

Linguae &

Rivista di lingue e culture moderne

2

2020

Nota sugli Autori	7
Roberta Mullini	11
Editoriale	
Fabio Ciambella	13
Danza, lingua e potere: (s)cortesia ne <i>La dodicesima notte</i> di Shakespeare	
Daniela Francesca Viridis	35
“Lay down branch roads, provide town sites, build barracks”: A Practical Stylistic Investigation of Hyde Clarke’s <i>Colonization, Defence, and Railways in Our Indian Empire</i> (1857)	
Alessandra Calanchi	59
Quando manca il detective. La presa in carico dell’investigazione in due racconti americani di fine Ottocento (When the Detective is Missing: Taking Charge of the Investigation in Two Late Nineteenth-Century American Short Stories)	
Beatrice Nori	71
Dreadful Dolls: Female Power in Carol Ann Duffy	

Cristina Matteucci	87
Lo <i>jurodivjy</i> in <i>Nostalghia</i> . Genesi ed evoluzione di Domenico nella sceneggiatura di Tarkovskij e Guerra (The <i>jurodivjy</i> in <i>Nostalghia</i> : The Character of Domenico in Andrej Tarkovskij and Tonino Guerra's Script Writing)	
Alessandra Pettinelli, Chiara Sola, Monique Carbone Cintra, Luca Avellini	105
<i>E-learning</i> e futuri studenti in mobilità internazionale. Riflessioni su aspetti e potenzialità di un corso di lingua italiana (E-Learning and Future Students in International Mobility: Considerations about Aspects and Makings of an Italian Language Course)	
Cecilia Lazzeretti	133
Communicating Sustainable Tourism in English and Italian: A Contrastive Analysis	
Cristina Solimando	155
Linguistic Interference and Religious Identity: The Case of a Lebanese Speech Community	
RECENSIONI	171

Danza, lingua e potere: (s)cortesia ne *La dodicesima notte* di Shakespeare

Fabio Ciambella

f.ciambella@unitus.it

Università degli Studi della Toscana

DOI: <https://doi.org/10.7358/ling-2020-002-ciam>

ABSTRACT – DANCE, LANGUAGE, AND POWER: (IM)POLITENESS IN SHAKESPEARE'S *TWELFTH NIGHT* – Dance in Elizabethan and Jacobean England was a practice closely linked to the notion of power, understood both from a political point of view – especially in relation to courtly dances – and from a gender perspective – as regards popular dances in particular. The purpose of this article is to conduct a linguistic analysis of Shakespeare's *Twelfth Night* 1.3, where two secondary characters, Sir Andrew Aguecheek and Sir Toby Belch, compete for the woman they both love – countess Olivia – by displaying absurd terpsichorean skills. With the support of conversation analysis and cognitive linguistics, this article underlines how the concept of power (intended both as man-man and man-woman relationship) is expressed at the linguistic level with a series of lexical and morphosyntactic strategies in the discourse about Renaissance dances.

KEYWORDS – dance; power; (im)politeness; *Twelfth Night*; pragmatics.

1. INTRODUZIONE METODOLOGICA E SCOPO DELLA RICERCA

Scopo del presente articolo è quello di indagare come le relazioni di potere si esplichino a livello pragmlinguistico nel dialogo sulla danza fra il nobile scanzonato Sir Toby Belch e l'ingenuo cavaliere Sir Andrew Aguecheek nell'atto 1, scena 3 de *La dodicesima notte* di William Shakespeare, impiegando i parametri della (s)cortesia all'interno del testo shakespeariano per mostrarne l'efficacia applicativa¹. Occorre sin da subito sviluppare queste considerazioni introduttive, prima di addentrarsi nel vivo dell'analisi testuale. Innanzitutto è bene chiarire la nozione di potere adottata in questo articolo, dal momento

¹ Fondamentale a tale proposito è stato l'ausilio di Del Villano 2018 sulle cui solide basi metodologiche è improntato il presente articolo.

che si tratta di un concetto largamente e variamente definito dalla critica più o meno recente, poiché trasversale a molte discipline. Nel presente intervento si adotta la definizione di potere esposta dal filosofo Thomas E. Wartenberg nel suo *Forms of Power* (1990), poiché la si ritiene particolarmente adatta alla trattazione dei temi qui esposti. Il potere, secondo Wartenberg, è espressione di forza (93), coercizione (105) e influenza (111) che un soggetto, o gruppo di soggetti, esercita su un altro individuo o gruppo². È con questa tripartizione in mente che verrà inteso il potere esercitato da Sir Toby sull'amico Sir Andrew ne *La dodicesima notte*, 1.3.

I due personaggi si inseriscono nella trama secondaria della commedia shakespeariana, incentrata anche sulle figure del servo Fabian, del *fool* Feste, del maggiordomo Malvolio e della dama di compagnia Maria. Malvolio, pieno di disprezzo per tutti gli altri personaggi e in particolar modo per Sir Toby, del quale giudica inammissibile la condotta smodata e l'irrefrenabile passione per l'alcol, sarà il bersaglio di una beffa organizzata dagli altri tre, volta a metterlo in cattiva luce nei confronti della padrona Olivia, di cui Malvolio si rivela essere innamorato. La trama secondaria si intreccia con le vicende principali dei gemelli Viola e Sebastian, separati da un naufragio al largo delle coste dell'Illiria e impegnati in una rocambolesca serie di eventi che li porterà, alla fine del dramma, al ricongiungimento e al matrimonio con, rispettivamente, il duca d'Illiria Orsino e la contessa Olivia, mentre Sir Toby convolerà a nozze con Maria.

Il dialogo che verrà qui preso in esame, quasi una parentesi comica interpretata da due clown dai risvolti poco interessanti a livello di trama, ha il duplice scopo di introdurre i personaggi di Sir Toby e Sir Andrew che per la prima volta entrano in scena e di esplicitare la relazione di potere che sussiste fra i due. Si scopre infatti che le lusinghe che il nobile rivolge al cavaliere a proposito delle sue eccellenti doti fisiche e di ballerino provetto altro non sono che uno specchietto per le allodole. Sir Toby, zio della contessa Olivia, ha il vizio di bere, ma le sue finanze non gli permettono più di sperperare buona parte del suo denaro in alcol. Sir Andrew, invece, di rango inferiore, è però più ricco, con una rendita di "three thousand ducats a year" (1.3.18)³, come non manca di far notare Sir Toby a Maria. Sir Andrew entra in scena

² "A social agent *A* has *power over* another social agent *B* if and only if *A* strategically constrains *B*'s action-environment" (Wartenberg 1990, 85. Enfasi nell'originale).

³ Le citazioni dall'originale shakespeariano di *Twelfth Night* sono riprese da Taylor *et al.* 2016. La traduzione italiana adottata è Lombardo (a cura di) 2004: "tremila ducati l'anno".

per comunicare all'amico che non ha più intenzione di corteggiare la contessa Olivia, dal momento che lei non mostra altro che disprezzo nei suoi confronti. Intuendo che la dipartita di Sir Andrew potrebbe significare la fine dei bagordi serali, Sir Toby esercita tutto il potere che gli deriva da una posizione sociale superiore a quella dell'amico e da una maggiore abilità linguistica (in termini di pragmatica, come si vedrà) per convincere Sir Andrew a non demordere. Dopotutto, sostiene Sir Toby, chi potrebbe resistere a un ballerino così abile e infaticabile come Sir Andrew? Sicuramente Olivia si mostra ritrosa nei suoi confronti perché non vuole cedere subito alla passione.

