



Appetiti in scena

Banchetti, cannibalismi, feste e cerimonie nel teatro europeo

18 febbraio-23 aprile 2015



In occasione di Expo il Dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano ha organizzato, con la collaborazione del Piccolo Teatro di Milano e grazie alla sua ospitalità nel Chiostro Nina Vinchi, un ciclo di otto incontri orientati a esplorare i rapporti che intercorrono tra forme, luoghi e modi dell'alimentazione, testi teatrali e scena. Più che un contributo accademico agli studi, il progetto è stato pensato come una proposta di riflessioni e conversazioni destinate al pubblico amante del teatro e dell'arte. Sono grata a Maddalena Giovannelli e a "Stratagemmi" per avere generosamente proposto di ospitare alcuni degli interventi sulle pagine della rivista.



Caroline Patey

La pancia di Falstaff

di Caroline Patey

La pancia di Falstaff non è di quelle piatte. E infatti abita il nostro immaginario, sempre più rotonda, prorompente, appesantita dalle troppe baldorie, inversamente proporzionale si direbbe alla vena del grasso cavaliere, la quale è invece mordente, agile e briosa. Come se di Sir Jack fosse stato tramandato a noi più l'eccesso di pinguedine che non l'agilità verbale. Nel dipinto di William Hogarth – *Falstaff Examining his Recruits*, 1728 – troneggia il ventre rotondo, accentuato dalla luce bianca, mentre, poco di buono davvero, Falstaff incamera surrettiziamente qualche stecca sospetta che sicuramente servirà a pagare il cappone e il vino del prossimo pasto (Fig. 1). L'aggraziato disegno di Heinrich Füßli, *Falstaff with Mrs Ford and Mrs Page*, sottolinea anch'egli le curve del personaggio nel momento in cui emerge a fatica dal cesto della biancheria, dove lo hanno nascosto le signore (Fig. 2). Bellissime, queste signore, nell'occhio dell'artista anglo-elvetico, come le ritroviamo nel dipinto posteriore di due anni: colpisce allora il contrasto tra la vita snella e tornita delle allegre comari di Windsor, vitini di vespa ben diversi dal pallone arancione sprofondato tra i panni e corredato da una testa quasi perfettamente circolare. (Fig. 3)

Quel tardo Settecento di Füßli è forse uno dei momenti più bassi nella fortuna di Jack Falstaff che ci viene restituito come un goffo e rozzo impiccione. Nell'iconografia verdiana, per prima legata alla locandina Ricordi del 1893, Falstaff è invece trattato con più

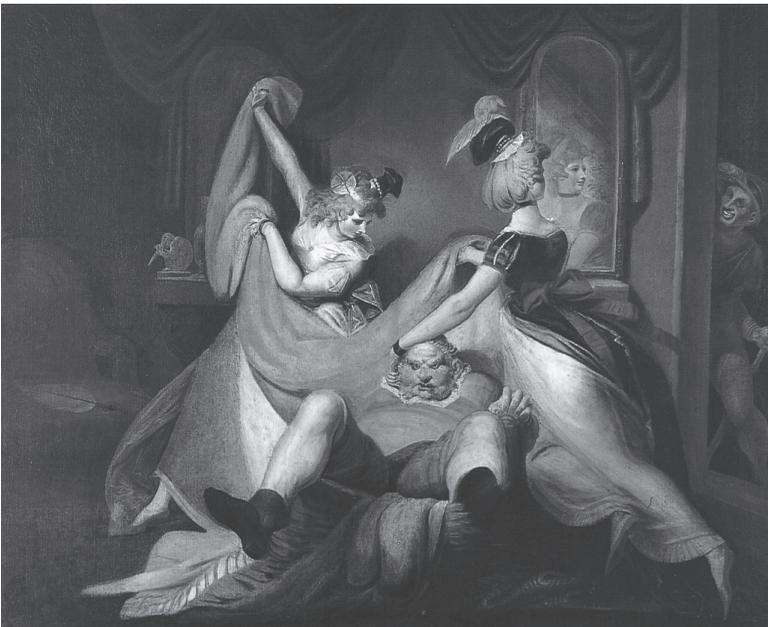


Fig. 1: W. Hogarth, *Falstaff Examining his Recruits*, 1730, olio su tela, Lord Iveagh Collection, London.

