

La retorica della (s)cortesia in *As You Like It*: una proposta di analisi pragmatica dei discorsi di Touchstone

Bianca Del Villano

Abstract: Il saggio studia il linguaggio comico di Touchstone, personaggio centrale in *As You Like It*, alla luce di una griglia metodologica ispirata alla teoria pragmatica dell'*(im)politeness* per rintracciare nel testo quelle forme di scortesia che, nella variazione offerta da Shakespeare, da un lato costituiscono un'importante prova documentale relativa all'evoluzione del linguaggio (s)cortese e alle pratiche a esso connesse nel Cinquecento; dall'altro emergono come segni riconducibili a una specifica modalità di concettualizzare il mondo che, distillando il linguaggio dell'inversione di matrice carnevalesca, si codifica in un discorso e in una retorica capaci di esprimere la cognitività del Rinascimento. Parte del saggio viene dedicata a un metadiscorso pragmatico volto a illustrare l'evoluzione della disciplina e il suo interesse per la drammaturgia shakespeariana.

Parole chiave: Pragmatica storica, (s)cortesia, Shakespeare, Touchstone

Pragmatica storica e testo letterario

Sorta intorno agli anni Novanta del Novecento, come corrente specifica all'interno del più ampio campo di ricerca noto come Pragmatica (alla quale d'ora in poi mi riferirò con la dicitura Pragmatica generale, per evitare fraintendimenti), la Pragmatica storica si interessa del fenomeno della variazione linguistica in prospettiva diacronica e dei processi sociali e culturali sottesi al cambiamento. Se tale interesse appare contiguo a quello di discipline già sedimentate quali la Linguistica storica, piuttosto difficile è stato per questo indirizzo di ricerca vincere le perplessità e imporre il proprio specifico di studio. Le motivazioni di una iniziale, diffusa diffidenza vanno ricercate

nella apparente inconciliabilità fra la natura dell'indagine pragmatica, avente come focus la dimensione interattiva e performativa del linguaggio parlato, e l'assenza di testimonianze dirette di come i parlanti si esprimessero oralmente in epoche molto antiche o comunque antecedenti all'avvento della tecnologia che da un certo momento in poi ha consentito la registrazione degli scambi verbali. L'impossibilità di un'osservazione diretta e, dunque, l'impiego di testi scritti come unici documenti attraverso i quali risalire agli usi linguistici del passato sono stati spesso considerati motivo per delegittimare la disciplina. Tuttavia, il lavoro pionieristico avviato negli anni Novanta del Novecento da Andreas Jucker e da Irma Taavitsainen ha stimolato un esteso dibattito sui limiti e sulle potenzialità degli approcci a disposizione, contribuendo ad affinare particolari pratiche euristiche in grado di individuare e prevedere nei modelli pragmatici le peculiarità del testo scritto e di selezionare la tipologia di testo che meglio potesse consentire una valutazione attendibile delle dimensioni illocutoria e perlocutoria degli atti linguistici presi in esame.¹

Molto significativa in questo senso è risultata la classificazione messa a punto da Culpeper e Kytö degli *speech-related genres*, generi con una forte componente di oralità o inquadrabili – come nel caso degli epistolari – in una dimensione che comporta la presenza di destinatari in base ai quali calcolare l'effetto perlocutorio.² Ne è derivata una distinzione utile a identificare degli specifici *marker* di cui tener conto nei modelli analitici:

- *Speech-like*, e. g. Personal correspondence
- *Speech-based*, e.g. Trial proceedings

¹ Cfr. Andreas Jucker & Irma Taavitsainen, *English Historical Pragmatics*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013; Andreas Jucker, "Historical Pragmatics", in *Encyclopedia of Language and Linguistics*, edited by Keith Brown, Oxford: Elsevier, 2006, 329-332; Irma Taavitsainen, "Genre dynamics in the history of English", in *The Cambridge Handbook of English Historical Linguistics*, edited by Merja Kytö and Päivi Pahta, Cambridge: Cambridge University Press, 2016, 271-285; Irma Taavitsainen, "Changing Conventions of Writing: The Dynamics of Genres, Text Types, and Text Traditions", *European Journal of English Studies. Special Issue: Early Modern English Text Types*, V, 2 (2001): 139-150; Irma Taavitsainen, "Genres and Text Types in Medieval and Renaissance English", *Poetica*, 47 (1997): 49-62.

² Jonathan Culpeper and Merja Kytö, *Early Modern English Dialogues. Spoken Interaction as Writing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

- *Speech-purposed*, e.g. Plays.³

L'inclusione della drammaturgia tra le categorie per così dire congeniali all'analisi pragmatica ha tra le altre cose consentito di dare risposta a un'altra delle contestazioni mosse in passato alla disciplina, ovvero la scarsa validità del testo letterario ai fini dell'indagine linguistico-pragmatica, dovuta alla sua natura estetica e finzionale, che lo colloca idealmente a una distanza massima dal linguaggio naturale. Tale obiezione, già sconfessata nella pratica dai risultati soddisfacenti delle numerose ricerche compiute, può a mio parere essere invalidata anche su un piano teorico, dopo che il post-strutturalismo e il decostruzionismo hanno posto l'attenzione sui meccanismi della testualizzazione e sull'impossibilità di esporre e di essere esposti all'autenticità della lingua senza alcun filtro.⁴ Ogni evento linguistico è a suo modo testualizzato; il modello scientifico è tale se registra la natura della testualizzazione. Pertanto Shakespeare, ad esempio, interessa alla pragmatica storica non solo perché la sua lingua offre un'approssimazione del linguaggio parlato nel Rinascimento, ma perché i suoi drammi costituiscono eventi comunicativi in sé, che possono e devono essere inquadrati anche come *atti discorsivi*, unità coese di un sistema segnico storicamente situato:

[...] on the one hand, these historical records of spoken language may give us an approximation of the real spoken language in different historical and socio-cultural contexts; on the other, these instances warrant a pragmatic analysis in their own right. Thus, we may analyse the use of discourse markers in a play by Shakespeare, not because we believe that this is a particularly good approximation to

³ Ivi, 17.

