

Simonetta de Filippis (a cura di), *William Shakespeare e il senso del comico*. Napoli, Unior Press, 2019, 320 pp.

Con le sue commedie Shakespeare porta il comico a un livello superiore tanto da potersi misurare con i grandi generi della tragedia e dell'epica. Già nel 1598, infatti, Francis Meres paragona il drammaturgo a Plauto e Seneca e afferma che "Shakespeare among ye English is the most excellent in both kinds [i.e. comedy and tragedy] for the stage" (Allen 1933, 282r). Da sempre la commedia è genere duttile e flessibile e il teatro shakespeariano utilizza questa fluidità nelle forme, nei personaggi e nei linguaggi come potente stimolo di sperimentazione, ma anche di riflessione sulla realtà. Ne è una testimonianza la prima suddivisione delle opere drammatiche nel First Folio del 1623, che include tra le commedie anche drammi come *Measure for Measure* o *The Merchant of Venice*, successivamente definiti *problem play* e *dark comedy* per i toni di cupezza e le note tragiche che si allontanano dalle convenzioni della commedia cosiddetta romantica. Allo stesso modo, *The Tempest* e *The Winter's Tale* hanno poi trovato una definizione più appropriata nel termine *romance*.

È sulla base di questi presupposti che il volume curato da Simonetta de Filippis legge l'energia creativa del comico shakespeariano e la sua capacità di riflettere la complessità sia della natura umana sia del reale. I contributi raccolti nel volume hanno origine dal convegno William Shakespeare e il senso del comico, organizzato dall'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" nel 2019. Due giornate di studio pensate come approfondimento per gli studenti di Letteratura inglese, ma anche come occasione per suscitare un dibattito stimolante e un confronto scientifico. L'obiettivo del lavoro, evidenziato nelle pagine introduttive, è quello di permettere una più ampia riflessione sul valore intrinseco della commedia e sulla capacità di trasformazione del canone shakespeariano fino ai giorni nostri in un clima di scambio e collaborazione tra giovani studiosi e anglisti. Tra i molti meriti di questo volume c'è quello di fornire una bussola di riferimento per l'esplorazione

delle forme e dei significati mutevoli del comico e di offrire spunti efficaci anche per la didattica.

Il libro partecipa a un rinnovato interesse della critica shakespeariana nei confronti del genere della commedia che, negli ultimi anni, ha prodotto diversi studi, tra cui *The Oxford Handbook of Shakespearean Comedy* (2018), a cura di Heather Hirschfeld e *Shakespeare's Comedies: A Very Short Introduction* (2016) di Bart van Es. Il volume di de Filippis contribuisce a rinvigorire la produzione scientifica italiana attraverso un quadro ampio ed efficace di visioni e prospettive sulla forma della commedia e sul genere comico. I contributi si articolano in quattro sezioni riproponendo le diverse sessioni di lavoro del convegno, analizzando prima il significato, poi le forme e i linguaggi, infine la messa in scena e le rappresentazioni teatrali del comico shakespeariano.

La prima sezione si apre con un saggio della stessa curatrice dal titolo, “William Shakespeare e il senso del comico. La commedia come terreno di sperimentazione”. Centro focale dell’analisi di de Filippis è la difficoltà di definire il genere commedia, motivata in primo luogo “dalla sua complessità come specchio della vita in tutte le sue sfaccettature e ambiguità” (21). L’autrice ammonisce che non si deve pensare alla commedia come limitata al puro divertimento, piuttosto come rappresentazione della vita vera in tutte le sue sfumature di suoni e colori. La commedia shakespeariana porta in scena la complessità della vita come fonte inesauribile per la sperimentazione teatrale. Il comico in Shakespeare trae spunto dalla varietà della vita e arricchisce il genere di nuovi linguaggi, nuove modalità e strategie che si realizzano attraverso temi quali la perdita e la ricerca dell’identità, gli espedienti teatrali come il *play-within-the-play*, le soluzioni di apertura e chiusura delle commedie, la commistione di generi, la funzione dei luoghi e dei personaggi. In uno scambio continuo tra la natura teatrale della vita e il palcoscenico come specchio della realtà, il mondo comico di Shakespeare si pone non soltanto come terreno di sperimentazione della forma, ma anche come strumento di riflessione sulle relazioni sociali, politiche e interpersonali dell’uomo moderno.

