

L'ICONOGRAFIA DI *TWELFTH NIGHT*: IMMAGINARE LA FOLLIA, IL TRAVESTIMENTO, LA MUSICA

Valeria Tirabasso

Lo studio dell'iconografia teatrale shakespeariana rappresenta un campo d'indagine particolarmente fecondo non soltanto per l'interesse estetico che dipinti, incisioni e disegni variamente ispirati ai drammi di Shakespeare possono suscitare nell'osservatore critico, ma anche e soprattutto perché da sempre illustrare Shakespeare è stato un modo alternativo e piuttosto vivace di leggere e interpretare i suoi testi teatrali. Condividendo alcune specificità del processo di riscrittura, infatti, la rappresentazione iconografica permette all'artista di offrire la propria visione di un testo, un personaggio, una scena, talvolta rimanendo fedele all'originale, altre volte, invece, conferendo in modo più creativo significati propri alle diverse situazioni e caratterizzazioni presentate nei drammi. Come afferma Stuart Sillars nel saggio *Painting Shakespeare. The artist as a critic*, le illustrazioni dei drammi di Shakespeare hanno un ruolo importante anche nello sviluppo delle teorie critico-testuali che nel tempo si sono avvicinate attorno ai nodi cruciali di alcuni *plays*.¹ L'artista figurativo si pone a volte rispet-

¹ L'analisi di Sillars prende le mosse dall'osservazione di un dipinto di John Wootton, *Macbeth and Banquo meeting the Weired Sisters* (1750). Questo e moltissimi altri documenti iconografici sono chiaramente ispirati non tanto dall'osservazione delle messe in scena dei drammi di Shakespeare a teatro, quanto dalla lettura e all'analisi dei testi shakespeariani. Per questo motivo, quindi, l'artista figurativo si pone, rispetto al testo, con lo stesso atteggiamento del critico letterario, tentando di offrirne la propria lettura interpretativa. Sillars afferma: "far more than a simple representation, this is an image that narrates the play's pivotal moment of action and mediates its larger movement of

to al testo con lo stesso atteggiamento di un critico letterario, che, dopo aver letto ed analizzato le parole del drammaturgo, cerca di darne la propria lettura, trasfigurandola però in un linguaggio diverso e arricchendola, proprio grazie alle peculiarità espressive del nuovo *medium*, di insolite sfumature di senso. Non di rado, poi, gli artisti instaurano un dialogo attivo con il testo che illustrano, riempiendo di significati propri quei numerosi spazi interpretativi lasciati aperti, nei versi shakespeariani, dalle fratture di senso costituite, ad esempio, da salti temporali, allusioni, metafore o dai frequenti giochi di parole. Lo studio di questi documenti si rivela quindi utile anche per una più profonda comprensione del testo o, almeno, per scoprire come la percezione di uno stesso dialogo, o della psicologia dei personaggi sia mutata nel tempo, e come quindi essa abbia prodotto rappresentazioni iconografiche sensibilmente diverse, in base al momento storico vissuto dall'artista, allo scopo e ai destinatari dell'illustrazione stessa, all'influenza delle rappresentazioni teatrali a cui l'artista ha assistito.

Dal 2011 il Laboratorio Teatrale dell'Università di Trento si occupa dell'archiviazione e dello studio di documenti iconografici e testuali relativi alle opere drammatiche di Shakespeare e alle loro riscritture, all'interno del database *Arianna – Shakespeariana*. Il progetto si pone l'obiettivo, certamente ambizioso, di costituire una sorta di "dizionario iconografico" che accolga al suo interno il maggior numero possibile di immagini di varia natura: dalle incisioni Settecentesche, ai dipinti, fino alle foto di scena delle più recenti produzioni teatrali. Il lavoro di ricerca viene condotto in due direzioni opposte ma complementari: da un lato lo studio e la ricerca sono essenziali per permettere la corretta archiviazione dei documenti, dall'altro, l'archivio stesso può essere usato come fonte di dati e materiali per alimentare future ricerche.

language and morality to offer a consistent and suggestive critical reading" (Stuart Sil-lars, *Painting Shakespeare. The artist as a critic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 5). L'affermazione è vera non solo per questo specifico dipinto, bensì per ogni altra raffigurazione iconografica che si pone con lo stesso spirito analitico rispetto al testo shakespeariano.