⁴ Tra gli studi che hanno applicato metodologie pragmatiche al testo teatrale *early modern*, con particolare riferimento proprio a Shakespeare, si ricordano: Ulrich Busse, *Linguistic Variation in the Shakespeare Corpus. Morpho-Syntactic Variability of Second Person Pronouns*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2002; Urszula Kizelbach, *The Pragmatics of Early Modern Politics: Power and Kingship in Shakespeare's History Plays*, Amsterdam: Rodopi, 2014; Gabriella Mazzon, "Pronouns and nominal address in Shakespearean English: A socio-affective marking system in transition", in *Diachronic Perspectives on Address Term Systems*, edited by Irma Taavitsainen and Andreas Jucker, Amsterdam: John Benjamins, 2003, 223-250.

how discourse markers were used in spoken conversations of Shakespeare's time, but because we are directly interested in how Shakespeare used discourse markers in his plays.⁵

Il linguaggio della (s)cortesia

Un altro elemento importante connesso ai recenti sviluppi della Pragmatica storica (così come della Pragmatica generale) è la curvatura interdisciplinare che la ricerca ha assunto con sempre maggiore convinzione negli ultimi anni. Senza voler ricostruire la varietà di approcci misti e combinati che sono risultati da questa tendenza, mi sembra tuttavia utile almeno enunciare le tre direttrici dalle quali muove il modello integrato che propongo in questo saggio su *As You Like It*, un modello che programmaticamente punta a sviluppare l'analisi di tipo pragmatico all'interno di un perimetro contiguo a Sociolinguistica, Stilistica e Semiotica. In un virtuale asse che connettesse questi approcci, la Sociolinguistica con il suo interesse per le dinamiche soggiacenti a pratiche linguistiche storicizzate si opporrebbe sia alla Semiotica, interessata al piano complessivo dei segni, sia alla Stilistica, concernente il tratto individuale ed estetico che scaturisce dalla struttura formale di un testo. L'utilizzo coordinato di tali approcci, reso possibile e proficuo proprio dall'adozione di un focus pragmatico, consente di combinare l'interesse per *As You Like It* in quanto testimonianza documentale, come *rappresentazione* di una data società, con l'interesse per il modo in cui il testo – proprio in virtù della sua natura estetica – trasforma le istanze sociali in retorica, in *discorso attivo*.

Per un'esigenza di ordine espositivo, partiamo dagli elementi di pertinenza sociolinguistica rintracciabili nel *play*, ovvero dalla presenza di tratti specifici che rimandano alla pervasiva cultura della cortesia vigente al tempo di Shakespeare.

La cortesia, che rappresenta uno dei più ricchi bacini di studio per la Pragmatica storica, non si identifica ovviamente solo con l'etichetta e con il galateo, ma riguarda una serie di comportamenti verbali che rivelano la stretta connessione fra la parola e il dispositivo

⁵ Jucker, "Historical Pragmatics", 329.

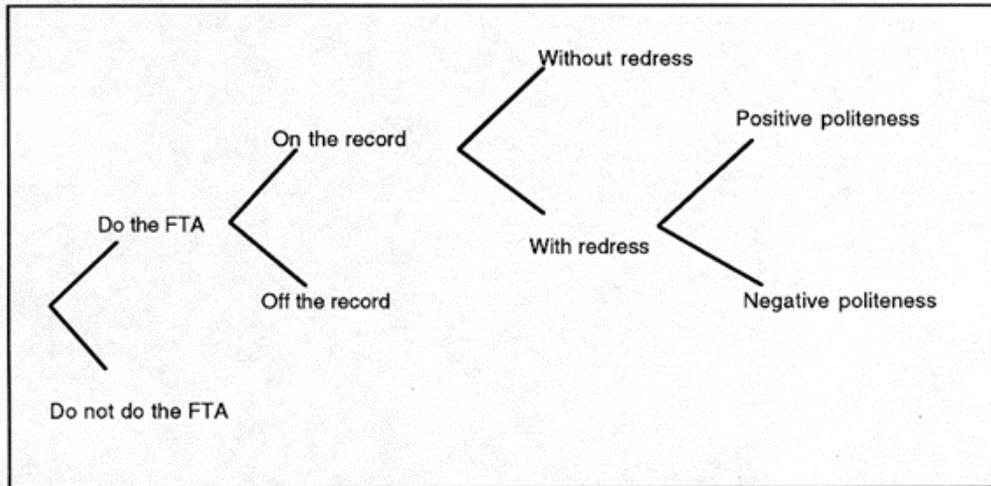
identitario che il sociologo Goffman ha definito *face*, “faccia”, una sorta di regolatore sociale che presiede alla salvaguardia di quella “bolla di rispetto” che ogni soggetto si sente in diritto di avere e di proteggere.⁶ La *face* è responsabile di scelte linguistiche convenzionali, diversamente grammaticalizzate dalle singole lingue, ma tutte riferibili a un quadro più ampio nel quale confluisce la percezione di sé rispetto agli altri. In Pragmatica generale, le teorie che hanno messo maggiormente a frutto questa intuizione sono quelle di Brown e Levinson e di Culpeper, i quali individuano in determinati comportamenti cortesi o scortesi alcune modalità di risposta strategica al rischio che la propria “faccia” venga attaccata.⁷ Gli atti che potrebbero minacciarne l’integrità vengono definiti FTA, *face-threatening acts*, e non si identificano banalmente solo con insulti e offese dirette ma possono al contrario essere realizzati in modo più indiretto, tale da salvaguardare almeno in apparenza l’armonia sociale. Infatti, le strategie proposte rispettivamente da Brown e Levinson per la cortesia e successivamente da Culpeper per la scortesia presentano una progressione scalare dalla modalità *bald-on-record*, che comporta la produzione di atti linguistici non mitigati da strategie difensive o offensive, alle strategie *(im)polite*, che mitigano o amplificano variamente i rischi connessi alla faccia, nel suo doppio aspetto positivo o negativo secondo la distinzione goffmaniana,⁸ fino alla dimensione *off-record* per la cortesia (Brown e Levinson) e *mock polite* per la scortesia (Culpeper), per le quali l’atto (s)cortese viene prodotto nel