Una volta chiarito il contenuto della scena, occorre impostare una riflessione metodologica che consenta di chiarire i presupposti teorici su cui impostare l'analisi linguistica del dialogo selezionato e che permetta di interpretare gli scambi di battute sulla danza fra Sir Toby e Sir Andrew. Si introdurrà quindi brevemente la teoria della (s)cortesia, un approccio transdisciplinare che viene fatto solitamente rientrare nel campo della pragmalinguistica. Si tratta di una metodologia di ricerca che affonda le proprie radici negli studi di filosofia del linguaggio di John L. Austin e John Searle che, fra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso⁴, introdussero il concetto di atto linguistico. Senza passare in rassegna le numerose teorie e i vari teorici che hanno inaugurato la fortunata stagione degli studi sulla (s)cortesia contemporanei (fra gli altri vale la pena di accennare almeno a Goffman 1967, Lakoff 1973, Grice 1975, e Leech 1983), il presente studio si concentrerà sui risultati di ricerche più recenti che hanno evidenziato una connessione fra (s)cortesia e potere. In particolare, verranno presi in esame gli approcci di Penelope Brown e Stephen C. Levinson (1978; 1987), considerati come i sistematizzatori degli studi sulla (s)cortesia, Jonathan Culpeper (1996), che ha revisionato in parte le precedenti teorizzazioni della (s)cortesia, e Derek E. Bousfield (2008), curatore di un intero volume dedicato a (s)cortesia e potere. Si inizierà questa trattazione proprio da quest'ultimo punto, le questioni metodologiche (parr. 1.1-1.3), per poi accennare alla pratica della danza nel Cinque-Seicento inglese (par. 2). Infine, dopo aver chiarito alcuni punti fondamentali dei giochi di potere ne *La dodicesima notte* (par. 3), si analizzerà il dialogo sulla danza fra Sir Toby Belch e Sir Andrew Aguecheek in 1.3 con gli strumenti offerti dalla teoria della (s)cortesia (par. 4).

⁴ Il riferimento è al ciclo di lezioni su William James tenute da Austin nel 1955 all'Università di Harvard, che vengono pubblicate postume nel 1962. Senza dubbio, è Searle 1969 che sistematizza definitivamente le teorie di Austin e lo consacra, insieme a Searle per l'appunto, come il fondatore della teoria degli atti linguistici.

1.1. *Brown e Levinson: Il concetto di “faccia” e gli atti volti a minacciarla*

Rifacendosi alla nozione di ‘faccia’ intesa da Goffman (1967) come maschera sociale che ogni parlante indossa quando dialoga con altri soggetti, Brown e Levinson affidano le proprie teorie sulla (s)cortesia essenzialmente al lungo saggio “Universals in Language Usage” del 1978, poi riedito nel 1987, questa volta senza il saggio introduttivo di Esther N. Goody, con il nuovo titolo *Politeness: Some Universals in Language Use*. Nella produzione di un qualsivoglia atto linguistico all’interno di un dialogo, ogni interlocutore si impegna, secondo Brown e Levinson, a salvaguardare la propria faccia. Essa può essere di due tipi: positiva, intesa come il desiderio da parte di un interlocutore che gli altri soggetti coinvolti nella conversazione approvino le sue azioni (un’estensione del principio di cooperazione di H. Paul Grice⁵); negativa, da intendersi invece come il bisogno dell’interlocutore di non essere ostacolato o ripreso (1987⁶, 13-15). Prima di proseguire oltre, è bene sottolineare che in entrambi i casi si tratta di mettere in atto delle strategie discorsive che molto hanno a che fare con il concetto di potere, in quanto la conservazione o la rottura degli equilibri conversazionali si gioca su fattori intrinsecamente ed estrinsecamente legati al potere che un interlocutore (non) ha (o pensa di avere) nei confronti dell’altro o degli altri (29-33).

Come accennato, dunque, la tendenza alla conservazione della propria faccia presuppone anche una serie di ostacoli mirati alla rottura di tale equilibrio e che Brown e Levinson definiscono atti che minacciano la faccia (*face threatening acts* o FTA)⁷, e che sconvolgono i giochi di potere fra due o più interlocutori (25-27). Se c’è desiderio di non rompere l’equilibrio conversazionale, la faccia viene preservata o addirittura rinforzata; viceversa, entrano in gioco gli FTA che sono essenzialmente di due tipi: quelli che minacciano la faccia positiva o negativa del destinatario – come ordini, richieste, provocazioni, minacce, ecc. – e quelli che minacciano la faccia positiva o negativa dell’emittente – quali giustificazioni, scuse, autoumiliazioni, contraddizioni, ecc. (68-74). Una volta individuati i tipi di faccia che un interlocutore può

⁵ Introdotta negli studi di pragmatica da Grice (1975), il principio di cooperazione implica che vi sia esplicita intenzione da parte dell’emittente di un messaggio e del suo destinatario di collaborare al fine della comprensione reciproca.

⁶ Le citazioni da Brown e Levinson si riportano dal loro volume del 1987 che, tuttavia, ripropone il lungo saggio del 1978, con diversa impaginazione.

⁷ Per una trattazione in lingua italiana sulle teorie della (s)cortesia si vedano Mullini 1979 e Bruti 2013.

assumere in una conversazione e riscontrato che vi sono enunciati che minacciano gli equilibri conversazionali, Brown e Levinson propongono una serie di comportamenti (da quelli meno pericolosi per la perdita della faccia a quelli più rischiosi) e strategie per minimizzare gli FTA:

- 1) Compiere un FTA:
 - Direttamente (*on record*)
 - 1- Direttamente e chiaramente (quando gli interlocutori si rendono conto che la situazione richiede una certa urgenza, quando il destinatario non rischia di perdere la faccia, quando l'emittente è di molto superiore socialmente – e linguisticamente, aggiungerei – al destinatario o può facilmente far leva sui presenti e minimizzare il destinatario senza perdere la propria faccia);
 - 2- Mitigando:
 - i. Cortesia positiva (desiderio di non interferire con la libertà del destinatario); si tratta di quindici strategie che enfatizzano la familiarità);
 - ii. Cortesia negativa (far sentire il destinatario a proprio agio, mostrando rispetto);
 - Indirettamente (*off record*) (metafore, domande retoriche, tautologie, e ogni tipo di strategia indiretta).
- 2) Non compiere un FTA.