Dall'osservazione e comparazione dei documenti iconografici relativi a *Twelfth Night* contenuti nell'archivio o in fase di acquisizione, si evince che sono molti e variegati i temi affrontati dai vari artisti nell'illustrare momenti e personaggi, e che il potere immaginifico di questa commedia fatta di travestimenti, errori e intrecci, è certamente degno di nota. Per delimitare la mia analisi affronterò tre tematiche, il motivo della follia, quello del travestimento e quello del potere evocativo della musica, che trovo fondamentali rispetto alla trama dell'opera, ma anche particolarmente suggestive per la loro raffigurazione iconografica.

1. Better a witty fool than a foolish wit. (1.5.33-34²)

In questa battuta di Feste si può apprezzare chiaramente il duplice significato che la follia assume all'interno della commedia. Da un lato, infatti, la sua presenza tra i personaggi si configura come il simbolo stesso della follia, ma, come recita la prima parte del *pun*, di una *witty foolishness*, ovvero di una follia in grado di decifrare il reale a tal punto da poterlo sovvertire con acuti giochi di parole. Dall'altro abbiamo la *foolish wit* di Malvolio, cioè quell'intelligenza pubblicamente riconosciuta, ma non sufficiente ad evitare al povero maggiordomo di cadere nel gioco crudele di Maria, Sir Toby e Sir Andrew, anche perché accompagnata da un'autostima forse eccessiva e fuori luogo. Nel caso di Feste, da un punto di vista iconografico, non ci sono particolari elementi da notare. Il personaggio viene sempre rappresentato nel classico costume da *fool*. Più interessante sarà prendere in esame la sua figura per quanto riguarda il motivo della musica e del suo potere evocativo.

Malvolio, invece, rappresenta un caso più complesso perché a lui e alla sua follia è legata una delle molteplici fratture di senso del testo: mentre lo *steward* si affanna, negli ultimi due atti, a tentare di convincere

² Tutte le citazioni tratte da *Twelfth Night* si riferiscono all'edizione Arden Shakespeare, a cura di Keir Elam (2008).

re prima Feste, poi Olivia di non essere pazzo, il suo comportamento e le sue lamentele durante la scena dell'imprigionamento possono essere interpretate come una vera e propria perdita di senno. Sebbene un'analisi approfondita del testo ci riveli come siano solo Sir Toby e Maria ad architettare tutto in modo che Malvolio sembri pazzo, restano alcuni punti di frattura e scollamento tra ciò che avviene, ciò che sembra avvenire e ciò che alcuni personaggi (e il pubblico con loro) credono che avvenga. Ed è proprio in questi punti che la creatività degli illustratori trova talvolta il terreno più fertile. Osserviamo, ad esempio, il modo in cui viene rappresentato il luogo dell'imprigionamento di Malvolio. Dall'analisi del testo sappiamo che Sir Toby è intenzionato a chiudere il malcapitato in una stanza buia: "Come, we'll have him in a dark room and bound" (3.4.131), ma quando effettivamente Feste, travestito da Sir Topas, fa la sua visita al povero Malvolio, i due descrivono la stanza in modi diversi. Da un lato il maggiordomo si lamenta "They have laid me here in hideous darkness – [...] As hell, Sir Topas" (4.2.30), dall'altro il *fool* ribatte "Why, it hath bay windows transparent as barricadoes, and the clerestories toward the southnorth are as lustrous as ebony. And yet complainest thou of obstruction!" (4.2.36-39). Il dialogo si sposta quindi dal piano fisico della luce al piano metaforico della luce dell'intelletto, con Malvolio che continua a lamentarsi del buio e Feste/Sir Topas che lo accusa di ignoranza. Osservando le illustrazioni che ritraggono questo particolare momento, si nota che nella maggior parte di esse il rifugio di Malvolio, secondo le indicazioni del testo, è un luogo buio e claustrofobico, ma in due casi non è così. La prima, illustre, eccezione è rappresentata da un'incisione di William Bromley tratta da un disegno di Johann Heinrich Füssli per l'edizione Chalmers³ (1805 – Fig.1). Il disegno o il bozzetto originale, purtroppo è andato perduto, ma dal confronto di questa incisione con altri disegni e dipinti dell'artista svizzero, si può facilmente immaginare il gioco di luci