Sulla scorta del contributo precedente, anche lo studio di Laura Di Michele, “Il comico shakespeariano tra ambivalenza e mutevolezza” è dedicato al senso di fluidità e trasformazione del comico. Due sono i nuclei concettuali che, secondo l’autrice, evidenziano il carattere duttile e controverso del comico shakespeariano. Da una parte, “la nozione sociologica e psicologica di ‘ambivalenza’” (Ibid.: 41) che sfrutta tanto le posizioni e le differenze sociali quanto

le strategie teatrali come il *play-within-the-play*. L'analisi di questo aspetto si concentra sul testo di *The Taming of the Shrew*, nel quale il senso del comico si snoda attraverso l'ambivalenza nel travestimento dei ruoli, tra l'ordine e il disordine dei comportamenti sociali che coinvolgono la realtà quotidianamente bassa di Sly e quella rarefatta letteraria del mondo aristocratico. Dall'altra, il concetto di matrice ovidiana e spenseriana di 'mutevolezza' che definisce il carattere in divenire delle strutture drammaturgiche e dei linguaggi della commedia shakespeariana. In *Love's Labour's Lost*, per esempio, l'ambivalenza e la mutevolezza si manifestano nella "conflittualità fra retorica e anti-retorica del linguaggio d'amore" (Ibid. 51). Il lavoro si conclude con un interessante sguardo alla contemporaneità attraverso il progetto teatrale Shakespeare in Kabul del 2005. L'autrice dimostra come il successo della messinscena afghana di *Love's Labour's Lost* dipenda anche dall'ambivalenza e dalla mutevolezza della sperimentazione shakespeariana che permettono alla commedia di adattarsi alla storia e alle tradizioni afghane, dando voce a un mondo completamente altro rispetto a quello elisabettiano.

Aggiungendo un'ulteriore tessera alla terminologia del comico in Shakespeare, Lorenzo Magno nel suo saggio, "Il comico come controdiscorso del comico", indaga la distinzione tra il ruolo del *fool* e quello del clown. A differenza del *fool*, il clown non è un personaggio ma un ruolo attorico con determinate caratteristiche – tra cui la dimensione iconica e gestuale, il gioco verbale – che si applicano a diversi tipi di personaggi. La presenza del clown, perciò, non si lega a nessun genere particolare, migra bensì dalla commedia alla tragedia costruendo un vero e proprio "controdiscorso", legato spesso al tema della morte, come accade nell'esempio eclatante dei becchini di *Hamlet*. In quest'ultimo caso, come anche in *Macbeth*, Mango sostiene che il clownesco conduce a un autentico "trionfo della morte" (Ibid.: 79).

Nella seconda sezione gli autori dei diversi contributi rileggono testi e personaggi comici del mondo shakespeariano attraverso una varietà di nuove prospettive e teorie. In "La commedia radicale *The Merchant of Venice*: la libbra di carne, l'anello di Leah e l'ideologia mercantile", Anna Maria Cimitile mette bene in luce come la critica all'ideologia mercantile emerga nella forma della commedia. Prendendo il calco dal celebre studio di Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy* (1984), l'autrice definisce il play una 'commedia radicale', ossia un dramma che "[interroga] le credenze prevalenti [...] radicale nel senso che va alla loro radice e anche nel senso che le sradica" (Ibid.: 96). I due frammenti