Fig. 2: H. Füssli, *Falstaff with Mrs Ford and Mrs Page*, 1790, mina e inchiostro, Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 3: H. Füssli, *Falstaff in the Laundry Basket*, 1792, olio su tela, Kunstmuseum, Zürich.



gentilezza, in modo fedele alla lettura che del personaggio propone Arrigo Boito: uno che non si lascia intimorire dalle burle di cui è oggetto e anzi ne rintuzza gli autori con energia: “Sono io”, recita il libretto, “che vi fa scaltri. L’arguzia mia crea l’arguzia degli altri”. Resta il fatto che la corpulenza rimane il tratto distintivo dell’immagine, insieme alle gote rosse del bevitore... Quanto al magnifico – e sfortunato – film di Welles, il copricapo improvvisato non lascia dubbi sui gusti dell’uomo, ed eccolo qua esibire ancora e sempre quintali di troppo in gran parte concentrati su quella pancia fatidica e ingombrante (Fig. 4).



Fig. 4: Orson Welles interpreta John Falstaff nel film da lui diretto e interpretato, *Chimes at Midnight*, 1966.

PARTE PRIMA

Sarebbe interessante, per inciso, soffermarsi un poco sull'Orson Welles del 1964, l'anno in cui gira il suo film, per capire come il grande regista si sia potuto specchiare nel corpo deforme di Falstaff e nella sua pratica dell'eccesso: eccesso di manicaretti, di vino e anche di sesso, certo, ma eccesso anche nella risata e nella malinconia. In un certo senso, Falstaff rinasce con Welles alla complessità delle sue origini shakespeariane, riconsegnato finalmente all'ossimoro della sua follia saggia e della sua dissolutezza virtuosa. E così, tutte quelle reincarnazioni golose, assetate e più o meno lascive invitano a far visita al John Falstaff di Shakespeare, a chiedersi il perché di tanta vitalità, della ostinata resistenza all'oblio, a capire il ruolo che giocano, nella costruzione drammatica del personaggio e nell'economia estetica delle opere, la pancia, gli arrosti consumati e le tante bottiglie svuotate.

Una cosa certa è che tutto quel cibo, mangiato, evocato, rimediato, è un elemento assolutamente fondamentale dell'azione teatrale. Tra le guerre che si combattono in *Enrico IV* ed *Enrico V*, quella tra i grassi e i magri è indubbiamente una delle più significative. E viene subito da aggiungere che il mondo, già nel Cinquecento, non era tenero per i grassi, sia pure per ragioni ben diverse da quelle che ci affliggono oggi. Comunque, ancor prima che consumarsi sui campi di battaglia, i conflitti sono tra i pesanti e gli snelli. Tra chi, come Sir Jack, è capace di venderci l'anima, e per di più di farlo un

venerdì santo, per un bicchiere di **Madera** e un cappone freddo 
gli altri, gli sparuti, quelli che infatti Falstaff non ama tanto e per i
quali sfodera un magnifico catalogo di oggetti longilinei atti a de-
scrivere al meglio gli insopportabili fautori del corpo scarno, simili
al principe Hal ai quali sono destinate queste parole:

Morto di fame che non sei altro! Pelle di anguilla, lingua di manzo
secca, nerbo di bue, stoccafisso... Avessi il fiato per dire quel che
ti assomiglia! Tu, canna di sarto, guaina di spada, astuccio d'ar-
chetto, vile lama stemprata! *(Enrico IV, 1, 2.4.230)* 

Più di una condizione corporea, grasso e magro raccontano la
storia di contrapposte visioni del mondo. E infatti, a Falstaff che
vilipende il corpo snello, il principe di Galles risponde con simile
vivacità: “Ma che sfacciato vigliacco, questo schiaccia-materassi,
sfianca-cavalli, quest'enorme montagna di ciccia” (ivi 235).

