



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

William Shakespeare e il senso del comico

a cura di

Simonetta de Filippis



UniorPress

NAPOLI 2019

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati e del Rettorato dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

Il volume è pubblicato con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International CC BY-NC-ND

ISBN: 978-88-6719-180-2

Impaginazione e photo editing:
Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo "Il Torcoliere"
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"



UniorPress - Napoli 2019

Indice

Presentazione

Lecture del comico

SIMONETTA DE FILIPPIS 9

1. Il senso del comico

William Shakespeare e il senso del comico.

La commedia come terreno di sperimentazione

SIMONETTA DE FILIPPIS 21

Il comico shakespeariano tra ambivalenza e mutevolezza

LAURA DI MICHELE 41

Il comico come controdiscorso del senso

LORENZO MANGO 65

2. I modi del comico

La commedia radicale The Merchant of Venice:

la libbra di carne, l'anello di Leah e l'ideologia mercantile

ANNA MARIA CIMITILE 91

Tra farsa e commedia.

L'antropologia patriarcale di The Taming of the Shrew

ROSSELLA CIOCCA 113

I 'luoghi' del desiderio e riconfigurazioni dello sguardo

in A Midsummer Night's Dream

GIUSEPPE DE RISO 129

Da Falstaff a Yorick.

Il corpo e il fantasma della vis comica shakespeariana

C. MARIA LAUDANDO 145

3. I linguaggi del comico

<i>La retorica della (s)cortesìa in As You Like It: una proposta di analisi pragmatica dei discorsi di Touchstone</i> BIANCA DEL VILLANO	163
---	-----

<i>Oscillazioni del comico in Twelfth Night</i> ANGELA LEONARDI.....	181
---	-----

<i>Il Co-mix shakespeariano: codici, generi e linguaggi tra parole e immagini</i> AURELIANA NATALE.....	205
--	-----

<i>Cymbeline: un romance storico</i> ANTONELLA PIAZZA	223
--	-----

4. Mettere in scena il comico

<i>La ricetta del comico: La dodicesima notte nella rivisitazione di Laura Angiulli</i> ROBERTO D'AVASCIO	253
--	-----

<i>Il viaggio di Falstaff: transcodificazione di un personaggio</i> ANNAMARIA SAPIENZA.....	271
--	-----

<i>Mettere in scena il mondo onirico. Il Sogno di una notte di mezza estate nelle produzioni del Teatro dell'Elfo</i> PAOLO SOMMAIOLO.....	291
---	-----

I partecipanti	315
-----------------------------	-----

Da Falstaff a Yorick. Il corpo e il fantasma della *vis* comica shakespeariana

C. Maria Laudando

Abstract: La *vis* comica del teatro shakespeariano affonda le sue radici nella ricca tradizione festiva del riso popolare e si presta in modo magistrale sia a funzioni di straniamento meta-teatrale che allo scoronamento dell'assiologia egemone del potere e del tragico. Il saggio si concentra sul personaggio di Falstaff e a margine su quello di Yorick come corpo esuberante (Falstaff) o traccia fantasmatica (Yorick) di una vivace tradizione popolare, dissacrante sia del potere autoriale del drammaturgo che dell'autorità regale e paterna in un gioco sottile di presenza e assenza, di trasgressione e repressione. In particolare, la complessa costruzione polifonica di Falstaff nei drammi storici dedicati alla parabola del principe Hal è permeata dallo spirito trasgressivo del Carnevale e dal coevo dibattito storiografico sulla figura controversa di Sir John Oldcastle, mentre drammatizza una relazione ancora più stretta e problematica con il ruolo di clown di Will Kemp all'interno della compagnia teatrale di Shakespeare. Al riguardo, l'afflato nostalgico e filiale che congeda il teschio di Yorick nell'*Amleto* potrebbe rappresentare un'eco inquietante e ancora potente di quelle tensioni tra i nuovi modelli epistemologici e testuali della modernità e il repertorio carnevalesco del teatro popolare che in Falstaff erano dispiegate in tutta la loro esplosiva e contraddittoria vitalità.

Parole chiave: Falstaff/Oldcastle, Yorick, carnevalesco, straniamento, improvvisazione, Will Kemp

Il macrotesto shakespeariano è caratterizzato da una costante e sorprendente ibridazione e sperimentazione di diversi generi, linguaggi e tradizioni che danno vita all'inconfondibile polifonia di tutti i suoi drammi. In ogni battuta il tragico è sapientemente miscelato con il comico esprimendo un senso profondo della complessità dell'agire umano sulla scena del mondo. In particolare, la *vis* comica del Bardo nazionale e globale affonda le sue radici nella ricca tradizione festiva

del riso popolare e si presta in modo magistrale sia a funzioni di straniamento meta-teatrale che allo scoronamento dell'assiologia egemone del potere e del tragico.