della “libbra di carne” e dell’“anello di Leah” rivelano gli aspetti negativi e pericolosi del mercantilismo, in quanto rappresentazione di una società nella quale tutto è eccessivamente e legittimamente ridotto a merce di scambio. Se Shylock è stato inteso come espressione delle storture e delle ipocrisie della società mercantile, Cimitile propone un’altra lettura dell’ebreo usurario in quanto soggetto che incarna una critica radicale alla stessa logica mercantile. Nella battuta di Shylock sull’anello di Leah “I would not have given it for a wilderness of monkeys” (III.1.113), il personaggio dell’ebreo usuraio mostra, attraverso l’eccesso, di essere “il vero donatore, colui che distingue tra dono e commercio perché sa che non tutto può essere investito dalle logiche dello scambio, della circolazione e del profitto” (Ibid. 110). Eppure, l’anello di Leah rivela paradossalmente la sua inattuabilità, proprio perché in eccesso rispetto alla circolazione di oggetti e parole. Forse anche per questo motivo, conclude l’autrice, resta quasi un senso di insoddisfazione davanti al finale giocoso della commedia.

Nel suo saggio, “Tra farsa e commedia. L’antropologia patriarcale di *The Taming of the Shrew*”, Rossella Ciocca dà spazio all’analisi dei rapporti tra identità di genere e potere nell’Inghilterra elisabettiana, rileggendo la commedia shakespeariana nell’ottica dei *gender studies*. La bisbetica domata ingloba al suo interno un sistema ideologico e culturale, espressione di un microcosmo rurale anglosassone nel quale esistevano una serie di riti e aneddoti esemplari attraverso i quali la comunità esercitava un controllo patriarcale su comportamenti femminili giudicati devianti e amorali. Forme pubbliche punitive, come il *carting* o lo *skimmington* ride, sono una traccia verbale nella commedia che rimangono come una sorta di memoria spettrale. A questo lontano sostrato popolare, sebbene non troppo remoto nel tempo e nella geografia, si legano le vicende di Caterina e Petruccio. Il retroterra patriarcale non ha soltanto una funzione sanzionatoria, ma anche propedeutica: come ben spiega Ciocca, nell’atmosfera festiva della commedia “si esplica la messa in discussione e quasi la decostruzione del modello non senza eliminarne però le tracce che restano a memoria di un passato ancora vicino e inquietantemente evocativo” (Ibid.: 126). La strategia modernamente decostruttiva del comico permette così che il testo possa aprirsi continuamente a nuove interpretazioni e scelte registiche.

In un’ottica lacaniana, il contributo di Giuseppe De Riso, “I ‘luoghi’ del desiderio e riconfigurazioni dello sguardo in *A Midsummer Night’s Dream*”, approfondisce la relazione esistente tra lo sguardo e il luogo. Lo spostamento da un luogo all’altro, in questo caso da Atene al bosco magico e di nuovo ad

Atene, alimenta la dimensione affettiva dello sguardo aprendo la strada a “inedite percezioni identitarie” (Ibid.: 136). Le riconfigurazioni visive dovute alle trasposizioni fisiche dei personaggi maschili e femminili provocano mancati riconoscimenti ed errori di valutazione che li conducono a una dimensione pseudo-onirica nella quale essi esplorano, in senso lacaniano, versioni altre del proprio sé. Nella forma della commedia, Shakespeare sperimenta forme alternative di conoscenza che coinvolgono lo spettatore prima ancora dei protagonisti. È lo spettatore che, senza cambiare il suo posto, fa esperienza nella superficie riflettente dei luoghi di una mutata percezione del desiderio, dell’eros e infine di sé stesso.

