

Anglia

4

(Collana diretta da Alba Graziano)

In copertina: Ritratto di Ben Jonson da una miniatura conservata
nella Biblioteca Reale del Castello di Windsor
Ristampa anastatica dell'edizione Londra 1641

I edizione Settembre 2003
I edizione italiana

Edizioni **SETTE CITTÀ**
di Fernandez Margarita
Via Mazzini, 87
01100 Viterbo
tel 0761 303020
fax 0761 304967

Redazione
Largo dell'Università snc
01100 Viterbo
tel 0761 354620
fax 0761 270939

info@settecitta.it
www.settecitta.it

IL DIAVOLO È UN ASINO

Ben Jonson

*traduzione, introduzione e note di Daniela Francesca Viridis
presentazione di Filippo Grazzini*

SETTE CITTÀ

A coloro che mi hanno educato alla ricerca

I for my part have read a number of their
conjurations, but never could see anie divels of
theirs, except it were in a plaie.
(R. Scot, *The Discoverie of Witchcraft*, XV, 26)

The Devil Is an Ass fu scritto nel 1616, e messo in scena dai King's Men al Blackfriars nell'autunno dello stesso anno¹. Il pronto ritiro dalle scene dopo l'unica rappresentazione e il ritardo nella pubblicazione furono probabilmente dovuti alla trattazione satirica di questioni legate al re e al governo e alla possibile parodia di personaggi influenti². La commedia non fu stampata che nel 1631, sei anni dopo la morte di Giacomo I, e, insieme a *Bartholomew Fair* e *The Staple of News*, costituisce il nucleo del secondo volume dei *Workes*. La pubblicazione fu però sospesa, benché le copie fossero effettivamente state stampate, fino al 1640, quando si decise di accompagnare la ristampa del primo volume dei *Workes* con la prima edizione del secondo. Nel frattempo copie di questo secondo volume, stampate nel 1631, erano andate perdute e, per colmare il deficit, una ristampa fu intrapresa nel 1641.

Jonson articola il suo dramma in tre *plot* ben amalgamati ma altrettanto individuabili, incentrati su, rispettivamente, il villano signorotto Fitzdottrel alla ricerca di un titolo nobiliare, l'innamorato gentiluomo Wittipol che tenta di conquistarne la moglie, lo stolto diavolo Pug in missione sulla terra³. Come la commedia italiana del Cinquecento, così quella jonsoniana con tre *plot* si dimostra "commedia d'intreccio più che di carattere, *motoria* piuttosto che *stataria* (...) in cui si avvicendano *tipi* umani fissi, corrispondenti a *ruoli* teatrali ben definiti"⁴: i personaggi di *The Devil Is an Ass* sono infatti caratterizzati da un loro *humour*, vale a dire da una passione, virtù o vizio peculiari e individuabili dagli spettatori, e immutabili nonostante gli eventi. Nondimeno i protagonisti, i temi e i sentimenti cortesi del secondo *plot* sono presentati e affrontati in modo diverso rispetto alle disavventure del signorotto beffato e del diavoletto ridicolo, anche se temi demoniaci di origine medievale si fondono bene con la trattazione romantica dell'amore e con la satira dei costumi coevi.

1 Fitzdottrel, Mercraft e Londra: la satira sociale

Jonson, in *The Devil Is an Ass*, assume un atteggiamento critico e satirico nei confronti di Londra e dei suoi abitanti, evidente nelle vicende e nei protagonisti del primo *plot* del dramma. Come gli autori di satire elisabettiane e giacomiane, anche lui mette in scena una carrellata di sciocchi e furfanti, vizi e follie, con la quale crea un mondo vivace e dissoluto. Nei personaggi

di Fitzdottrel e del progettista Merecraft in particolare, il commediografo svolge “il soggetto principale della satira rinascimentale: ‘il desiderio sfrenato di potere, di denaro’ (...) la parte più sinistra dell’individualismo, dell’energia e dell’audacia rinascimentali”⁵.

Già all’inizio della commedia il drammaturgo, l’ufficiale “Historiographer of the City of London”, evoca la capitale in modo più dettagliato di quanto non abbia fatto nelle precedenti. Egli presenta la sua città per bocca del Vizio Iniquità, e lo fa quasi strada per strada, con affetto e perfino partecipazione, introducendone la corruzione e i personaggi e vizi più caratteristici⁶. Questa introduzione a Londra mira a condurla nel mondo teatrale come fosse un personaggio, a renderla scenario di un conflitto morale, dove le virtù sono sì presenti, ma i vizi si confermano irreparabili.

La città febbrile, piena di faccendieri e malavitosi sempre all’opera, assume subito i tratti di una bolgia infernale: se il demonio è attirato dai vizi e dai peccatori, Pug, che si vuole mettere alla prova, non può che scegliere Londra. Il diavoletto si dimostra però troppo debole e ignorante per questo mondo, per una ragione teologica implicita nelle parole del suo superiore Satana: egli si riferisce all’anno 1616 con un ritardo di un millennio nel computo degli anni, dovuto all’incatenamento e alla reclusione del demonio all’inferno per un tale periodo. Infatti, come narra la visione di Giovanni in *Apocalisse* 20,2-3, un angelo “afferrò il dragone, il serpente antico — cioè il diavolo, satana — e lo incatenò per mille anni; lo gettò nell’Abisso, ve lo rinchiuse e ne sigillò la porta sopra di lui, perché non seducesse più le nazioni, fino al compimento dei mille anni”. Di conseguenza, tornato in libertà dopo tanto tempo, il diavolo ha poteri limitati e non può più tentare efficacemente gli uomini: la sua sconfitta definitiva è già avvenuta⁷.

L’evento è fondamentale per leggere le avventure di Pug in *The Devil Is an Ass*. I demoni della commedia si ritrovano, alla fine dell’esperienza millenaria, non solo indeboliti, ma addirittura già sconfitti e, nel poco tempo a disposizione dopo la prigionia, non hanno più la forza necessaria per sedurre i mortali e imporsi su di loro. Inoltre, mentre i diavoli erano rinchiusi nel buio e nell’inattività dell’inferno, sulla terra gli uomini progredivano nella pratica del peccato, e ora sono capaci di usare i vecchi Vizi infernali fino a sfiancarli. Se Pug sceglie uno di loro, o la vecchia Iniquità, non può sperare di essere ammesso nei circoli criminali per compiere malefatte, può solo ambire a fare il buffone come i demoni teatrali suoi predecessori. Nella Londra di Jonson ci sono infatti peccati dalle apparenze seducenti di uomini e donne eleganti e raffinati: la città sofisticata e mondana e il tema degli abiti che ingannano sono in primo piano già nella cornice infernale della commedia.

Pieno di vizi è Fitzdottrel, un signorotto avaro, geloso, vanesio, ambizioso, amante del teatro. Quest’ultima passione del protagonista permette a

Jonson di descrivere e ridicolizzare il comportamento dei damerini a teatro; già il prologo, rivolto a quella parte di pubblico seduto su sgabelli posti sul palcoscenico, punta il dito contro i loro atteggiamenti richiedendo lo spazio necessario per lo spettacolo⁸. Fitzdottrel ha intenzione di sfoggiare un bel mantello nuovo, e Blackfriars è il luogo ideale per farlo. Egli si reca quindi nel teatro londinese per farsi ammirare dalle dame, per esibirsi, per mettere in scena una rappresentazione e non per assistere a una; le sue capacità teatrali, in grande evidenza nell'episodio finale di finto possesso demoniaco, sono *in nuce* già qui. Paradossalmente, il nuovo spettacolo al quale il signorotto vuole assistere è *The Devil Is an Ass*, il che permette ai personaggi di fare molteplici riferimenti al testo stesso che stanno recitando (*Diavolo* 71, 83); notevole da un punto di vista metateatrale è poi il dialogo tra Fitzdottrel che si vuole recare al Blackfriars e Merecraft che glielo impedisce, nel quale si allude allo stesso Jonson, irriso dal signorotto e difeso dal progettista (*Diavolo* 135).

Merecraft, altro vizioso abitante della Londra giacomiana, è il progettista⁹ che promette a Fitzdottrel il titolo di duca e immense ricchezze, da ottenere con un suo piano di prosciugamento di terre sommerse dall'acqua. L'affarista che cerca di impressionare il signorotto è comicamente ritratto nella sua opera di persuasione, ed è caratterizzato da un'aria di professionalità che a malapena ne nasconde l'avarizia. Egli, sicuro della sua abilità retorica, inganna senza difficoltà, con la sua eloquenza, Fitzdottrel e Pug, ridotti a subirne passivamente le beffe. Merecraft custodisce in una capiente borsa documenti relativi ai progetti più disparati e strampalati, nei quali coinvolge da Fitzdottrel a Lady Tailbush, e queste prove continue di intraprendenza e di capacità imprenditoriali gli fanno ottenere il tanto vagheggiato denaro. Se si tiene conto che la commedia abbonda di riferimenti a monete e valute diverse, e che perfino Mrs. Fitzdottrel rinuncia all'amore del gentiluomo Wittipol per mantenere la sua sicurezza economica, la Londra giacomiana si conferma senza dubbio il mondo del denaro, degli affari e delle speculazioni più o meno legali¹⁰.

In una società di opportunisti e profittatori come quella raffigurata dal drammaturgo, le aspirazioni e i tentativi di ascesa sociale dei personaggi sono facilmente riconoscibili: Fitzdottrel ambisce a un titolo nobiliare, l'orafo Gilthead spera di fare del figlio un gentiluomo. Il signorotto in particolare è rappresentato in modo beffardo per ridicolizzare i suoi pari che lasciavano la campagna per la città, e che proprio Giacomo I disapprovava. Nondimeno, Jonson ricorda indirettamente che era lo stesso sovrano a creare di continuo nuovi cavalieri per profitto, e che di conseguenza la stessa idea di nobiltà e di rango sociale era messa in discussione e veniva a costituire oggetto di pungente satira in questa e in altre *city comedies*.

Oltre alla brama di nobiltà e ricchezza, la vanità, un altro vizio tipicamente londinese dal quale Fitzdottrel è sopraffatto, offre a Merecraft e al parassita Engine, suo collaboratore, una nuova occasione per beffarlo. Il signorotto, sensibile alle lodi, sa che quelle per la moglie sono rivolte di riflesso anche a lui, perciò la farebbe istruire in una scuola di etichetta per dame, se esistesse. Il progettista gli parla allora di una vedova inglese alla moda che ha vissuto in Spagna e che ha preso gli abiti e le abitudini di quel paese, e che sarebbe un'ottima insegnante se solo Fitzdottrel e sua moglie le offerissero un anello con brillante in segno di amicizia.