In questa faida dei chili (superflui o mancanti) a tutt'oggi irrisolta,
Falstaff difende le libertà della pancia con indomita energia. Non
a caso, la sua taverna preferita si trova a Eastcheap, dove si svol-
geva nel lontano medioevo il mercato del bestiame. Erano quindi
associate al quartiere molte attività legate al lavoro della carne, allo
squartamento delle bestie e a macellerie varie, ed è forse a questa
situazione geografica che si doveva la particolare qualità del cappo-
ne prediletto dal cavaliere. Proprio lì, in un'area che si trova oggi ad
essere nel bel cuore della *City* più finanziaria (dove si consumano

PARTE PRIMA

macellerie di tutt'altro genere), Falstaff mette su casa 'Alla testa di cinghiale' – un'osteria della quale è rimasto il ricordo secentesco sotto forma di una pittoresca insegna animalesca.

Dunque, di baldoria in festino, di sonno rumoroso – per il troppo russare – in brindisi sguaiato, il partito di Falstaff è quello della dissipazione e della festa. E in questo, Shakespeare si mostra sensibile alle suggestioni del teatro medievale e a quelle delle *morality plays* nelle quali si contendevano il mondo, in maniera piuttosto manichea, vizi e virtù, sobrietà e appetito. Nel momento in cui il Cinquecento vira al Seicento, in cui si aprono le porte della modernità, Falstaff trattiene in sé qualcosa di queste forme popolari. È l'incarnazione del Vizio, con la *v* maiuscola, o, come viene chiamato in inglese, *the Lord of Misrule*, il signore del disordine; è lui che, nei giorni di Carnevale, mette a repentaglio gerarchie e ordini costituiti, lui che se la ride dei potenti e delle buone maniere. È nel segno di questa insanabile dicotomia, quella dell'eccesso e della misura, che prende forma uno dei primi ritratti shakespeariani del cavaliere. Il passo è notissimo, ma vale forse la pena ricordarne la circostanza, carnevalesca per l'appunto. Falstaff e il suo amico principe stanno qui mimando una scena di corte e facendo il verso al re, con lo scapestrato principe nella parte del sovrano. Gli risponde poi Falstaff, interprete di se stesso:

PRINCIPE. Bestemmi anche, ragazzaccio? D'ora in poi, non farti

vedere! Ti sei allontanato dalla grazia di Dio! C'è un diavolo che ti travia sotto l'aspetto di un vecchione grasso, un'otre d'uomo ti è compagno. Perché ti intrattieni con quel baule di bizzze, quel moggio di bestialità, quel fagotto gonfio di idropisie, quella grossa bigoncia di vino secco, quel valigione imbottito di budella, quel bue arrostito di Manningtree col ripieno nel ventre, quel reverendo vizio, quell'iniquità dai capelli grigi, quel vecchio mascalzone, quella vanità carica d'anni? A cosa è buono se non a bere vino? In che cosa è abile se non a tagliare un cappone e mangiarlo? In che cosa è destro se non nella scaltrezza? In che cosa è scaltro se non nella malvagità? In che cosa è malvagio se non in tutto? In cosa meritevole, se non in nulla?

FALSTAFF. Vorrei che vostra grazia si spiegasse meglio. Chi intende vostra grazia?

PRINCIPE. Quel malvagio abominevole traviatore di giovani, Falstaff, quel vecchio Satana con la barba bianca!

FALSTAFF. Signor mio, conosco l'uomo. Ma dire che lo conosco più malvagio di me sarebbe dire più di quel che so. Che sia vecchio, ed è un gran peccato, i capelli bianchi lo testimoniano; ma che sia (con vostra licenza) un puttaniere, questo assolutamente lo nego. Se poi il vino dolce è una colpa, che Dio aiuti i malvagi! Se essere vecchi e allegri è un peccato, allora molti vecchi osti che conosco andranno all'inferno. Se essere grassi vuole dire essere odiati, allora bisogna amare le vacche magre di faraone. No, mio buon signore: bandite Peto, bandite Bardolph, bandite Poin. Ma quanto al dolce Jack Falstaff, al buon Jack Falstaff, al fedele Jack Falstaff, al valoroso Jack Falstaff, non bandirgli la compagnia del tuo Harry. Bandire il formoso Jack Falstaff è come bandire tutto il mondo!