⁶ Erving Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face to Face Behaviour*, Harmondsworth: Penguin, 1967. Per un approfondimento si veda anche lo studio di Claudia Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, Roma: Carocci, 2009.

⁷ Penelope Brown and Stephen C. Levinson, *Politeness. Some universals in language usage*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987; Jonathan Culpeper, *Impoliteness. Using Language to Cause Offence*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

⁸ Il concetto di faccia positiva e negativa elaborato da Goffman è riconfigurato da Brown e Levinson come segue: “(a) negative face: the basic claim to territories, personal preserves, rights to non-distraction – i.e. freedom of action and freedom from imposition; (b) positive face: the positive consistent self-image or ‘personality’ (crucially including the desire that this self-image be appreciated and approved of) claimed by the interactants.” (61)

modo più indiretto possibile, spesso mediante l'ausilio di figure retoriche quali la metafora e l'ironia nel primo caso, o il sarcasmo nel secondo:



Le strategie *polite* di Brown e Levinson (1987:69)

La griglia proposta da Brown e Levinson si articola intorno a una serie di scelte binarie che prospettano un grado crescente di obliquità (dall'atto linguistico più diretto a quello più indiretto); il parlante può decidere se performare un FTA – “do the FTA” vs “don't do the FTA” – e se sceglie di farlo può andare “on record” o “off-record”:

An actor goes on record in doing an act A if it is clear to participants what communicative intention led the actor to do A [...]. In contrast, if an actor goes off record in doing A, then there is more than one unambiguously attributable intention so that the actor cannot be held to have committed himself to one particular intent [...]. Linguistic realizations of off-record strategies include metaphor and irony, rhetorical questions, understatement, tautologies, all kinds of hints as to what a speaker wants or means to communicate, without doing so directly, so that the meaning is to some degree negotiable.⁹

Culpeper ipotizza una gamma di scelte inverse per la scortesia, nella quale il grado massimo di obliquità si ottiene attraverso la finta cortesia:

⁹ Ivi, 68-69.

Bald on record impoliteness – the FTA is performed in a direct, clear, unambiguous and concise way in circumstances where face is not irrelevant or minimized. [...]

Positive impoliteness – the use of strategies designed to damage the addressee's positive face wants.

Negative impoliteness – the use of strategies designed to damage the addressee's negative face wants.

Sarcasm or mock politeness – the FTA is performed with the use of politeness strategies that are obviously insincere, and thus remain surface realisations. [...]

Withhold politeness – the absence of politeness work where it would be expected.¹⁰

Da un punto di vista pragmatico, si potrebbe aggiungere, la cortesia confligge con le massime di Grice – assimilabili al principio di chiarezza – presentandosi come linguaggio indiretto e implicazionale soprattutto in relazione alle strategie più estreme, *mock politeness* e *offrecordness*, la cui potenziale efficacia risiede nella intellegibilità delle intenzioni del parlante e nella capacità interpretativa dell'interlocutore, poiché l'effetto *polite* o *impolite* risulta ambiguo, non definitivo, del tutto performativo, indifferente cioè alla condizione di verità.¹¹

La (s)cortesia rinascimentale

Se la teoria dell'(*im*)*politeness* è frutto di un'analisi pragmatica sul linguaggio contemporaneo, la sua applicazione in diacronia va verificata, come suggeriscono Jucker e Kopacyk, “tak[ing] a well-defined behaviour [...] and search[ing] for instances of such behaviour in data of earlier periods. It may turn out that historical speech communities did not engage in such behaviour at all, and it may be difficult to in-

¹⁰ Jonathan Culpeper, “Towards an Anatomy of Impoliteness”, *Journal of Pragmatics*, 25 (1996): 356-357.