La dama è ovviamente una invenzione dei due complici, che pensano di farla impersonare prima al giovane Dick Robinson, un attore giacomiano realmente esistito, poi a Wittipol. In un fine gioco metateatrale, nella messa in scena del 1616, Robinson è con tutta probabilità impegnato a interpretare proprio Wittipol e, quando dà voce a Mrs. Fitzdottrel (*Diavolo* I,6) e indossa le vesti della dama spagnola (*Diavolo* IV,3 sgg.), a ricordare agli spettatori del Blackfriars il suo passato di attore adolescente, al quale spettavano, nel teatro elisabettiano senza attrici, ruoli femminili. Jonson vuole così mettere in evidenza, come quando fa citare *The Devil Is an Ass* dai suoi personaggi, la stretta contiguità tra il mondo reale e il mondo teatrale, accentuando la fittività di quest'ultimo. Il travestimento di Wittipol, benché di tipo transessuale e in un contesto certamente comico, non ha nulla di grottesco, suscita certo ilarità, ma in modo contenuto: il pubblico può ridere del personaggio di Wittipol nei panni della dama spagnola, però non può ritenere ridicolo l'attore Robinson che rappresenta il suo passato di interprete di ruoli femminili, e che certo impersona la dama in modo convincente. Il *lapsus* comico è qui provocato principalmente dall'adeguatezza di Wittipol-Robinson al ruolo che ricopre nella messa in scena del 1616, l'unica alla quale l'attore giacomiano può prendere parte¹¹.

Jonson continua ad arricchire il quadro della corrotta Londra coeva con la conversazione tra l'orafo Gilthead e il figlio Plutarchus, e con il personaggio di Everill, cugino di Merecraft. Fitzdottrel ha commissionato al gioielliere l'anello per la dama spagnola, ma ne riceverà uno di valore inferiore al costo: il lavoro di Gilthead consiste anche nell'ingannare i ricchi clienti. Nella commedia poi i creditori sono intransigenti e decisi a fare valere i propri diritti. Quando il signorotto assegna i suoi beni al gentiluomo Manly, l'orafo, temendo di non essere pagato, lo fa senza indugio arrestare per debiti; Fitzdottrel, originario della provincia, stupito per la diffidenza e l'efficienza cittadine, commenta: "Avete siffatti trucchi in città?" (*Diavolo* 173).

Plutarchus non vorrebbe, contrariamente al desiderio del padre, diventare un gentiluomo e fare così parte della classe più spesso raggirata. Tutta-

via, come figlio di un ricco borghese in una fase di grande mobilità sociale, teme di essere presto irretito da una nobile in ristrettezze finanziarie per il suo patrimonio; preferirebbe perciò seguire i consigli di Merecraft, affascinato da lui, sul suo futuro e la sua carriera in città.

Dal canto suo, il vizioso Everill vive appieno Londra, e contrae debiti per goderne i lussi e gli eccessi nell'abbigliamento, a tavola, negli svaghi e con le donne. Il cugino è la spalla di Merecraft nelle difficoltà finanziarie e legali, e nella ricerca continua di persone da ingannare: Fitzdottrel è una di queste. I due complici riescono a ottenere da lui il denaro per, dicono, rendere Everill "Master of the Dependances", carica paradossale che regolerebbe i duelli appena proibiti dalla legge. Ancora a Fitzdottrel, che vorrebbe servirsi di Everill contro il rivale Wittipol, i due cugini, architettando una nuova beffa, consigliano di assegnare il suo patrimonio a terzi in previsione di una morte in duello. Oltre alle attività economiche della città, la commedia ne mette così in scena anche i costumi violenti. Quella dei duelli era una questione attuale negli anni 1610-20, quando per fermarli fu emanato un *Edict... against Private Combats and Duels* nel febbraio del 1614, e un proclama contro le armi utilizzate in tali pratiche il 15 marzo 1616. Jonson stesso, il 22 settembre 1598, uccise in duello l'attore Gabriel Spencer, e forse si autorappresentò nei suoi personaggi più violenti.

Per ingannare Fitzdottrel con la beffa della dama spagnola, i due cugini coinvolgono le ignare Lady Tailbush e Lady Eitherside. Il drammaturgo si serve delle due dame, sollecitate da Wittipol travestito, per mettere in scena la frivolezza e la volgarità dell'alta società londinese, e il suo ambiente moralmente tanto degradato da meravigliare perfino il diavolo Pug. Nella sequenza della lezione a Mrs. Fitzdottrel forse più notevole da un punto di vista comico e linguistico, Lady Tailbush e Lady Eitherside pregano di essere informate sulle ricette di bellezza spagnole, e Wittipol, in risposta, fa un lungo elenco di stranezze, derivate da vere ricette allora in uso, in parte italiane come rivelano i nomi dei loro ingredienti.

Jonson inoltre, per denunciare le molte malizie della mondanità cittadina e cortigiana, descrive i progetti che Lady Tailbush ha intrapreso con Merecraft, per il monopolio di un cosmetico e della distribuzione di stuzzicadenti. La pungente satira dei costumi del tempo e della concessione di monopoli ne illustra i progetti bizzarri, e mette in luce la disponibilità di chi li elabora a traffici di corte, indispensabili per la loro attuazione; benché la corte di Giacomo I non sia mai direttamente rappresentata, né in *The Devil Is an Ass* né in altre *city comedies*, da esse traspare come un mondo licenzioso e volgare se non addirittura squallido e corrotto.

2 Mrs. Fitzdottrel e Wittipol: il *plot* amoroso e le fonti boccacciane

Jonson ricava i primi due episodi del secondo *plot* di *The Devil Is an Ass*, incentrato sull'amore di Wittipol per Mrs. Fitzdottrel, da altrettante novelle del *Decameron* (1351) di G. Boccaccio¹². Entrambe appartengono alla terza giornata, “nella quale si ragiona (...) di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perdita ricoverasse” (*Decameron* III, Rubrica), e hanno in comune con la commedia il motivo della beffa e il gusto comico-derisorio di personaggi che si reputano scaltri e capaci, e che sono invece clamorosamente gabbati.

Dalla quinta novella, ambientata a Pistoia, il drammaturgo riprende il modo con il quale lo Zima dichiara il suo amore alla moglie di messer Francesco Vergellesi. Lo Zima e l'omologo Wittipol condividono anche il significato del loro nome, “curato”, “dandy” sia in italiano sia in inglese¹³: i loro sono nomi-*senhal*¹⁴ che indicano con precisione le qualità specifiche dei personaggi che li portano. Nomi di questo tipo si ritrovano soprattutto nella cornice del *Decameron*, e sono ereditati in *The Devil Is an Ass*: i nomi di Fitzdottrel, Merecraft, Wittipol, Manly... rimandano alla loro personalità, li caratterizzano immediatamente da un punto di vista morale e li rendono riconoscibili agli spettatori¹⁵.

Lo Zima e Wittipol portano nel cuore una dama “bellissima e onesta molto”, “lungo tempo amata e vagheggiata infelicamente” (*Decameron* 204), che nella novella è anonima, e nella commedia porta il femminile (Frances) del nome del marito nella fonte. Francesco Vergellesi e il corrispondente Fitzdottrel sono ricchi, avarissimi e tanto vanesi da volere apparire in pubblico, chi a Milano chi a teatro, nobilmente vestiti ed equipaggiati, e hanno perciò bisogno l'uno di un palafreno, l'altro di un mantello.

Gli innamorati sono disposti a donare ai mariti quanto desiderano, se questi ultimi permetteranno loro di dichiararsi alle donne in loro presenza, e sia messer Francesco, “da avarizia tirato”, sia Fitzdottrel, spinto dallo stesso vizio, acconsentono al patto. Nella novella e nel luogo corrispondente del dramma, si sottolinea a questo punto il grande valore del dono, per evidenziare la grettezza dei mariti e la liberalità dei corteggiatori, cortesi e nobili negli atteggiamenti e nei sentimenti, che tanto colpisce e fa pensare le dame.

Lo Zima chiede di essere udito solo dall'amata, e può così disporre il modo per farsi ricevere da lei; Wittipol, che non richiede lo stesso privilegio, ha la possibilità di ridicolizzare direttamente Fitzdottrel, ma lascia alla sua donna il compito di organizzare il loro incontro. Egli ottiene inoltre di avere vicino Manly, suo amico fidato, rappresentante della moralità in tutta la commedia, che conclude proprio con le sue parole edificanti, e garante

della virtù dell'amore tra Wittipol e Mrs. Fitzdottrel; significativamente, l'immorale Fitzdottrel lo accetta solo come muto spettatore.

Affinché lo scambio di favori abbia subito luogo, il patto è prontamente comunicato alle mogli. I mariti, che si reputano particolarmente scaltri, sono decisi a beffare gli innamorati, e ordinano alle donne di non rispondere punto alle dichiarazioni d'amore; le due, modeste e assennate, sono sì costrette a obbedire, ma biasimano molto sia il patto sia la beffa.

Ripetute le clausole del contratto, lo Zima e Wittipol parlano alle amate. Se l'uno discorre delle virtù singolari e della condotta irreprensibile della pistoiese, e dell'amore che prova per lei, l'altro dimostra con sensibilità di intuire i problemi matrimoniali di Mrs. Fitzdottrel, sposata con uno stupido, trascurata sessualmente, segregata in casa per gelosia. Infatti il signorotto crede fermamente al *topos* antifemminile per il quale tutte le donne sono adultere potenziali, tiene la moglie rinchiusa e appartata e mette in pratica una serie di cautele mentre è fuori casa a evocare il demonio.

Wittipol tratta anche della bellezza e giovinezza che sfioriscono, e si propone come amante ideale per le qualità umane, l'aspetto e l'età conformi a quelli di Mrs. Fitzdottrel. Queste stesse riflessioni, nella novella, sono svolte dalla dama in assenza del marito: "Che fo io? Perché perdo io la mia giovinezza? Questi se n'è andato a Melano e non tornerà di questi sei mesi; e quando me gli ristorerà egli giammai? quando io sarò vecchia? e oltre a questo, quando troverò io mai un così fatto amante come è il Zima?" (*Decameron* 208). Wittipol, poi, sperando in una risposta incoraggiante, si rivolge a Mrs. Fitzdottrel con queste parole: "Non lasciate che i cenni di vostro marito vi spaventino" (*Diavolo* 81). Un pensiero uguale e contrario attraversa la mente della pistoiese, in una situazione diversa da quella della inglese: "Io son sola, né ho d'alcuna persona paura" (*Decameron* 208).