Infine, Brown e Levinson propongono una formula per calcolare il peso (W [weight]) della minaccia x di un atto linguistico introducendo tre variabili (74-83):

- 1) Il potere (P) esercitato dall'emittente sul destinatario (che Brown e Levinson definiscono *speaker* S e *hearer* H);
- 2) La distanza sociale (D) fra gli interlocutori;
- 3) Il rango (R) della minaccia in una determinata cultura:

$$W_x = P(S, H) + D(S, H) + R_x$$

Il potere compare dunque come una delle tre variabili che permettono di calcolare il peso, il “valore” (Bruti 2013, 14) di una determinata minaccia alla faccia di un interlocutore. Trattandosi di un’addizione di funzioni, tanto più grande sarà il potere esercitato dall'emittente sul destinatario, tanto più pesante sarà un FTA.

1.2. Culpeper: "Towards an Anatomy of Impoliteness"

Particolarmente interessante ai fini della nostra trattazione, poiché chiama di nuovo in causa il potere, è anche la teoria della (s)cortesia di Jonathan Culpeper (1996), che rivede in parte quella di Brown e Levinson. Secondo il linguista dell'Università di Lancaster, infatti,

There are circumstances when the vulnerability of face is unequal and so motivation to cooperate is reduced. A powerful participant has more freedom to be impolite, because he or she can (a) reduce the ability of the less powerful participant to retaliate with impoliteness (e.g. through the denial of speaking rights), and (b) threaten more severe retaliation should the less powerful participant be impolite. (354)

Partendo dunque dal presupposto che atteggiamenti scortesivi si verificano maggiormente laddove vi è una relazione di potere conversazionale sbilanciata fra due interlocutori, Culpeper propone un modello basato su cinque macrostrategie (*suprastrategies*) di scortesia (356-57)⁸:

- 1) *Bald on record impoliteness*: scortesia palese. Strategia messa in campo quando la posta in palio è alta e vi è l'intenzione da parte del locutore di attaccare la faccia dell'interlocutore.
- 2) *Positive impoliteness*: uso di strategie concepite per danneggiare le esigenze di faccia positiva da parte del destinatario [...].
- 3) *Negative impoliteness*: l'uso di strategie concepite per danneggiare le esigenze della faccia negativa del destinatario [...].
- 4) *Sarcasm or mock politeness*: l'uso di strategie di cortesia che sono palesemente insincere e che si limitano quindi a una realizzazione di superficie. Il sarcasmo (falsa cortesia per disarmonia sociale) è chiaramente opposto alla bonaria canzonatura (falsa scortesia per armonia sociale).
- 5) *Withhold politeness*: rimanere in silenzio o trascurare di agire in modo cortese laddove sarebbe richiesto.

Fra queste ci si concentrerà sulla scortesia positiva, quella negativa, e il sarcasmo e che richiama fortemente il principio d'ironia (IP) di Leech (1983, 142). Della scortesia positiva e di quella negativa nella sezione analitica di questo articolo si prenderanno in esame soprattutto alcune delle microstrategie (*output strategies*) che Culpeper identifica per ognuna di esse (357-58)⁹:

⁸ Se ne dà qui la traduzione in italiano fornita da Calvetti 2014, 296-97.

⁹ Se ne dà qui la traduzione in italiano fornita da Pinton 2016, 93-94.

Positive impoliteness output strategies: [...]

- 1) Ignorare l'altro – non riconoscere la presenza dell'altro.
- 2) Escludere l'altro dalle attività.
- 3) Dissociarsi dall'altro – per esempio, negare punti in comune con l'altro; evitare di sedersi vicini.
- 4) Essere disinteressato, non accondiscendente, non simpatetico.
- 5) Usare marcatori d'identità non appropriati – per esempio, usare titolo e cognome all'interno di una relazione di intimità, o un soprannome nel caso di una relazione contraddistinta da un certo grado di distanza sociale. [...]
- 6) Usare un linguaggio oscuro o segreto – ad esempio, disorientare l'altro con un linguaggio settoriale o specifico, oppure usare un codice noto soltanto ad alcuni all'interno di un gruppo, ma non all'interessato.
- 7) Cercare il litigio/disaccordo – scegliere un argomento sensibile.
- 8) Mettere l'altro a disagio – per esempio, non evitare silenzi nella conversazione, o non fare uso di battute, o non fare conversazione disimpegnata, non utilizzare, cioè, tutti quegli espedienti che in un normale contesto di preservazione della faccia si attuerebbero per far sentire l'interlocutore a suo agio.
- 9) Usare parole tabù – imprecare, usare un linguaggio offensivo, ingiurioso, oltraggioso, blasfemo. [...]
- 10) Usare appellativi spregiati o offensivi nei confronti dell'interlocutore.

Negative impoliteness output strategies: [...]

- 1) Spaventare o minacciare l'altro – far credere che saranno attuate misure dannose nei confronti dell'altro.
- 2) Essere condiscendenti, esprimere disprezzo, deridere, mettere in ridicolo – enfatizzare il proprio potere relativo. Essere sprezzanti. Non trattare l'altro seriamente. Sminuire l'interlocutore (ad esempio usando nomignoli o diminutivi).
- 3) Invadere lo spazio altrui, letteralmente, in modo fisico (ad esempio posizionarsi più vicino all'altro di quanto le circostanze richiedano) o metaforicamente, verbalmente (ad esempio chiedere o parlare di informazioni troppo intime dato il rapporto fra parlante e interlocutore).
- 4) Associare esplicitamente l'altro con aspetti negativi – personalizzare, usare in modo enfatico i pronomi “io” e “tu”.
- 5) Ostacolare o bloccare l'altro.
- 6) Evidenziare l'inadeguatezza dell'altro.

In particolare, ai fini del presente articolo, si prenderanno in considerazione microstrategie quali l'uso di un linguaggio volutamente oscuro da parte dell'emittente (strategia n. 6 della scortesia positiva) e la sufficienza, il disprezzo e il ridicolo (strategia n. 2 della scortesia negativa, che enfatizza il potere dell'emittente sul destinatario).

1.3. La scortesia strumentale di Bousfield

Infine, vale la pena di presentare brevemente il contributo di Derek E. Bousfield alla teoria della (s)cortesia applicata al potere (2008, 127-54). Più che elaborare una vera e propria tassonomia della (s)cortesia – come riscontrato invece negli studi di cui si è trattato nei paragrafi precedenti – e dei suoi rapporti con la nozione di potere, Bousfield analizza le teorie di Brown e Levinson e di Culpeper nell’ottica di indagare che tipo di rapporto vi sia in esse fra scortesia e potere. Lo studioso della Manchester Metropolitan University muove i suoi presupposti, oltre che dalla già citata definizione di potere di Wartenberg (1990), anche dalla nozione di potere del linguista Richard J. Watts (1991). Anziché operare una tripartizione, come propone Wartenberg, la definizione che dà Watts di potere è bipartita e si focalizza sull’azione dell’esercizio del potere in sé e sul soggetto sul quale ricade tale esercizio di potere (60-61). In altre parole da un lato vi è il potere *di* agire in una determinata maniera (*power to*), mentre dall’altro il potere viene esercitato *su* un soggetto (*power over*). Facendo sue le definizioni di potere di Wartenberg e Watts, da un lato, – e fondendo quindi una teoria filosofica con una di natura linguistica – e l’approccio alla (s)cortesia di Brown e Levinson e di Culpeper, Bousfield ipotizza che il punto d’incontro fra scortesia e potere sia la cosiddetta scortesia strumentale (*instrumental impoliteness*), definita come “impoliteness with the primary goal of affecting the target(s) of the impoliteness so that she/he acts in certain setting-specific, (extra)linguistic ways” (2008, 139). Si vedrà nei prossimi paragrafi che tale definizione si applica perfettamente alla situazione che viene a crearsi fra Sir Toby e Sir Andrew ne *La dodicesima notte*.