Lo studio di C. Maria Laudando, “Da Falstaff a Yorick. Il corpo e il fantasma della vis comica shakespeariana”, si sofferma sulla ingombrante presenza scenica e verbale di uno dei personaggi più celebri del canone shakespeariano, il cavaliere Sir John Falstaff. Attraverso il suo linguaggio comico, ricco di giochi di parole, Falstaff opera come elemento straniante all’interno della materia epica dei drammi storici. Simile a un re burla del Carnevale, Falstaff rappresenta una forza trasgressiva nei confronti della regalità e, più in generale, della vita. Alla luce del *new historicism*, Laudando richiama la complessa matrice storica del personaggio in rapporto a Sir John Oldcastle, portando alla luce un originale dettaglio che lega la caratterizzazione linguistica di Falstaff e il linguaggio satirico e irriverente presente in alcuni pamphlets puritani e che diventerà tratto distintivo dei cosiddetti *Falstaff Plays*. La spiccata vis comica di Falstaff si caratterizza, dunque, da una parte per le sue incredibili doti clownesche, che ricordano i ruoli comici di Dick Tarlton e William Kemp, dall’altra per la sua spiccata personalità metamorfica e umorale che permette la continua reinvenzione performativa del sé in un mondo che repentinamente cambia.

Il contributo di Bianca Del Villano, “La retorica della (s)cortesìa in *As You Like It*: una proposta di analisi pragmatica dei discorsi di Touchstone”, apre la terza sezione del volume dedicata ai linguaggi del comico. L’autrice si concentra sul linguaggio comico di *As You Like It* basandosi sulla metodologia della pragmatica storica, una disciplina che utilizza tra diversi modelli anche il teatro di Shakespeare per ricostruire il linguaggio parlato nel Rinascimento. Alla luce degli studi sul linguaggio dell’(im)politeness (Brown e Gilman 1989; Kopytko 1995), che nell’Inghilterra *early modern* si profila essere una strategia linguistica per la scalata sociale, Del Villano esamina ampiamente i discorsi di Touchstone come paradigma dei comportamenti verbali del tempo. In quanto *fool*,

Touchstone adotta modalità e tattiche discorsive come, per esempio, la cortesia strategica e la retorica dell'inversione per colpire o difendersi dai propri interlocutori. Il ricorso alla *crafty politeness* e all'inversione attiva con Touchstone un metadiscorso che fa emergere non soltanto le pratiche verbali del tempo ma anche le ipocrisie di ruolo nascoste dietro lo statuto cortese.

L'attenta analisi linguistica di Angela Leonardi in "Oscillazioni del comico in *Twelfth Night*" riporta alla luce, sulla scia dei primi interventi del volume, le potenzialità e le ambiguità della commedia shakespeariana. L'intento del contributo è individuare le declinazioni del comico in tutte le sue varietà espressive, dall'allegria più spensierata all'umorismo quasi tragico, attraverso il *close reading* degli scambi verbali e gestuali tra Ser Toby Belch e Ser Andrew Aguecheek, delle battute malinconiche di Feste e della crudele beffa ai danni di Malvolio nella commedia matura *Twelfth Night*. Particolare attenzione è dedicata a Feste, personaggio ormai vecchio e malinconico, la cui comicità in declino ricorda per consonanza visiva e psicologica l'immagine di Amleto con in mano il teschio del buffone Yorick, quest'ultimo simbolo di un passato felice come un tempo lo era anche Feste. Nella sua crisi di comicità, Feste rappresenta il *fool* saggio in mezzo a un'umanità folle, il cui corrispettivo iconografico potrebbe essere incarnato dal misterioso buffone in *La nave dei folli* di Hieronymus Bosch. Infine, la comicità di *Twelfth Night* si fa sempre più crudele e inquietante attraverso la cupa burla ai danni dell'austero moralista Malvolio. E tuttavia, sottolinea Leonardi, ancora più pungente è l'ironia della vita reale: la minaccia di Malvolio, "I'll be revenged on the whole pack of you!" (V.1.63) si concretizzerà con la decisione dei puritani come lui di chiudere i teatri nel 1642.