³ *The plays of Shakespeare*, with a series of engravings of Henry Fuseli, edited by Alexander Chalmers, London, 1805, 9 vols.

voluto dall'autore e ancora visibile nel taglio obliquo del chiaro-scuro nell'incisione. Malvolio viene qui presentato completamente immerso nella luce proveniente da una finestra molto ampia, dalla quale vediamo affacciati Maria e Feste nei panni di Sir Topas. La seconda eccezione è costituita da un dipinto di William Heath Robinson per l'edizione Hodder and Stoughton del 1908⁴ della commedia (Fig.2). Nello stile particolarissimo di questo autore, che analizzerò meglio in seguito a proposito delle canzoni di Feste, Malvolio viene ritratto sì nella penombra di una stanza, appoggiato ad una grande colonna, ma la stessa stanza è anche illuminata, più al centro, dalla luce proveniente da una grande finestra. L'artista sembra quindi voler dire che il buio di cui si lamenta Malvolio sia dovuto più a una sua scelta individuale che a una condizione fisica del suo imprigionamento. La stessa posizione assunta dal povero maggiordomo (seduto a terra e con la testa rivolta verso il basso, quasi fra le gambe) fa pensare ad un animo tormentato, depresso, profondamente scosso dalla situazione, piuttosto che all'uomo battagliero e deciso a scrivere alla sua signora per chiedere spiegazioni, che conosciamo attraverso il testo. Infine, anche la battuta scelta dall'autore come didascalia all'immagine "They have here propertied me; keep me in darkness" (4.2.91-92) sembra voler avallare l'idea di un Malvolio che sta lentamente scivolando nella pazzia, dato che nessuno lo trattiene dallo spostarsi nella parte più illuminata della stanza.

I due esempi appena presentati dimostrano come, anche minimi elementi di instabilità semantica del testo possono costituire, per gli artisti figurativi, una grande opportunità di rielaborare creativamente significati e personaggi del testo. La stessa cosa accade, ad esempio, per il tema del travestimento, che viene di volta in volta presentato con sfumature di senso diverse in base agli obiettivi o ai destinatari dell'illustrazione, all'epoca di riferimento, o alla presenza o meno di attrici nella parte di Viola.

⁴ *Shakespeare's Comedy Twelfth Night or What You Will*, London, Hodder and Stoughton, 1908.

**2. A little thing would make me tell them how much I lack of a man.
(3.4.295-96)**

Ancora una volta, con questa battuta di Viola, ci troviamo di fronte ad una frattura semantica del testo. La giovane, travestita da Cesario, sta per affrontare il duello con Sir Andrew e confessa, in questo *a parte* tutte le sue paure. Quello che non è immediatamente chiaro è il motivo della paura di Viola. Da un lato, e la stragrande maggioranza delle rappresentazioni iconografiche di questa scena confermano questa ipotesi, sembrerebbe che Viola sia spaventata di affrontare il duello, perché pensa, essendo donna, di non avere abbastanza coraggio per vincere contro il suo avversario. Dall'altro, però, ad una lettura più attenta del verso, la giovane sembra intimorita più per la possibilità che, attraverso la sua mancanza di carattere, venga scoperto il travestimento, che per il duello in sé. In altre parole, parafrasando l'*aside* il lettore attento può giungere a due conclusioni: che Viola abbia paura di battersi a duello, oppure che tema solo che il suo travestimento venga scoperto.