2. LA DANZA COME *INSTRUMENTUM REGNI* NEL RINASCIMENTO INGLESE

Abbiamo fin qui trattato di come le relazioni di potere (inteso nelle accezioni individuate sopra) possano esplicitarsi a livello linguistico grazie all’ausilio di vari approcci alla teoria della (s)cortesia. In questo paragrafo, insistendo ancora sulla nozione di potere, si presenterà brevemente il panorama tersicoreo del periodo elisabettiano inglese, ponendo l’accento su come danza e potere fossero strettamente connessi fra loro ¹⁰.

¹⁰ Per una trattazione delle danze rinascimentali nell’Inghilterra elisabettiana cfr.

Le danze di corte, come qualsiasi altra forma di intrattenimento rinascimentale curtense, erano indubbiamente emblemi del potere sociopolitico dei re Tudor e, soprattutto, Stuart¹¹, strumento nelle mani dei sovrani per ribadire la loro condizione di *prim[i] inter pares*. Tali danze si costituivano di coreografie studiate gerarchicamente per far sì che gli individui di rango più alto si trovassero al centro della scena¹². Dare sfoggio delle proprie doti terasicoree alle feste e agli eventi curtensi fruttava spesso un avanzamento nella società rinascimentale, quale diventare i favoriti dei sovrani e acquisire sempre maggiore potere e influenza¹³. La rivalità fra uomini della corte per accaparrarsi il “titolo” di favorito del re o della regina era molto sentita; ed ecco allora che la danza diventa non soltanto sfoggio di doti fisiche indirizzato ad ingraziarsi il sovrano, ma anche una forma di attacco e difesa, soprattutto fra chi gravita intorno alla Corte, per scalare posizioni all'interno della gerarchica società curtense del primo periodo moderno inglese¹⁴. È proprio in questo contesto,

Ciambella 2017, in particolare il capitolo 1 (“Dancing’s only life”: La danza nell’Inghilterra elisabettiana e giacomiana”), 15-49.

¹¹ Durante i regni di Giacomo I (1603-1625) e Carlo I (1625-1642) la danza si fa emblema di un potere monarchico fortemente centralizzato e di una società spiccatamente patriarcale. Giacomo I, re “per diritto divino”, autore di trattati filo-assolutistici come *The True Law of Free Monarchies* (1598) e il più noto *Basilikon Doron* (1599), vedeva la danza come uno strumento di propaganda regia e i *masque* di corte, forma di spettacolo preferita dal sovrano e da sua moglie, sono imbevuti di rimandi al potere centralizzato dello Stuart, sia come celebrazione, che come satira politica da parte dei vari drammaturghi (cfr. Butler 1998).

¹² Basti pensare ai *masque* curtensi di Ben Jonson (soprattutto di epoca giacomiana) dove l’ordine gerarchico e le relazioni di potere si esprimono all’ennesima potenza. Infatti, la presenza sul palco del teatro (soprattutto privato come quello della residenza reale a Whitehall) della regina Anna di Danimarca, dei principi e dei favoriti del re rendeva tali influenti personalità il fulcro stesso della scena (cfr. Orgel 1975, 59-87; Butler 2012).

¹³ Ad esempio, Sir Robert Dudley si era ingraziato il favore della regina Elisabetta già nei primi anni del suo regno danzando come nessun altro e guadagnandosi il titolo di Pallaphilos (amante della dea Atena), nonché principe del Natale (Pearce 1848, 116-17). Sir Christopher Hatton, per lo stesso motivo, divenne uno dei favoriti della regina, fino ad arrivare a ricoprire la funzione di Lord Ciambellano nel 1587.

¹⁴ Molto particolare, poiché riguarda un attore piuttosto che un nobile di Corte, è il caso di William Kempe, celeberrimo clown shakespeareano che, dopo essere stato allontanato dai Chamberlain’s Men (la compagnia di attori più in voga fra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo) per ragioni a noi oggi non ben note, scrive un pamphlet intitolato *Nine Days Wonder* (1600), nel quale tenta di difendersi dalle accuse di chi lo ha fatto allontanare dalla Corte, dimostrando di essere un infaticabile ballerino dalle doti straordinarie, che per ben nove giorni avrebbe percorso i più di 150 km che separano Londra da Norwich

in cui l'esercizio coreutico emerge come terreno di sfida e sfoggio esibizionista fra personaggi che gravitano intorno alla Corte, che viene inquadrata la scena de *La dodicesima notte* della quale si tratterà nei prossimi paragrafi. Tuttavia, le danze citate da Sir Toby e Sir Andrew non appartengono esclusivamente ad un ambiente elitario come la Corte inglese, ma attingono molto anche al repertorio delle danze di carattere più popolare.

Occorre dunque distinguere gli eleganti e vigorosi balli curtensi da quelli popolari, dato che in questi ultimi le dinamiche di potere si esplicavano maggiormente a livello di genere, come gioco di potere fra i due sessi, o magari celebrando il ciclo di morte e rinascita della natura in occasione di festività e ricorrenze particolari (cfr. Winerock 2011). Nelle danze del popolo le dimostrazioni di forza da parte degli uomini o le esibizioni di sensualità da parte delle donne potevano sancire quale dei due sessi predominasse sull'altro in una determinata *performance*, o simboleggiare la fertilità della creazione. Non che le danze curtensi fossero totalmente avulse da qualsiasi forma di esibizionismo di doti fisiche finalizzate al corteggiamento e al doppio senso – anzi, tutt'altro – ma indubbiamente in esse lo sfoggio di queste doti era strettamente connesso alla mobilità sociale, “a forensic oration whose purpose was to persuade” (Howard 1998, 22).

Non è quindi azzardato asserire che, essendo il dialogo sulla danza fra Sir Toby e Sir Andrew finalizzato a mettere in risalto le doti fisiche del cavaliere e a persuaderlo a proseguire le sue *avances* nei confronti della contessa Olivia, si riscontrano sia elementi tipici della mobilità sociale e del corteggiamento che caratterizzano le danze curtensi, sia un atteggiamento più smaliato nei confronti del gioco di potere fra i sessi legato maggiormente ai balli popolari.

a passi di *morris dance*. Chissà che la battuta di Sir Toby Belch: “why dost thou not go to church in a galliard and come home in a coranto? My very walk should be a jig” nel dialogo che si prenderà in esame non si riferisca proprio all'impresa di Kempe. Del resto, data la probabile stesura de *La dodicesima notte* fra il 1599 e il 1602, la critica non concorda sul fatto che Kempe si fosse già allontanato dai Chamberlain's Men e che fosse stato sostituito da Robert Armin – più talentuoso di Kempe in quanto ad abilità canore e quindi più adatto al ruolo di Feste (cfr. Elam 2008, 134) – quando Shakespeare creò il personaggio di Sir Toby Belch: “Though Kempe had left, Sir Toby is a Kempe part” (Lothian and Craik [1975] 2000, lxxxvi).