Alla fine dei loro discorsi, di fronte al silenzio delle donne, i due innamorati intuiscono la beffa dei mariti gelosi, e decidono di rispondere in loro vece. Wittipol, da vero e proprio regista, riorganizza i ruoli dei personaggi e le loro posizioni sul palcoscenico, sistema Manly al posto dell'amata e gli dà voce, approfondendo i punti fondamentali del suo primo discorso. Lui e lo Zima propongono di sfruttare le prossime assenze dei mariti, quella di Fitzdottrel per andare a teatro, quella di messer Francesco per recarsi a Milano, per incontrarsi privatamente, ma soltanto il pistoiese, a tu per tu con la dama, ha la possibilità di organizzare, per bocca di lei, il prossimo convegno.

Alle risposte simulate seguono i sentiti ringraziamenti dei due corteggiatori. Tutte le loro parole hanno realmente sorpreso le amate per la sensibilità e il tatto che hanno rivelato; queste capacità retoriche, indice di virtù e fonte di fiducia nei due innamorati per le donne, soprattutto

per Mrs. Fitzdottrel, sono invece apertamente sottovalutate dagli stolti mariti. La dama inglese è infatti attratta dall'uomo capace di impiegare e padroneggiare un tale linguaggio (*Diavolo* 161), al quale il signorotto aveva consideratamente permesso di parlare liberamente (*Diavolo* 73).

I mariti, quando gli eloquenti rivali tacciono, sanciscono il loro diritto al dono, e in modo molto simile. Messer Francesco dice: "Omai è ben mio il pallafreno che fu tuo" (*Decameron* 208), e Fitzdottrel: "Ho osservato il patto e il mantello è mio" (*Diavolo* 85). Le risposte dei corteggiatori alla provocazione, poi, sono paragonabili quasi alla lettera. Lo Zima replica: "voi avete comperato il pallafreno e io non l'ho venduto" (*Decameron* 208), e Wittipol: "può darsi che l'abbiate pagato caro, benché io non l'abbia venduto" (*Diavolo* 85). Fitzdottrel, in risposta, elenca ironicamente gli stratagemmi che gli amanti potrebbero usare per incontrarsi; uno di essi, "mettere segnali alla finestra per farvi sapere che sono assente" (*Diavolo* 83), è proprio quello suggerito dallo Zima e impiegato dalla sua amata: "quel giorno il qual tu vedrai due sciugatoi tesi alla finestra della camera mia, la quale è sopra il nostro giardino, quella sera di notte, guardando ben che veduto non sii, fa che per l'uscio del giardino a me te ne venghi" (*Decameron* 207).

Jonson riprende dalla novella dello Zima anche le emozioni e le riflessioni di Mrs. Fitzdottrel, mossa, come l'omologa pistoiese, dalle parole affettuose e appassionate dell'innamorato. Come "la donna, rimasa libera nella sua casa, ripensando alle parole del Zima e all'amore il quale le portava e al pallafreno per amor di lei donato, e veggendol da casa sua molto spesso passare" (*Decameron* 208), riflette tra sé e sé, così Mrs. Fitzdottrel resta sola sul palcoscenico a esprimere i suoi pensieri: "Non posso togliermi dalla testa questa impresa del mantello, né i modi da gentiluomo del giovane" (*Diavolo* 95). Le dame, colpite dalla magnanimità degli innamorati e dalla ricchezza dei doni, decidono di incontrarli. Mrs. Fitzdottrel in particolare non vorrebbe "fargli pensare di avere incontrato una statua" (*Diavolo* 97), come ha creduto lo Zima: "voi mi prometteste di farmi parlare colla donna vostra, e voi m'avete fatto parlar con una statua di marmo" (*Decameron* 208).

Mrs. Fitzdottrel, per le cautele del marito, ha più difficoltà della pistoiese, sola in casa, a rivedere il suo corteggiatore, perciò si serve dell'espedito narrato da Boccaccio nella terza novella della terza giornata. Per l'intelligenza e l'intraprendenza dimostrate in questo episodio e per la virtù messa in luce nei successivi, Mrs. Fitzdottrel è la prima tra le donne di Jonson a potere essere considerata un'eroina e alla quale è attribuito un ruolo centrale nella commedia¹⁶.

L'anonima protagonista della novella ha le stesse caratteristiche di quella del dramma: è "una gentil donna di bellezze ornata e di costumi, d'altezza d'animo e di sottili avvedimenti quanto alcun'altra dalla natura

dotata” (*Decameron* 192). Pure la Firenze descritta da Boccaccio corrisponde fedelmente alla Londra di Jonson: essa, “più d’inganni piena che d’amore o di fede” (*Decameron* 192), è un ottimo scenario per la beffa raccontata. Nelle due corrotte città il denaro domina tutti gli aspetti della vita sociale, e anche gli intrighi amorosi: la fiorentina, a ogni colloquio, ricompensa generosamente il frate suo interlocutore, e Mrs. Fitzdottrel può verosimilmente accusare Pug di essere l’uomo prezzolato di Wittipol (*Diavolo* 97).

Le donne cercano di comunicare con i loro uomini in modo prudente, e scelgono perciò come mezzano una un “solenne frate”, l’altra Pug. La narratrice Filomena dice dei religiosi: “essi, il più stoltissimi e uomini di nuove maniere e costumi, si credono più che gli altri in ogni cosa valere e sapere, dove essi di gran lunga sono da molto meno (...) possono essere e sono alcuna volta, non che dagli uomini, ma da alcuna di noi [donne] cautamente beffati” (*Decameron* 191-2). Ottimo omologo del frate e dei suoi confratelli si dimostra Pug, sicuro, da buon diavolo, di conoscere il mondo e i suoi inganni, e invece strumento nelle mani di Mrs. Fitzdottrel.

Le dame confessano agli ignari mezzani di essere indignate con i due uomini, in realtà innocenti, per la loro corte insistente, affermando di non avere intenzione di concedere il loro favore e di non volere essere importunate oltre: “io vi priego per solo Iddio che voi di ciò il dobbiate riprendere e pregare che più questi modi non tenga (...) a me è gravissima noia, sì come a colei che in niuno atto ho l’animo disposto a tal materia” (*Decameron* 193); “ordinategli di liberarsi dalle sue speranze di paglia, e di smettere di tendere le sue reti in vista, in questo modo: (...) io non sono un uccello di tal fatta, né una bella donna, ditegli, che si farà prendere con l’appostamento” (*Diavolo* 97).

Le donne, nella loro opera di convincimento, si dicono pronte a prendere provvedimenti per fare desistere i due uomini. La fiorentina prima dice al frate: “voi conoscete i miei parenti e ‘l mio marito, dal quale io sono più che la vita sua amata” (*Decameron* 192-3), dopo esclama: “se egli di questo non si rimane, io il dirò al marito mio e a’ fratei miei e avvegnane che può” (*Decameron* 195); Mrs. Fitzdottrel dichiara: “giuro che informerò mio marito di questa follia, e che lascerò il gentiluomo alla giusta ira della gelosia offesa; o (...) troverò un amico che difenderà la mia reputazione” (*Diavolo* 97).

Poiché i mezzani credono fermamente che quanto le dame dicono loro sia vero, queste ultime possono dare precise indicazioni per un incontro, e fingono di riprendere duramente i due uomini per averle importunate nel luogo dove invece li vogliono vedere: “pare che m’abbia posto l’assedio, né posso farmi né a uscio né a finestra, né uscir di casa, che egli incontanente non mi si pari innanzi” (*Decameron* 193); “stamane, all’ora che io v’ho detta, egli entrò in un mio giardino e vennesene su per uno albero alla finestra

della camera mia, la quale è sopra il giardino” (*Decameron* 197); “E ordina-tegli di trattenersi dal farmi cenni dalla stanza del gentiluomo in Lincoln’s Inn, dalla finestra che dà sulla mia galleria” (*Diavolo* 97).

Alla fine del colloquio, le scaltre donne si assicurano che il messaggio sia riferito tale e quale, affinché l’amato possa capire chi e perché lo invia: “s’egli questo negasse, sicuramente gli dite che io sia stata quella che questo v’abbia detto e siamevene doluta” (*Decameron* 193); “Vi prego, comunicate-lo con queste parole” (*Diavolo* 97).

Se l’inganno riesce con successo, è perché le dame sono considerate virtuose dai loro stolti interlocutori. Il “frate bestia”, “estimandola gentil donna”, dice della fiorentina: “se mai io ne trovai alcuna di queste sciocchezze schifa, ella è dessa” (*Decameron* 194); Pug invece, riferendosi alla sua signora che rifiuta tanto duramente un amante, esclama: “La mia padrona è una stolta che ha perso la ragione” (*Diavolo* 97).

Il fiorentino e Wittipol, messi alla prova, la superano brillantemente, e sono capaci di leggere il messaggio cifrato: “Il valente uomo, più accorto che ’l santo frate, senza troppo indugio la sagacità della donna comprese” (*Decameron* 194); “Questa deve essere la finestra giusta e quella la stanza” (*Diavolo* 105). I due si fingono arrendevoli con il frate e Pug, ma si dimostrano all’altezza delle aspettative delle dame e della loro intelligenza e, una volta con loro, possono parlare e scherzare insieme sull’ingegnoso modo di riunirsi: “Gran mercé a messer lo frate, che così bene t’insegnò la via da venirci” (*Decameron* 199); “Ho ricevuto alcuni ordini da voi di recente, gentile signora, ma tanto complicati e imbrogliati nella comunicazione che temo davvero di avere frainteso” (*Diavolo* 107).

Così Fitzdottrel, tanto sicuro di sé e del suo ingegno, si scopre magistralmente beffato, poiché il trucco suo e di messer Francesco non ha impedito alle mogli di essere affascinate dagli eloquenti Wittipol e Zima e di incontrarli¹⁷. Tuttavia, se nel loro svolgimento le scene della commedia e le sequenze delle novelle seguono, fedelmente, lo stesso schema, i finali differiscono. Jonson, interprete di una letteratura nutrita di moralità, sostituisce la passione boccacciana e l’unione finale degli amanti con l’amore puro e casto, che garantisce sì la tranquillità finanziaria a Mrs. Fitzdottrel, ma che lascia insoddisfatto il suo desiderio di amore e sessualità, e la donna unita per sempre a uno sciocco egoista.

La dama, benché non nelle sue stanze come le italiane, ha comunque modo di incontrare privatamente Wittipol e di conversare brevemente con lui. Jonson, nell’unico episodio della sua produzione drammatica ispirato dall’amore romantico, fa declamare al corteggiatore parte del suo autobiografico “A Celebration of Charis” (1640) (*Underwood*, II e XIX), con il tema

del marito indegno che merita il tradimento. Prima che Mrs. Fitzdottrel possa però rispondere a questa notevole e appassionata canzone, suo marito, avvertito da Pug, la sorprende e pone bruscamente fine al colloquio.