¹¹ Mi riferisco, in particolare, alla classica distinzione operata da Austin fra atti linguistici constativi e performativi e alle massime conversazionali di Grice. Cfr. John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962; Paul Grice, “Logic and Conversation”, in *Syntax and Semantics*, edited by Peter Cole and Jerry Morgan, New York: Academic Press, 1975, 41-58.

interpret the historical evidence to even decide whether it manifests instances of such behaviour.”¹² In Inghilterra le prime tracce di cortesia strategica si collocano, secondo gli studi finora effettuati, all’altezza del Cinquecento, quando si profilano due tipi di cortesia: una formulaica e deferenziale e l’altra assimilabile a forme di *facework*. Sebbene ricerche quali quelle di Brown e Gilman e Kopytko abbiano sostanziato tale evidenza, restano da approfondire le connessioni fra tali comportamenti verbali, le pratiche sociali a essi sottese e il sistema segnico complessivo.¹³

Una possibile lettura che si può avanzare in questa prospettiva è che l’insediarsi di una cortesia strategica sul sostrato già esistente di cortesia deferenziale si inserisce all’interno di una più generale transizione caratterizzata dal punto di vista linguistico dall’affermazione dello scetticismo nominalistico ispirato alla filosofia di William di Ockham sull’atteggiamento realista, ovvero sull’eredità simbolica del Medioevo con la sua lingua ontologicamente motivata dalla corrispondenza analogica tra parole e cose, tra persone e ruoli sociali¹⁴ – una transizione che trae forza dai processi sociali e storici per i quali al tentativo costantemente operato dai Tudor di preservare la struttura simbolica che ne legittimava il potere, si opponeva sia la forza disgregante dei contro-discorsi di matrice religiosa e scientifica (che relativizzavano il sapere esistente e inauguravano nuovi metodi per conoscere), sia la mobilità sociale di fine Cinquecento che cominciava a corrodere l’idea dell’ordine fisso e immutabile di origine feudale (la cosiddetta Catena dell’Essere). La proiezione verso un ordine sociale e politico alternativo – spesso vissuto come disordine e

¹² Andreas Jucker and Joanna Kopaczyk, “Historical (Im)politeness”, in *The Palgrave Handbook of Linguistic (Im)politeness*, edited by Jonathan Culpeper, Michael Haugh, Daniel Kádár, London: Palgrave, 2017, 435.

¹³ Cfr. Roger Brown and Albert Gilman, “Politeness Theory and Shakespeare’s Four Major Tragedies”, *Language in Society*, 18.2 (1989): 159-212; Roman Kopytko, “Linguistic Politeness Strategies in Shakespeare’s Plays”, in *Historical Pragmatics. Pragmatic developments in the history of English*, edited by Andreas Jucker, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995, 515-540; Roman Kopytko, *Polite Discourse in Shakespeare’s English*, Poznan: Adam Mickiewicz University Press, 1993.

¹⁴ Cfr. Silvia Bigliuzzi, *Nel prisma del nulla. L’esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Napoli: Liguori, 2005.

perdita dolorosa degli ancoraggi del passato – coincide con uno sradicamento di referenti non solo valoriali ma soprattutto linguistici, spalancando le porte a una esplorazione della natura auto-referenziale e performativa del linguaggio. È proprio in relazione all'interruzione della corrispondenza analogica fra cose e parole, allo scollamento tra rango e identità, che potrebbero essersi sviluppate forme di *facework*.¹⁵

La retorica complessa e il parlare obliquo che caratterizzano la cortesia strategica servono, di fatto, nel Rinascimento a imporsi in un mondo competitivo e altamente formalizzato, dove per salire nella scala sociale occorre mostrare di conoscere non solo le buone maniere ma di padroneggiare la “sprezzatura”, l'arte di trasmettere la propria superiorità attraverso la naturalezza e la disinvoltura degli atteggiamenti e dell'eloquio. Il cortigiano ‘performa’ la propria nobiltà, o se ne rende degno, attraverso la parola. Ma se a corte offendere con educazione e insultare per divertire decretano il successo di chi ambisce alle vette delle gerarchie e del potere, in altri ambienti e situazioni la cortesia strategica può tornare utile per difendersi o interpretare le parole di un potenziale nemico difficile da riconoscere come tale (per esempio in tempo di persecuzioni religiose o di complotti politici). In tutti i casi, essa segnala l'imporsi di una modalità di significazione di natura implicazionale e performativa (in senso tecnico) dettata dalle esigenze della “faccia” e inscritta nel più generale clima di sperimentalismo nominalistico: infatti, le due complementari necessità prima descritte – promuovere la propria immagine e difendere il proprio spazio identitario – sono facilmente assimilabili ai due aspetti – *positive* e *negative* – associati alla *face* secondo Goffman e secondo Brown e Levinson, dal momento che la faccia positiva è connessa al desiderio di essere apprezzati e la faccia negativa a quello di non subire imposizioni esterne.

Nel complesso, dunque, la contestualizzazione del fenomeno della (s)cortesia nel periodo *early modern* lascia emergere delle connessioni ben precise tra comportamenti linguistici e pratiche sociali, radicate in un sistema segnico in divenire e in una struttura sociale e politica in transizione verso la modernità. La (s)cortesia si profila –

¹⁵ Cfr. Bianca Del Villano, *Using the Devil with Courtesy. Shakespeare and the Language of (Im)politeness*, Bern: Peter Lang, 2018.

in base a quanto finora argomentato – come una rete pervasiva, attiva a più livelli, da quello cognitivo a quello culturale e politico.