Le numerose rappresentazioni iconografiche di questa scena ritraggono quasi sempre Viola in atteggiamento remissivo, anche se, a onor del vero, il suo contendente Sir Andrew, si dimostra talvolta più spaventato di lei, ma l'effetto della sua paura sull'osservatore è più comico rispetto a quella di Viola. Analizzando meglio il complesso di queste e altre raffigurazioni del personaggio si può affermare che generalmente Cesario si presenta con carattere prudente e dubbioso, ma, anche in questo caso, ci sono importanti eccezioni.

In primo luogo, quando le immagini ritraggono attrici nella parte di Viola, si vede chiaramente dal loro sguardo e dalle pose assunte, che l'obiettivo è quello di offrire un'idea spavalda e risoluta della giovane. Alcune di esse vengono rappresentate con tratti fisici quasi maschilini, come è il caso di Charlotte Cushman (Fig.3), attrice tragica americana che, per via del suo fisico imponente, diventò famosa anche nell'interpretazione di ruoli maschili (Romeo, Hamlet e Oberon), o di Dorothy Jordan, che, in un'incisione anonima (Fig.4), affronta in modo spavaldo e a testa alta il duello con Sir Andrew. Anche Viola Allen

assume un atteggiamento fiero e coraggioso (Fig.5), che viene però notevolmente ridimensionato nella scena del duello (Fig.6), così come Elizabeth Younge, ritratta in un dipinto di Francis Wheatly (Fig.7), si ritrae spaventata davanti al comico Sir Andrew.

Il coraggio di Viola sembra quindi trasparire in modo più deciso nei casi in cui l'immagine ritragga attrici, soprattutto se in scene diverse da quella del duello. C'è poi un'ulteriore caso, rappresentato da due disegni, in cui la personalità dell'attrice, in questo caso Ellen Terry, incontra non solo quella del personaggio, ma anche quella di un'artista particolare come Anna Alma-Tadema. Sebbene non sia visibile la scena del duello, si può notare una certa, marcata risolutezza nei gesti e nello sguardo di Ellen Terry (Fig.8), senza però che i tratti delicati e femminili dell'attrice vengano modificati in favore di un'espressione più maschile. Inoltre, come si può vedere dal dettaglio (Fig.8, part.), la determinazione del personaggio viene messa in luce anche nella raffigurazione della prima scena in cui Viola appare, ancora nei suoi abiti femminili, appena naufragata sulle coste dell'Illiria.

In direzione opposta, verso la rappresentazione di una giovane donna notevolmente più spaventata e timida anche rispetto al testo shakespeariano, possiamo osservare un disegno di Arthur Rackham in cui Viola assume una postura e, soprattutto, un'espressione del viso particolarmente insicure (Fig.9). Bisogna però notare che questo disegno è stato prodotto per un'edizione illustrata dei *Tales from Shakespeare* dei fratelli Lamb.⁵ In questo caso vari fattori hanno potuto influenzare l'artista nella realizzazione dell'opera, in primo luogo il pubblico e lo scopo dell'edizione. I *Racconti da Shakespeare* erano in effetti destinati ai bambini, e più ancora alle bambine, per un primo approccio semplificato e guidato ai drammi shakespeariani ed erano scritti con tono e finalità moraleggianti. Basta leggere la frase specifica illustrata da Rackham per rendersi conto di quanto il testo possa aver

⁵ *Tales from Shakespeare* illustrated by Arthur Rackham, C. and M. Lamb, London, J.M. Dent, 1909.

influito sulla realizzazione di questo specifico disegno: “what should poor Viola do, who, though she carried a manlike outside, had a true woman’s heart, and feared to look on her own sword?”.⁶ Ecco che il dubbio che avevo avanzato all’inizio sul reale motivo della paura di Viola, per ragioni di semplificazione, ma anche, presumibilmente, per dare un certo giudizio morale sull’atto stesso del travestimento, viene sciolto: la giovane donna in questo testo e in questa raffigurazione teme di affrontare Sir Andrew a duello e, come forse ci vuole far intuire Mary Lamb, autrice dell’adattamento, si pente quasi di essersi travestita. Tra le righe possiamo leggere la morale del racconto, indirizzata in particolar modo alle bambine: fingere di essere un uomo e vestire abiti maschili è un affare pericoloso e da evitare.