Di tale repertorio il personaggio di Falstaff è senza dubbio tra quelli che si impongono più immediatamente sui palcoscenici di ogni luogo e tempo e con più forza restano poi impressi nell'immaginario collettivo in virtù di una presenza scenica gigantesca, pantagruelica eppure inafferrabile, capace di competere nell'ambito della sfera comica con il primato che Amleto detiene in quella tragica.¹ La sbalorditiva esuberanza fisica e verbale del cavaliere Sir John Falstaff permette di cogliere appieno la complessità del teatro comico di Shakespeare sia in relazione alle diverse tradizioni che in esso confluiscono in contaminazioni sempre più ardite, sia per la sottigliezza meta-teatrale che caratterizza in modo preponderante proprio la sperimentazione comica sin dai primi lavori.² Che il personaggio più irresistibilmente comico di Shakespeare compaia e agisca all'interno della materia epica dei drammi storici della nazione inglese dà infatti subito la misura non solo delle commistioni di generi, linguaggi e tradizioni che il Bardo inglese riesce a mettere a punto ma soprattutto della forza straniante di cui investe il comico all'interno degli altri generi. Falstaff nasce e si nutre di questa doppia origine: da un lato, incarna all'ennesima potenza i caratteri più distintivi della tradizione comica nella sua matrice antropologica, rituale e festiva; dall'altro

¹ Tra i molti studiosi che hanno esaltato la potenza scenica di Falstaff, Harold Bloom scrive: "Only a few characters in the world's literature can match the real presence of Falstaff, who in that regard is Hamlet's greater rival in Shakespeare." (*The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books, 1998, 279). Si veda anche lo studio di John Dover Wilson, *The Fortunes of Falstaff*, Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

² La bibliografia al riguardo sarebbe sterminata. Accanto allo studio classico di Leo Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974) il cui titolo è ripreso anche nel saggio di David Daniell, "Shakespeare and the traditions of comedy", in Stanley Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984⁶, 101-112), mi piace ricordare qui soprattutto lo studio seminale di Fernando Ferrara, *Introduzione allo studio delle prime commedie di William Shakespeare: testi annotati con saggio critico* (Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1963) e il saggio di Simonetta de Filippis, *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca* (Roma: Bulzoni, 2003).

trasuda tutte le scorie e le ambivalenze, i residui per così dire indigesti della materia politica e storica con cui Shakespeare si mette alla prova nel suo teatro dei re. Falstaff è di fatto il corpo strabordante per eccellenza che ingombra lo spazio mimetico e diegetico dei due drammi centrali della seconda tetralogia shakespeariana nominalmente dedicati alla figura controversa di Enrico IV (il silenzioso Enrico di Bolingbroke che ha depresso Riccardo II e ora è oppresso dalle concitate notizie di sedizioni da parte degli ex alleati) ma in realtà incentrati specularmente sulla controversa parabola del principino Hal da figliuol prodigo a re moderno.

Come è noto, la struttura spaziale e assiologica dei due drammi è tutta giocata su una calibrata alternanza di scene alte e basse, di tragico e comico, di linguaggio in versi e linguaggio in prosa, con una rete di sottili risonanze semantiche e simboliche tra il mondo della corte (e dei ribelli) e quello della taverna;³ e se Falstaff è il re indiscusso di quest'ultima a Eastcheap, la sua carica e presenza trasgressiva incombe anche sul palazzo reale come minaccia di corruzione dell'erede inetto Hal sia in qualità di surrogato grottesco della figura paterna (se non addirittura materna da una prospettiva di revisione femminista delle implicazioni psicanalitiche in gioco),⁴ sia, per certi versi, persino della sedizione aristocratica contro il re, essendo lui stesso filiazione più o meno decifrabile dell'eretico Sir John Oldcastle. Ma procediamo per ordine.

Mi sembra estremamente significativo che il primo ingresso di Falstaff avvenga proprio in un luogo privato del palazzo reale (l'appartamento del principe, nella seconda scena del primo atto) e che il personaggio sia presente anche in ben tre delle cinque scene belliche che costituiscono l'ultimo atto della *First Part of King Henry the Fourth* dopo aver dominato in lungo e in largo le scene interne ed esterne del mondo basso del *play*. Questa liminarietà e ambivalenza che Falstaff condivide significativamente con Hal (sono gli unici per-

³ Si veda, tra gli altri, Claudia Corti, "Shakespeare e i luoghi storici", *Annali-Anglistica*, 30, 1-2 (1987): 7.

⁴ Valerie J. Traub, *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, Abington: Routledge, 1992; si veda in particolare il capitolo "Prince Hal's Falstaff: positioning psychoanalysis and the female reproductive body", 50-70.

sonaggi che accedono ai due spazi oppositivi del dramma) è naturalmente rinsaldata dalle strategie linguistiche e dalla vena istrionica che esibisce attraversando tutte le sfumature del comico. Se le battute iniziali con il suo regale interlocutore lo collocano indiscutibilmente nel tempo della festa, del gioco e della trasgressione come “Lord of Misrule”, il re per burla del Carnevale, e ruotano intorno alla sconoscenza del “good name” e della “vocation”, quelle finali lo vedono in un ruolo già quasi brechtiano come unico superstite del suo plotone di straccioni che arringa e catechizza con disarmante sarcasmo sulla vacuità dell’onore e sulle risorse inesauribili della “contraffazione”:

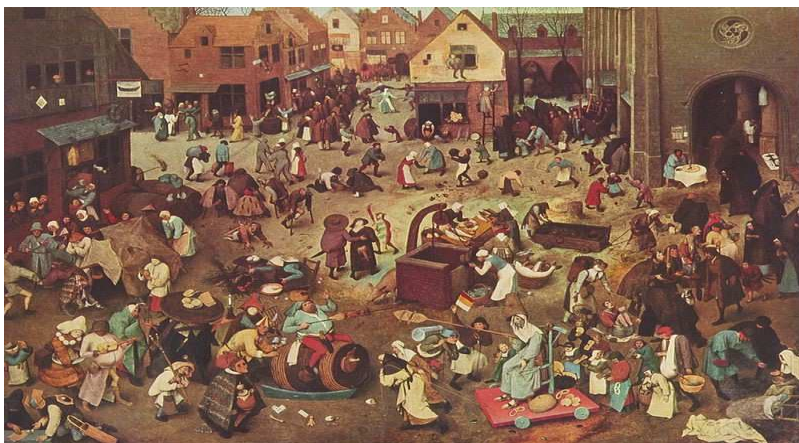
Counterfeit? I lie, I am no counterfeit: to die, is to be a counterfeit; for he is but the counterfeit of a man, who hath not the life of a man; but to counterfeit dying, when a man thereby liveth, is to be no counterfeit, but the true and perfect image of life indeed. The better part of valour is discretion; in the which better part, I have saved my life.
(V.4.115-122)⁵