3. LA DODICESIMA NOTTE E IL RAPPORTO CON IL POTERE

Composta fra il 1599 e il 1602¹⁵, *La dodicesima notte*, il cui titolo si riferisce all'Epifania, ossia la dodicesima notte dopo quella di Natale, venne pubblicata per la prima volta nel *Folio* shakespeariano del 1623 e inserita fra le commedie del Bardo inglese. Il dramma trae ispirazione da una serie di opere tardo cinquecentesche che a loro volta riprendevano le trame de *La Calandria* (1513) del cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena e dell'anonima commedia senese *Gl'Ingannati*, messa in scena dall'Accademia degli Intronati nella città toscana nel 1531.

Senza dilungarci sulla trama della commedia, già brevemente discussa nell'introduzione, cercheremo di delineare il complesso rapporto fra questo dramma e il potere, ricordando sin da subito che la sua data di stesura coincide con un periodo assai delicato per il centro del potere monarchico in Inghilterra. Infatti, la regina Elisabetta I, arrivata alla soglia dei suoi settanta anni senza un marito né figli, sembra non voler nominare un erede al trono e il Lord del Sigillo Privato, il consigliere regio Robert Cecil, succeduto al padre William nel 1598, inizia le sue trattative segrete con uno dei parenti più prossimi alla regina, Giacomo VI di Scozia, che sarebbe appunto divenuto re Giacomo I d'Inghilterra.

Si avverte una certa tensione politica ne *La dodicesima notte*, scritta al calare del regno della Regina Vergine, “a reign that had grown increasingly repressive” (Hamilton 1992, 86), mentre il suo fulcro si andava inesorabilmente spegnendo e inasprendo, essendo Elisabetta sempre più rinchiusa nelle sue stanze con la servitù. E proprio questa segregazione autoinflitta è citata nella commedia attraverso la figura della contessa Olivia, corteggiata dal duca d'Illiria Orsino e da Sir Andrew Aguecheek, quasi sempre rinserrata nei propri appartamenti, come lamenta suo zio Toby Belch all'inizio della scena che prenderemo in esame: “What a plague means my niece to take the death of her brother thus? I am sure care's an enemy to life”¹⁶ (1.3.1-2). Un potere politico, dunque, che mostra sin da subito le sue debolezze, non solo a causa di una

¹⁵ Sia nell'edizione dei *Complete Works* della Royal Shakespeare Company del 2007, sia in quella della Bloomsbury Arden Shakespeare del 2011, che nella nuova edizione Oxford University Press del 2016, si indica il 1601 come probabile data di stesura. Cfr. Bate and Rasmussen 2007, 649; Proudfoot, Thompson, and Kastan 2011, 1191; Taylor *et al.* 2016, 1828.

¹⁶ “Che diavolo intende mia cugina prendendo in questo modo la morte di suo fratello? Sono sicuro che gli affanni sono nemici della vita”.

contessa che preferisce la compagnia della servitù a quella dei suoi pari e dei gentiluomini che la corteggiano, ma anche grazie alla mancata predisposizione di Orsino all'amministrazione del ducato che egli governa. Il nobile, infatti, viene subito presentato nell'atto di assecondare soprattutto i propri desideri e di struggersi d'amore per Olivia, piuttosto che di occuparsi della gestione dei propri possedimenti: "If music be the food of love, play on, / Give me excess of it that, surfeiting, / The appetite may sicken and so die"¹⁷ (1.1.1-3).

Tuttavia, ne *La dodicesima notte*, il potere, inteso come forza coercitiva che guida e influenza le azioni che avvengono sulla scena (costituendo così una *summa* delle forme di potere identificate da Wartenberg), è espresso soprattutto sotto forma di amore. È infatti l'amore fra i vari personaggi, primo fra tutti quello fraterno dei gemelli Viola e Sebastian, a tessere le fila del discorso drammatico: Viola, che per ritrovare suo fratello si traveste da Cesario e cerca di ingraziarsi Orsino insegnandogli a corteggiare Olivia, si innamora del duca che mostra un attaccamento particolare al suo nuovo consigliere, mentre la contessa, ben lungi dal cedere al corteggiamento di Orsino, si scopre innamorata della versione maschile di Viola, ossia Cesario. Nella scena finale, quando Sebastian fa il suo ingresso in scena, i due fratelli si ritrovano e finiscono per sposare rispettivamente Orsino – che dopo l'agnizione capisce di essere innamorato di Viola – e Olivia – che essendo già innamorata della Viola travestita da uomo, non deve far altro che unirsi al di lei gemello Sebastian.

Focalizzando l'attenzione sulla scena terza dell'atto primo, si scopre come anche in questo caso, sebbene di tutto si tratti fuorché di amore, il potere che Sir Toby esercita su Sir Andrew ci viene presentato in tutte e tre le forme espresse da Wartenberg (1990):

1. il potere è forza, arma politica e sociale che Sir Toby possiede e tenta di usare per far uscire Olivia dall'autoreclusione (dopotutto è pur sempre un nobile);
2. è coercizione perché piega Sir Andrew al suo volere;
3. è influenza perché, grazie alla *imagery* tersicorea e usando abilmente le strategie della (s)cortesìa, riesce a far rimanere l'amico un mese in più in Illiria per continuare il corteggiamento di quest'ultimo nei confronti di sua nipote.

Non solo, ma il rapporto fra i due personaggi può essere analizzato anche secondo i parametri di Watts (1991), ripresi, come si è visto, da Bousfield

¹⁷ "Se la musica è il cibo dell'amore, suonate / Ancora, datemi musica in eccesso, / Così che, sazio, l'appetito possa / Ammalarsi e morire".

(2008) a proposito della definizione di scortesia strumentale. Infatti, il dialogo che si prenderà in esame nel prossimo paragrafo mostra che Sir Toby ha il potere *di* convincere qualcuno a non andarsene, ma a rimanere con lui in Illiria e finanziare così le allegre bevute, e che questo potere viene esercitato *su* Sir Andrew.

4. ANALISI (ATTO 1, SCENA 3)

Al fine di analizzare nel dettaglio la scena terza dell'atto primo dal punto di vista della teoria della (s)cortesia e dei giochi di potere fra Sir Toby e Sir Andrew il testo (1.3.1-114) verrà suddiviso in tre sezioni conversazionali, restringendo il fuoco sulla terza di esse. Infatti, nella prima parte (1.3.1-35) non vi è alcun bisogno di adottare particolari FTA, in quanto i personaggi in scena, Maria e Sir Toby, dialogano schiettamente fra di loro. Le cose cambiano con l'ingresso in scena di Sir Andrew, che costringe gli altri due personaggi a una serie di aggiustamenti conversazionali dovuti ai suoi continui fraintendimenti, come ad esempio quello relativo all'ordinativo "accost" (1.3.36-46) che l'ingenuo cavaliere scambia per il cognome di Maria anziché intenderlo come un invito ad avvicinarsi. La terza parte, infine, che vede l'uscita di scena di Maria e il dialogo esclusivo fra Sir Toby e Sir Andrew, è invece rappresentativa di tutta una serie di dinamiche di potere fra i due personaggi ed è quella che andremo ad analizzare tramite la teoria della (s)cortesia e in particolar modo attraverso la *imagery* legata alla danza¹⁸.