3. If music be the food of love, play on. (1.1.1)

Nel caso di *Twelfth Night*, più ancora che per altre commedie shakespeareane, la musica entra con forza dirompente nella trama, anticipa eventi e intrecci, suggerisce l’interpretazione di alcuni passaggi significativi e guida il lettore/spettatore attraverso lo sviluppo degli eventi. Non è un caso, infatti, che *music* sia la prima parola del dramma, e che una canzone di Feste ne chiuda in modo circolare l’intreccio. Il principale interprete dei numerosi canti è proprio il *fool*, che, spesso per una ricompensa in denaro, intona canzoni a volte allegre o senza senso (soprattutto nella scena dei bagordi con Toby e Andrew), più spesso tristi e malinconiche, incentrate sui temi dell’amore non corrisposto, della vecchiaia e della morte. Oltre alle numerose immagini che ritraggono Feste nell’atto di suonare e cantare, e di cui mi occuperò a breve, vorrei prima soffermarmi su altri due personaggi, Olivia e Orsino, che pur non interpretando alcuna canzone nel testo originale, vengono ritratti nei panni di musicisti nell’iconogra-

⁶ *Tales from Shakespeare*, p. 229.

fia. Per quanto riguarda Olivia, mi riferisco a due incisioni del 1785 (Figg.10-11) riprese più volte, sia come incisioni sciolte che in una *Theatrical edition* di Shakespeare a cura di John Bell.⁷ In questo caso, più che rappresentare un'originale interpretazione dell'autore del disegno, le incisioni ci mostrano una delle numerose interpolazioni e modifiche che i drammi shakespeariani subirono durante la Restaurazione e fino a tutto l'Ottocento. Infatti nel volume *Some account of the English stage: from the Restoration in 1660 to 1830*,⁸ John Genest annota che nel maggio 1780 al Drury Lane di Londra Elizabeth Farren interpretò Olivia per la prima volta, e aggiunge "with a song" (vol. VI, p. 133). Purtroppo la theatrical edition di Bell del 1788, che pure riproduce l'incisione con la Farren che suona il mandolino, non ci fornisce alcuna indicazione, nel testo del *play*, per comprendere quando Olivia intonasse una canzone, ed eventualmente il testo di quest'ultima. In altre due edizioni,⁹ però, al termine della scena 3.1, quando Olivia si congeda da Viola-Cesario, sperando di incontrarla di nuovo in futuro,¹⁰ l'ultima battuta è seguita dall'indicazione di regia "Olivia introduces a song". Nessun ulteriore dettaglio viene fornito sul testo della canzone di Olivia, ma è sintomatico notare che il motivo iconografico di Olivia che suona un mandolino si generò da una precisa pratica teatrale.

⁷ La figura 10 si trova nel nono volume di *The Dramatic writings of William Shakspeare*, printed complete from the best editions of Sam. Johnson and Geo. Stevens, London, John Bell, 1788, 20 vols. La figura 11, invece, apparve più volte come incisione sciolta, almeno fino al 1806.

⁸ John Genest, *Some account of the English stage: from the Restoration in 1660 to 1830*, Bath, Printed by H.E. Carrington, 1832.

⁹ *Twelfth Night; or, What You Will. A Comedy*. As it is acted at the Theatres-Royal in Drury Lane and Covent Garden, Written by Shakespeare, London, Printed for J. Harrison, 1779; *Bell's edition of Shakespeare's plays: as they are now performed at the Theatres Royal in London, regulated from the prompt books of each house by permission, with notes critical and illustrative by the authors of the Dramatic censor*, 1776, 9 vols (*Twelfth Night* si trova nel quinto volume).

