Pulcinella e il fool di Shakespeare

Lucia Giovani
Siena

Pulcinella e il Fool di Shakespeare sono due figure apparentemente lontane tra loro in quanto appartenenti a realtà teatrali completamente diverse, ma di fatto accomunate da una molteplicità di tratti caratteristici, come è possibile constatare esaminandoli nel dettaglio.

Pulcinella fa la sua comparsa nel teatro italiano tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento come secondo Zanni della Commedia dell'Arte, nel ruolo cioè del servo sciocco, contrapposto al primo Zanni al quale spetta invece la parte del *servus callidus*. Lasciamo che sia lui stesso a presentarsi attraverso i suoi lazzi, ad esempio quello del "Cucire e Legare", dove Coviello, il primo Zanni – di solito colui che crea e risolve l'intrigo della commedia –, funge da spalla, in un rapporto del tutto simile a quello tra l'Augusto e il Clown Bianco dei nostri tempi[1]:

> Coviello discorre con Pulcinella; Pulcinella s'allontana, Coviello lo chiama, e gli dice: ti cuci meco. Pulcinella piglia ago e filo per cucirsi con Coviello. Coviello che faccia; Pulcinella volersi cucire seco; Coviello dice: attaccati meco; Pulcinella si leva la fune per legarsi con Coviello. Coviello che faccia; che piglia le parole sue: e mentre Coviello parla, Pulcinella piglia le parole dalla bocca di Coviello, e le mette dentro la coppola o berretta; poi Coviello li dice se ha pigliato le sue parole, Pulcinella apre la coppola e non ci trova niente[2].

---

1 L'Augusto è colui che, mentre l'altro clown parla ed agisce, rimane in silenzio, come estraniato, con l'espressione di stupore, tipica dello sciocco, dipinta sul volto. A prima vista sembra avere un ruolo secondario e subire passivamente l'iniziativa dell'altro; in realtà, al momento opportuno, si rivela l'attore principale. Il Clown Bianco – con l'esuberante dinamismo della persona e della parola che lo caratterizza – gli serve soltanto d'appoggio, gli offre lo spunto per un gesto o una battuta che concluda l'azione comica: crea, negli spettatori, l'attesa necessaria perché l'intervento dell'Augusto possa ottenere come risposta il riso.

2 La spiegazione di questo lazzo ci è stata tramandata, insieme a quella di altri, da Don Placido Adriani, un monaco benedettino vissuto nella prima metà del XVIII secolo, in un manoscritto conservato nella Biblioteca comunale di Perugia. Emilio Del Cerro (1914: 589-599) ha trascritto e pubblicato un buon numero di

In altri casi il duetto comico tra primo e secondo Zanni è sostituito da quello tra il secondo Zanni e il padrone, come nel "Lazzo della Mosca":

> Il Lazzo della Mosca è che Pul: essendo stato lasciato a guardia della Casal dal Padrone e dimandato se in casa ui è nesciuno lui dice non aperu una mosca: il Padrone ui trova gente; rinfaccia Pul: e lui dice non ci hai trouato mosche ma homini. (Pandolfi 1988: IV, 265)

Il vero protagonista di questi intermezzi è sempre, come si può notare, il secondo Zanni, personaggio concepito non per portare avanti l'azione drammatica ma per il dialogo comico, per far ridere attraverso le sue battute. Pulcinella si rivela subito un abile manipolatore del linguaggio, pronto a trasformare la parola in figura teatrale.

Lo vediamo agitarsi sulla scena con i movimenti impacciati di un uccello dalle ali tarpate, con la casacca stretta alla vita da una fune e un paio di pantaloni: sia l'una che gli altri esageratamente larghi e lunghi per la sua corporatura. Pulcinella, da "pulcino": sembra l'etimologia più accreditata di un nome che rimane comunque un mistero. Questo 'gallinaccio', non ancora cresciuto, di cui si raccontano prodigi intorno alla nascita – uscito dall'uovo, quasi fosse un personaggio mitico – si presenta vestito interamente di bianco, con in testa un cappello alto, con la punta arrotondata ma afflosciato, e il volto per metà coperto da una maschera nera e per metà imbiancato dal belletto.