Qui l’ingegnosa argomentazione a difesa delle proprie capacità recitative vs la morte come irrevocabile contraffazione della vita, non solo sottolinea la funzione squisitamente meta-teatrale ed equivoca della ‘persona’ di Falstaff nelle scene di battaglia attraverso il gioco di parole tra “lie”, mentire, e “lie”, giacere (fingendosi morto), ma offre soprattutto un plateale contrappunto di scoronamento comico alla discrezione dello stesso sovrano, la cui vita dipende dalla schiera di cavalieri come Stafford e Blunt pronti a morire sul campo/palco contro il furioso Douglas da figure “contraffatte” del re.

In realtà già il primo duetto tra il “cavaliere panciuto della notte”, sdraiato su una panca che si compiace narcisisticamente della propria

⁵ William Shakespeare, *The First Part of King Henry the Fourth*, in Id., *Complete Works*, edited by William James Craig, Oxford: Oxford University Press, 1984⁶. “Contraffare? Io mento; io non ho contraffatto nulla; morire è contraffare, perché quegli che non ha la vita di un uomo è la contraffazione di un uomo; ma far finta di essere morto, quando con questo mezzo uno riesce a vivere, non è già essere una contraffazione ma proprio la reale perfetta immagine della vita.” (William Shakespeare, *Enrico IV, parte prima*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, tr. it. Pietro Bardi, Firenze: Sansoni, 1984).

natura indolente e truffaldina, e l'agile e scaltro principe, che gli tiene corda ma poi lo rintuzza e incalza con immagini via via più repressive (come la forca e il boia), ci consegna le coordinate assiologiche e drammaturgiche delle due opere, per le quali la trama complessiva delle due *histories* sembra ispirarsi a quel combattimento archetipico tra Carnevale e Quaresima magistralmente rappresentato nella tavola



Pieter Bruegel il Vecchio, *Combattimento fra Carnevale e Quaresima* (1559, Vienna, Kunsthistorisches Museum)

di Bruegel il Vecchio del 1559.⁶ Al tempo lineare e inflessibile della

⁶ Si veda François Laroque, "Shakespeare's 'Battle of Carnival and Lent': The Falstaff Scenes Reconsidered (*1 & 2 Henry IV*)", in Ronald Knowles (ed.), *Shakespeare and Carnival after Bakhtin*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1998, 83-84. Lo studioso ipotizza che Shakespeare abbia potuto conoscere indirettamente l'opera di Bruegel attraverso qualcuna delle numerose incisioni fiamminghe che circolavano all'epoca. Per una ricognizione delle profonde interconnessioni tra lo statuto teatrale e il repertorio popolare carnevalesco in età elisabettiana si vedano anche Michael D. Bristol, *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, London and New York: Routledge, 1989; Anna Notaro, "Falstaff, profeta disarmato", *Annali-Anglistica*, 30, 1-2 (1987): 177-194. Naturalmente non si può non menzionare qui anche lo studio ormai classico di Cesar Lombardi Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*, Princeton: Princeton University Press, 2012 (1959), la cui nuova Prefazione a firma di Stephen Greenblatt sceglie come citazione prediletta dal testo di Barber proprio l'incarnazione del tempo festivo in Falstaff: "It is as though Shakespeare asked himself: what would it feel like to be a man who played the role of

storia ufficiale scandito da guerre intestine ed estere che angustia il penseroso Enrico IV in apertura del dramma, si oppone subito il tempo ciclico della festa, capovolto e dilatato *ad libitum* nel tondo Falstaff che scambia il giorno per la notte in contrasto dissacrante e stridente con l'insonne re fungendo contestualmente da modello di calcolata vacanza e dissipazione per il giovane erede.⁷

Nel linguaggio arguto e sprezzante di Hal, la sequenza normativa dei parametri cronologici – “hours”, “minutes”, “clocks” e “dials” – si ribalta per il senescente ciccone in una processione peccaminosa di “cups of sack”, “capons”, “bawds”, “leaping-houses” e culmina nel rovesciamento della figura divina e diurna del sole (“the blessed sun”) nella veste rosso fiammante di una sguadrina in calore (“hot wench”). Non a caso il colore rosso è il segno distintivo dei ‘caratteri’ (il “Lord of Misrule”, il Vizio delle moralità, il *miles gloriosus*, la caricatura del puritano) e degli epiteti attribuiti a Falstaff (come “Rouge”, “that huge bombard of sack”, “that reverend Vice” e così via) che ne marchiano quel peculiare governo della gozzoviglia e del vizio di cui non si stanca spudoratamente di vantarsi in prima persona. Il tempo di Falstaff è in breve il tempo festivo e rituale della processione irriverente, gaudiosa e senza freni, il tempo squisitamente comico della “baldoria”, come recita una recente ricostruzione etimologica del lemma κῶμος.⁸ Accanto al marchio rosso, l’ostentazione, o meglio ancora l’ostensione della pancia abnorme è l’altro segno deittico immediatamente riconoscibile di questo re per burla che vorrebbe officiare la festa del carnevale tutto l’anno, anche nei giorni lavorativi, rimandando all’infinito la rendicontazione delle sue bravate e ruberie. Nei gustosi alterchi con il suo compagno prediletto di canagliesche imprese domina la semantica dell’abbassamento, dell’inversione, del linguaggio controfattuale: così

festive celebrant his whole life long? How would the belly of Bacchus or Shrove Tuesday feel from the inside?” (Greenblatt, “Foreword”, in Barber, xvi).