¹⁰ Subito dopo la battuta: "Yet come again, for thou perhaps mayst move / That heart which now abhors to like his love" (3.1.161-162).

L'immagine relativa ad Orsino, invece, ci introduce nell'analisi di alcuni acquerelli di William Heath Robinson¹¹ che rappresentano nel complesso un caso molto interessante proprio per l'interpretazione creativa e personale di questo artista. La didascalia che precede l'immagine recita "O, when mine eyes did see Olivia first" (Fig.12), e ci proietta quindi nel primo incontro tra Orsino e Olivia, raccontato dal duca nella prima scena, poco dopo aver chiesto ai musicisti di interrompere la loro canzone. L'incontro avviene in un bosco appena stilizzato che richiama l'allusione al mito di Atteone evocata da Shakespeare. Robinson quindi riesce a fondere due ambientazioni: da un lato quella cortese della scena in cui Orsino pronuncia la battuta, raffigurando il duca nell'atto di suonare una sorta di liuto di cui possiamo vedere solo la parte terminale, dall'altro quella boschiva richiamata dall'allusione al mito di Atteone. La posizione in cui vengono ritratti i personaggi, inoltre, coinvolge in modo particolare lo spettatore perché, condividendo il punto di vista di Orsino, siamo anche noi costretti ad ammirare la bella Olivia. L'obiettivo di Robinson era forse quello di attirarci nel gioco di sguardi tra Orsino-Atteone e Olivia-Diana per permettere una più completa immedesimazione dell'osservatore nei patimenti amorosi del duca.

Infine vorrei analizzare alcuni particolari dipinti di questa serie che, più che illustrare Feste mentre canta, con un impiego particolarmente ardito dell'immaginazione dell'artista, inventano e danno forma alle storie tragiche raccontate nei canti del buffone. I primi due dipinti raffigurano due versi di *Come away death*. "I am slain by a fair cruel maid" (Fig.13) ci mostra un uomo disteso a letto disperato per l'amore non corrisposto della propria amata. Sull'angolo opposto del letto, un piccolo cupido osserva il paesaggio ostile, portandosi le mani alla bocca. Il disegno successivo (Fig.14), "Lay me, O, where sad true lover never find my grave, to weep there!" è, se possibile, ancora più tragico perché un paesaggio intrecciato di rovi e rami spezzati fa da contorno alla sepoltura dell'amante infelice. L'artista ha voluto così offrire l'unico conforto

¹¹ L'edizione è già stata citata alla nota 4.

chiesto dal protagonista della canzone di Feste, disegnando un luogo dove realmente nessuno potrebbe mai andare a cercarne la lapide. Alla canzone finale vengono dedicati gli ultimi cinque disegni della serie, che ci mostrano, da un lato, la crescita di Feste dal bambino della prima strofa, all'uomo e infine al vecchio, dall'altro, il progressivo scivolamento del personaggio dall'allegrezza della gioventù alla stanchezza cupa della vecchiaia. "When that I was and a little tiny boy" (Fig.15) illustra un Feste bambino che canta allegramente, già indossando il costume del buffone, seduto su un muretto davanti a un mulino, simbolo della ciclicità della vita e dell'inesorabilità del trascorrere del tempo. Da un lato, quindi, abbiamo un'immagine gioiosa del piccolo che canta a squarcia-gola, dall'altro possiamo notare i primi indizi del successivo evolversi dei versi della canzone. Il richiamo allo scorrere degli anni riprende anche uno dei temi più importanti della commedia, che è proprio il tempo. A partire da questa illustrazione, infatti, Robinson si concentra sulla raffigurazione delle coincidenze tra varie percezioni temporali: il tempo della vita di Feste, quello della rappresentazione della commedia, quello ritmico della musica, ma anche, come vedremo dal dipinto successivo, il tempo metereologico, che con la sua ostilità costante sembra scandire in modo funesto l'incedere di Feste attraverso gli anni, gettando fin da ora una luce sinistra sul suo futuro.