SIR TOBY. O knight, thou lackest a cup of canary: when did I see thee so put down?

SIR ANDREW. Never in your life, I think, unless you see canary put me down. [...] I'll ride home to-morrow, Sir Toby.

SIR TOBY. Pourquoi, my dear knight?

SIR ANDREW. What is 'Pourquoi'? do or not do? I would I had bestowed that

¹⁸ L'interpretazione della *imagery* riferita alla danza in 1.3 come metafora concettuale dai vari possibili referenti potrebbe offrire senz'altro interessanti spunti per un'analisi di tipo cognitivista (cfr. Brandt 2015), soprattutto in un contesto dove danza e potere sono strettamente correlati fra loro, tanto da costituire l'una il dominio sorgente dell'altro (POWER IS DANCE). Tuttavia, per ragioni di spazio e scelte metodologiche di riferimento, in questo articolo non è possibile affrontare un tale tipo di analisi.

time in the tongues that I have in fencing, dancing and bear-baiting: O, had I but followed the arts!

SIR TOBY. Then hadst thou had an excellent head of hair.

SIR ANDREW. Why, would that have mended my hair?

SIR TOBY. Past question; for thou seest it will not curl by nature.

SIR ANDREW. But it becomes me well enough, does't not?

SIR TOBY. Excellent; it hangs like flax on a distaff; and I hope to see a housewife take thee between her legs and spin it off.

SIR ANDREW. Faith, I'll home to-morrow, Sir Toby: your niece will not be seen; or if she be, it's four to one she'll none of me: the count himself here hard by woos her.

SIR TOBY. She'll none o' the count: she'll not match above her degree, neither in estate, years, nor wit; I have heard her swear't. Tut, there's life in't, man.

SIR ANDREW. I'll stay a month longer. I am a fellow o' the strangest mind i' the world; I delight in masques and revels sometimes altogether.

SIR TOBY. Art thou good at these kickshawses, knight?

SIR ANDREW. As any man in Illyria, whatsoever he be, under the degree of my betters; and yet I will not compare with an old man.

SIR TOBY. What is thy excellence in a galliard, knight?

SIR ANDREW. Faith, I can cut a caper.

SIR TOBY. And I can cut the mutton to't.

SIR ANDREW. And I think I have the back-trick simply as strong as any man in Illyria.

SIR TOBY. Wherefore are these things hid? wherefore have these gifts a curtain before 'em? [...] why dost thou not go to church in a galliard and come home in a coranto? My very walk should be a jig; I would not so much as make water but in a sink-a-pace. What dost thou mean? Is it a world to hide virtues in? I did think, by the excellent constitution of thy leg, it was formed under the star of a galliard.

SIR ANDREW. Ay, 'tis strong, and it does indifferent well in a flame-coloured stock. Shall we set about some revels?

SIR TOBY. What shall we do else? were we not born under Taurus?

SIR ANDREW. Taurus! That's sides and heart.

SIR TOBY. No, sir; it is legs and thighs. Let me see the caper; ha! higher: ha, ha! excellent!

Exeunt (1.3.67-114)¹⁹

¹⁹ "SIR T. O cavaliere, ti ci vuole un bicchiere di vino delle canarie! Quand'è che ti ho visto così abbattuto? / SIR A. Mai in tutta la vostra vita, credo, a meno che non mi abbiate mai visto buttato giù dal vino delle Canarie. [...] Domani monto a cavallo e vado a casa, Sir Toby. / SIR T. *Pourquoi*, mio caro cavaliere? / SIR A. Che significa *pourquoi*? Farlo

A una prima lettura, i giochi di potere fra Sir Toby e Sir Andrew sembrano già esplicitarsi attraverso l'ausilio dei possessivi deittici di seconda persona: infatti, mentre Sir Toby si rivolge all'amico usando *thou, thee e thy* che nel periodo shakespeariano indicavano familiarità e relazione fra pari (cfr. Brown and Gilman 1960; Hope 2003, 72-82), Sir Andrew impiega costantemente le allora forme di cortesia *you e your*. Sir Andrew ci appare dunque sin da subito come il cavaliere rispettoso che deve ubbidienza a Sir Toby, poiché gli è socialmente inferiore. Sir Toby può così far facilmente leva sul potere che l'altro gli riconosce.

Sir Toby mette in campo una serie di FTA sia (1) direttamente (*on record*), ma mitigando con cortesia positiva), sia (2) indirettamente (*off record*). Relativamente al primo punto, cioè alle quindici strategie che Brown e Levinson attribuiscono alla cortesia positiva, si tratta di esagerare il linguaggio quotidiano allo scopo di mostrare interesse per la faccia del destinatario, anche se in realtà non importa che l'emittente ne sia realmente interessato. Almeno 12 su 15 strategie sono presenti nella scena presa in esame:

o non farlo? Vorrei aver dedicato alle lingue il tempo che ho dedicato alla scherma, alla danza e ai combattimenti degli orsi. Oh, se avessi praticato le arti! / SIR T. Allora avresti avuto una bella chioma. / SIR A. Perché, le arti mi avrebbero aggiustato i capelli? / SIR T. È fuori questione, perché come vedi non sei riccioluto per natura. / SIR A. Ma mi stanno abbastanza bene, non è vero? / SIR T. Magnificamente. Pendono come il lino da una conocchia; e spero di vedere una massaia metterti fra le gambe e filarti. / SIR A. In fede mia, domani vado a casa, Sir Toby. Vostra cugina non si fa vedere, o, se lo fa, quattro a uno che non vorrà saperne, di me. C'è il Conte, qui, che le fa la corte. / SIR T. Del Conte non le importa. Non intende sposare nessuno che le sia superiore per ricchezza, età o intelligenza. L'ha giurato, l'ho sentita io. Su, amico, c'è ancora vita. / SIR A. Rimarrò un altro mese. Io sono un tipo dei più strani. A volte mi piacciono moltissimo le mascherate e i veglioni. / SIR T. Sei bravo in queste frivolezze, cavaliere? / SIR A. Più di chiunque altro in Illiria, purché sotto la sfera dei miei superiori: però non vorrei confrontarmi con un esperto. / SIR T. Sei bravo nella gagliarda, cavaliere? / SIR A. In fede mia, so trinciare una capriola. / SIR T. E io so trinciare il montone. / SIR A. E credo di saper fare lo scambietto rovesciato meglio di chiunque altro, in Illiria. / SIR T. Ma perché queste cose debbono rimanere nascoste? Perché doni simili debbono stare dietro a una tenda? [...] Perché non vai in chiesa a passo di gagliarda e non torni indietro a passo di corrente? La mia camminata dovrebbe essere la giga. E vorrei far acqua solo con un passo a cinque. Che significa? È questo un mondo in cui nascondere le virtù? Pensavo, osservando l'eccellente costituzione della tua gamba, che deve essere stata formata sotto la stella di una gagliarda. / SIR A. Sì, è forte, e sta piuttosto bene con una calza color marrone. Facciamo un po' di baldoria? / SIR T. E che altro? Non siamo nati sotto il Toro? / SIR A. Il Toro? Fianchi e cuore. / SIR T. No, signore, gambe e coscia. Fammi vedere una capriola. Ah! Più in alto! Ah, ah! Magnifico! *Escono*".