La grammatica del comico in As You Like It

I testi che nel Rinascimento testimoniano un acceso interesse per la (s)cortesia sono numerosi e trasversali in termini di genere: si annoverano *conduct-books*, trattati di ispirazione umanistica (da Castiglione a Toby) sul comportamento del perfetto cortigiano, poesie e ballate (soprattutto il sottogenere dell'*answer-poem*), opere teatrali. Il teatro, in particolare, costituisce un bacino doppiamente interessante, laddove esso fornisca non solo dinamiche di interazione tra personaggi funzionali all'analisi pragmatica – come si diceva in apertura in relazione alla classificazione di Culpeper e Kytö – ma anche una dimensione meta-discorsiva, come avviene in svariati drammi di Shakespeare e, nella fattispecie, in *As You Like It* attraverso il registro del comico.

As You Like It si svolge in uno scenario diviso fra la corte di un ducato francese e la foresta di Arden, uno sdoppiamento del *setting* che, sul piano strutturale, si riverbera anche in una scomposizione e ricomposizione di coppie di personaggi (padri, figlie, fratelli, innamorati). La vicenda presenta come antefatto l'usurpazione del potere da parte di Frederick nei confronti di suo fratello Ferdinand, rifugiatosi ad Arden con un gruppo di seguaci; la figlia del vecchio Duca, Rosalind, non è bandita dal ducato e vive a corte in compagnia di Celia, figlia di Frederick. Fa da contraltare a questa famiglia di nobili una seconda famiglia in cui tra Oliver, primogenito, e suo fratello Orlando si consuma un inspiegabile conflitto dovuto all'invidia che il primo nutre nei confronti del secondo, dotato di tutte le virtù e persino di un'educazione innata che lo rende un perfetto cortigiano per natura. Contrapposti per carattere ma contigui per funzione scenica sono poi Jacques il malinconico e Touchstone il *fool* di corte. Proprio Touchstone costituisce un'importante 'pietra di paragone' per uno studio sulla (s)cortesia rinascimentale, non solo perché ne incarna alcuni tratti in quanto uomo di corte, ma anche perché attraverso la lente del comico egli attiva un piano metadiscorsivo sui comportamenti (verbali) del tempo.

La sua entrata in scena svela subito due nuclei fondamentali di discorso: la caduta dei referenti valoriali, che nella cultura feudale giustificavano la saldatura tra parola e mondo, e dall'altro il ricorso a una *crafty politeness*, l'eloquio tipico del *fool* shakespeariano che riesce a colpire interlocutori di alto rango con atti linguistici mitigati da una cortesia strategica:

TOUCHSTONE Mistress, you must come away to your father.
CELIA Were you made the messenger?
TOUCHSTONE No, by mine honour, but I was bid to come for
you.
ROSALIND Where learned you that oath, fool?
TOUCHSTONE Of a certain knight that *swore 'by his honour'*
they were good pancakes, and swore 'by his
honour' the mustard was naught. Now *I'll
stand to it* the pancakes were naught and the
mustard was good, and *yet was not the knight
forsworn*.
CELIA How prove you that in the great heap of your
knowledge?
ROSALIND Ay, marry, now unmuzzle your wisdom.
TOUCHSTONE Stand you both forth now. Stroke your chins,
and *swear by your beards that I am a knave*.
CELIA By our beards – if we had them – thou art.
TOUCHSTONE *By my knavery* – if I had it – then I were; but *if
you swear by that that is not, you are not
forsworn*. No more was this knight, swearing
by his *honour*, for he never had any; or if he
had, he had sworn it away before ever he saw
those pancakes or that mustard.
(I.2.55-76)¹⁶

¹⁶ William Shakespeare, *As You Like It*, edited by Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, and William Montgomery, *The Oxford Shakespeare*, Oxford: Clarendon Press, 1997 (i corsivi sono miei). I successivi riferimenti all'opera saranno tratti da questa edizione. "TOUCHSTONE Signora, dovete venire da vostro padre. / CELIA T'hanno fatto messaggero? / TOUCHSTONE No, sul mio onore, ma m'hanno ordinato di venirvi a cercare. / CELIA E dove hai imparato a giurare sul tuo onore, buffone? / TOUCHSTONE Da un certo cavaliere, che giurava sul suo onore che le frittelle erano buone, e sempre sul suo onore che la senape non valeva niente. Ora io asserisco che

In questo passo, il dislivello di rango si palesa subito attraverso l'uso alquanto dispregiativo dell'epiteto "fool" da parte di Celia (v. 59). Touchstone è in apparenza solo il buffone di corte, deputato alla funzione di intrattenere i cortigiani, è un servitore dalle mille mansioni, utilizzato qui come messaggero inviato da Frederick per chiamare sua figlia. Il rapporto di potere sarebbe, dunque, sbilanciato a favore di quest'ultima, come testimoniano sia la confidenza e l'insolenza *bald-on-record* che Celia gli riserva, sia – mitigate da *redressive politeness* – le risposte del *fool*, il quale, occupando un rango basso a corte, non può replicare scortesemente (per una imposizione appunto di classe sociale). Egli si difende tuttavia con una mobilità di parola che, non solo in questo caso ma anche più in generale, lo porta a vincere gli scambi con i diversi interlocutori che si trova a dover fronteggiare. Le tattiche privilegiate da Touchstone fanno leva su una mitigazione positiva, volta a smussare la forza illocutoria e potenzialmente aggressiva delle sue battute e a promuovere la propria "faccia" per farsi apprezzare da chi è posto gerarchicamente più in alto. Egli utilizza maggiormente alcune strategie *positive polite* che fanno leva sul meccanismo riassunto da Brown e Levinson come "claim common opinions" e in particolare sulle sottostrategie definite "seek agreement" e "joke".¹⁷ Il registro del comico tuttavia assume risvolti che vanno oltre la cortesia e l'arguzia necessarie a sostenere una conversazione brillante. I versi 60-64 e 71-76, infatti, pongono tre importanti questioni. La prima riguarda la contrapposizione fra gli atti linguistici del giurare e dell'asserire; "swear" e "stand" oppongono il giuramento del cavaliere all'asserzione del *fool*. Il cavaliere aveva giurato che le frittelle erano buone e la senape non lo era; Touchstone, invertendo chiasticamente tale giuramento, afferma il contrario ma nello