Tutto in lui ha una valenza simbolica e fin dal primo momento appare come una figura archetipica. Il bianco, colore della morte, ne fa un lontano parente delle antiche *larvae*, anche se è ormai dimostrata l'infondatezza di una discendenza diretta. Resta comunque un legame analogico ben evidente con tutte quelle maschere attraverso le quali si è cercato, nelle varie epoche e nei diversi contesti storico-culturali, di rappresentare ed esorcizzare la morte. Lo attestano i numerosi simboli fallici di cui è carica la figura di Pulcinella e il ruolo originario che ha nella Commedia dell'Arte quale principale attore di quelle brevi scene comico-buffonesche il cui unico scopo è suscitare il riso.

"Je suis le rire en personne, le rire triomphant, le rire du mal": così – secondo quanto dice Maurice Sand (1860: I, 124) – Pulcinella si presenta come l'incarnazione del riso, il riso che deride, che cerca di vincere la menzogna e che, per raggiungere il proprio scopo, deve uccidere attraverso la beffa. È dunque un riso maligno quello a cui Pulcinella invita gli spettatori, proprio di chi sa che la vita non è altro che la "farsa di una commedia di cui il mondo è il teatro". È il riso amaro di chi ha cercato di dire la verità agli uomini ma non è stato ascoltato:

---

tali lazzi, tra cui quello riportato. Si veda anche una più ampia raccolta in Pandolfi (1988: IV, 263-274).

nessuno lo prende sul serio ed egli ottiene come unica risposta quella con cui si accolgono le 'verità' dei folli.

Pulcinella è vittima di quello stesso riso attraverso il quale condanna le colpe degli altri, in quanto prende su di sé tali colpe per farne oggetto di scherno. È vittima e carnefice insieme: il suo riso tradisce la gioia per la riuscita della beffa e il dolore per il sacrificio di sé; è questo il prezzo da pagare perché la propria maschera abbia un senso.

È colpevole di essere uno sciocco perché soltanto così può denunciare la scempiaggine e la follia degli uomini: un *fool*, per usare un termine inglese intraducibile, data la sua complessità semantica, ma appropriato per descrivere un personaggio altrettanto complesso e tale da sottrarsi ad ogni tentativo di definizione, in quanto unisce in sé caratteri di segno opposto. Dietro la maschera della *foolery* si nasconde un ingegno molto acuto e pronto a cogliere anche la più sfuggente occasione per raggiungere il proprio scopo, che consiste essenzialmente nel riso scatenato dalla beffa: il riso dell'uomo qualunque, che non ha potere e che soltanto attraverso la finzione può vincere la menzogna di chi è più forte di lui ed imporre la verità.

Lo sciocco, il folle, si rivela così dotato di maggiore astuzia e saviezza dei presunti savi e ne smaschera la reale follia. Per fare ciò si serve della propria *persona* e di una padronanza nell'arte della parola da non conoscere rivali. Usa un linguaggio, sia gestuale che verbale, fondato su abili giochi di scambio tra il significato letterale e quello figurato; finge il fraintendimento e, così facendo, mette in scena il 'mistero' del linguaggio stesso, quella sorta di magia per la quale il senso prende forma attraverso un segno che lo rappresenta: lo porta *in presenza*.

La finzione di Pulcinella è dunque metateatrale e metalinguistica: con un gioco di parole, potremmo dire che rende presente – e, come tale, percepibile – quel venire *in presenza* che costituisce la finalità ultima del teatro e del linguaggio in generale.

Vorrei a questo proposito citare un saggio di Anna Panicali intitolato *Rappresentare gli affetti. Commedie, retorica e musica fra Cinquecento e Seicento*, dove si dice:

> La lingua narrativa adopera parole che descrivono, indicano, e identificano direttamente le cose o i fatti di cui parla (linguaggio "proprio"); l'arte rappresentativa, invece, si serve di un linguaggio figurato, che non racconta, non spiega, non descrive ma mostra l'azione, il movimento del fatto o della cosa, dando forma al suo concetto, al suo disegno interiore. (Panicali 1984: 14)

