l'avventura come gli eroi di certi *romances*, privi di educazione formale ma dotati di innato valore (si pensi al *Perceval* di Chrétien de Troyes⁷¹ ripreso nella *Morte d'Arthur* di Malory, pubb. 1480). Costretto, di fatto, all'esilio in Arden, Orlando ne conosce l'aspetto più terribile, con situazioni che ricordano le prove di valore e fede dei cavalieri arturiani, un "apprenticeship in honour":⁷² pur stanco e affamato, trasporterà il vecchio e debole servo Adam sulle spalle (ricalcando uno dei più famosi simboli di *pietas*); si batterà valorosamente contro la leonessa e il serpente, una prova d'onore le cui connotazioni religiose abbiamo già trattato e che riprende le sfide a leoni e serpi dei cavalieri arturiani (p.es. in *Yvain, le Chevalier au Lion* o nella *Queste del Saint Graal*); dimostrerà che la sua "gentleness", intesa come nobiltà d'animo e come capacità di discernere quando davvero si debba ricorrere alla violenza,⁷³ è superiore al suo istinto rinunciando a rubare il cibo per Adam e per sé, il che garantirà a entrambi accoglienza alla corte esiliata di Duke Ferdinand (II.vii.88-136). La foresta sarà anche il luogo della sua follia d'amore: menzionerò solo l'episodio chiaramente

68. Dusinberre 2006, 96. La Quaresima (lat. eccl. *quadragesima (dies)*, quarantesimo giorno (prima di Pasqua), commemora proprio i quaranta giorni nel deserto.

69. *Ibidem*.

70. Cf. Saunders 1993.

71. Forse lo zio di Rosalind evoca l'eremita della foresta in *Perceval* che si rivela essere zio del cavaliere, cf. Cartwright 2021, 115-116.

72. Hattaway 2009, 1.

73. Cf. Dusinberre 2006, 31-33.

allusivo in cui, preso da *furor amoris*, decide di incidere le cortecce degli alberi con versi d'amore per Rosalind davvero orrendi, a giudicare dai commenti degli altri personaggi (III.ii.5-10; 120-154; 252-255; 346-349). È, inoltre, Arden a offrirgli la possibilità di corteggiare, benché per finta (o così lui crede), l'amata, senza le limitazioni della vita di corte. Per quest'ultima ragione, Arden ricorda anche la foresta di Beroul nei *romances* su Tristano e Isotta (XII sec.), che tende a mutare da luogo di esilio selvaggio a luogo di idillio amoroso, ma che costituisce un'evasione solamente temporanea dalla corte:⁷⁴ come i due amanti leggendari torneranno ad essa perché vi appartengono e ne sono definiti, così Orlando e Rosalind si riapproprieranno dei propri ruoli nella società di corte alla fine della commedia. Tuttavia, gli echi ariosteschi e il forte spirito di iniziativa mostrato da Orlando sembrano indicare che i *romances* vadano comunque letti attraverso una lente rinascimentale (il rimando ad Ariosto sarebbe quindi ancor meno casuale), che privilegia l'autodeterminazione dell'individuo.

Curiosamente, l'unico aspetto dei *romances* davvero ribaltato in *As You Like It* è l'amore come ideale. Numerosissimi studi hanno già mostrato come la commedia rovesci sia la pastorale sia gli stilemi amorosi legati ad essa e alla lirica d'amore, soprattutto attraverso Rosalind e la messinscena del corteggiamento di Orlando, ma anche attraverso Touchstone e Jaques: ai versi d'amore di Orlando, Rosalind contrappone la prosa.⁷⁵ Mi limiterò a evidenziare che, come si può dedurre dalla commistione di fonti e influenze sulla commedia (cf. *infra* il primo §), il testo gioca sulla parodia e l'abbassamento dell'ideale, in un'ottica che privilegia un approccio concreto alla vita e mina continuamente le finzioni e gli artifici della pastorale.⁷⁶ La stessa Foresta di Arden non è, come già evidenziato, il mondo verde perfetto e immutabile dell'Arcadia ideale,⁷⁷ bensì un mondo vivo e mutevole: le stagioni cambiano, il freddo e il tempo meteorologico sono l'unico nemico, come canta Amiens (II.i.1-17; v.1-5), la morte per fame è un pericolo concreto, denaro e rapporti di potere sono temi scottanti per i pastori, caratterizzati da un "practical agricultural realism" più che da passatempi poetico-musicali.⁷⁸ Questa mutabilità, però, rafforza i legami della Foresta con tradizioni letterarie dove il cambiamento può avvenire, benché al prezzo di difficoltà di varie tipologie e nuove prese di consapevolezza. L'imperfezione e la mutabilità di questo mondo verde – abbiamo visto che la sua caratterizzazione varia a seconda dei personaggi e a seconda dell'atto – lo rendono un paesaggio di trasformazione 'ideale', dove la rigenerazione è possibile sotto molte forme.