Wittipol riesce a rivederla e a parlarle nei panni della dama spagnola, quando Jonson riprende il motivo narrativo e drammatico del travestimento come espediente per avvicinare e sedurre la persona amata. Il corteggiatore le mette al dito l'anello che lei e il marito avevano offerto alla dama spagnola¹⁸ e, in questo modo, simbolicamente sposa l'amore e l'onore della donna come aveva dichiarato di volere fare nel primo colloquio. Nondimeno Mrs. Fitzdottrel gli chiede di essere non un amante, bensì un amico che la salvi dalla rovina finanziaria preparata dallo stolto marito, e il morale Manly si unisce alla preghiera. Wittipol, nell'episodio del messaggio cifrato già innamorato più dell'ingegno che della figura di lei, ora, in una scena chiave di questo jonsonian *morality play*, non può che dichiararle di amare la sua bontà più della sua bellezza. È degno di nota che, nell'universo morale di Jonson, una passione colpevole diventi gradualmente una amicizia virtuosa, e che si riaffermi il valore della fedeltà, pur contestabile con un marito come Fitzdottrel.

Alla dama occorrono i servizi di Wittipol perché il signorotto ha intenzione di assegnare i suoi beni per avviare la questione d'onore contro il rivale. Fitzdottrel vorrebbe intestare l'atto di donazione alla dama spagnola della quale si è grottescamente innamorato, però Wittipol, ancora travestito, designa Manly in modo che il documento abbia valore legale. Il gentiluomo, nell'episodio del quale è anche regista, aveva risposto per l'amata intuendone i pensieri e il linguaggio, e aveva inoltre portato magistralmente i panni della dama spagnola, dirigendo la conversazione delle "ladies of fashion" per mostrarle a Manly senza maschera; quando egli infine si rivela, smascherandosi pubblicamente al culmine del *plot* amoroso, e dona l'atto di Fitzdottrel alla moglie di lui non può che confermarsi, oltre che un grande istrione, un sensibile conoscitore e un abile interprete della natura femminile.

3 I temi diabolici: il diavolo in terra

In una fase della sua vita intellettuale nella quale cerca di incontrare il gusto popolare e di fare uso delle tradizioni folkloriche¹⁹, Jonson sceglie un modo di dire come titolo per la sua commedia, e lo riprende nel testo stesso come esclamazione proprio dello sciocco diavolo Pug (*Diavolo* 107, 157). Nonostante egli avesse definito "fools and devils" "those antique relics of barbarism retrieved"²⁰ nell'epistola dedicatoria di *Volpone* (1606), il perché di questo titolo è illustrato estensivamente nel terzo *plot* del dramma, quello demoniaco, incentrato sulle beffe subite dal diavoletto Pug, ma anche nella

scena finale della commedia, quella della finta possessione di Fitzdottrel, quando l'asino si traveste da diavolo²¹. È in effetti la presenza, benché comica, satirica e critica, di questi motivi demoniaci, precedentemente rifiutati ma tanto amati dai giacomiani e dal loro re²², che distingue *The Devil Is an Ass* dalle altre opere del *corpus* jonsoniano e che lo rende un interessante e originale *morality play* dai molti spunti.

È evidente l'assonanza tra il nome del diavoletto Pug²³ e quello del folletto Puck, protagonista dello shakespeariano *A Midsummer Night's Dream* (1595). Entrambi, come i beffardi spiriti folklorici dallo stesso nome del folletto, sono vivaci e dispettosi, e gli scherzi agli abitanti e agli animali del Derbyshire che Pug non esita a fare sono quasi quelli dello "shrewd and knavish sprite" Puck; in un caso la corrispondenza è pressoché letterale, e l'omaggio di Jonson al genio di Shakespeare sembra esplicito. Sono queste le gesta solite del diavoletto: "Stai tramando qualcosa, al momento, sull'imbottimento della birra, per renderne stantio il fermento, o sul modo di mettere la zangola così che il burro non venga, nonostante la corda o lo spiedo bollente della massaia" (*Diavolo* 59), e queste quelle del folletto:

Skim milk, and sometimes labour in the quern,
And bootless make the breathless housewife churn²⁴,
And sometime make the drink to bear no barn²⁵.

Un demone tanto inoffensivo e un Vizio usurato come Iniquità non hanno le capacità, secondo il loro capo Satana, per recarsi in missione proprio a Londra. Riprendendo idealmente ed espandendo le idee nella dedica di *Volpone*, Jonson svolge una fine riflessione metateatrale sulla presenza delle vecchie figure di diavoli e Vizi a teatro: nel 1616 è troppo tardi per portarli in scena e per chiedere al pubblico di prenderli sul serio, giacché appartengono a una tradizione risalente a circa cinquanta-sessanta anni prima. Il destino di Pug in città è così segnato non solo da un punto di vista teologico, ma anche da un punto di vista teatrale.

Satana però, poiché non vuole lasciare intentato nulla di quanto può portare prestigio allo stato infernale, acconsente alla missione. Il diavoletto sarà uomo per un giorno, nel rispetto dell'unità di tempo osservata da Jonson, assumerà il corpo del bel tagliaborse²⁶ impiccato la mattina a Tyburn per essere soggetto a tutte le sensazioni e tentazioni della carne, avrà l'incarico di osservatore con licenza, nel caso, di sedurre, infine dovrà presentare ai superiori un resoconto.

Il *topos* della relazione infernale è presente già negli scritti di Gregorio Magno. I diavoli ricevono dal capo gli ordini necessari e le opportune istruzioni per tentare gli uomini, una volta compiuta l'opera tornano a renderne conto, e quelli che non si sono fatti onore sono severamente puniti da Sata-

na esaminatore e giudice. Relazioni e reazioni di questo tipo si incontrano anche nel teatro giacomiano; lo stesso Jonson scrive di un resoconto simile in *The Masque of Queens* (1609). La *Dame* interroga le sue sorelle streghe: “But first relate me what you have sought, / Where you have been, and what you have brought”²⁷, e le undici rispondono dettagliatamente e orgogliosamente. L’opera è notevole pure per le dotte e lunghe note dell’autore all’*antimasque* con le streghe, dalle quali emerge la sua profonda cultura e conoscenza della demonologia classica e coeva e dove, commentando i versi sopra, sostiene: “This is also solemn in their witchcraft, to be examined either by the devil or their Dame at their meetings, of what mischief they have done, and what they can confer to a future hurt”²⁸.

Le richieste di resoconto forse più note sono però quelle in *Macbeth* (1606) di Shakespeare. All’inizio, le tre streghe si incontrano e chiedono:

1 *Witch* Where hast thou been, Sister?

2 *Witch* Killing swine.

3 *Witch* Sister, where thou?²⁹

più avanti, la loro signora Hecate, prima di dare nuovi ordini e di organizzare un altro incontro, le biasima per le loro azioni e per i rapporti intrattenuti con Macbeth (*Macbeth* III,5,3-13).

Pug dovrà presentare la relazione della giornata londinese da trascorrere al servizio di Fitzdottrel, cultore e invocatore del demonio perché convinto che egli possa offrirgli i tesori nascosti dei quali, secondo il folklore, è il geloso custode³⁰. Il signorotto, vero e proprio Faust comico, in un lungo monologo prega il diavolo con insistenza e in termini e modi grotteschi e paradossali³¹, nomina i maghi e i negromanti coinvolti nel caso Overbury³², e gli strumenti e le pratiche dei maestri³³ da lui pagati nell’ultimo anno per evocare, vanamente, il suo idolo. Quando egli esprime infine il desiderio che il demonio gli appaia con le fattezze di un giovane avvenente³⁴, Pug sopravviene nel corpo del bel tagliaborse. Fitzdottrel non riconosce la vera identità del diavoleto che gli chiede di essere assunto come domestico³⁵, in ogni modo lo prende entusiasta al suo servizio per amore di economia — Pug, intuito il punto debole del suo interlocutore, non vuole essere pagato — e di quello che crede essere solo il cognome del nuovo servitore.

Il diavolo che si dimostra un asino si fa ospitare proprio dal signorotto, l’asino prima ossessionato poi posseduto, benché in una finzione, dal diavolo, per queste loro affinità e per alcune ragioni precise. Giacomo I, nel dialogo *Daemonologie* (1597) certo noto a Jonson, scrive degli spiriti infernali che infestano le case: “it is a sure token either of grosse ignorance, or of some grosse and slanderous sinnes amongst the inhabitants thereof: which God by that extraordinary rod punishes” (*Daemonologie* 68). È in-

fatti una credenza tradizionale che il demonio risponda a qualunque invito, anche indiretto, di viziosi o soltanto degli incauti che lo nominassero, e tanto più che si metta agli ordini di un dissoluto negromante di sua volontà, perciò il diavoleto non tarda a raggiungere il signorotto che, pure se in modo informale, lo invoca.

L'assunzione di Pug come servitore di Fitzdottrel rientra nella tradizione popolare del diavolo in terra; già nell'agiografia e nei miracoli di Maria si ritrova l'*exemplum*, di probabile origine orientale, del demonio servo di un ricco signore, scoperto e cacciato da un santo. L'assunzione di un diavolo ha lo stesso valore di un vero e proprio patto formale stretto tra lui e un umano, di solito con tanto di chiare condizioni che ne provano la legalità e validità e che assicurano l'osservanza reciproca degli obblighi. Il motivo dell'accordo demoniaco risale a un racconto orientale su san Basilio, divulgato in occidente nel V secolo da san Girolamo, e alla leggenda anatolica di Teofilo di Cilicia, messa per iscritto in greco nel VI secolo. Mentre gli uomini si accordano con il diavolo per ottenerne i servigi soprannaturali o, nel caso di Fitzdottrel, semplicemente gratuiti, l'astuto e razionale demonio ha altri e più infernali scopi: "he oblices himself in some trifles to them, that he may on the other part obtain the fruition of their body & soule, which is the onlie thing he huntes for" (*Daemonologie* 19).

Pug, come i suoi simili nel folklore, svolge con diligenza le mansioni alle quali lo obbliga il suo patto, ma si lamenta di queste e del suo padrone. Annoiato, non ancora disperato, egli esprime il desiderio di essere di nuovo a casa: si è infatti reso conto quanto sarebbe stato inutile portare un Vizio dall'inferno, e che a Londra non occorrono né il demonio né le forze infernali per fare il male, giacché gli uomini hanno già i loro peccati superlativi. Pug riprende e approfondisce le affermazioni iniziali di Satana sui vizi nella città inglese, e concorda con il suo capo che sul palcoscenico giacomiano popolato da uomini malvagi non occorrono più allegorie medievali, "antique relics of barbarism retrieved". Il diavoleto, conquistato dalla suprema corruzione di Londra, illustra così il suo programma per la giornata a disposizione in città: sfruttando l'infelice situazione domestica e coniugale di Mrs. Fitzdottrel, le darà i consigli necessari per tradire suo marito con Witiptol, e riceverà i suoi favori in cambio, dannandola e giovando alla causa infernale e a se stesso.