I lazzi, brevi azioni comiche, inserite nella trama della commedia per interromperne la continuità, come uno spazio riservato esclusivamente al riso – a

quello che Bachtin chiama il "realismo grottesco" della festa –, si rivelano il luogo in cui il teatro può autorappresentarsi, svelando il suo segreto: una sorta di 'segreto di Pulcinella' che sembra sfuggire continuamente, in quanto tutti credono di conoscerlo ma nessuno riesce ad afferrarlo e a rappresentarlo fino in fondo. L'attore comico si serve dei più raffinati espedienti tecnici e degli strumenti retorici che un paziente ed accurato lavoro di affinamento nell'arte della rappresentazione gli permette di padroneggiare, per dare forma ad un tipo di teatro che metta in scena la propria essenza: riesce così a fare in modo che la parola recitata diventi il mezzo attraverso il quale l'idea astratta, il concetto, può manifestarsi rendendosi visibile. Proprio di un *visibile parlare* si tratta infatti, dal momento che l'attore dà figura alla parola con il suo corpo, con la sua voce, in breve con la sua presenza scenica, e questa non può essere improvvisata sul palcoscenico ma deve essere costruita grazie all'abilità personale nel saper acquisire e coltivare l'arte della finzione.

La recita della follia – del suo mascheramento e smascheramento – propria di Pulcinella è dunque il frutto di un'improvvisazione studiata, non estemporanea, che pure non si esaurisce in un testo scritto ma prende vita direttamente sulla scena arricchendosi di ciò che manca alla parola scritta: il corpo dell'attore, i suoi movimenti, la gestualità e la modulazione della voce, nonché la mimica in netto contrasto con la fissità della maschera che ne copre per metà il volto.

Il lazzo non consiste semplicemente nella battuta di uno sciocco ma nel saper creare figure da parte dell'attore comico che si finge sciocco. Torniamo ora al primo dei due lazzi citati all'inizio e vediamo che Pulcinella disegna materialmente il significato letterale di quanto Coviello gli dice, per meglio rivelarne l'intento metaforico e rappresentare così quella sorta di travestimento retorico del linguaggio, in virtù del quale la parola sembra divenire altro da sé, indossando quasi una maschera. Essa non esprime più il significato che le è proprio, l'idea di cui è segno univoco, ma si fa portatrice di un altro concetto e lo rappresenta concretamente: il senso primo, quello letterale, diventa allora figura in grado di rendere presente, materialmente visibile, un significato astratto che di per sé non ha figura.

Il gioco delle metafore è dunque un tradurre in immagini ed è proprio in questo gioco che Pulcinella è maestro, tanto da poterne rappresentare le regole attraverso la finzione stessa del gioco. Fraintende, o meglio finge di fraintendere, quando Coviello gli dice di 'cucirsi seco' e va a prendere ago e filo; allo stesso modo, quando Coviello gli dice di 'attaccarsi seco', si leva la fune per legarsi con lui; prende le parole che escono dalla bocca di Coviello e le mette nella coppola ma poi, quando va a vedere, non ci trova niente: non era quello, infatti, ciò che l'altro Zanni intendeva realmente. La sorpresa di Pulcinella nell'aprire la coppola e nel trovarla vuota e, prima ancora, il gesto di afferrare materialmente le parole hanno una forte valenza metaforica, che va oltre la finzione del semplice

fraintendimento: disegnano attraverso un'immagine concreta l'impossibilità di cogliere il vero significato di un discorso limitandosi all'aspetto letterale. Questo non è che l'apparenza esteriore, di cui ci si serve per riuscire a rappresentare in modo figurato ciò che si vuol comunicare e che sfugge alla presa diretta. Pulcinella fa dunque della propria finzione una metafora per mettere in scena la finzione del linguaggio e raffigurare il senso stesso della metafora.

Un passo ulteriore in questa direzione è costituito dall'utilizzo del *nonsense* quale artificio per rappresentare l'irrappresentabile. A tale proposito vorrei citare il lazzo dei tre cacciatori:

> Il Lazzo delli 3. Cacciatori è che Pulc: dice: erano 3. cacciatori – lo primo senza braccia – lo 2° senza occhii – Lo 3° senza gambe – il primo senza braccia disse io porterò lo schioppo – il 2° senz'occhij – io li tirerò subito, che lo uedrò – il 3° senza gambe, e io correrò à pigliarla – andarono à caccia – quello senza mano disse quà è il lepre – quello senz'occhi gli tirò – quello senza gamba corse à pigliarlo – ora uolendolo cucinare andorono ad una casa senza pauimento senza porta e finestre, e senza tetto, quello senza mano bussò la porta, e quello che non c'era in casa si affacciò e disse cosa uolete loro il comodo di una pignatta per cuocere il Lepre piena d'acqua – quello che non c'era portò la pignatta senza fondo piena d'acqua, quando eccoti uno che non si trouaua senz'occhj, senza mani, senza piedi, e portò uia il Lepre. (Pandolfi 1988: IV, 270-271)