1. Quelle volte a mostrare attenzione per i bisogni e i desideri del destinatario: “O knight, thou lackest a cup of canary”²⁰.
2. Esagerare interesse o approvazione: “the excellent constitution of thy leg”.
3. Intensificare interesse verso il destinatario: “What is thy excellence in a galliard, knight?”
4. Uso di marcatori che indicano azioni di gruppo: “What shall we do else?” 5., 6. e 7. Ricerca di accordo e terreno comune ed evitare il disaccordo: “Were we not born under Taurus?”.
8. Battute: “Then hadst thou had an excellent head of hair”, “Excellent; it hangs like flax on a distaff”, ciò che Culpeper fa rientrare nella categoria del sarcasmo, una macrostrategia a sé che egli separa dalla scortesìa positiva e negativa. Sir Andrew, ovviamente, non comprende affatto l’ironia che si cela dietro le battute di Sir Toby.
9. Presupporre che l’emittente conosca e si curi dei desideri del destinatario: “thou lackest a cup of canary. When did I see thee so put down?”.
10. Essere ottimista: “there’s life in’t, man”.
11. Includere emittente e destinatario in un’unica attività: “SIR ANDREW. Faith, I can cut a caper. / SIR TOBY. And I can cut the mutton to’t”.
12. Chiedere spiegazioni: “*Pourquoi*, my dear knight?” Questo esempio rientra anche nella sesta microstrategia della scortesìa negativa individuata da Culpeper, ossia l’uso di un linguaggio volutamente oscuro, tant’è vero che la risposta di Sir Andrew alla richiesta di una spiegazione da parte di Sir Toby si concentrerà esclusivamente sull’avverbio interrogativo francese che per il cavaliere ha un significato incomprensibile, perdendo così il filo di un discorso che Sir Toby vuole fargli perdere. Eppure, quando Maria all’inizio della scena insultava Sir Andrew per le voci che giravano sul suo conto, Sir Toby aveva asserito che l’amico “speaks three or four languages word for word without book”²¹ (1.3.22).

Dall’analisi di questo primo gruppo di strategie dirette (ma mitigate) che minacciano la faccia del destinatario, la danza, o meglio l’uso del lessico ad essa inerente, emerge come strumento di potere che Sir Toby esercita nei confronti di Sir Andrew. Nell’esaltare le doti fisiche e tersicoree (queste

²⁰ È bene precisare che, oltre ad essere un vino delle isole Canarie, il canario è anche una danza elisabettiana dai ritmi piuttosto vivaci le cui origini spagnole vengono localizzate proprio nelle isole al largo delle coste marocchine.

²¹ “Parla tre o quattro lingue parola per parola senza usare la grammatica”.

ultime, per altro, non verificate personalmente) dell'amico, Sir Toby riesce a dissuaderlo dal ripartire il giorno seguente e a convincerlo a rimanere a fare bagordi con lui ancora per un mese, approfittando dei suoi soldi. Ovviamente, da antesignano cultore della teoria della (s)cortesia, Sir Toby si guarda bene dal far comprendere all'amico che Olivia non cederà mai alla sua corte e che si tratta solo della sua esigenza di avere un compagno di bevute, che per giunta paghi al posto suo.

Per ciò che concerne invece il secondo punto relativo alle strategie implicite di (s)cortesia, è soprattutto l'uso della *imagery* della danza e di domande retoriche di Sir Toby nell'ultima parte del dialogo ("Wherefore are these things hid? wherefore have these gifts a curtain before 'em? [...] why dost thou not go to church in a galliard and come home in a coranto? [...] What dost thou mean? Is it a world to hide virtues in? [...] What shall we do else? were we not born under Taurus?") che pone quest'ultimo su un piano superiore rispetto a Sir Andrew in termini di potere. Per Brown e Levinson, le strategie implicite scaturiscono da una violazione delle quattro massime conversazionali di Grice (1975): quantità, qualità, relazione, modo²². Secondo i due studiosi, la massima di qualità, sulla cui trasgressione ci si concentrerà maggiormente in questa sede, è violata ogniqualevolta si usino contraddizioni, ironia, metafore e domande retoriche (1987, 95), esattamente ciò che caratterizza il linguaggio di Sir Toby. Inoltre, l'abilità nel ballare, che si è visto assumere anche un'accezione sarcastica nella scena – basti pensare che Sir Toby definisce frivolezze sia i *masque* sia i veglioni che Sir Andrew tanto ama – richiama anche la finta cortesia o sarcasmo, che, come già accennato, Culpeper individua come una delle cinque macrostrategie nella sua teoria della scortesia. Il sarcasmo, che il linguista distingue dal principio di ironia di Leech (1983, 82) poiché "irony can be used for enjoyment and comedy", è "mock politeness for social disharmony" (Culpeper 1996, 357) e tale disarmonia a livello sociale si deve al fatto che Sir Toby e Sir Andrew non si collocano sullo stesso livello sociale.

Infine, le scelte lessicali inerenti alla sfera semantica tersicorea rientrano appieno nella strategia pragmatica della scortesia strumentale di Bousfield,

²² Si tratta di quattro principi che, secondo il filosofo del linguaggio inglese, regolano la cooperazione conversazionale fra individui. Le quattro massime recitano quanto segue: quantità, "Non essere reticente o ridondante"; qualità, "Sii sincero, e fornisci informazione veritiera secondo quanto sai"; relazione, "Sii pertinente" e modo, "Evita l'ambiguità" (traduzione italiana in Serianni e Antonelli 2011, 100).

dal momento che il fine ultimo delle battute di Sir Toby è quello di esercitare un potere tale da convincere l'amico a trattenersi ancora per un mese. La *imagery* evocata dalla danza è usata metaforicamente, con marcato senso erotico, come nel caso del *back-trick* che è sia un salto nella gagliarda, sia una posizione sessuale, e sarcasticamente da Sir Toby. Le coreografie e i passi citati, la gagliarda, il coranto o la giga, così come la capriola o lo scambietto rovesciato²³, denotano ritmi vivaci che si addicono particolarmente a mettere in mostra le qualità fisiche di un uomo come Sir Andrew Aguecheek, il cui cognome fa pensare a magrezza e agilità. Sir Toby sa bene che, al contrario, il fisico robusto e la bassa statura non gli permettono di eccellere nella danza, per cui strumentalizza la 'frivolezza' e la vanità dell'amico per ottenere i propri scopi.