74. Saunders 1993, 81-94.

75. Cf. p.es. Maslen 2005, 175-192; Dusinger 2006; Hattaway 2009; Cartwright 2021; Gay 2008; Hunt 2008; West 2016.

76. Cirillo 1971, 19.

77. Cf. Daley 1985.

78. Sanders 2014, 117; Kronenfeld 1978. Per una lettura più concretamente politica dell'aspetto didascalico della commedia, cf. Barnaby 1981.

A questo proposito, un legame significativo tra i *romances* e *As You Like It* è il fatto che i cavalieri tornino infine alla corte, come i personaggi di Shakespeare. Nei *romances*, il paesaggio trasformativo della foresta permette ai cavalieri di arrivare a incarnare le virtù cavalleresche e tornare alla corte che definisce e sancisce dette virtù, all'interno e all'esterno del testo.⁷⁹ Anche nelle commedie di Shakespeare, come visto, lo spazio altro consente di risolvere con dovuto distacco le problematiche della corte per potervi tornare (*cf. infra* il secondo §): il ritorno è necessario, come nei *romances*, per consolidare la metamorfosi sviluppatasi nel mondo verde. Il ribaltamento dello spazio arcadico ideale è così completo: nella pastorale, i personaggi non tornano di solito a un mondo meno idillico di quello arcadico – anzi, nei casi in cui ciò accade, come la stessa *Arcadia* di Sannazaro, il ritorno è tragico. Il finale di *As You Like It*, invece, si sofferma sull'anticipazione di un ritorno carico di aspettative fiduciose (*cf.* V.iv.195-196), riassunte nei matrimoni.⁸⁰ Jaques, Duke Frederick e Oliver devono necessariamente autoesiliarsi nel mondo verde, perché costituiscono gli elementi dissonanti nella ristabilita armonia della corte: il loro cambiamento positivo può realizzarsi solo nell'esclusione. Il fatto che la *pièce* rinforzi tanto il ribaltamento dell'ideale e la trasformazione concreta ha suggerito a molti la lettura del testo e lo sguardo al futuro del suo finale come un invito al pragmatismo:⁸¹ i 'percorsi forestali' di maturazione e consapevolezza, l'atteggiamento concreto di Rosalind (e Celia) e quanto appena ricordato sulla parodia della pastorale indicano allo spettatore che voler vedere a tutti i costi solo l'ideale – come Ferdinand, che dipinge ai suoi uomini una vita perfetta in Arden (sulla scia dell'Età dell'Oro ritrovata nella Foresta di Sherwood) nonostante la fame e il freddo – può rendere ciechi alla vita vera (*cf.* II.i.1 ss). Ritengo dunque fecondo considerare la commedia un atto di "educational realism"⁸² che procede attraverso la foresta. Paradossalmente, è proprio questo aspetto didascalico, e non la presenza di uno spazio arcadico, ciò che più avvicina *As You Like It* alla pastorale elisabettiana.

79. *Cf.* Saunders 1993, 44-122; Kaeuper 2000.

80. Graham 2018 parla di "religion of love" (113) analizzando i termini religiosi nel linguaggio d'amore di Rosalind e Ferdinand, un altro legame con la tradizione dei *romances* medievali, *cf.* p.es. Kolve 1997.