(*Enrico IV*, 1, 2.4.425) 

PARTE PRIMA

Questo scambio ha tanto da dire. In primo luogo annoda saldamente il destino della taverna – dove si mangia e si beve e anche si fa all'amore - a quello del teatro, del gioco e della recita. Tra il tavolo da pranzo e il palcoscenico, la parentela è stretta. Sono poi intriganti le immagini che vengono ad arricchire il lessico corporeo già esuberante. Il bue arrostito di Manningtree per esempio allude a un villaggio del Suffolk famoso per la qualità delle sue greggi. Usanza vuole che durante le festività di Pentecoste venisse arrostito un bue intero, con la pancia bella farcita di pudding, come ricorda il testo. Da un lato, si tratta di una similitudine che conferisce al corpo di Falstaff una dimensione mostruosa e animalesca; dall'altro, ci rammenta che l'origine del termine 'farsa' si lega proprio alla farcitura, il *farsus* latino: le farse erano interludi comici inframezzati tra le parti serie della *morality*, un riempitivo utile a rendere più leggera e ridanciana la dimensione didattica di spettacoli che miravano a educare il pubblico. Fedele – solo in parte – a questa tradizione, Shakespeare ci propone un Falstaff dal ventre infinitamente plastico e deforme, infarcito di leccornie; e un Falstaff a sua volta pronto a infarcire della sua grottesca presenza le nobili e complesse vicende della politica alta e del teatro serio. La politica grave e magra alternata alle risate grasse del grasso cavaliere...
Sembra non dover finire davvero la *variatio* su quelle forme smisurate o animalesche assunte man mano da Falstaff. Ascoltiamo

per esempio l'ostessa della taverna quando si reca dal giudice per tentare – invano – di farsi rimborsare i debiti ingenti contratti dal suo avventore: “O monsignore onorevolissimo, sono una povera vedova di Eastcheap, e lui è arrestato per denuncia mia”. Per quale somma, chiede il giudice. Per tutto, risponde la vittima: “Mi ha mangiato via casa e focolare, ha messo tutti i miei averi in quel suo grasso pancione. Ma un po' te lo voglio ritirare fuori, sennò verrò a cavalcarti di notte!” (*Enrico IV*, 2.2.125). Ecco cresciuto fantastemente il capientissimo ventre di Jack, atto questa volta a contenere interi edifici. Non cessa mai questa infinita dilatazione degli intestini, e neppure si ferma il gioco delle associazioni con animali da arrostitire: oltre a somigliare al bue della Pentecoste, Falstaff compare in un altro momento come il maiale/cinghiale della San Bartolomeo. Tra un animale allo spiedo e l'altro, il passo è breve. Ma nonostante le sopravvivenze di temi e modi anteriori, il medioevo è già alle spalle di Shakespeare e Falstaff saldamente radicato nel Cinquecento. Un pensiero a François Rabelais ci ricorderà che le forme abnormi dell'inglese qualcosa devono, sicuramente, a un altro divoratore di eccezione, il Gargantua di tante avventure della gola; anch'egli personaggio che i pittori ritraggono volentieri, con tratti ricorrenti: lingua vogliosa, bicchiere in mano e coscia di pollo già infilzata. È vero, non si sa se Shakespeare conoscesse Rabelais, eppure non mancano le risonanze tra le loro opere:

PARTE PRIMA

cominciando dalle irreverenti celebrazioni del corpo, soprattutto nelle funzioni comunemente ritenute basse, il culto dell'intestino, la bocca perennemente aperta, tutti motivi che fanno di Falstaff l'erede diretto di Gargantua, e poco importa che si tratti di coincidenza o di citazione deliberata. In entrambi i casi, lo straordinario appetito e il trangugiare senza freni contribuiscono a destabilizzare le convenzioni cristallizzate e a mandare all'aria i freni della misura e della disciplina. Si sa, la corporeità degli appetiti, comune com'è, golosa, insaziabile e magari anche un po' puzzolente, si fa gioco del corpo politico, austero e incline alla gravità; e beffa dell'autorità dei potenti. Come accade durante i tre giorni di **carnevale**, momenti in cui le gerarchie del mondo si capovolgono.