In "For the rain it raineth every day" (Fig.16), infatti, fa la sua comparsa quello che sarà un elemento comune a tutti i successivi disegni. Come la pioggia viene richiamata nel ritornello della canzone, essa diventa elemento ricorrente anche delle illustrazioni. In questo caso Feste è ancora allegro, ignaro del futuro doloroso che lo aspetta, rappresentato in questo caso dalle cupe nuvole che coprono interamente il cielo.

Infatti, l'immagine successiva "Gainst knaves and thieves men shut their gate" (Fig.17) ci mostra un uomo piegato e consapevole della sua condizione infelice. Feste ora cammina a testa bassa in un paesaggio non più temporalesco, ma ancora caratterizzato da poz-zanghere e nuvole. "But when I came, alas! to wive" (Fig.18) spinge ancora oltre il senso del tragico appena annunciato nel disegno pre-

cedente. Compagno ora, accanto a Feste, una donna e un bambino e la loro sola presenza, in un ambiente quasi completamente deserto, dove è tornata la pioggia, ci induce a provare compatimento per le sorti di questa giovane ma tormentata famiglia. Il temporale, che irrompe nuovamente sulla scena, sembra annunciare un triste destino non soltanto per il buffone, ma anche per suo figlio, con un'ennesima ripresa metaforica della ciclica crudeltà del tempo, che mai smetterà di tormentare i malcapitati, anche nelle generazioni future.

Il penultimo disegno, "With toss-pots still had drunken heads" (Fig. 19), raffigura tutta la stanchezza di un giullare ormai invecchiato e ubriaco. È interessante notare che l'ubriacatura, in questo caso, non è più simbolo di una gioiosa condivisione dei bagordi tipici delle prime scene della commedia: qui il povero Feste sembra più accusare i postumi dolorosi dell'ebbrezza passata. Ora che il tempo ha inciso per sempre l'animo del *fool*, egli non sarà in grado di trovare la perduta allegria del passato neanche nell'ubriacatura.

Infine, in "Our play is done" (Fig. 20), l'epilogo di tutti i segnali di cupa tristezza anticipati nei disegni precedenti ci si mostra in tutta la sua tragicità. Feste e sua moglie continuano a camminare trasportando pesanti fardelli in un paesaggio brullo e deserto che non li porterà che alla morte. La pioggia ha smesso, per ora, di tormentarli, ma già nuove nuvole minacciose si vedono all'orizzonte e le pozzanghere dei temporali del passato intralciano ancora il loro cammino. È interessante notare che Feste e la compagna sono tornati soli: il bambino che li accompagnava in passato non viene più raffigurato. La sua assenza rimane come un segno latente di tragica sofferenza impressa in questa coppia che continua incurvata a camminare sotto un cielo ostile e minaccioso. Anche l'unica possibilità che avevano di possibile gioia futura viene loro negata.

Con questa immagine desolante si chiude la triste parabola di Feste, che sembra voler anticipare il tragico destino del *fool* di *Re Lear* e del suo cammino di sofferenza attraverso la landa desolata.



Fig. 1. William Bromley, *Twelfth Night*, Act 4, sc. 2. Incisione tratta da un disegno di Johann Heinrich Füssli e contenuta nel secondo volume di *The plays of Shakespeare, with a series of engravings of Henry Fuseli*, edited by Alexander Chalmers, London, 1805, 9 vols.



Fig. 2. William Heath Robinson, *Malvolio: They have here propertied me; keep me in darkness*. Disegno contenuto in *Shakespeare's Comedy Twelfth Night or What You Will*, London, Hodder and Stoughton, 1908.



Fig. 3. Anonimo, *Charlotte Cushman as Viola in Twelfth Night*. Acquerello, 1893, © Folger Shakespeare Library. Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License



Fig. 4. Anonimo, *Miss Jordan as Viola*. Incisione colorata, s.l., s.a.