81. *Cf.* p.es. Cirillo 1971; Dusinberre 2006; Hattaway 2009; Cartwright 2021.

82. Sanders 2014, 116.

Bibliografia

Fonti

Shakespeare *As You Like It* (Dusinberre)

W. Shakespeare, *As You Like It*, ed. by J. Dusinberre, London 2006.

Shakespeare *As You Like It* (Hattaway)

W. Shakespeare, *As You Like It*, ed. by M. Hattaway, 2nd ed., Cambridge 2009.

Sidney *Arcadia*

Sir P. Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*, Oxford 1994.

Summa Theologiae

T. d'Aquino, *Summa Theologiae*, trad. a cur. dei Padri Domenicani Italiani, Bologna 2014.

Studi

Abbagnano [1961] 2019

N. Abbagnano, *Dizionario di Filosofia* [1961], 3a ed. agg. e ampliata da G. Fornero, Torino 2019.

Barnaby 1981

A. Barnaby, *The Political Conscious of Shakespeare's As You Like It*, "Studies in English Literature" 36/2 (1981), 28-54.

Bate 1993

J. Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford 1993.

Cartwright 2021

K. Cartwright, *Shakespeare and the Comedy of Enchantment*, Oxford 2021.

Cirillo 1971

A. Cirillo, *As You Like It: Pastoralism Gone Awry*, "ELH" 38/1 (March 1971), 19-39.

Cooper 1977

H. Cooper, *Pastoral: Mediaeval into Renaissance*, Totowa, NJ 1977.

Daley 1983

A.S. Daley, *Where Are the Woods in As You Like It?*, "Shakespeare Quarterly" 34/2 (1983), 172-180.

Daley 1985

A.S. Daley, *The Dispraise of the Country in As You Like It*, "Shakespeare Quarterly" 36/3 (1985), 300-314.

Duncan-Jones 1994

K. Duncan-Jones, *Introduction*, in *Sidney Arcadia*, i-xvi.

Dusinberre 2006

J. Dusinberre, *Introduction*, in *Shakespeare As You Like It* (Dusinberre), 1-140.

- Frye 1961
N. Frye, *The Argument of Comedy*, in P. Lauter (ed.), *Theories of Comedy*, Garden City, NY 1961, 450-60.
- Gay 2008
P. Gay, *Romantic Comedies*, in Ead. (ed.) *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies*, Cambridge 2008.
- Gifford 1999
T. Gifford, *Pastoral*, London 1999.
- Graham 2018
K. Graham, *Shakespearean Comedy and Early Modern Religious Culture*, in H. Hirschfeld (ed.), *The Oxford Handbook of Shakespearean Comedy*, Oxford 2018, 105-121.
- Greenblatt 2010
S. Greenblatt, *Shakespeare's Freedom*, Chicago 2010.
- Hattaway 2009
M. Hattaway, *Introduction*, in *Shakespeare As You Like It* (Hattaway), 1-81.
- Hopkins 2018
L. Hopkins, *Comedies of the Green World: A Midsummer Night's Dream, As You Like It and Twelfth Night*, in H. Hirschfeld (ed.), *The Oxford Handbook of Shakespearean Comedy*, Oxford 2018, 520-536.
- Higounet 1966
C. Higounet, *Les forêts de l'Europe occidentale du V^e au XI^e siècle*, in *Agricoltura e mondo rurale in occidente nell'Alto Medioevo*, atti del convegno (Spoleto, 1965), Spoleto 1966, 343-398.
- Hunt 2008
M.A. Hunt, *Shakespeare's As You Like It: Late Elizabethan Culture and Literary Representation*, London 2008.
- Kaeuper 2000
R. Kaeuper, *The Societal Role of Chivalry in Romance: Northwestern Europe*, in R.L. Krueger (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Cambridge 2000, 97-114.
- Kennedy 1983
W.J. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*, Hanover, NE 1983.
- Kennedy 1999
W.J. Kennedy, *Petrarchan Poetics*, in G.P. Norton (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, III. *The Renaissance*, Cambridge 1999, 119-126.
- Kimbrough, Murphy 1968
R. Kimbrough, P. Murphy, *The Helmington Hall Manuscript of Sidney's The Lady of May: A Commentary and Transcription*, "Renaissance Drama" n.s., 1 (1968), 103-119.
- Kronenfeld 1978
J.Z. Kronenfeld, *Social Rank and the Pastoral Ideals of As You Like It*, "Shakespeare Quarterly" 29/3 (1978), 333-348.
- Marrapodi 2016
M. Marrapodi (ed.), *Shakespeare and the Italian Renaissance: Appropriation, Transformation, Opposition*, New York 2016.