Il saggio di Aureliana Natale, "Il Co-mix shakespeariano: codici, generi e linguaggi tra parole e immagini", indaga i linguaggi della commedia di Shakespeare da una prospettiva transmediale nel fumetto Disney, nel manga giapponese e nella saga Sandman di Neil Gaiman. La premessa teorica sottesa all'incontro tra Shakespeare e i fumetti si basa sulla adattabilità e sulla complessità tanto del genere commedia quanto del linguaggio del fumetto. Il comic, in quanto oggetto, ha conosciuto negli anni una progressiva drammatizzazione della narrazione, affiancata da una maggiore introspezione dei personaggi e una complessità del linguaggio, che ha assunto toni più filosofici e contenuti esistenziali. Così come il fumetto ha assunto la forma più complessa del *graphic novel*, anche le riscritture della commedia shakespeariana hanno raggiunto una densità testuale e una fluidità, tali da rendere più sfumata e labile la distinzio-

ne tra i generi, come si vede in alcune trasposizioni shakespeariane. Il fumetto Disney *Paperon Bisbeticus Domato*, per esempio, gioca sulla giustapposizione, a volte parodica, tra la trama shakespeariana e la presenza di elementi metanarrativi sul periodo per creare un dialogo tra il mondo shakespeariano e quello contemporaneo. La collana Manga Shakespeareares rappresenta non soltanto un esperimento transmediale, ma è divenuto anche un utile strumento didattico sia in Giappone sia in Gran Bretagna per avvicinare il pubblico più giovane al canone shakespeariano. La saga *Sandman di Neil Gaiman*, infine, evidenzia l'inesauribile fluidità della materia shakespeariana che, come lo spirito di Ariel, è in grado di trasformarsi e ibridarsi in nuovi codici e linguaggi.

“Cymbeline: un romance storico” di Antonella Piazza presenta in maniera inedita la presenza di diversi generi nella commedia shakespeariana, in particolare nei romances, non come a una commistione bensì come a un percorso di transizione dalla tragedia a una nuova commedia. Laddove i romances mostrano una “riparazione ‘comica’ dell’entropia tragica” (Ibid.: 224), *Cymbeline* rappresenta lo scioglimento comico della tragedia di King Lear. Mentre nella tragedia Cordelia è vittima della cecità patriarcale che blocca la successione generazionale, Imogen è in grado di liberarsi sia dalla pulsione incestuosa del padre sia dalle ossessioni possessive del marito. Il dramma propone una reinvenzione del modello patriarcale non soltanto in chiave psicologica, ma anche storico-politica. *Cymbeline* salda la commedia con le *histories* e i *Roman plays* offrendo una risoluzione felice delle questioni politiche tra la Britannia e Roma. Quest’ultima è presentata in due età antitetiche. Da una parte, la corrotta Roma papista italianata, dall’altra, la Roma augustea che permette la pace e che, attraverso il processo di *translatio imperii*, è immagine della Britannia di *Cymbeline* grazie all’azione risanatrice della figlia Imogen, nonché anello di congiunzione con la monarchia di Giacomo I.

La quarta e ultima sezione del volume, dedicata alle produzioni teatrali del comico, si apre con il saggio di Roberto D’Avascio, “La ricetta del comico: La dodicesima notte nella rivisitazione di Laura Angiulli”, che ricostruisce l’intenso lavoro di drammaturgia della regista e direttrice della compagnia Galleria Toledo di Napoli. Come ricorda D’Avascio, *La dodicesima notte* è stata definita da Harold Bloom la migliore tra le commedie di Shakespeare (2001, 145), poiché in essa sembrano confluire le commedie precedenti, essendo attraversata da uno spirito comico assolutamente libero, fuori da ogni ordine. Non è un caso che le vicende si svolgano in un contesto geografico insolito rispetto alle trame