le frittelle facevano schifo e la senape era eccellente. E tuttavia il cavaliere non giurava il falso. / CELIA E come lo provi, tu pozzo di scienza? / ROSALIND Avanti, su, togli la museruola alla saggezza. / TOUCHSTONE Fate un passo in avanti tutt'e due: toccatevi il mento e giurate sulla vostra barba che sono un briccone. / CELIA Sulla barba nostra, se l'avessimo, lo sei senz'altro / TOUCHSTONE Sulla mia bricconaggine, se l'avessi, lo sarei. Ma se giurate su ciò che non esiste, non sarete mai spergiure. E nemmeno il cavaliere lo era, quando giurava sull'onore, perché non ne aveva mai avuto; o se l'aveva avuto, l'aveva già consumato a forza di giurarci sopra, ben prima d'aver visto le frittelle e la senape." (*Come vi piace*, tr. it. Carlo Alberto Corsi e Nemi D'Agostino, Milano: Garzanti, 1990).

¹⁷ Brown and Levinson, 102.

stesso tempo sostiene che il giuramento del cavaliere era del tutto valido, perché se si giura su ciò che non esiste – l'onore nel caso del cavaliere – non si è spergiuri. Il sofisma elaborato da Touchstone si avvale stilisticamente di una struttura argomentativa che fonda la sua logica sulla scomposizione di fattori posti discorsivamente in opposizione, al fine di creare antitesi e accostamenti sia attraverso la semantica – *knavery vs honour; swear vs stand* – sia attraverso la disposizione delle parti del discorso mediante figure retoriche della ripetizione come il già citato chiasmo. Il secondo elemento significativo che emerge dallo scambio riguarda la giustapposizione tra la finezza del ragionamento di Touchstone e la scarsa rilevanza dell'oggetto del disputare, ovvero frittelle e senape, dinanzi alle quali l'atto del giurare sul proprio onore da parte del cavaliere risulta ancor più svalutato e privo di senso. Se proprio in questo improbabile accostamento – onore e frittelle – risiede la comicità del passo,¹⁸ il suo significato più generale reca risvolti tragici – e siamo alla terza questione – riferibili alla mancanza di referenti valoriali – nella fattispecie l'onore – che rendono il giuramento paradossalmente vuoto ma non falso e che attestano la dolorosa scomparsa del mondo cortese feudale, evocato dal cavaliere, in favore di un presente caratterizzato da una lingua obliqua e dissacrante – quella del *fool* – che performa la verità come fatto puramente retorico, come significante vuoto. Una verità scomoda e preoccupante schermata dal gioco comico del *fool*, la cui meccanica è significativamente analoga a quella della cortesia strategica: il parlante Touchstone formula un vero e proprio FTA rivolto ai personaggi così come al pubblico, il cui contenuto tragico risulta mitigato dal registro comico, una forma di *politeness* di portata più ampia.

La conclusione dello scambio registra un *fool* ancora obliquamente aggressivo all'indirizzo di Celia. Quando lei gli chiede: “Prithee, who is't that thou meanest?” (I.2.77), Touchstone risponde:

¹⁸ Sulla natura del comico di Touchstone, infatti, Lynne Magnusson scrive: “But what could make such a learned procedure of argumentation funny? [...] the incongruity between the high-prestige forms of learning that provide the mechanism for the fool's sophisticated wit and the low subjects he very often touches upon, some trifling and some bawdy.” (“Language and Comedy”, in *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, edited by Alexander Leggatt, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 165).

“One that old Frederick, your father, loves.” (I.2.78),¹⁹ estendendo così, seppure implicitamente, al Duca usurpatore la macchia del disonore proveniente dal cavaliere. La sostituzione del vero Duca con il falso Duca (che ritroviamo amplificata tragicamente in *Hamlet*, in cui l’usurpazione segue l’omicidio del legittimo Re) è un’altra delle situazioni che alludono all’avvento di un sistema segnico caratterizzato dall’arbitrarietà e drammatizzato (probabilmente vissuto) nei termini di una contraffazione, di una perdita dolorosa dell’autentico – il ricordo rassicurante seppure inadeguato del Simbolico – dinanzi alla quale Touchstone di lì a poco proporrà una paradossale concettualizzazione. Quando Celia, comprendendo bene l’offesa rivolta al proprio padre, ribatte: “you’ll be whipped for taxation one of these days [...]” (I.2.80-81), il buffone chiosa: “The more pity that fools may not speak wisely what wise men do foolishly.” (I.2.82-83)²⁰ Questa battuta, nella sua complessa semplicità, esprime la sintesi del cortocircuito rappresentativo della condizione esistenziale elisabetiana di cui Touchstone si fa portavoce: se a prima vista il ricorso a termini quali *fool* e *wise* sembra rimandare a un gioco colto di ascendenza erasmiana, la loro dislocazione nello spazio di un chiasmo caratterizzato dalla ripetizione invertita di termini antitetici non richiama solo l’ossimoro del ‘folle saggio’, ma sembra evocare il linguaggio icastico di matrice carnevalesca.