⁷ Laroque, 84. Secondo lo studioso la dissipazione del tempo (“killing time”) per il principe equivarrebbe a una sorta di surrogato del desiderio parricida di occupare il trono non ancora vacante (“to kill his father by proxy”).

⁸ Si veda il sito dedicato al progetto interuniversitario *Il lessico del comico. Le parole della commedia greca tra ricezione antica e riprese contemporanee* in cui il lemma è declinato da Stefano Caciagli (2016) nell’area semantica dell’esodo, della processione, del banchetto e in senso lato della baldoria legata all’ebbrezza e alla licenza sessuale (<http://www.lessicodelcomico.unimi.it/baldoria/>, ultimo accesso 31 gennaio 2019).

Falstaff si finge vittima ingenua dell'influenza corruttrice e diabolica del principe per poi chiedergli esplicitamente di proteggere i ladri e i gaudenti nel suo futuro regno perché vorrebbe assicurarsi un posto a corte e magari nella posizione strategica di giudice connivente, ma il suo precoce allievo sembra sin dall'inizio molto consapevole dei limiti da ristabilire come futuro regnante e gli prospetta in modo equivoco lo spauracchio della forca offrendogli piuttosto il ruolo ben più svilente e invisibile, ancorché temuto, del boia. Chiaramente i due fanno a gara qui, come in quasi tutte le altre scene, a chi sia il più furfante e il più arguto in un gioco virtuosistico delle parti con accuse e controaccuse,⁹ sbeffeggiamenti e repentini arruffianamenti, in cui sul piano linguistico-verbale colpisce soprattutto la ricorrenza del modo ipotetico e ottativo, quasi a sottolineare come la loro competizione si svolga soprattutto nell'agone teatrale per eccellenza, quello immaginativo del 'come se'. Eppure la teatralità comica dei loro scambi verbali non rimanda solo alla spensieratezza licenziosa di una parentesi ludica o al gusto irresistibile di una bravata apparentemente estemporanea, ma al sottile contrappunto tra l'energia sovversiva di una corposa tradizione festiva popolare che infrange l'ordine del discorso e diffida di ogni apparato istituzionale e l'impianto preordinato della spettacolarizzazione regale che a quel tempo mirava ormai a imbrigliare le spinte centrifughe e a

⁹ Due almeno sono le svolte degne di nota in queste schermaglie iniziali: la correzione di Falstaff, dalla prospettiva vigile del principe, da "pregare" a "predare" ("I see a good amendment of life in thee; from praying to purse-taking." I.2.114-115; "Vedo in te un gran miglioramento di vita: dal pregare al predare"), cui si contrappone, dall'ottica ricreativa di Falstaff, la dissimulazione del "vero principe" nella parte di "un falso ladro" ("[...] that the true prince may, for recreation sake, prove a false thief; for the poor abuses of the time want countenance." I.2.173-174; "[...] onde il principe legittimo diventi, per divertimento, un falso ladro, poiché queste povere scappatelle, tutte quelle che i nostri tempi ci lascian fare, han bisogno di protezione.") In *The Second Part of King Henry the Fourth* lo stesso Hal ammetterà di aver compiuto una insospettabile parabola da "prince to prentice" ("From a prince to a prentice! A low transformation! That shall be mine;" II.2.193-195; "Da un principe a un valletto è una bassa trasformazione! Farò così [...].") (*Enrico IV, parte seconda*, in Id., *Tutte le opere*, tr. it. Pietro Bardi).

stemperare le tensioni tra apparati simbolici arcaici e paradigmi laicizzati moderni “[...] attraverso i simulacri della messinscena [...] rivelandolo nella finzione del teatro, la verità della finzione del potere.”¹⁰

La critica nata nell’alveo del *new historicism* ha dato ampio spazio alla strategia machiavellica del camuffamento regale che prescrive l’umiliante apprendistato di Hal tra i ceti bassi per farne poi risaltare più nitidamente l’attesa metamorfosi in nuovo principe, una strategia preannunciata dallo stesso nobile rampollo quando rimane solo sulla scena (nel famoso monologo “I know you all ...”, I.2.216-223);¹¹ mentre la carica metamorfica e camaleontica di Falstaff è in genere rimasta circoscritta in termini prevalentemente carnevaleschi e istrionici e quindi tendenzialmente svuotata di uno spessore politico anche quando si è riconosciuta la matrice storica del personaggio in quel Sir John Oldcastle tornato alla ribalta della scena elisabettiana a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta per il clamore dei cosiddetti *Marprelate Tracts* e su cui la stessa storiografia anglicana si era divisa.¹²

In realtà la questione delle implicazioni linguistiche, politiche e religiose sottese al rapporto tra Falstaff e Oldcastle è tutt’altro che semplice da sbrogliare. Nelle prime rappresentazioni della *history* shakespeariana il nome del grasso cavaliere era Sir John Oldcastle e non Falstaff, esplicitamente ispirato al personaggio storico, amico del giovane principe Enrico, che era entrato nella nobiltà parlamentare grazie al matrimonio con una potente Cobham, e poi finito sul rogo dopo aver guidato una

¹⁰ Rossella Ciocca, *Il cerchio d’oro. I re sacri nel teatro shakespeariano*, Roma: Officina, 1987, 15. Sui rapporti tra scena teatrale e spettacolarizzazione del potere monarchico in età elisabettiana si veda lo studio monumentale di Laura Di Michele, *La scena dei potenti. Teatro, politica, spettacolo nell’età di William Shakespeare*, Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1988.