di ambientazione mediterranea: l'Illiria si pone come spazio sconosciuto, fantasticamente "fuor di sesto", abitato da personaggi caratterizzati da altrettanta instabilità che si muovono con apparente disordine e gioiosa libertà. La ragione di questo gioioso/giocoso stato confusionale nel quale vivono i personaggi è determinata dalla passione e dall'eros. "Tale libido teatrale", spiega D'Avascio, "si concretizza in maniera di racconto amoroso attraverso la presenza fisica della parola" (261). Proprio in questa direzione si muove l'elaborazione drammaturgica di Laura Angiulli che, nella sua ricerca scenica, giunge al comico shakespeariano attraverso un lavoro di riduzione e di essenzialità dello spazio e della messa in scena fino ad avvicinarsi a un purissimo teatro di parola. Dopo aver allestito *La bisbetica domata*, *Il mercante di Venezia* e *Misura per misura*, nel 2018 Laura Angiulli porta in scena *La dodicesima notte*. L'azione della commedia, come nel teatro elisabettiano, avviene in uno spazio vuoto nel quale prendono corpo il movimento e la parola degli attori attraverso un sofisticato disegno scenico realizzato dalle luci e dagli effetti sonori. Al fine di restituire il senso del comico shakespeariano fatto di una sostanza tutta umana, Angiulli cambia radicalmente la scena finale, concludendo la commedia con Orsino che sente di nuovo la dolcissima melodia iniziale. Un richiamo al piacere continuo che soltanto l'arte e il gioco teatrale possono continuamente rinnovare.

La figura di Falstaff torna nello studio di Annamaria Sapienza, "Il viaggio di Falstaff: transcodificazione di un personaggio", che indaga in una nuova prospettiva transmediale la vicenda teatrale del personaggio nel passaggio dal testo teatrale shakespeariano al melodramma di Giuseppe Verdi su libretto di Arrigo Boito (1893) e alla realizzazione cinematografica scritta, diretta e interpretata da Orson Welles (1965). Il passaggio attraverso generi e codici diversi testimonia l'efficacia e la vitalità di questo ruolo, uno dei più riusciti della fantasia di Shakespeare, che continua ad essere interpretato e rivisitato nel corso dei secoli. La presenza di Falstaff è rintracciabile non soltanto nella storia inglese, nella figura del cavaliere Sir John Oldcastle, ma anche nella tradizione classica (Plauto e Terenzio) e rinascimentale (*Il Fedele*, commedia erudita di Alvise Pasqualigo). Se nei drammi storici (nelle due parti dell'Enrico IV e nella citazione presente nell'Enrico V), la vicenda personale di Falstaff si integra con la figura presente nella cultura inglese ed europea, il personaggio subisce una sottile metamorfosi in *Le allegre comari di Windsor* diventando oggetto di scherno e perdendo la sua proverbiale impertinenza. Nella natura più malinconica di Falstaff emerge la qualità multiforme del comico shakespeariano che, in uno stes-

so personaggio, acquista toni e sfumature a seconda dei diversi generi. Il saggio si conclude con una riflessione sulla transcodificazione di Falstaff dal libretto di Boito, inteso a cogliere la mescolanza di grottesco e sublime nel personaggio del militare tracotante e licenzioso, al *Falstaff: Chimes at Midnight* di Welles, nel quale il lato comico del personaggio e i suoi difetti di cialtrone truffaldino, dedito al vino, sono stemperati da un'ingenua bonarietà tale da renderlo uno spirito sostanzialmente positivo al quale rivolgere una certa indulgenza. Pur nella reinvenzione del codice espressivo in diverse epoche, il paradigma shakespeariano rimane invariato rivelando così la grandezza comica e la perfezione che Shakespeare ha saputo conferire a questo personaggio.