Caro indubbiamente a Falstaff per gli eccessi ai quali consente di abbandonarsi, il **carnevale** è anche il regno del teatro e del gioco, una dimensione che indubbiamente attrae Sir John al quale piacciono il travestimento e la recita; gioisce nell'impersonare il re e nel mettere in scena la corte grande nella taverna povera. In *Le allegre comari di Windsor*, il gioco della maschera si spinge fino a trasformare il cavaliere in una donna: per sfuggire ai mariti gelosi, Falstaff scappa con tanto di gonna lunga; un fenomeno di *cross-dressing* che tende a ignorare le frontiere tra i generi e a scavalcare allegramente le differenze tra i sessi. Anche se il **carnevale** non sempre è gioioso, e infatti, nell'ultimo atto delle *Allegre Comari*, al vecchio e tronfio

Falstaff viene affibbiato il costume del cervo. Corna in testa, verrà deriso e ferito in una sorta di sacrificio tragicomico che fa di lui in verità una inquietante controfigura di Atteone, lacerato a morte dai suoi cani. Anche se la sorte del personaggio è migliore – non muore a Windsor e occorre aspettare *Enrico V* per vederlo passare a miglior vita – è molto cupa la burla finale che gli viene, con non poca crudeltà, inflitta nella commedia!

Ma l'effetto più vistoso e interessante di quei corpi espansi, affamati e assetati riguarda il linguaggio, soggetto anche lui, nella bocca di Falstaff, a un trattamento ridanciano e irreverente. In primo luogo per l'inclinazione del cavaliere a evitare il linguaggio astratto e a privilegiare un lessico colorito e rivisto - per così dire - al metro del cibo. In *Enrico IV*, un dramma bellico dove si muore non poco, Falstaff usa costantemente, nel vantare i suoi inesistenti atti eroici, il verbo 'peppare' (*to pepper*): ne ho peppati un bel po', per dire ne ho mandati un bel po' al creatore. Testardamente, il suo linguaggio resta agganciato alla concretezza delle cose, rifiuta di alzarsi verso una semantica incorporea, diffida dai concetti e dalle idee generali. Come accade nel bel mezzo della battaglia, mentre Falstaff, poco incline a esporsi ai pericoli per nulla metaforici della carneficina, si lascia andare a considerazioni su quella difficile parola, onore, per concludere che non onorerà quel valore privo di senso e di sostanza che tutti sembrano invece rincorrere; infatti:

PARTE PRIMA

Può l'onore riattaccare una gamba. No. O un braccio? No. O togliere il dolore di una ferita? No. Cos'è l'onore? Una parola. Cos'è questa parola onore? Aria, solo uno stemma da funerale, e qui finisce il mio catechismo.

(*Enrico IV*, 1, 5.4.95)



Fedele al suo appetito di vita, Falstaff non sarà certo un modello di virtù bellica; ma è pur sempre a lui che Shakespeare ha affidato **una** alcune delle sue considerazioni più sovversive sul senso della guerra. E poi, è tutto un fiorire di giochi di parola, omofonie, freddure, cortocircuiti del linguaggio che ne destabilizzano la semantica consueta. In bocca a Falstaff, il **linguaggio** dei valori 'alti' viene costantemente aggredito dalle parti basse del corpo; **accade** per esempio quando, sfruttando la similitudine del suono, il cavaliere si diverte a mettere in relazione il sostantivo *gravity* con il ben più prosaico *gravy*, la salsa dell'arrosto: per effetto di questa contiguità, la gravità e con essa la seriosità dei potenti precipitano nella pentola **e** per uscirne unte dal grasso della carne e prive ormai di ogni altezzosità! Come in Rabelais, la pancia grande e il vino che scorre sono fonte di una grande esuberanza verbale, le mammelle – se così si può dire – di una lingua libera da vincoli e pronta ad avventurarsi in territori ancora vergini e lungo strade che inseguono la segnaletica del corpo. Certo, Falstaff non ha gran coraggio quando impugna il fucile, ma non così quando si tratta della lingua. La lingua tenuta a freno – quella che si parla a corte, l'idioma del principino presuntuoso e moralizzatore dal quale si è appena congedato – quella lingua in



ceppi non ha proprio gusto, mentre le parole nutrite dal vino e dal cibo buono sono invece tutt'altra cosa! Nel bel mezzo della battaglia, Falstaff a terra si finge morto per non rischiare di rimetterci la pellaccia, ispirando al principe un'improvvisata eulogia: "Guarda guarda, una vecchia conoscenza! Tutta questa carne non poteva trattenere un po' di vita? Povero Jack, addio! Appena possibile, ti farò imbalsamare". Ma Falstaff si guarda bene dal farsi spedire al creatore e mostra di non avere perduto il senso della metafora alimentare: "Imbalsamare? Se mi fai sbudellare oggi, ti autorizzo a salarmi e anche a mangiarmi domani" (*Enrico IV*, 1, 5.4.101).