Ma se il Carnevale con la sua pratica di rovesciare la realtà per mutarla di segno rispetto al quotidiano – disponendo su un asse verticale da un lato l’ufficiale, il regolamentato, il lecito, il serio e dall’altro il carnascialesco, il libero, il trasgressivo, il comico – giocava a relativizzarne *temporaneamente* i termini, senza però intaccare la distanza e lo statuto, in *As You Like It* – come in altre opere comiche shakespeariane – alto e basso sono sì posti in opposizione ma secondo una logica congiuntiva.²¹ Il mondo alla rovescia carne-

¹⁹ “CELIA Dimmi un po’, a chi è che alludi? / TOUCHSTONE A uno che è amato dal vecchio Fred vostro padre.”

²⁰ “CELIA Uno di questo giorni sarai frustato per la tua maldicenza. / TOUCHSTONE Tanto di più è un peccato, che i folli non possono dire saggiamente ciò che i saggi fanno follemente.”

²¹ Per una maggiore comprensione e un approfondimento della modalità rappresentata dalla logica congiuntiva si rimanda agli studi fondativi di Giovanni Bottioli e

valesco diviene una figura del pensiero, un tropo che fa dell'inversione, ovvero di un'opposizione e del suo rovesciamento, un nucleo di significazione adatto a esprimere il mondo sgovernato, sicché il comico popolare più che rappresentare "il dualismo del mondo",²² ovvero il macro-dualismo di natura simbolica, lo frantuma in una serie di micro-dualismi.²³ In quest'ottica, lo scambio di posto tra le formulazioni relative a saggezza e follia realizzato da Touchstone può essere letto come un'operazione di appropriazione strategica della disarticolazione fra senso e referenza, volta a liberare le potenzialità performative di segni oramai arbitrari, non più ontologicamente fondati. La rappresentazione di una realtà parodicamente riorganizzata per effetto di una retorica dell'inversione rivela come alla corrispondenza *analogica e fissa* tra la parola e il mondo si sia sostituita o si possa sostituire una corrispondenza *logica e mobile* tra una parola e il suo contrario.

Il gioco dell'inversione

Cortesia strategica e retorica dell'inversione emergono in relazione ai discorsi di Touchstone caratterizzati, in termini pragmatici, dalla sovrapposizione di cortesia e scortesia per colpire o difendersi dall'interlocutore di turno; in termini semantici, dalla giustapposizione di concetti relativi a significati opposti; in termini stilistici, dall'uso di figure retoriche afferenti ai campi della ripetizione e dell'antitesi. È però anche il suo statuto di personaggio a incarnare (s)cortesia e retorica dell'inversione.

in particolare a "Polemosemia. Le relazioni oppositive si dicono in molti modi", in *A partire da Jacques Derrida*, a cura di Gianfranco Dalmaso, Milano: Jaca Books, 2007, 93-107; "La semiotica alla luce del conflitto", in *Guerre di segni. Semiotica delle situazioni conflittuali*, Atti del XXX Convegno dell'AISS, Torino: Centro Scientifico Editore, 2005.

²² Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino: Einaudi, 1979, 8.

²³ Cfr. Bianca Del Villano, "'Misrule' e 'flyting': il linguaggio dell'inversione in *The Taming of the Shrew* di William Shakespeare", *Between*, VI.12 (2016), <http://www.between-journal.it/>

Quando infatti accompagna le fuggitive Rosalind e Celia nella foresta di Arden, egli sussume in sé i tratti distintivi tanto del buffone quanto del cortigiano, modulando e performando la propria identità – come l’atto del parlare – in relazione agli interlocutori del momento. Al cospetto del Duca, per esempio, incarna una versione critica del cortigiano – funzione contigua a quella che ricopriva a corte in quanto *fool*:

TOUCHSTONE If any man doubt that, let him put me to my purgation. I have trod a measure; I have flattered a lady; I have been politic with my friend, smooth with mine enemy, I have undone three tailors, I have had four quarrels, and like to have fought one.

(V.4.43-47)²⁴

La battuta di Touchstone ironicamente cita, a conferma del proprio essere un autentico cortigiano, una serie di attività che risultano ridicolizzate e parodiate: in tal modo, la critica si esercita attraverso, potremmo dire, un commento metadiscorsivo sia agli aspetti formalizzati della cultura cortese legati a formule deferenti, sia all’ipocrisia di un ruolo che sembra ormai prevedere come leciti atteggiamenti – la frode, la pusillanimità, il venir meno ai doveri del codice – che sviliscono lo statuto cortese. Continuando su questa linea, un passo successivo illustra attraverso il consueto registro comico le modalità di scortesia ammesse dai protocolli:

O sir, we quarrel in print, by the book; as you have books for good manners. I will name you the degrees. The first, the Retort Courteous; the second, the Quip Modest; the third, the Reply Churlish; the fourth, the Reproof Valiant; the fifth, the Countercheck Quarrelsome; the sixth, the Lie with Circumstance; the seventh, the Lie Direct. All these you may avoid but the Lie Direct; and you may avoid that, too, with an ‘If’. I knew when seven justices could not take up a quarrel, but when the parties were met themselves, one of them thought but of an ‘If’, as, ‘If you said so, then I said so’, and they

²⁴ “TOUCHSTONE Se qualcuno ne dubita non ha che da sottopormi al giudizio di Dio. Ho ballato la pavana, ho adulato una gran dama, ho usato con gli amici la diplomazia, coi nemici la cortesia, ho buggerato tre sarti, ho litigato quattro volte e una volta sono stato a un passo dal duello.”

shook hands and swore brothers. Your 'If' is the only peacemaker;
much virtue in 'If'.