Egli, facendo notare alla padrona che le dice la verità, si offre come amante, la lusinga con argomenti mondani come il teatro e le feste ma, al contrario dei suoi simili, impiega un linguaggio insolente e comportamenti scortesi. Parte della tradizione riteneva che Satana, anche se capace di assumere qualunque corpo fisico, non potesse averlo compiuto e ineccepibile;

le sue imperfezioni più frequenti dovevano essere o un difetto di pronuncia o il meglio conosciuto piede fesso. Le qualità fisiche di Pug, nel cadavere del bel tagliaborse, non rientrano in queste credenze, poiché egli non ha né l'un difetto né l'altra malformazione³⁶, come nota Fitzdottrel al loro primo incontro (*Diavolo* 69). Il carattere del diavoletto presenta però gravi mancanze morali e intellettuali, nella retorica e nelle buone maniere. È ciò che fa fallire il suo corteggiamento e che fa sì che Mrs. Fitzdottrel ponga ancora l'accento sull'importanza e sull'efficacia dell'eloquenza di un seduttore — umano o demoniaco che sia — propria invece di Wittipol.

Pug, benché poco abile, rientra in ogni modo nell'archetipo del seduttore. La tentazione è una delle finalità teologiche del diavolo strumento di Dio, la cui funzione, svolta sempre e solo con il permesso di Dio, è sedurre gli uomini, punire i peccatori e allargare con loro le schiere infernali dei dannati, ma anche saggiare la fede e la virtù dei giusti. Il tema è ossessivamente presente nella narrativa medievale, ricca di diavoli della fornicazione e delle loro armi erotiche, le più formidabili di tutte. Nella stessa tradizione agiografica e omiletica, oltre che con la lussuria e gli altri vizi capitali, il diavolo seduce con successo per mezzo delle sottili capacità retoriche e discorsive che il folklore gli ha sempre attribuito e che in letteratura ha ereditato; tra altri testi, esistono diverse versioni dell'*exemplum* con protagonista un eremita vinto da un demonio in forma di bella donna eloquente e persuasiva³⁷.

La reazione di Mrs. Fitzdottrel alle tentazioni di Pug è al contrario indignata e decisa. La dama informa il marito, ed egli, nel rispetto delle condizioni stabilite al momento dell'assunzione, bastona il suo servitore facendogli subire l'umiliazione estrema, essere punito e sopraffatto, e per di più dal personaggio più sciocco e sprovvisto di Londra. Fitzdottrel è però indeciso se tenere Pug al suo servizio, frenato dal fatto che lavora gratis: dopo l'episodio del mantello, la sua avarizia si conferma ancora più forte dell'amore per la moglie offesa.

Per il diavoletto il rifiuto di Mrs. Fitzdottrel è una delusione, inaspettata per lui che, come i suoi simili, associa la lussuria alla ricchezza nell'abbigliamento, e presume che una donna sessualmente disponibile sia, come la sua padrona, vestita fastosamente. Questa ricercatezza e il suo stretto rapporto con il vizio e con il demonio sono espressi dall'*exemplum* narrato da Jacopo da Vitry e Stefano di Borbone e costruito sulla metafora della *quadriga diaboli*: dame riccamente abbigliate e ornate portano a passeggio, comodamente adagiati sul loro lungo strascico, uno o più diavoli, che cadono grottescamente in una pozzanghera o nel fango quando le signore sollevano l'abito per evitare di imbrattarsi.

La radice di questi atteggiamenti misogini, ereditati, benché in forme diverse, dai persecutori di streghe, è nella Bibbia. Nel *Genesi* il serpente si dirige direttamente verso Eva, sicuro del suo successo con una donna, tradizionalmente più debole e dominata, in quanto tale, dalle passioni sensuali; inoltre gli artisti che, nell'episodio della tentazione, hanno dipinto il serpente con un viso umano lo hanno rappresentato con fattezze somiglianti a quelle di Eva, enfatizzando la colpa della donna. Il motivo antifemminile si ritrova nella narrativa medievale, dove sono di solito gli uomini a uscire vittoriosi dalla seduzione diabolica, e nella mentalità dell'età moderna, quando quasi solo donne sono accusate di stregoneria e condannate per il patto demoniaco.

Tuttavia, se da lusinghe generiche si passa a quella sessuale, la donna da vittima prediletta del diavolo ne diventa lo strumento primario, poiché è capace di tentare l'uomo e di allontanarlo da Dio, e gli stessi corpo e comportamento femminili arrivano a essere identificati con il demonio. Il cristianesimo, per queste ragioni, ha esaltato la continenza e preferito il celibato al matrimonio, e ha contribuito a radicalizzare l'idea della donna viziosa, contro le cui seduzioni combattono più o meno tenacemente uomini comuni, santi... e qualche diavolo.

Come la Lusty Juventus eponima protagonista dell'interludio (1550 ca.) di R. Wever citato da Iniquità (*Diavolo* 61), Pug, nel corpo del tagliaborse, è irresistibilmente attratto da Mrs. Fitzdottrel e dalla cameriera Pitfall. Fitzdottrel intuisce (*Diavolo* 101) che il suo servitore appartiene a "That abhominable kinde of the Deuills abusing of men or women, was called of old, Incubi and Succubi" (*Daemonologie* 76-7)³⁸, ossia è un demonio che, per Giacomo I, prende un cadavere in prestito per soddisfare la sua lussuria con gli uomini. Tuttavia il diavoletto, oltre a non raggiungere il suo scopo e a non sedurre Mrs. Fitzdottrel e Pitfall, è da loro sfruttato e frustrato: la dama in particolare gli fa recapitare il messaggio cifrato a Wittipol e lo fa bastonare sonoramente dal marito, avvilendolo al punto che il povero Pug teme di essere castrato (*Diavolo* 104).

Per l'inclinazione misogina dei racconti folklorici e fiabistici, nella tradizione, non solo popolare, ancora fino al XVII secolo il confronto tra demonio e donna è presentato come una comica guerra tra simili, tra astuti o viziosi³⁹, e questa topica battaglia, ripresa nella commedia, è vinta dalla padrona e persa dal servitore. Solo vedendo Mrs. Fitzdottrel e Wittipol conversare alla finestra Pug si accorge della beffa boccacciana del messaggio cifrato e del raggirò subito, ed è determinato a vendicarsi della donna che lo ha ingannato. Lo stolto diavoletto, invece di aiutare la dama a commettere l'adulterio che la porterebbe alla dannazione, avverte il marito per

vendicarsi e per evitare nuove bastonate, ma si rende tardivamente conto che, interrompendo la conversazione, ha giovato poco alla causa infernale; coronandone la sconfitta, Fitzdottrel lo perdona e grottescamente assicura che gli farà del bene.

Il signorotto lo incarica poi di recarsi da Lady Tailbush e di offrire l'anello in dono alla dama spagnola, e Merecraft e il suo uomo Trains tramano per impossessarsene. Intanto il lussurioso diavolello si chiede se le dame che visiterà sono abbigliate fastosamente come la sua padrona e, desiderando dare completo sfogo alla sua libidine, corteggia la cameriera Pitfall. Facendo leva su quello che ritiene il vizio femminile per eccellenza, la vanità e l'amore per gli abiti eleganti, ne offre in dono alla donna, però le sue lusinghe maldestre sono considerate villane, e la mancanza di eloquenza si dimostra ancora causa di un approccio fallimentare.

Come quando, affascinato da Mrs. Fitzdottrel, Pug non aveva badato al messaggio cifrato, così ora, attratto da Pitfall e impegnato nel corteggiamento, non fa granché caso a Trains travestito che, con un finto messaggio, ottiene da lui l'anello. Solo allorché Merecraft chiede del gioiello Pug capisce quanto accaduto, esprime amaramente la sua nuova sconfitta e accusa Satana di avere compiuto ai suoi danni ciò che tradizionalmente fa ai danni degli uomini, assumere una forma umana per ingannarli. Non potendo fuggire dal corpo assegnatogli, chiede disperatamente aiuto proprio a Merecraft che l'ha gabbato, mostrando definitivamente la sua debolezza e la sua ignoranza del mondo.

Il diavolello è ormai oggetto di scherno per l'intera società londinese e, benché in questo ruolo non autorevole di zimbello, diventa parte integrante e necessaria della vita elegante della città: come ricorda A. Graf, "chi viveva nel mondo e della vita del mondo non solo s'imbatteva in Satana ad ogni passo, ma si può dire visse in Satana, perché la mondanità, nel tutto insieme delle sue parvenze ingannevoli, de' suoi lenocini e delle sue lascivie, non è se non Satana"⁴⁰.

Uno spaccato di questa frivolezza è dato dalle dame in riunione da Lady Tailbush, guidate da Wittipol travestito. Esse cambiano in De-vile, considerato più raffinato, il nome di quello che Fitzdottrel vuole nominare maestro di cerimonie di sua moglie, e lo interrogano e istruiscono sulle sue future mansioni. Il catechismo elegante si rivela un preambolo al tormento infernale, e l'essere educato come un perfetto damerino esaspera Pug portandolo all'estremo di una preghiera elevata a Satana affinché lo richiami all'inferno e lo liberi da tanti supplizi. Il demonio è di solito un tentatore e un tormentatore di professione, però Pug, qui davvero un povero diavolo, fallisce anche in questa veste. Le sue funzioni sono nondimeno svolte egregiamente dalle donne che incontra: soprattutto le "ladies of fashion"

Tailbush e Eitherside, informatissime sulle ultime tendenze della moda e sulle più strane ricette di bellezza, capaci di ridurre all'obbedienza l'indisciplinato diavolelto, sono veri e propri aguzzini per lui.

Dopo il catechismo, i guai di Pug non sono finiti. Egli, avendo preso il corpo nudo del tagliaborse, lo ha vestito con gli abiti di Ambler, maestro di cerimonie di Lady Tailbush, che riconosce, addosso al diavolelto, non solo il suo completo ma anche gli accessori della prostituta che dormiva con lui al momento del furto e con i quali ha pagato la donna. Ancora nella commedia gli articoli di abbigliamento hanno notevole influenza sugli sviluppi dietetici, e sono promessi come ricompensa e omaggio: Wittipol dona un mantello a Fitzdottrel che gli permette di parlare alla moglie, Pug, corteggiando Pitfall, le offre vestiti nuovi, Ambler paga la prostituta con un paio di stringhe e di giarrettiere. Gli abiti hanno inoltre un valore simbolico. Se il mantello di Fitzdottrel, ottenuto con lo stravagante patto, raffigura la sua stoltezza, i vestiti di Ambler e della prostituta sono il simbolo del fallimento del diavolelto sulla terra: in particolare, l'indossare le scarpe, le stringhe e le giarrettiere della donna allude alla incapacità di Pug, tanto ignorante dei costumi umani da portare ornamenti femminili, di muoversi nel mondo.