Questo lazzo delinea la figura del buffone attraverso una serie di negazioni: la lascia intuire dietro la maschera del *nonsense*. Pulcinella indossa tale maschera per rappresentare se stesso come figura del non-senso, che pure riesce a vincere ogni logica e a farsi portatore con la propria *persona* del vero senso della rappresentazione stessa. Si crea una sorta di illusione immaginativa, un gioco di finzioni che lascia intravedere la verità del teatro e ne 'raffigura' metaforicamente l'essenza. Il teatro, infatti, è la negazione del reale: è il trionfo dell'irreale, del fantastico, persino dell'impossibile. La finzione dà vita ad una realtà alternativa, che pure risulta più vera di quella da tutti ritenuta tale perché riesce a rappresentare ciò che normalmente non si vede, il vero volto delle cose. La verità si mostra attraverso la maschera deformante della finzione, come se questa fosse uno specchio che lascia vedere quanto si nasconde dietro le false apparenze di ciò che comunemente consideriamo reale.

Pulcinella incarna l'essenza del teatro, ma è anche una figura di per sé fortemente metaforica dal punto di vista umano: trascende i limiti della stessa finzione, rompe i vincoli della propria maschera, per assumere su di sé i tratti caratteristici dell'uomo in quanto tale. Diventa così una sorta di figura mitica: colui che non è in nessun luogo, che non sa, non vede, non può agire, il Briccone divino, la figura dell'*ou tópos*, lo sciocco che riesce a sottrarre la preda

ai furbi, battendo tutti in astuzia. Trasformista nel linguaggio e nella persona, la sua figura ha la consistenza di un'immagine onirica. È la maschera enigmatica del riso, dai molti volti e dai molti contrasti; rappresenta la realtà eppure è solo finzione: è l'uomo che si 'raffigura' a se stesso.

Se Pulcinella è una maschera che esce dalla propria fissità per divenire personaggio, il Fool di Shakespeare – e qui arrivo all'altra figura che mi sono proposta di esaminare – è un personaggio a tutti gli effetti, creato come tale in un teatro che si fonda sulla rappresentatività di un testo scritto e non sull'improvvisazione, ma tende a sua volta ad assumere i tratti fissi di una maschera. Figura della parola, abile *corrupter of words*, come si definisce in *Twelfth Night*, fa della propria finzione e di se stesso una metafora del linguaggio, del teatro e della vita. Quanto ho detto di Pulcinella vale dunque anche per il Fool shakespeariano; ma vorrei servirmi, per presentarlo, delle parole pronunciate da un personaggio che si è trovato a fungere occasionalmente da spalla – nella Scena I dell'Atto III di *Twelfth Night*. È Viola che parla:

> This fellow is wise enough to play the fool;
> And to do that well craves a kind of wit.
> He must observe their mood on whom he jests,
> The quality of persons, and the time,
> And, like the haggard, check at every feather
> That comes before his eye. This is a practice
> As full of labour as a wise man's art.
> For folly that he wisely shows is fit;
> But wise men, folly-fallen, quite taint their wit
> (Shakespeare 1982: III, i, 63-71)

La follia del Fool è una finzione e raggiunge lo scopo: smascherare la reale follia degli *wise men*. Feste – questo è il nome del buffone a cui Viola si riferisce – ha un ingegno acuto, un *wit* capace di afferrare al volo l'occasione, quando si presenta: è dotato della 'saviezza' necessaria per poter interpretare il ruolo del *fool* senza divenirlo ed è anche una figura del tempo, un *falco* pronto a gettarsi sulla preda e attento a non lasciarsi sfuggire il proprio *Kairos*.

Il dialogo tra Feste e Viola ci offre un esempio di *nonsense* che si sviluppa a partire da un gioco di parole basato sul fraintendimento.