La sezione si conclude con la disamina delle messe in scena di *Sogno di una notte di mezza estate*. Nel contributo, "Mettere in scena il mondo onirico. Il *Sogno di una notte di mezza estate* nelle produzioni del Teatro dell'Elfo", Paolo Sommaio evidenzia innanzitutto le analogie tra il teatro e la dimensione onirica della commedia. La consonanza tra sogno e teatro si può cogliere in primo luogo sul piano di un'esperienza intensa e del 'qui e ora' che si realizza entro i confini della sfera sensoriale e psichica. Entrambi inoltre avvengono in una condizione oltre la soglia del diurno e del quotidiano, da qui l'effetto perturbante. L'autore prosegue tracciando la storia delle produzioni artistiche di *Sogno di una notte di mezza estate* realizzate dalla compagnia milanese del Teatro dell'Elfo a partire dall'allestimento di Gabriele Salvatores nella stagione teatrale 1981-82, in versione musical rock-punk, fino alla più recente regia di Elio Capitani tra il 2016 e il 2018. La versione di Salvatores, spiega Sommaio, utilizza suoni, colori e registri recitativi per mettere in risalto l'opposizione tra il giorno, il mondo ordinario e la razionalità, da una parte, e la notte, gli istinti trasgressivi e i desideri inconsci dall'altra. Nella sua prima versione del 1988, Elio de Capitani privilegia, invece, una chiave di lettura più oscura del *Sogno*, alimentata dalle suggestioni critiche di Jan Kott e da alcune creazioni di Pina Bausch. Non c'è differenza in questa realizzazione tra lo spazio del quotidiano e il sogno, tra commedia e tragedia. Nelle edizioni successive (1997, 2010, 2016) de Capitani riscopre la dimensione ludica e solare della commedia, così da interpretare la commedia in chiave favolistica e onirica. In questa nuova versione del *Sogno* l'elemento perturbante non è scatenato dalle pulsioni inconse, bensì "dall'ironia di Ermia, dai toni sarcastici di Puck, dalle tirate buffonesche di Bottom" (Ibid.: 310), in altre parole è il senso del comico shakespeariano che reinventa il gioco scenico e la sua lettura del mondo.

Il volume curato da Simonetta de Filippis costituisce un ottimo punto di riferimento per approfondire la comprensione del comico in senso diacronico, ma soprattutto è in grado di cogliere la risonanza che la commedia shakespeariana esercita nelle trasposizioni e rivisitazioni in generi e codici differenti. Trattandosi di una raccolta di interventi, ogni contributo discute e approfondisce in maniera autonoma funzioni e linguaggi teatrali, relazioni con le questioni politiche, sociali e culturali del periodo, reinterpretazioni e transcodificazioni nel tempo del comico shakespeariano – da *Love's Labour's Lost* e *The Taming of the Shrew* a *The Merchant of Venice*, da *A Midsummer Night's Dream* e *Twelfth Night* a *Cymbeline* – secondo prospettive critiche diverse. Seppure nella singolarità di visioni e metodologie, è possibile ritrovare riferimenti e connessioni tra i saggi che compongono il volume e approfondiscono, per esempio, la figura chiave del *fool* o il potente personaggio di Falstaff, e ancora interpretano rappresentazioni e allestimenti teatrali contemporanei. Nel loro insieme, i contributi di questo volume offrono un'ampia visione dei diversi sensi e delle forme del comico shakespeariano nel corso del tempo e, soprattutto, riescono a inquadrare in un panorama organico la complessità e l'inesauribile potere creativo della scrittura teatrale di Shakespeare.

IRENE MONTORI
Sapienza Università di Roma

Bibliografia

Allen, Don Cameron. 1933. *Francis Meres's Treatise 'Poetrie': A Critical Edition*. Vol. 16. Urbana: University of Illinois.

Bloom, Harold. 2001. *Shakespeare: l'invenzione dell'uomo*. Milano: Rizzoli.

Dollimore, Jonathan. 1984. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Chicago: University of Chicago Press.

Hirschfeld, Heather. 2018. *The Oxford Handbook of Shakespearean Comedy*. Oxford: Oxford University Press.

Kopytko, Roman. 1995. "Linguistic Politeness Strategies in Shakespeare's Plays". In *Historical Pragmatics. Pragmatic Developments in the History of English*, a cura di Andreas Jucker, 515–540. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Roger, Brown, and Gilman Albert. 1989. "Politeness Theory and Shakespeare's Four Major Tragedies". *Language in Society* 18, no. 2: 159–212.

Van Es, Bart. 2016. *Shakespeare's Comedies. A Very Short Introduction*.