¹¹ Una svolta in tal senso è rappresentata dal fortunato saggio di Stephen Greenblatt, “Invisible Bullets”, in Id., *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley: University of California Press, 1988, 21-65.

¹² Si vedano al riguardo David Womersley, “Why Is Falstaff Fat?”, *The Review of English Studies*, 47, 185 (1996): 1-22; Kristen Poole, “Facing Puritanism: Falstaff, Martin Marprelate and the Grotesque Puritan”, in Ronald Knowles (ed.), 97-122; Neil Rhodes, *Elizabethan Grotesque*, New York: Routledge & Kegan Paul Ltd, 2014. Torna utile ricordare almeno in nota che nell’anonimo *chronicle play* dedicato alle *Famous Victories of Henry the Fifth*, che costituisce una delle fonti principali per l’*Enriade* di Shakespeare, Sir John Oldcastle recitava una parte decisamente meno esuberante come amico del principe, mentre il ruolo del clown era affidato al personaggio di Derrick.

rivolta dei Lollardi nel 1417.¹³ Se le cronache più antiche lo tratteggiano come un violento sobillatore, è soprattutto a partire dal disegno riformistico di John Bale che il cavaliere eretico diventa invece un martire proto-protestante, e le successive cronache di Edward Hall e Raphael Holinshed seguono questa linea di riabilitazione sia pure in misura diversa a seconda della preminenza da accordare alla controparte monarchica di Enrico V tanto in materia religiosa che militare.

Un dettaglio curioso riguarda proprio la caratterizzazione panciuta di Oldcastle/Cobham che si ritrova già in un'edizione del 1570 del famoso testo di John Foxe, *Actes and Monuments*, in cui l'espressione "some grand panch Epicurus of this world" è addotta come esempio di epiteto ingiurioso e confutabile avanzato contro il buon Lord Cobham/Oldcastle in un pamphlet cattolico del 1566.¹⁴ Un fenomeno analogo ma molto più amplificato si verifica a distanza di circa due decenni con la *Marprelate Controversy*, quando alcuni trattati puritani contro le gerarchie ecclesiastiche si impongono per lo scalpore di un linguaggio satirico fortemente scurrile e irriverente e per di più al servizio di una causa teologica, cui ben presto tuttavia rispondono in chiave ferocemente anti-puritana – alzando ulteriormente i toni grotteschi e offensivi – i nuovi scrittori professionisti ingaggiati dalla Chiesa come Thomas Nashe, Robert Greene e John Lily. Alla fine le stesse autorità si vedono costrette a porre fine a quella battaglia di pamphlets osceni, di cui però restano a lungo le tracce nelle trasposizioni teatrali dell'epoca. È quindi assai probabile che nella caratterizzazione dissoluta e nei sermoni sboccati di Falstaff il pubblico del tempo potesse cogliere agevolmente anche una rappresentazione caricata all'ennesima potenza della parodia del puritano grottesco, perché Shakespeare gli cuce addosso "a register of religious/political language, familiar to his Elizabethan audience."¹⁵ Si tratta di un registro polifonico distintivo proprio dei cosiddetti *Falstaff Plays*, impastato di diversi gerghi e parlate che predilige tutti i

¹³ Pare che il nome di Oldcastle fosse cambiato in Falstaff per le pressioni esercitate dall'influente famiglia Brooke discendente del leader lollardo in linea femminile. In particolare la compagnia di Shakespeare corse ai ripari perché Sir William Brooke era diventato Lord Chamberlain nel 1596.

¹⁴ Womersley, 3.

¹⁵ Poole, 98.

toni del basso e risente in modo preponderante della prosa “mirabolante” alla Nashe, in cui il drammaturgo di Stratford si diverte a sua volta a fare il verso allo “‘stile umile’, canagliesco e grottesco” dei suoi rivali di penna,¹⁶ riuscendo a evocare con forza altrettanto icastica un sottomondo clandestino pullulante “di riferimenti cifrati [...] alla trasgressione in tutte le sue forme.”¹⁷

Alla luce della controversa materia storica sin qui richiamata, la competizione istrionica tra Falstaff e il suo pupillo non contrappone solo il grasso cavaliere allo smilzo principe nei termini dicotomici di festivo *vs* quotidiano, licenza *vs* norma, trasgressione *vs* repressione, ma anche in quelli storiografici e agiografici di calunnia *vs* riabilitazione su cui si gioca forse la vera posta e modernità delle *histories*. Da questa prospettiva la questione del nome e della vocazione riguarda non più valori identitari definitivi e inoppugnabili ma i sottili e precari equilibri delle relazioni e delle mediazioni, vale a dire l’opportunismo politico di tutte le forze che si contendono il terreno dell’egemonia, assumendo un rilievo di assoluta cogenza nella cultura dell’epoca perché dal credito del nome altrui dipende il discredito del proprio, come è puntualmente confermato, come si è visto, anche sul campo di battaglia di Shrewsbury nell’opposizione solo apparente tra onore e contraffazione.¹⁸

La possibilità di compravendita di un “buon nome” agognata ironicamente da Falstaff in una delle sue battute più incisive della scena iniziale (“I would to God thou and I knew where a commodity of good names were to be bought.” I.2.92-94)¹⁹ apre uno squarcio nella finzione del teatro per puntare il dito sulla grande crisi di valori che attraversa quei decenni di febbrile dialettica tra una visione del mondo ancora istituzionalmente saldata alla tradizione fideistico-analo-

¹⁶ Ferrara, 193.