> *VIOLA* Save thee, friend, and thy music. Dost thou live by thy tabor?
> *CLOWN* No, sir, I live by the church.
> *VIOLA* Art thou a Churchman?
> *CLOWN* No such matter, sir; I do live by the church. For I do live at my house, and my house doth stand by the church.
> *VIOLA* So thou mayst say the king lies by a beggar, if a beggar dwell near him; or the Church stands by thy tabor, if thy tabor stand by the church.

CLOWN You have said, sir. To see this age! A sentence is but a cheveril glove to a good wit; how quickly the wrong side may be turned outward!
VIOLA Nay, that's certain. They that dally nicely with words may quickly make them wanton.
(Shakespeare 1982: III, i, 1-15)

Il buffone spiega il gioco verbale con cui, in un primo momento, riesce a sorprendere Viola e aggiunge la metafora del *guanto* per far meglio comprendere come le parole possano essere facilmente rovesciate in modo da attribuire loro un significato che non hanno. Si rappresenta così la reale assenza di un rapporto univoco tra le parole stesse e il concetto che si vuol esprimere: il senso che assumono dipende dall'uso che se ne fa. Chi, come il Fool, è dotato di *good wit* è ben consapevole di ciò e può a buon diritto proclamarsi *corruttore di parole*. Proprio perché è maestro in quest'arte può servirsene per smascherare la finzione nel linguaggio di quanti corrompono le parole per affermare il falso.

CLOWN I would therefore my sister had had no name, sir.
VIOLA Why, man?
CLOWN Why, sir, her name's a word, and to dally with that word might make my sister wanton. But indeed, words are very rascals, since bonds disgraced them.
VIOLA Thy reason, man?
CLOWN Troth, sir, I can yield you none without words, and words are grown so false, I am loath to prove reason with them.
(Shakespeare 1982: III, i, 16-26)

La falsità delle parole può essere rappresentata soltanto ricorrendo nuovamente al *nonsense* e alla metafora, ossia alla finzione propria di un linguaggio figurato, perché l'uso menzognero che ne viene fatto le ha rese ormai irrimediabilmente insufficienti *to prove reason with them*.

È essenzialmente nel dialogo comico che il Fool, come Pulcinella, esplica la sua funzione: non ha il compito di guidare l'azione e costruire così la trama della commedia, ma quello di introdurre spunti a carattere comico-buffonesco che, attraverso la maschera del riso, inducano ad una riflessione sul senso della commedia stessa, del linguaggio e della vita più in generale. Figura comica e tragica insieme, è in Shakespeare sia l'implacabile esecutore di una beffa crudele, come quella ai danni di Malvolio in *Twelfth Night*, sia la vittima sacrificale destinata a morire metaforicamente prima del tempo per svelare la realtà al proprio re accecato dalla follia, come nel *King Lear*. In quest'ultimo dramma è evidente una forte valenza metaforica nell'identità stessa del Fool: rappresenta la verità che il re non vuole vedere, incarna la coscienza che questi non vuole ascoltare e finisce per identificarsi con Cordelia, la figlia sincera di King Lear.

La verità non può mostrarsi direttamente perché, quando lo fa, viene scambiata per il suo contrario: per essere riconosciuta deve indossare una maschera che le permetta di agire senza destare sospetto. Cordelia e il Fool sono la stessa persona: è questo il senso delle enigmatiche parole che Lear pronuncia di fronte al corpo senza vita della figlia: "And my poor fool is hanged!" (Shakespeare 1976: V, iii, 304). Entrambi usano la parola per rivelare quella verità – *truth* – che gli altri invece cercano di nascondere, ma lo fanno con ben diversa consapevolezza. Cordelia se ne serve come arma di difesa contro l'accusa di durezza di cuore da parte del padre e fallisce perché inconsapevole del fatto che il proprio linguaggio è inadeguato a riprodurre la realtà in modo diretto e schietto. Occorre saper parlare per figure perché soltanto indossando la maschera della finzione la verità può rivelarsi e sfidare la collera del re: ecco allora che a Cordelia si deve sostituire il Fool, il Matto di corte che può dire ciò che vuole perché protetto dalla sua presunta follia e perché da lui non ci si aspetta altro se non che diverta il re con facezie e con discorsi apparentemente privi di senso[3].