(V.4.88-101)²⁵

Qui Touchstone racconta come 'si litiga' a corte, esponendo l'artificialità di una retorica ipercodificata ma vuota alla quale fa da contrappunto lo scambio conflittuale che egli aveva precedentemente ingaggiato con il pastore Corin, scambio nel quale Touchstone è costretto ad abbandonare il terreno del 'minuetto' per confrontarsi con un personaggio di livello inferiore ma capace di strategie scortesie parimenti efficaci. Touchstone in questo caso gioca a impersonare il cortigiano elegante e ricercato, legato agli agi e alle raffinatezze di una corte di cui decreta la superiorità rispetto alla 'semplice' foresta. Anche in questo caso il metadiscorso sulle buone maniere è centrale:

Why, if thou never wast at court, thou never sawest good manners;
if thou never sawest good manners, then thy manners must be
wicked; and wickedness is sin, and sin is damnation. Thou art in a
parlous state, shepherd.

(III.2.39-43)²⁶

Il ricorso a un linguaggio schiettamente *bald-on-record* segnala l'assenza di imposizione di rango e di linguaggio mitigato. Touchstone, il *fool* cortese, sembrerebbe, quindi, dover avere la meglio, ma il pastore Corin ribatte con inaspettata sagacia:

Not a whit, Touchstone. Those that are good manners at the court are
as ridiculous in the country as the behaviour of the country is most

²⁵ "Signore mio, noi della corte si litiga a regola d'arte, come voi altri che usate i vostri Galatei. Eccoli qua i gradini. Il primo, la Ritorsione Cortese, il secondo, il Sarcasmo Discreto; il terzo, La Risposta Maleducata; il quarto, la Smentita Gagliarda; il quinto è la Controbotta Provocatoria; il sesto la Smentita Indiretta; il settimo, quella Diretta. Ora è possibile farla franca su tutti i gradini tranne la Smentita Diretta; e pure quella si può scansare con un semplice 'Se'. Una volta, ho saputo, sette giudici non riuscivano ad appianare una briga. Ma quando le parti furono faccia a faccia, a uno dei due gli viene in mente di espettorare un semplice 'Se', come a dire 'Se avete detto così, io v'ho risposto così'. Dopodiché si son dati la mano e giurato amore fraterno. Questo 'Se' è un piacere coi fiocchi. È uno schianto quel 'Se'."

²⁶ "Beh, se non sei mai stato a corte, non sai che siano le buone maniere; e se non lo sai, allora le tue maniere saranno cattive, e la cattiveria è un peccato, e il peccato è dannazione. Sei molto a rischio, pastore."

mockable at the court. You told me you salute not at the court, but you kiss your hands: that courtesy would be uncleanly if courtiers were shepherds.

(III.2.44-49)²⁷

La replica di Corin relativizza le maniere cortesi e si colloca in continuità con l'azione dissacrante svolta da Touchstone a corte; qui, però, a essere relativizzato paradossalmente è proprio il *fool*, costretto, per avere ragione del proprio interlocutore, a utilizzare non una strategia arguta ma una serie di atti linguistici imperativi e denigratori, che di fatto costringono Corin ad abbandonare la tenzone.²⁸

Concludendo, in *As You Like It* convenzione e strategia cortesi sono continuamente richiamate e messe a confronto, modalità, questa, che rende il *play*, fra le altre cose, una rappresentazione importante dei comportamenti verbali in uso nel Rinascimento; allo stesso tempo, il testo concettualizza il sistema segnico che lo sussume nei termini di un linguaggio dell'inversione che è anche e soprattutto linguaggio della sovversione, della relativizzazione continua e dissacrante che non risparmia neanche la sua pietra di paragone, Touchstone.

²⁷ “Non è vero un fico, mastro Touchstone. Quelle che a corte son buone maniere qui in campagna ci fanno ridere, proprio come le maniere campagnole, portate a corte, fanno scompisciare dalle risate. M'avete detto che a corte non vi salutate mai senza baciarsi le mani: è una maniera di cortesia che sarebbe puzzolente se i cortigiani fossero pastori.”

²⁸ “TOUCHSTONE Most shallow man! thou worms-meat, in respect of a good piece of flesh indeed! Learn of the wise, and perpend: civet is of a baser birth than tar, the / very uncleanly flux of a cat. Mend the instance, shepherd. / CORIN You have too courtly a wit for me, I'll rest.” (III.2.63-67); “TOUCHSTONE Uomo rasoterra! Pasto da vermi appetto a questo bel tocco di carne! Impara dai saggi, e medita. Lo zibetto nasce molto peggio del catrame, è sozza cacca di gatto. Prova a far meglio, pastore. / CORIN Avete un ingegno troppo di corte per me, mi arrendo.”