¹⁷ Notaro, 187.

¹⁸ Come spiega Laura Di Michele, “[...] il potere è in effetti una questione di egemonia della e nella performance culturale la quale, in ultima istanza, si manifesta come imposizione di ‘narrazioni’ e di ‘metacommenti sociali’ sul sistema socioculturale e come reiterazione, spesso anche fastidiosamente insistente, della loro autenticità.” (34)

¹⁹ “Volesse Iddio che tu ed io sapessimo dove comprare una provvista di buon nome.” Si veda, al riguardo, Warren J. MacIsaac, “‘A Commodity of Good Names’ in the *Henry IV Plays*”, *Shakespeare Quarterly*, 29, 3 (1978): 417-419.

gica e una concezione più disincantata e scettica di tendenza empirista.²⁰ Nel disegno politico tracciato dalle *histories* il futuro Enrico V sa bene di dover riscattare il suo nome ripudiando il vezzeggiativo di “Hal” perché compromesso dall’intimità con il mondo fuorilegge della taverna e dominato dal principio di piacere che si incarna in Falstaff. Per certi versi questo ripudio è un rito, una performance messa ripetutamente in scena, provata in tutte le salse prima di arrivare alla fatidica scena pubblica del disconoscimento: si pensi al famigerato *play-within-the-play* nella *Prima Parte* improvvisato nella taverna in cui i due recitano a turno la parte del re e del suo indegno erede e la battuta finale del principe nelle vesti del padre ribadisce la perentorietà del bando (II.4.),²¹ ma soprattutto al campo di battaglia delle scene che chiudono il dramma, in cui il principe riconquista il nome cortese di “Harry” che condivideva maldestramente con il valoroso ma impulsivo “Harry Hotspur” capitalizzando in un unico scontro decisivo tutti gli onori di cui il suo rivale si era coperto fino a quel momento. Ebbene, la soddisfazione per la sua repentina riabilitazione è declamata cinicamente non solo davanti al cadavere ancora caldo di Hotspur ma anche a quello contraffatto di Falstaff che però subito dopo si rialza e offre al pubblico una pantomima irraguardosa del presunto gesto eroico appena compiuto dall’erede al trono.

Al cospetto della progressione trionfale da “Hal” a “Harry” e poi a “King Henry the Fifth” il nome di Falstaff non può che esibire il proprio carattere impenitente e irredimibile: il suo è il nome più facilmente screditabile (“fallen staff” come simbolo di codardia e, più allusivamente, di indecente impotenza, “falling staff” come simbolo della mietitura e indirettamente del peccato di gola)²² e naturalmente è il nome più equivoco (“false” nel senso di “falso”, corruttore e impostore); ma paradossalmente è anche quello più autentico perché

²⁰ Su questo aspetto cruciale della seconda tetralogia delle *histories* si veda il bel saggio di Fernando Ferrara, *Shakespeare e le voci della storia*, Roma: Bulzoni, 1995.

²¹ Si veda l’analisi approfondita di questa scena in Laura Di Michele, “‘History Plays’ come scena della sottrazione del discorso popolare”, *Annali-Anglistica*, 30, 1-2 (1987): 147-175.

²² Si veda Robert F. Willson, Jr., “Falstaff in *1 Henry IV*: What’s in a Name?”, *Shakespeare Quarterly*, 27, 2 (1976): 199-200.

funzionale al suo ruolo squisitamente teatrale e attoriale di “corruttore di parole”.²³ Per il pubblico dell’epoca il personaggio rimane di fatto l’unico immediatamente riconoscibile come clown proprio dal “falso bastone” che esibisce platealmente sul palco e, fatto ancora più significativo, il suo nome dipende a tutti gli effetti dalla popolarità dell’attore comico che lo metteva in scena.²⁴ Da questo punto di vista Falstaff non teme eguali perché la *vis* comica del suo personaggio è calzata ad arte sulle strepitose doti istrioniche dei due clown più celebri dell’epoca: Dick Tarlton che un giovane Shakespeare aveva potuto ammirare proprio nella parte di Derrick all’interno dell’anonimo *chronicle play* dedicato al giovane Enrico,²⁵ e Will Kemp, il clown della compagnia teatrale dei Chamberlain’s Men all’epoca della creazione dei drammi in questione, che di Dick Tarlton era considerato erede più che degno e che con ogni probabilità recitò la parte di Falstaff sulle tavole del Globe prima di lasciare la compagnia per ragioni rimaste tuttora oscure. Uno dei possibili motivi potrebbe essere stata l’insofferenza da parte dell’attore comico a vedere la sua arte indiscussa di performer *ex tempore* sempre più controllata e arginata dal

²³ Il riferimento obbligato è allo studio di Roberta Mullini, *Corruttore di parole: il fool nel teatro di Shakespeare*, Bologna: Clueb, 1983.