Il Fool è un grande creatore di metafore sia attraverso il gesto che attraverso la parola, anzi è la personificazione stessa della metafora: fin dal primo ingresso in scena fa di se stesso e della propria follia l'immagine del re e del suo comportamento sciocco e irresponsabile. Rinuncia al *coxcomb*, il segno di riconoscimento che lo identifica, il berretto a sonagli simbolo della pazzia che lo caratterizza come personaggio, e lo porge a Lear, abdicando così apertamente al ruolo di Fool di fronte ad uno che è più *fool* di lui. Come Pulcinella, anche il Fool si serve della notevole potenzialità metaforica del linguaggio gestuale per disegnare il concetto, rendendolo così materialmente 'visibile' a chi ha occhi per vederlo: non però al re che non sa andare oltre il senso letterale, non sa cogliere la verità contenuta nella metafora.

È dunque ipotizzabile uno scambio di ruoli:

> *FOOL* [...] Thou wouldst make a good fool.
> [...]
> *FOOL* If thou wert my fool, nuncle, I'd have thee beaten for being old before thy time.
> *LEAR* How's that?
> *FOOL* Thou shouldst not have been old till thou hadst been wise.
> (Shakespeare 1976: I, v, 38-44)

---

3 L'equivalenza scenica tra Cordelia e il Fool ed il loro singolare avvicendarsi nel dramma costituiscono uno dei punti nodali dell'interessante lettura in chiave psicoanalitica proposta da Roberto Speziale-Bagliacca (1992). Nell'analisi di Speziale-Bagliacca, Cordelia e il Fool sono accomunati dalla funzione persecutoria che entrambi assumono nei confronti di Lear ed il Fool, in particolare, "rappresenta la voce sadica e perversa" del re.

Il re non può fare a meno del suo buffone e nello stesso tempo lo teme: sono due figure antagoniste ma anche complementari, il cui rapporto è quello tra la verità e il potere. Il Fool prende su di sé le colpe del sovrano e ne sconta la condanna sacrificandosi per lui. È il suo più fedele servitore ed amico ma anche il più implacabile accusatore. Può rivolgersi al re come ad un suo pari ma paga per la licenza che gli è concessa con la beffa del riso: è il prezzo imposto a chi, per poter dire ciò che pensa, deve fingersi *matto*. Egli è libero di parlare soltanto fingendo di dire una cosa diversa da ciò che vuol realmente significare: questo è l'unico modo per riuscire a rappresentare una verità che il re non può accettare. È dunque necessario un duplice travestimento, nella persona e nel linguaggio che, proprio a tale scopo, è costantemente intessuto di metafore. Così il concetto che sta dietro alla parola prende forma e si materializza traducendosi in immagine concreta attraverso la parola stessa. Uno degli esempi più belli è la metafora del cane di razza e del bastardo, con riferimento all'adulazione ed alla verità: "Truth's a dog must to kennel; he must be whipped out when the Lady Brach may stand by the fire and stink" (Shakespeare 1976: I, iv, 109-111).

Come Pulcinella, anche il Fool funge da tramite tra il teatro e la realtà, tra la scena e gli spettatori: è una figura liminare che si muove tra due mondi, nei quali entra e dai quali esce continuamente, in un gioco dialettico, affascinante e un po' inquietante, tra realtà e finzione, tra l'essere contemporaneamente se stesso e altro da sé, ora mostrando la maschera fissa e ora rivelando il vero volto.

Bibliografia

Del Cerro E., 1914, "Lazzi inediti della Commedia dell'Arte", in *Rivista d'Italia*, XVII, 15 ottobre.

Pandolfi V. (a cura di), 1988, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, 6 voll., Le Lettere, Firenze.

Panicali A., 1984, *Rappresentare gli affetti. Commedie, retorica e musica fra Cinquecento e Seicento*, Edizioni di Barbablù, Siena.

Sand M., 1860, *Masques et bouffons (Comédie italienne)*, 2 voll., Lévy, Paris.

Shakespeare, 1976, *Le Tragedie*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, vol. IV, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano.

Shakespeare, 1982, *Le commedie romantiche*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, vol II, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano.

Speziale-Bagliacca R., 1992, *Crescere corvi. Psicoanalisi di* Madame Bovary *e* Re Lear, Marietti, Genova.