Maslen 2005

R.W. Maslen, *Shakespeare and Comedy*, London 2005 (Arden Critical Companions).

Montrose 1983

L.A. Montrose, *Of Gentlemen and Shepherds: The Politics of Elizabethan Pastoral Form*, "ELH" 50/3 (1983), 415-459.

Pacaut 1980

M. Pacaut, *Esquisse de l'évolution du droit de chasse au Haut Moyen Âge*, dans *La chasse au Moyen Âge*, actes du colloque (Nice 1979), Paris 1980, 59-68.

Petrina 2014

A. Petrina, *The Humanist Petrarch in Medieval and Early Modern England*, "Journal of Anglo-Italian Studies" 12 (2013), 45-62.

Petrina 2016

A. Petrina, *Iacopo Sannazaro and the Creation of a Poetic Canon in Early Modern England*, "Parole Rubate / Purloined Letters" 14 (2016), 95-118.

Prescott 2012

P. Prescott, *Endings*, in S. Hampton-Reeves, B. Escolme (eds.), *Shakespeare and the Making of Theatre*, Basingstoke 2012, 50-68.

Purdom 1950

C.B. Purdom, *Producing Shakespeare*, London 1950.

Rackham [1990] 1996

O. Rackham, *Trees and Woodlands in the British Landscape* [1990], revised ed., London 1996.

Sanders 2014

J. Sanders, *Comedy, Pastoral, and Romantic*, in *Ead.*, *The Cambridge Introduction to Early Modern Drama 1576-1642*, Cambridge 2014, 11-127.

Saunders 1993

C. Saunders, *The Forest of Medieval Romance: Avernus, Broceliande*, Arden, Cambridge 1993.

Shapiro 2005

J. Shapiro, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*, Croydon 2005.

Shenk 2010

L. Shenk, *A Wise Elizabeth and Her Devoted Diplomats: Sidney's The Lady of May and Anglo-Dutch Relations*, in *Ead.*, *Learned Queen: The Image of Elizabeth I in Politics and Poetry*, New York 2010, 55-88.

Stillman 1984

R. Stillman, *Justice and the "Good Word" in Sidney's The Lady of May*, "Studies in English Literature, 1500-1900" 24/1 (1984), 23-38.

Taylor 1982

D.E. Taylor, "Try in Time in Despite of a Fall": *Time and Occasion* in *As You Like It*, "Texas Studies in Literature and Language" 24 (1982), 121-136.

Torraca 1882

F. Torraca, *Gl'imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*, Roma 1882.

Van den Abeele, Paravicini Bagliani 2000

B. van den Abeele, A. Paravicini Bagliani, *La chasse au Moyen Âge. Société, traités, symboles*, Tavarnuzze 2000.

West 2016

W.N. West, *As If: Essays in As You Like It*, New York 2016.

Willis 1988

P.J. Willis, "Tongues in Trees": *The Book of Nature in As You Like It*, "Modern Language Studies" 18/3 (1988), 65-74.

Wilson 1975

R. Wilson, *The Way to Arden: Attitudes toward Time in As You Like It*, "Shakespeare Quarterly" 26 (1975), 16-24.

Zajac 2016

P.J. Zajac, *Containing Petrarch with Pastoral: Spenser's Allegory of Literary Modes in Faerie Queene VI*, "Philological Quarterly" 95/2 (2016), 201-226.