²⁴ Un riferimento imprescindibile per Falstaff come il clown dei drammi intitolati a *Henry the Fourth* è lo studio di David Wiles, *Shakespeare’s Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987 (in particolare si veda il capitolo 9, “Falstaff”, 117-135). Lo studioso argomenta in modo persuasivo che la parte di Falstaff sia stata cucita sulle abilità clownesche di Will Kemp e che il “falso bastone” del nome del personaggio sia un richiamo alla finta “spada” di legno che, in linea con la tradizione del Lord of Misrule, distingueva il clown da un vero nobiluomo: “Falstaff’s name confirms the emblematic function of the sword/cudgel. This is not a real sword but a ‘false staff’. The name links him to Launce and Launcelet [*sic!*], who may also have used staves as a Lord of Misrule’s symbol of office.” (122). Analogamente, la stessa pancia era visibilmente finta per il pubblico, cioè dovuta a una evidente imbottitura del farsetto, come alcune caricature carnevalesche nel *play-within-the-play* sembrano sottolineare: “that stuffed cloakbag of guts”, “that roasted Manningtree ox with the pudding in his belly”, II.4.503-505 (“quella valigia zeppa di budella”, “quel bove arrostito di Mannigtreet, dal ventre farcito”). E non a caso, nella *Seconda Parte*, la pancia di Falstaff è smascherata da Shallow dopo il perentorio bando da parte del re nell’ultima scena del *play*: “[...] unless you should give me your doublet and stuff me out with straw.” V.5.86-87 (“[...] a meno che non mi diate il vostro farsetto e mi imbottiate di paglia.”)

²⁵ Si veda l’intrigante articolo di Joseph Allen Bryant, Jr., “Shakespeare’s Falstaff and the Mantle of Dick Tarlton”, *Studies in Philology*, 51, 2 (1954): 149-162.

copione di un drammaturgo capace di competere con tutti i trucchi dell'arguzia e del mestiere.²⁶ Secondo alcuni, proprio l'improvviso abbandono del clown costrinse Shakespeare a liquidare diegeticamente Falstaff in *King Henry the Fifth* nello scambio di battute tra l'ostessa e gli amici di gozzoviglie del cavaliere in cui si annuncia e poi si racconta la morte del vecchio epulone come un bambino con il cuore spezzato per la disaffezione del re (II.1.91-92 e II.3.1-46).²⁷

La complessa costruzione polifonica del personaggio di Falstaff e "la profusione libidica"²⁸ del suo linguaggio nei drammi dell'*Enriade* ruotano quindi intorno alla questione cruciale dell'ordine del discorso, dell'autorità e del consenso, della legittimità e dell'eredità, tanto in relazione alle due figure storiche e ugualmente controverse di Sir John Oldcastle e di Enrico V, quanto in relazione a quella cultura popolare che si riconosceva subito nel ruolo straniante e insieme ammiccante del clown, un ruolo ancora preponderante anche se ormai sempre più spesso in discussione all'interno delle compagnie teatrali.

A ben guardare, se il corpo senescente di Falstaff sembra destinato a soccombere tanto al disegno monarchico che a quello autoriale, è impossibile contenerne le mille lingue che popolano la sua pancia e che si liberano con la sua uscita di scena: "I have a whole school of tongues in this belly of mine, and not a tongue of them all speaks any other word but my name." (IV.3.19-21), esclamerà l'incorreggibile

²⁶ Secondo questa ipotesi, la creazione shakespeariana di Falstaff per così dire ruberebbe la scena e i trucchi del mestiere all'arte tradizionale del clown: "[...] Shakespeare's creation had cornered all the wit and stolen the basic devices with which the unencumbered clown had for so long enchanted his audiences." (Bryant, 162).

²⁷ Si veda, tra gli altri, la lettura di R. Scott Fraser, "'The king has killed his heart': The Death of Falstaff in *Henry V*", *Sederi Yearbook*, 20 (2010): 145-157. Scrive lo studioso: "Because of Kemp's absence, Falstaff could not appear in *Henry V*; but he could still be referred to, either directly or indirectly. References to the heart in the play therefore form part of an iterative process that serves to continue to problematize the role of the king as Kemp/Falstaff himself had previously done on stage." (155).

²⁸ Si veda Rossella Ciocca, *La musica dei sensi. Amore e pulsione nello Shakespeare comico-romantico*, Roma: Bulzoni, 1999, 49. L'espressione che si riferisce al "gioco retorico" che Shakespeare ingaggia con la tradizione amorosa mi sembra particolarmente efficace anche per connotare il godimento erotico che promana dal linguaggio parodico di Falstaff.

furfante in *The Second Part of King Henry the Fourth*, dopo aver probabilmente recitato la parte di “Rumour” che fa da prologo minaccioso all’intero dramma.²⁹ Una delle innumeri lingue che gli sopravvivono è naturalmente il Falstaff delle *Merry Wives of Windsor*,³⁰ ma un’altra traccia più sottile e allusiva avrebbe invece infestato il più famoso *play-within-the-play* in *Hamlet* dove, come è noto, l’assenza del clown nella compagnia teatrale che arriva alla corte danese costringe lo stesso principe/regista a recitare una parte tragicamente, follemente comica.³¹ In altre parole, è lo stesso attore che impersona Amleto a ricordare le funzioni di clown e di provetto danzatore di giga dell’ormai assente Kemp al termine della fatale pantomima istruita davanti alla corte, mentre un diverso carattere comico si sarebbe poi affermato nella *persona* del primo becchino proprio con il successore di Kemp nella compagnia dei Chamberlain’s Men, vale a dire Robert Armin.

Tenendo presenti questi complicati intrecci tra attori comici e personaggi, non sembra azzardato pensare che l’afflato nostalgico e filiale che congeda il teschio di Yorick proprio nella famigerata scena dei becchini potesse riesumare facilmente per il pubblico del tempo il fantasma della sagoma inconfondibile di un Dick Tarlton o di un Will Kemp. Così recita il ‘saluto’ di Amleto:

Let me see. Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio. A fellow of
infinite jest, of most excellent fancy. He hath bore me on his back a
thousand times. [...] Here hung those lips that I have kissed I know

²⁹ “Ho un’intera scuola di lingue in questa mia pancia e non ve n’è una che pronuci altra parola che il mio nome.” Nel Prologo, “Rumour” (“Fama”) è “painted full of tongues” (“tutta dipinte a lingue”) ed è legata alla figura del clown anche per il riferimento al “pipe” (“flauto”). Inoltre proprio nella scena militare in cui Falstaff conquista con la forza del suo “nome” il ribelle Colevile, minaccia poi di screditare l’ingrato Giovanni di Lancaster, il fratello del principe legittimo, con una “speciale” ballata in cui si farà raffigurare con il prigioniero che gli bacia il piede (IV.3.52-53).