Il diavolelto non trova altro modo di affrontare il maestro di cerimonie che lo interroga se non quello sfuggente di rispondergli a sproposito; egli, fingendosi pazzo e citando una canzone sul matto dal nome convenzionale di Tom o' Bedlam, sembra quasi ricordare il personaggio di Edgar nello shakespeariano *King Lear* (1605), costretto a farsi credere proprio un "Tom o' Bedlam" per sfuggire ai tranelli del fratello Edmund⁴¹. La commedia rinascimentale abbonda di scambi di battute come quello tra Pug e Ambler, basati sul puro gioco verbale, che rallentano lo sviluppo della vicenda per mettere in ridicolo un personaggio. I dialoghi di questo tipo si basano su coppie incomunicanti, per esempio di servo e padrone, di ignorante e pedante, e così è quella formata da Ambler che chiede a Pug come si chiami e il diavolelto che non risponde a proposito. Il gioco linguistico non è fine a se stesso, ma alimenta e condiziona l'azione del dramma⁴²: innervosito dalla conversazione, il maestro di cerimonie fa arrestare senza indugio il suo interlocutore.

Per evitare la prigione, Pug è costretto a rivelare a Fitzdottrel chi è veramente e perché indossa gli abiti di Ambler; se il suo padrone non lo consegnerà al conestabile Sledge, egli lo potrà aiutare ad allestire la scena di finta possessione demoniaca che sta preparando e a interpretare credibilmente la parte dell'invasato. Non essendo riuscito a imporsi sulla terra come uomo, Pug tenta di farsi strada come diavolo, ma senza risultati apprezzabili. Il signorotto, irritato, crede infatti che il suo servitore gli stia raccontando "Favole di Esopo" (*Diavolo* 175)⁴³ e lo affida a Sledge, mentre il suo complice Mere-

craft commenta che, anche se Pug fosse stato davvero un demonio, Fitzdottrel e lui — i veri diavoli — non avrebbero avuto bisogno dei suoi consigli.

Pug, condotto a Newgate, si rende conto di quanto abbia screditato il nome del demonio, e predice lo scherno del suo capo per il suo avere simbolicamente riportato il corpo del tagliaborse dove era stato impiccato la mattina. Se il suo possedere un cadavere è una blasfema parodia dell'incarnazione di Cristo, e se le sue sofferenze sulla terra e in carne umana possono essere paragonate alla Passione, "the trio might be intended as a negative and burlesque Trinity: each time he is afflicted, Pug gives out the cries of *eli, eli* to Satan, his Father in Hell, until Iniquity, the Unholy Spirit, 'ascends', not descends, from beneath"⁴⁴. Infatti, mentre aspetta disperato la mezzanotte per tornare all'inferno e conoscere la sua punizione, Iniquità, mentendo per spaventarlo ulteriormente, gli reca il permesso di restare sulla terra per un altro mese, per essere impiccato nella sessione successiva di esecuzioni capitali: il diavolello, desideroso di compiere malefatte, potrà così beneficiare dell'esperienza e del momento di trionfo dei grandi criminali che bramava imitare.

Quando Pug accusa il malizioso ed esperto Satana di avergli assegnato, per deriderlo, il corpo di un comune ladro, pure il suo capo sopraggiunge e lo rimprovera per le sue convinzioni sul tagliaborse e soprattutto per le attività della giornata. Il suo subalterno si è fatto bastonare, ha impedito una relazione extraconiugale, è stato truffato con un travestimento e ha compiuto un errore ancora più grande, fare sì che gli uomini conoscano la loro forza e sappiano che sono capaci di fare meglio di un diavolo. La sconfitta di Pug è stata infatti totale: egli, invece di fomentare discordia tra gli uomini come avrebbe dovuto fare un demonio, accomuna e unisce i londinesi che incontra: tutti lo vincono e si dimostrano diavoli migliori di lui.

Tramite le vicende del *plot* londinese e quelle complementari degli episodi diabolici, Jonson rappresenta un rivoluzionario processo di caratterizzazione di demoni e umani. Esso, intrapreso nella letteratura e nel teatro europei dal XV secolo, si affianca a quello già in corso della dissacrazione di Satana, e costituisce una delle ragioni culturali sia della debolezza di diavoli come Pug sia delle capacità di personaggi quali il progettista Merecraft, il vero demonio del dramma:

As the personalities of the demons became more developed and their motivations more psychologically understandable, they became humanized; at the same time exploration of human emotions and motivations led to an internalization of demons in the human mind, and humanity became demonized. The two trends converged, the demons becoming more human and humans more internally evil⁴⁵.

Pug, benché non pienamente colpevole — e forse consapevole — della sua sconfitta, merita a ogni modo la topica punizione infernale riservata ai demoni che falliscono sulla terra. Satana gli infliggerebbe pure il castigo londinese sulla forca di Tyburn ma, poiché un demonio messo a morte sulla terra sarebbe un disonore per l'oltretomba, egli, da buon capo che ha a cuore la ragion di stato e il suo credito nel mondo, glielo risparmia. Iniquità prende infine Pug sulle spalle e lo porta via: i due personaggi invertono i ruoli che, in età Tudor, erano del Vizio, o dell'uomo peccatore, e del demonio vincitore che lo conduceva all'inferno in questo modo. Con le sue azioni e parole Iniquità segnala ancora la stanchezza delle convenzioni teatrali riguardanti diavoli e Vizi, e soprattutto il paradossale rovesciamento ideologico di una commedia dove gli uomini e i loro peccati si rivelano peggiori delle forze infernali. I due che escono di scena, lasciandola ai demoni mortali e ai vizi londinesi, fanno crollare una parte del palazzo di giustizia e lasciano dietro di sé un forte puzzo di zolfo, tutto secondo il folklore per il quale i diavoli, fuggendo, guastano e distruggono le cose inanimate e si lasciano dietro un odore nauseabondo.

Il personaggio di Pug e le vicende da lui affrontate suscitano forti simpatie negli spettatori e nei lettori. P. Happé, scrivendo delle rappresentazioni contemporanee di *The Devil Is an Ass*, sostiene che sul palcoscenico il ruolo di Pug abbia più rilievo di quanto non appaia dal testo stampato, e così il suo grottesco personaggio, con indosso — non va dimenticato — gli accessori della prostituta⁴⁶. Il successo del diavolello è forse dovuto al suo rappresentare l'uomo comune sconfitto dalla malizia degli altri uomini: anche dai nomi, non più solenni e terribili ma umili, dai proverbi, dalle espressioni e dalle esclamazioni sul demonio, spesso umoristiche, emerge un diavolo umanizzato, al quale toccano le stesse sventure dell'uomo⁴⁷. In effetti Pug, che per tutto il dramma si fa beffare, è un tipico demonio ridicolo:

Il diavolo ridicolo è anche un diavolo rimminchionito, al quale si possono dare ad intendere le più gran panzane di questo mondo, che si lascia abbindolare da false promesse, non vede i tranelli che gli si tendono, e dà spesse volte prova della più strana e supina ignoranza. D'ingannatore, egli si tramuta in ingannato, e dove soleva guadagnare, perde⁴⁸.

Nella commedia e nella grottesca figura demoniaca di Pug, Jonson riprende il radicale rovesciamento della tradizione ebraica e di quella cristiana monastica e agiografica. Essa, dotta e antica, prevede un diavolo potente e temibile, accanito contro l'umanità indifesa, un demonio che non dà pace agli asceti neanche nella solitudine del deserto, dove anzi ama infastidirli, tormentarli e tentarli finché, dopo torture e prove atroci, non cadono esausti. Alla chiesa e ai predicatori dell'alto medioevo occorre una figura tanto

spaventosa da proporre ai fedeli: osservare strettamente la dottrina era, per i credenti, l'unico modo per evitare di finire all'inferno, alla mercé di questo diavolo sanguinario.

Jonson si rifà invece alle storie del demonio gabbato, risalenti al folklore germanico degli gnomi e dei giganti stupidi, e legate al mondo delle fate e dei folletti. Personaggi come Pug hanno origine in una tradizione popolare dai dotti esiti letterari, diffusa in tutta l'Europa cristiana, che ribalta le rappresentazioni demoniache e che prevede diavoli — nella terminologia di A. Graf — “rimminchioniti”, talvolta “ridicoli”, talvolta “dabbene”. Il demonio subisce questo scoronamento a opera dei fedeli che, spaventati dalla figura tanto ostile proposta loro tramite omelie ed *exempla* persuasivi, hanno necessità di ammansirla e cercano di renderla una presenza familiare nel loro immaginario. I diavoli, una volta unicamente seduttori e persecutori, ora lasciano le prediche per i *mystery* e *morality plays*, dove uno dei loro compiti è fare ridere gli spettatori, si mettono al servizio degli uomini e acquisiscono la *verve* comica e la qualità del grottesco che si ritrovano nella commedia di Jonson.

Il grottesco demoniaco è già nell'*Inferno* di Dante. I diavoli della schiera di Malebranche, guidati da Malacoda (*Inferno* XXI-XXIII), sono infatti mostruosi ma maldestri, ed è dal contrasto tra l'aspetto fisico e le capacità effettive che scaturisce il ridicolo: essi, violenti e irragionevoli, volano in modo goffo e non riescono a tormentare in modo adeguato i peccatori di Malebolge, che anzi li punzecchiano facendoli precipitare nella stessa pece bollente nella quale essi sono dannati (*Inferno* XXII,91-151). Secondo la teologia chiunque, usando il proprio ingegno, può canzonare, imbrogliare e avere la meglio sul principe delle tenebre, ormai depotenziato e diventato una delle vittime predilette dei mortali; così, nella *Commedia* come in *The Devil Is an Ass*, con Pug raggirato e bastonato, la situazione infernale si capovolge, e gli uomini si dimostrano in grado di beffare proprio il demonio, il presunto deposito di ogni malizia⁴⁹.