Fig. 5. Byron, *Viola Allen as Viola*. Fotografia, 1903, © Folger Shakespeare Library. Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License



Fig. 6. Byron, *Viola Allen as Viola*. Fotografia, 1903, © Folger Shakespeare Library. Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License



Fig. 7. Francis Wheatley, *A Scene in Twelfth Night, Act 3*. Olio su tela, 124,8 x 99,8 cm, 1771-1772. © Manchester City Gallery.



Fig. 8. Anna Alma-Tadema, *Sketches from "Twelfth night" at the Lyceum*. Disegno, 1884, © Folger Shakespeare Library. Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License



Fig. 8. part.



Fig. 9. Arthur Rackham, *She began to think of confessing that she was a woman*. Disegno contenuto in *Tales from Shakespeare* illustrated by Arthur Rackham, C. and M. Lamb, London, J.M. Dent, 1909.



Fig. 10. John Thornthwaite, *Miss Farren in Olivia*. Incisione tratta da un disegno di Edward Francis Burney e contenuta nel nono volume di *The Dramatic writings of William Shakspeare*, printed complete from the best editions of Sam. Johnson and Geo. Stevens, London, John Bell, 1788, 20 vols.



Fig. 11. Francesco Bartolozzi, *Miss Farren in Olivia*. Incisione tratta da un disegno di Johan Heinrich Ramberg, 1806, © Folger Shakespeare Library. Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License



Fig. 12. William Heath Robinson, *O, when mine eyes did see Olivia first*. Disegno contenuto in *Shakespeare's Comedy Twelfth Night or What You Will*, London, Hodder and Stoughton, 1908.

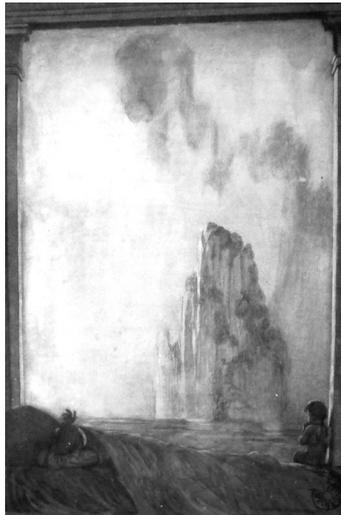


Fig. 13. William Heath Robinson, *I am slain by a fair cruel maid*. Disegno contenuto in *Shakespeare's Comedy Twelfth Night or What You Will*, London, Hodder and Stoughton, 1908.



Fig. 14. William Heath Robinson, *Lay me, O, where sad true lover never find my grave, to weep there!* Disegno contenuto in *Shakespeare's Comedy Twelfth Night or What You Will*, London, Hodder and Stoughton, 1908.



Fig. 15. William Heath Robinson, *When that I was and a little tiny boy.* Disegno contenuto in *Shakespeare's Comedy Twelfth Night or What You Will*, London, Hodder and Stoughton, 1908.



Fig. 16. William Heath Robinson, *For the rain it raineth every day*. Disegno contenuto in *Shakespeare's Comedy Twelfth Night or What You Will*, London, Hodder and Stoughton, 1908.



Fig. 17. William Heath Robinson, *'Gainst knaves and thieves men shut their gate*. Disegno contenuto in *Shakespeare's Comedy Twelfth Night or What You Will*, London, Hodder and Stoughton, 1908.



Fig. 18. William Heath Robinson, *But when I came, alas! to wive*. Disegno contenuto in *Shakespeare's Comedy Twelfth Night or What You Will*, London, Hodder and Stoughton, 1908.



Fig. 19. William Heath Robinson, *With toss-pots still had drunken heads*. Disegno contenuto in *Shakespeare's Comedy Twelfth Night or What You Will*, London, Hodder and Stoughton, 1908.



Fig. 20. William Heath Robinson, *Our play is done*. Disegno contenuto in *Shakespeare's Comedy Twelfth Night or What You Will*, London, Hodder and Stoughton, 1908.