5. CONCLUSIONI

In questo articolo si è presentato un *case study* offerto da *La dodicesima notte*, 1.3, per mostrare come nel periodo elisabettiano le delicate e complesse relazioni di potere si siano potute esplicitare a livello linguistico attraverso la conversazione sulla danza, forma di intrattenimento privilegiata nei secoli XVI e XVII. Gli approcci alla teoria della (s)cortesia di Brown e Levinson, Culpeper, e Bousfield hanno permesso di conciliare da un lato studi di natura pragmatico-conversazionale particolarmente adatti alla forma testuale presa in esame con un'analisi storico-culturale legata al contenuto del dialogo fra Sir Toby Belch e Sir Andrew Aguecheek. I risultati di tale studio hanno mostrato come il potere che Sir Toby esercita nei confronti dell'amico cavaliere venga reso attraverso un uso sapiente della (s)cortesia, in cui la *imagery* legata alla danza si fa strumento sarcastico per l'affermazione della volontà di un personaggio sull'altro.

²³ Al di là della traduzione di Lombardo, sia il *caper* che il *back-trick* sono due passi di danza piuttosto complicati, oggi noti come *cabriole* e *rouade*.

BIBLIOGRAFIA

- Austin, John L. 1962. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bate, Jonathan, and Erik Rasmussen (eds.). 2007. *William Shakespeare: Complete Works*. Houndmills: Macmillan (The Royal Shakespeare Company).
- Bousfield, Derek E. 2008. "Impoliteness in the Struggle for Power". In *Impoliteness in Language: Study on Its Interplay with Power in Theory and Practice*. Ed. by Derek E. Bousfield and Miriam A. Locher, 127-54. Berlin - New York: Mouton de Gruyter.
- Brandt, Line. 2015. "Dance as Dialogue: Metaphorical Conceptualization and Semantic Domains". *Sémiotique de la musique* 6: 231-49.
<https://doi.org/10.4000/signata.1087>.
- Brown, Penelope, and Stephen C. Levinson. 1978. "Universals in Language Usage: Politeness Phenomena". In *Questions and Politeness: Strategies in Social Interaction*. Ed. by Esther N. Goody, 56-310. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Penelope, and Stephen C. Levinson. 1987. *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Roger, and Albert Gilman. 1960. "The Pronouns of Power and Solidarity". In *Style in Language*. Ed. by Thomas A. Sebeok, 252-81. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bruti, Silvia. 2013. *La scortesia. Aspetti culturali e problemi traduttivi*. Pisa: Pisa University Press.
- Butler, Martin. 1998. "Courtly Negotiation". In *The Politics of the Stuart Court Masque*. Ed. by David Bevington and Peter Holbrook, 20-40. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Martin. 2012. "The Court Masque". *The Cambridge Works of Ben Jonson Online*.
[http://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/court_msq_essay/1/ \(03/01/2020\)](http://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/court_msq_essay/1/ (03/01/2020)).
- Calvetti, Paolo. 2014. "Il linguaggio della scortesia. Meccanismi e strategie della 'lingua più difficile del mondo'". In *Variazioni di temi di Fosco Maraini*. A cura di Andrea Maurizi e Bonaventura Rupertì, 293-315. Roma: Aracne.
- Castiglione, Baldassarre. 1528. *Il libro del cortegiano*. Venezia: Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Ciambella, Fabio. 2017. "There was a star danced". *Danza e rivoluzione copernicana nel canone shakespeariano*. Roma: Carocci.

- Culpeper, Jonathan. 1996. "Towards an Anatomy of Impoliteness". *Journal of Pragmatics* 25: 349-67. [https://doi.org/10.1016/0378-2166\(95\)00014-3](https://doi.org/10.1016/0378-2166(95)00014-3).
- Del Villano, Bianca. 2018. *Using the Devil with Courtesy. Shakespeare and the Language of (Im)politeness*. Berlin: Peter Lang.
- Elam, Keir (ed.). 2008. *The Arden Shakespeare. Twelfth Night*. London - New York: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Goffman, Erving. 1967. *Interaction Ritual: Essays in Face-to-Face Behavior*. Chicago: Aldine.
- Grice, Herbert P. 1975. "Logic and Conversation". In *Syntax and Semantics: Speech Acts, Volume 3*. Ed. by Peter Cole and Jerry L. Morgan, 41-58. New York: Academic Press.
- Hamilton, Donna B. 1992. *Shakespeare and the Politics of Protestant England*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Hoby, Thomas. 1561. *The Courtyer of Count Baldessar Castilio Divided into Foure Bookes*. London: Wyllyam Seres.
- Hope, Jonathan. 2003. *Shakespeare's Grammar*. London - New York: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Howard, Skiles. 1998. *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Lakoff, Robin T. 1973. "The Logic of Politeness: Or, Minding Your P's and Q's". In *Papers from the 9th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*. Ed. by Claudia Corum, T. Cedric Smith-Stark, and Ann Weiser, 292-305. Chicago: Chicago Linguistic Society.
- Leech, Geoffrey. 1983. *Principle of Pragmatics*. London - New York: Longman.
- Lombardo, Agostino (a cura di). 2004. *William Shakespeare. La dodicesima notte*. Milano: Feltrinelli.
- Lothian, John M., and Thomas W. Craik (eds.). (1975) 2000. *The Arden Shakespeare. Twelfth Night*. London: Methuen.
- Mullini, Roberta. 1979. "'Cortesia' e 'onestà' in *The Importance of Being Earnest*". *Spicilegio moderno* 12: 149-58.
- Orgel, Stephen. 1975. *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*. Berkley - Los Angeles: California University Press.
- Pearce, Robert R. 1848. *History of the Inns of Court and Chancery: With Notices of Their Ancient Discipline, Rules, Orders, and Customs, Readings, Moots, Masques, Revels, and Entertainments*. London: R. Bentley.
- Pinton, Damiano. 2016. "(Im)politeness nel giapponese contemporaneo e *Discourse Politeness Theory*: Meccanismi e applicazioni. Analisi di un campione di un *terebi dorama*". Tesi di laurea magistrale. Venezia: Università Ca' Foscari.

- <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/8858/822966-1173781.pdf?sequence=2> (28/03/2020).
- Proudford, Richard, Ann Thompson, and David S. Kastan (eds.). 2011. *Shakespeare. Complete Works*. London - New York: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Searle, John. 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. New York: Cambridge University Press.
- Serianni, Luca, e Giuseppe Antonelli. 2011. *Manuale di linguistica italiana. Storia, attualità, grammatica*. Milano: Mondadori.
- Taylor, Gary, John Jowett, Terry Bourus, and Gabriel Egan (eds.). 2016. *The New Oxford Shakespeare. The Complete Works: Modern Critical Edition*. New York: Oxford University Press.
- Wartenberg, Thomas E. 1990. *The Forms of Power: From Domination to Transformation*. Philadelphia: Temple University Press.
- Watts, Richard J. 1991. *Power in Family Discourse*. Berlin - New York: Mouton de Gruyter.
- Winerock, Emily F. 2011. "Performing' Gender and Status on the Dance Floor in Early Modern England". In *Worth and Repute: Valuing Gender in Late Medieval and Early Modern Europe*. Ed. by Kim Kippen and Lori Woods, 451-75. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies Publications.