³⁰ Si tratta di una commedia molto interessante tutta giocata sulla teatralità metamorfica della pancia di Falstaff camuffata e punita in un crescendo di inganni, beffe e travestimenti in chiave farsesca, che avrebbe ispirato, come è noto, l’ultimo capolavoro di Verdi, ma esula dai limiti del presente saggio. Mi limito a segnalare la bella lettura “emblematica” di Falstaff nei panni di Herne il Cacciatore in Claudia Corti, *Shakespeare e gli emblemi*, Roma: Bulzoni, 65-70.

³¹ Si veda Wiles, 58-59. Mi sono già occupata di questo aspetto ma limitatamente alla sola tragedia (C. Maria Laudando, “La doppia messinscena della memoria in *Hamlet*”, *Annali-Anglistica*, 38, 1-2 [1995]: 37-38).

not how oft. Where be your *gibes* now? Your *gambols*, your *songs*,
your *flashes of merriment* that were wont to set the table on a *roar*?
(V.1.181-183, 185-188)³²

Il *memento mori* del malinconico principe all'amato buffone della corte paterna, che avrebbe ispirato un'intera progenie bastarda di narratori-impostori da Sterne a Rushdie,³³ dunque rende omaggio e nello stesso tempo segna il commiato dalla comicità estemporanea (i lazzi, i lampi di allegria) e dalla potente fisicità (le capriole, le canzoni) che costituivano i tratti distintivi dell'attore che aveva impersonato il padre putativo di un altro principe dall'eredità altrettanto scomoda. Le parole stesse sembrano restituirci per sempre un'eco inquietante e ancora potente di quelle tensioni e ambivalenze tra i nuovi modelli epistemologici e testuali della modernità e il repertorio carnevalesco del teatro popolare che nel grasso cavaliere erano dispiegate in tutta la loro esplosiva e contraddittoria vitalità.

Come suggerisce al riguardo una delle letture critiche più aggiornate e suggestive, l'inesauribile carica vitale di Falstaff va forse paradossalmente radicata proprio nell'impermanenza paradigmatica del suo stesso teatro, in una posizione squisitamente liminare di transizione da un modello comico ormai declinante ("the centuries-old traditions of clown, carnival, and plebeian mirth")³⁴ a un modello emergente che si potrebbe già definire estetico legato qual è a una continua reinvenzione performativa del sé in un mondo che impone trasformazioni sempre più repentine:

³² "Fammi vedere. Ahimè, povero Yorick! Io lo conoscevo, Orazio. Un tipo di *infinita arguzia*, di *straordinaria fantasia*. Mi ha portato sulla schiena migliaia di volte. [...] Dove sono i tuoi *lazzi*, ora? Le tue *capriole*, le tue *canzoni*, i tuoi *lampi di allegria* che facevano *scoppiare di risate* la tavola?" (*Amleto*, tr. it. Agostino Lombardo, Milano: Feltrinelli, 2009; corsivi miei).

³³ Il riferimento è al narratore-performer di Sterne, che si ispira dichiaratamente al compianto buffone shakespeariano (basti pensare alla pagina nera del *Tristram Shandy*), e al protagonista del racconto omonimo di Salman Rushdie, "Yorick", che traccia una dissacrante saga di filiazioni narrative e affabulatorie spurie da Shakespeare a Sterne fino allo stesso Rushdie; si veda C. Maria Laudando, "A Line of Yoricks. Salman Rushdie's Bastard Legacies between East and West", *Anglistica AION – An Interdisciplinary Journal*, 12, 2 (2008): 133-145.

³⁴ Hugh Grady, "Falstaff: Subjectivity between the Carnival and the Aesthetic", *The Modern Language Review*, 96, 3 (2001): 623.

Because Falstaff is located precisely between these two moments, two quite different conceptual contexts can be constructed for him, one, however, for which he is too late (the carnival), the other for which he is too early (the aesthetic). What has to be said is that he is transitional between the two and thus embodies a central moment in the development of Western modernity.

Falstaff thus steps out of the boundaries of the plays in which he is featured and becomes for a subsequent modernity a figure of an almost vanished subaltern world uneasily afoot in an emerging modern one, and he becomes thereby simultaneously a dream or wish-fulfillment, within an aesthetic register.³⁵

È in virtù di questa insondabile liminarietà tra due modelli e due mondi che la teatralità di Falstaff così corposa e ridondante si rivela incredibilmente anche sempre metamorfica e umorale al punto da librarsi, a dispetto della sua insistita pesantezza e delle continue umiliazioni e dei bandi che subisce, come inafferrabile energia comica nelle mille lingue ibride che attraverso i secoli mai si stancheranno di inneggiare alle lusinghe ingannevoli della vita: “[...] banish plump Jack, and banish all the world.” (II.4.534-535)³⁶

³⁵ *Ibid.*

³⁶ “Bandire il paffuto Gianni, sarebbe bandire il mondo intero.” Come conclude Grady, alla fine è Falstaff che domina la memoria collettiva “[...] as a comic colossus which indeed Hal is unable to bestride” (623).