4 I temi diabolici: la finta possessione

Posta dopo l'apparente conclusione dei tre *plot* che costituiscono la commedia (Fitzdottrel beffato e rovinato, Wittipol e Mrs. Fitzdottrel uniti da casta amicizia, Pug punito all'inferno), la scena finale con la finta possessione demoniaca è parsa superflua a molti critici⁵⁰. Essa però, oltre a rendere esplicito omaggio a Giacomo I autore del trattato *Daemonologie* e scopritore di finti invasati, riunisce i principali personaggi londinesi rappresentando congiuntamente i temi cittadino, amoroso e demoniaco e fornendo una conclusione e una morale comuni.

Jonson, da uomo di teatro quale era, non poteva ignorare un male e una pratica dagli spiccati aspetti spettacolari come la possessione e l'esor-

cismo. Egli, di fronte a questi fenomeni, sembra scartare le ipotesi di vero invasamento e di malattia e accogliere quella dell'inganno⁵¹, rendendosi conto che "in some cases the victims have allegedly staged such fraudulent exhibitions at the behest of their parents or superiors, or at the very least they have responded to promptings by members of their communities, thus acting out a script written by others"⁵².

Già Erasmo da Rotterdam aveva percepito con lucidità queste caratteristiche teatrali e scritto il satirico dramma *Exorcismus, sive spectrum* (1524). In età elisabettiana Samuel Harsnett, futuro arcivescovo di York, e anglicano che credeva che tanto i miracoli quanto i fenomeni diabolici fossero ormai cessati, nelle sue opere legge senza dubbio e incertezza possessione ed esorcismo in termini di finzione scenica. Essi, mezzi prediletti dalla propaganda degli avversari religiosi cattolici e puritani, sono soltanto rappresentazioni teatrali nelle quali gli invasati sono, almeno sulle prime, innocenti guidati, a loro insaputa, da scaltri truffatori:

Exorcisms, Harsnett argues, are stage plays, most often tragicomedies, that cunningly conceal their theatrical inauthenticity and hence deprive the spectators of the rational disenchantment that frames the experience of a play (...) not all of the participants themselves may fully realize that they are in a stage play. The account in *A Declaration of Egregious Popish Impostures* presents the exorcists, Father Edmunds and his cohorts, as self-conscious professionals and the demoniacs (mostly impressionable young servingwomen and unstable, down-at-heels young gentlemen) as amateurs subtly drawn into the demonic stage business. Those selected to play the possessed in effect learn their roles without realizing at first that they are roles⁵³.

Per queste qualità, Jonson inserisce due episodi di invasamento in *The Devil Is an Ass* e in *Volpone*; benché i loro titoli — *Volpone, or The Fox* e *The Devil Is an Ass, or The Cheater Cheated*⁵⁴ — siano in contrasto, le commedie, non solo nelle sezioni a tema demoniaco, presentano notevoli affinità tematiche. In *Volpone* Corvino accusa il pentito Voltore, che sta confessando gli inganni comuni alla giuria, di essere posseduto, *Volpone* convince l'avvocato a fingersi invasato sul serio per invalidare un documento da lui firmato, e ne sostiene la breve messa in scena (*Volpone* V,12,22-35). Voltore simula due sintomi principali di possessione, il gonfiore anomalo e il vomitare spilli. Mentre il primo è ripreso da Fitzdottrel, il secondo è stato finto, poco prima della rappresentazione di *Volpone* nel 1606, da una donna i cui inganni furono scoperti da Giacomo I⁵⁵, scoperta che Jonson, con questo episodio di invasamento, sembra ricordare e celebrare⁵⁶.

In *The Devil Is an Ass*, mentre Merecraft ricopre il medesimo ruolo di *Volpone*, Fitzdottrel, come Voltore, simula la possessione per la stessa ragione

ne dell'avvocato, invalidare un documento, lo fa davanti a uomini di legge ed è infine esorcizzato dal diavolo finto e dai suoi vizi veri. Il signorotto, disperato, accusa la moglie di infedeltà con Wittipol e di averlo raggirato con il suo amante; il progettista, fingendosi anche lui ingannato dal gentiluomo, lo convince a non abbandonare la partita e a tentare di recuperare quanto perduto. I due e il complice Everill, simbolicamente alla presenza di un muto Pug, elaborano così un piano per invalidare l'atto firmato da Fitzdottrel. Accordandosi per assistere e collaborare alla diabolica messa in scena del signorotto, essi costituiscono quella che R. Scot, nell'illuminato *The Discoverie of Witchcraft* (1584), definisce una "publike confederacie": "Publike confederacie is, when there is before hand a compact made betwixt diverse persons; the one to be principall, the rest to be assistants in working of miracles, or rather in cousening and abusing the beholders" (*Discoverie* 175).

I personaggi jonsoniani, tramite i quali il loro autore fa qui satira politica e religiosa, decidono di architettare un inganno basandosi sui trucchi del noto predicatore puritano John Darrell (*Diavolo* 171) e sugli stratagemmi di un anonimo ragazzo tredicenne capace di far fare la figura dell'asino al diavolo (*Diavolo* 177). Darrell, prima di essere arrestato come truffatore nel 1599, seguì i finti casi di possessione demoniaca di Thomas Darling ("il ragazzo di Burton"), sette giovani cresciuti in una stessa famiglia del Lancashire ("i sette del Lancashire") e William Sommers⁵⁷. Il tredicenne del passo seguente è invece, con tutta probabilità, John Smith di Leicester. Egli soffriva di epilessia, e le menzogne e gli inganni sintomatici della sua malattia⁵⁸ portarono all'impiccagione di nove donne; nell'agosto di quello stesso 1616, "proprio l'altro giorno" rispetto alla data di rappresentazione della commedia, i suoi trucchi furono messi in luce da Giacomo I, il che risparmiò la vita ad altre cinque accusate, liberate a ottobre⁵⁹. L'accenno al ragazzo, come il riferimento alla finta invasata in *Volpone*, celebra così l'impresa del re e gli rende doveroso omaggio.

Fondandosi sulle narrazioni su Darrell e Sommers, i tre complici fanno credere che Mrs. Fitzdottrel, Wittipol e Manly hanno somministrato pozioni al marito di lei affinché si innamorasse della dama spagnola e le devolvesse i suoi beni: si riteneva infatti che streghe e stregoni potessero facilmente "make men or women to love or hate other, which may be verie possible to the Devil to effectuat, seing he being a subtile spirit, knowes well inough how to perswade the corrupted affection of them whom God will permit him so to deal with" (*Daemonologie* 55)⁶⁰. Benché non lo si legga nella Bibbia, sia cattolici sia protestanti, sulla base dei trattati di demonologia coevi, credevano che streghe e stregoni "can make some to be possessed with spirites, & so to becom verie Daemoniacques: and this last sorte is verie possible likewis

to the Devill their Master to do, since he may easilie send his owne angells to trouble in what forme he pleases, any whom GOD wil permit him so to vse” (*Daemonologie* 57): perciò il signorotto, dopo avere bevuto la pozione, può verosimilmente essere invaso dal demonio e avere una crisi.

Jonson, dopo avere fatto cenno alla magia e alla negromanzia nella scena di evocazione demoniaca di Fitzdottrel, completa il quadro delle credenze soprannaturali giacomiane affrontando il tema della stregoneria negli episodi finali della commedia. Come spiega il dotto Epistomon all’interlocutore Philomathes nel passo forse più originale e interessante del dialogo di Giacomo I, le figure di maghi e streghe sono le due facce di una stessa medaglia: “There are principallie two sortes, whereunto all the partes of that unhappie arte are redacted; wherof the one is called Magic or Necromancie, the other Sorcerie or Witch-craft” (*Daemonologie* 17). Queste arti sono esercitate per soddisfare tre vizi precisi,

these three passiones that are within our selves: Curiositie in great ingines: thirst of revenge, for some tortes deeply apprehended: or greedy appetite of geare, caused through great poverty. As to the first of these, Curiosity, it is onelie the intincement of Magiciens, or Necromanciers: and the other two are the allureres of the Sorcerers, or Witches (*Daemonologie* 18).

Inoltre, per la differenza negli intenti profondi e nei mezzi impiegati, “the Witches ar servantes onelie, and slaves to the Devil; but the Necromanciers are his maisters and commanders” (*Daemonologie* 19)⁶¹.

Si noti il motivo misogino al quale ci si riferiva in precedenza. Gli uomini praticano la magia per una veniale “Curiositie” propria dei loro “great ingines”, dominano lo spirito che evocano e lo mettono al loro servizio, come ricorda Fitzdottrel (*Diavolo* 67). Al contrario le streghe, asservite passivamente al diavolo e al suo volere, sono spinte da peccati capitali come l’ira che porta alla “thirst of revenge” e lo “greedy appetite of geare”, e il fatto che questo sia “caused through great poverty” non scusa le loro attività. Mrs. Fitzdottrel e i due amici Wittipol e Manly sono accusati di avere stregato il marito di lei mossi dal vizio dell’avarizia: come vuole Giacomo I, sono perciò definiti “strega” (*Diavolo* 187) e “stregoni” (*Diavolo* 171, 181), e non maghi. Fitzdottrel, negromante per caso, è capace di evocare il diavolo, ma non fa apparire Pug per la dotta curiosità intellettuale di un mago, della quale scrive Giacomo, bensì per le stesse ragioni di stregoni e streghe, nella avida speranza di ottenere, per mano sua, immense ricchezze; nondimeno il signorotto, come un vero negromante, può autorevolmente e liberamente disporre del diavoleto e dei suoi servigi.

La diabolica macchinazione della quale Fitzdottrel decide di servirsi rimanda alla sua avarizia e alla sua malvagità nei confronti della moglie. Egli,

tanto schiavo dei vizi che un demonio si mette umile al suo servizio, è già moralmente invasato e in preda al diavolo, pronto, pur di recuperare i suoi beni, a fare condannare sua moglie per stregoneria, reato in quegli anni punibile con la morte⁶², a mettere a rischio la vita di lei e a dannare la sua stessa anima. Se con la possessione il demonio diventa padrone assoluto del corpo e dell'anima della sua vittima, allora non occorre che Fitzdottrel, invasato mentalmente, lo sia anche fisicamente per essere maligno: come il peccato e il male sulla terra non si spiegano con la presenza di Vizi infernali, l'intima corruzione del signorotto non è dovuta a un diavolo nel suo corpo.

Merecraft, come un regista, dispone la scena della possessione e assegna a ciascuno il suo ruolo e compito; a lui ed Everill spetta informare dell'invasamento il loro amico giudice Sir Paul Eitherside⁶³. La giustizia cittadina che egli rappresenta si dimostra al servizio degli scaltri e dei potenti. Come molti colleghi a lui contemporanei, il giudice è debole, sciocco e superstizioso, pronto a credere ai convincenti Merecraft e Fitzdottrel, e a condannare senza processo gli innocenti che avrebbero stregato il signorotto; la sua follia merita perciò la derisione e il sarcasmo di Wittipol e Manly, ed egli è costretto ad ascoltare la versione veritiera dei fatti come ammenda e lezione. Un riferimento topico e critico alla credulità delle giurie — e ai tre processi per stregoneria dell'anno precedente⁶⁴ — è già nella prima scena della commedia, dove Satana chiede a Pug se ha notato qualche vecchia da fare condannare come strega dai giudici del Middlesex (*Diavolo* 59).

Che questi atteggiamenti e comportamenti arbitrari non furono isolati o frutto della *vis* satirica di Jonson lo dimostrano i numerosi riferimenti di Scot, che studiò proprio legge, alla stessa "follie" e parzialità di giudici e giurie, e le parole di ammonimento che Giacomo I ha per il magistrato che dovesse esaminare maghi e streghe:

I think since this crime ought to be so severely punished, Iuges ought to beware to condemne any, but such as they are sure are guiltie (...). Iuges ought indeede to beware whome they condemue: For it is as great a crime (as SALOMON saith,) To condemne the innocent, as to let the guiltie escape free (*Daemonologie* 88)⁶⁵.

Il re, nel 1597, sembra scrivere per istruire negligenti uomini di legge come il futuro giudice capo Edward Coke e i suoi collaboratori, il giudice Humphrey Winch e l'avvocato Randal Crew⁶⁶: saranno loro che, nel 1616, si occuperanno del caso del "ragazzo di tredici anni", processeranno superficialmente nove innocenti, le condanneranno a morte e possono perciò avere congiuntamente ispirato la figura dello stolto Sir Paul jonsoniano e i suoi difetti di uomo e di magistrato⁶⁷.

Dopo che Merecraft ed Everill hanno senza difficoltà convinto un tale

giudice dell'invasamento, Fitzdottrel può svolgere il suo compito e fingere un accesso. Egli, il cui compiacimento nel mostrarsi è evidente nella descrizione del suo comportamento a teatro, ricopre il suo ruolo con bravura, e si dimostra credibile nelle espressioni vivaci e nei comportamenti chiassosi: tra l'altro, nomina Wittipol come per indicare chi lo ha stregato, si lamenta di essere punto con aghi e spilli quando la moglie, sua presunta persecuttrice, gli si avvicina per rimproverarlo, mostra di prendere tabacco, menziona aglio contro le streghe, birra forte e il colore giallo cari al diavolo, sputa fuoco con un trucco da prestigiatore⁶⁸, fa di continuo rime e giochi di parole secondo una folklorica e duratura abitudine demoniaca (*Diavolo* 183-5).

Per rendere verosimile la finzione, il signorotto si ispira alle credenze coeve sulla stregoneria e l'invasamento. Mentre sul palcoscenico giacomiano ed europeo si tentava di esorcizzare la profonda paura che la gente comune provava per il temibile demonio elaborato dalla teologia, ridendo con lui e di lui e sconfiggendolo almeno a teatro, nelle opere di un autore comico e satirico come Jonson, irriverente e attento alla realtà sociale e al costume, non potevano mancare certi riferimenti dettagliati al folklore e al costume: la dissacrazione e il ridimensionamento che continuavano a colpire Satana attaccavano anche i fenomeni e le pratiche che si supponevano a lui attinenti e da lui favoriti e promossi.

Fitzdottrel e i suoi complici leggono di possessione e dei modi per simularla nei numerosi testi di e sul predicatore John Darrell. Negli scritti sul giovane William Sommers, forse il più noto tra i finti invasati per i numerosi scritti pubblicati sul suo caso, si incontrano quasi tutti i numeri messi in scena dal signorotto. Prima di avvertire i veri e propri sintomi della possessione, Sommers e Fitzdottrel si sentono male poiché attraverserebbero il cosiddetto periodo di incubazione, quando il diavolo ha invaso il corpo ma non ancora l'anima: "he begane to be sicke, from sicknes he came to carie himself after that strang manner by fyts (...) at length it well appeared to be some strang visitation and hand of God"⁶⁹;

Merecraft E poi la stregoneria ha iniziato a palesarsi, dal momento che ha avuto di filato un accesso.

Everill D'ira sulle prime, signore, che dopo è peggiorato così (*Diavolo* 181).

Tutti e due hanno accessi rumorosi e vivaci, e il ragazzo in particolare "did use such strang and ydle kinde of gestures in laughing, dauncing & such like lighte behaviour, that he was suspected to be madd"⁷⁰. I finti invasati, Fitzdottrel aiutato e incoraggiato dai due complici, si comportano nello stesso modo anomalo:

In most of his fitts he did swell in his body and in some of them did so greatly excede therein, as he seemed to be twice so byg as his naturall body (...). he wold be cast headlong upon the ground, or fall doune, drawing then his lips awry, gnashing with his teeth, wallowing and foming⁷¹;

Everill Come cambia la voce, signore! (...)

Merecraft Come schiuma!

Everill E si gonfia!

Tailbush O povera me! Cosa è quello che gli si alza lì sulla pancia?

Eitherside Qualcosa di strano! Tenetelo giù (*Diavolo* 183);

Everill (EVERILL e MERECRAFT parlano sottovoce a FITZDOTTREL...)

Non vi dimenate abbastanza.

Merecraft Voltolatevi! Digrienate i denti! (...)

Everill (... e gli danno sapone con il quale recitare) Dategli ancora sapone con il quale schiumare. Ora state sdraiato e quieto.

Merecraft E recitate un poco (*Diavolo* 185)⁷².

Sia Sommers sia Fitzdottrel ridono beffardi, assumono un atteggiamento irriverente nei confronti dei loro spettatori, e fanno discorsi senza senso attribuiti dai presenti al diavolo che hanno in corpo:

His behaviour generally towardses all that came, was very pleasant, most impudent also & shamelesse with much uncleannes. His speeches were usually vaine, delivered in very scoffing manner, and many times filthi and uncleane, very unfit once to be named, or blasphemous swearing most fearfully, using one bloody oath after other (...). Many strange speaches also were uttered by him, not in his owne name, but as spoken by an evill spirit possessing him⁷³;

Fitzdottrel Mia moglie è una squaldrina, non la bacerò mai più; e beh? Tu non potresti essere cornuto come me? Ah, ah, ah...

Paul (Il GIUDICE dà una spiegazione di tutto ciò) È il diavolo in lui che parla e ride (*Diavolo* 183).

Se il giovane di Nottingham “was of extraordinary strength and supernaturall knowledge”⁷⁴, il signorotto non si dimostra da meno del suo modello: egli, dando del cornuto a Sir Paul — che, ignorando di esserlo davvero, attribuisce le offese al demonio che non ama la giustizia —, rivela i tradimenti di Lady Eitherside, appresi a casa Tailbush. Entrambi, sempre per dimostrare le superiori conoscenze che ritengono proprie del diavolo, pronunciano poche frasi, per lo più sconnesse, in lingue straniere:

M. Darrell (...) had very confidentlie affirmed, that the boy in some of his fittes, did speake Latine, Greeke, and Hebrewē, in a very admirable sorte (...). but it was verie little, that hee so spake. And in that he spake no more⁷⁵;

Fitzdottrel Οἴμοι κακοδαίμον, καὶ τρισκακοδαίμον, καὶ τετράκις, καὶ πεντάκις, καὶ δοδεκάκις, καὶ μυριάκις (...).

Quebrems el ojo de burlas (...).

Di grazia, signor mio, se avete denari fatemene parte (...).

Oui, oui, monsieur, un pauvre diable! Diabletin!

Paul È il diavolo con le sue svariate lingue (Diavolo 185-6)⁷⁶.

La finzione di Fitzdottrel dà i suoi frutti e Sir Paul, senza considerare le ipotesi di una malattia o di un inganno, si dichiara convinto della possessione e ansioso di — come afferma più volte — alleggerirsi la coscienza. Tuttavia, proprio quando il giudice sta per condannare la dama e i suoi amici innocenti, Shackles, il secondino del carcere, sopraggiunge a raccontare della rovinosa fuga di Pug, certo un diavolo, dal corpo del tagliaborse. La notizia spaventa il signorotto che, infine consapevole della natura del suo servitore, sorprendentemente smette di fingersi invasato e, come nel rito del battesimo, rinuncia infine al diavolo suo idolo⁷⁷ e mostra i trucchi che nascondeva sotto il copriletto⁷⁸.

La commedia si avvia così, felicemente pure per Fitzdottrel, alla conclusione: Pug è stato sì uno sciocco, ma il suo intervento demoniaco, benché indiretto, è quanto occorre per esorcizzare l'ex padrone dai suoi vizi inumani e per riuscire dove tutte le azioni umane tentate hanno fallito. Già in qualche *exemplum* il domestico, come il diavoletto, è un cadavere animato dal demonio, la cui rivelazione, confessione ed esorcismo finale determina il pentimento del cavaliere suo padrone, omologo del signorotto⁷⁹.

Fitzdottrel continua però a considerare la moglie una adultera e Wit-tipol e Manly due beffatori ora in possesso del suo patrimonio. Manly difende Mrs. Fitzdottrel con calore, e accusa il marito di essere rimasto, nonostante le esperienze fatte, uno stolto senza rimedio; chiede poi a Sir Paul, simbolo della giustizia debole e corrotta, ma pur sempre giustizia, di ascoltare come la dama abbia cercato di proteggere Fitzdottrel dai raggiri e dagli inganni, e di come il suo amico e lui abbiano donato i beni del signorotto alla moglie. Le sue ultime parole sono per Merecraft ed Everill, che non sono puniti bensì lasciati al pentimento, atteggiamento indulgente che riflette i cambiamenti intimi dello stesso Jonson negli anni tra *Volpone* e *The Devil Is an Ass*.

In questo *morality play sui generis* Jonson presenta un universo disordinato ma non ancora sovvertito, dove tutti sono giudicati equamente, dove

gli inganni e la follia sono sconfitti e la rettitudine e la giustizia prevalgono. Non c'è possibilità di cambiamento sostanziale per gli sciocchi che subiscono le beffe, soprattutto per Fitzdottrel e Pug, benché riconoscano i loro errori, però si può essere pietosi con i malvagi che le hanno architettate; solo l'amore e l'amicizia disinteressati tra Mrs. Fitzdottrel, Wittipol e Manly portano a un risultato pratico, la sicurezza economica della dama. La funzione principale di questo discusso finale comune ai tre *plot* della commedia, a suo modo innovativo e rassicurante, sembrerebbe così quella di allontanare radicalmente *The Devil Is an Ass* dai precedenti drammi jonsoniani e di comunicare al pubblico l'inedita e tollerante concezione del mondo del suo autore.