Le schermaglie sul campo di battaglia sono quindi anche linguistiche, pronte a opporre la lingua rigida, prevedibile e sussiegosa degli uni – principi, moralizzatori e altri maestri di professione – alle libere avventure di un verbo vivificato e arricchito dal vino e sottratto alle grammatiche del potere. Falstaff non ha dubbi su questo né sul triste destino espressivo e esistenziale di chi, come il principe di Lancaster, si nega alle libagioni:

In fede mia, questo ragazzino sangüefreddo non mi vuole bene, e non c'è chi riesca a farlo ridere. Ma non c'è da meravigliarsi, non beve vino. Mai che questi tipi sobrissimi dimostrino di valere qualcosa, perché l'acqua fredda gli raffredda tanto il sangue, e anche il mangiar sempre pesce, che gli prende una sorta di anemia simile a quella delle donne, e poi, quando si sposano, fanno figlie femmine... In genere, sono sciocchi e vigliacchi, come capita a chi non si riscalda con il vino. Un buon sherry ha in sé un doppio ef-

PARTE PRIMA

fetto. Ti sale al cervello, prosciuga tutti i vapori grevi e molesti, e ti rende perspicace, pronto, fantasioso, pieno di forme agili, ardenti e dilettevoli, le quali, se trasmesse alla voce e alla lingua, si mutano in arguzie eccellenti! La seconda qualità dell'ottimo sherry è che riscalda il sangue; e quindi anche il fegato, quando è bianco e pallido, come accade ai vigliacchi e ai pavidì. Ma lo sherry lo riscalda e lo fa correre dalle interiora alle parti estreme. Esso illumina la faccia, che come un faro dà avviso a tutto il resto di quella piccola nazione che è l'uomo di armarsi, e allora il cuore grande e gonfio compie qualsiasi prodezza, e questo valore viene dallo sherry. Sicché l'abilità delle armi non è niente senza il vino, e il sapere non è che un cumulo d'oro custodito dal diavolo finché il vino non vi dà la stura e non lo mette in movimento. E' per questo che Harry è gagliardo: il sangue freddo che ha ereditato dal padre è come terreno magro e sterile; e lui lo ha zappato, sarchiato e annaffiato con l'eccellente pratica del bere e il vino che rende fertile tutto. Se avessi mille figli, il primo principio di umanità che insegnerei loro sarebbe di ripudiare l'acqua e di attaccarsi al vino. (*Enrico IV*, 2, 4.3.85 ss.)

'Forme agili, ardenti, dilettevoli, arguzie eccellenti...', recita la meditazione di Falstaff. Non è forse la liberissima lingua di Shakespeare medesimo che affiora in queste parole?

La guerra tra grassi e magri va anche guardata alla luce di un secolo nel quale la fame e l'abbondanza non avevano esattamente i significati che oggi diamo a queste parole. Tra carestie endemiche, malattie, conflitti piccoli o grandissimi come le guerre di religione, i tempi cinquecenteschi sono assai duri e i corpi costantemente mi-

nacciati: fame in agguato, pestilenze e quant'altro. E infatti, la lotta per la sopravvivenza mina le energie di Falstaff come quelle del mondo attorno a lui. I soldati che recluta sono esangui, impauriti e male in arnese e rispondono a nomi loquaci: Silenzio, Muffa, Fiasco, Porro. Si potrebbe chiedere a Brueghel il vecchio di aiutarci a capire meglio la posta di questa guerra, la stessa che l'artista dipinge nel 1559 in *La lotta tra Carnevale e Quaresima* (Fig. 5). Il dipinto è brulicante di creature – sono più o meno duecento – e vede affrontarsi un'enorme montagna di ciccia assai simile a Falstaff e una sparutissima quaresima. Va detto che il motivo era assai popolare, lo si ritrova infatti modulato in molteplici incisioni che circolavano abbondantemente a scopo didattico. Sul versante sinistro del quadro di Brueghel, lo spiedo dei macellai, il grasso che cola, l'inevitabile pancione; a destra le acciughe della dieta magra. Sul fronte del martedì grasso, vassoi pieni di focacce, musicisti, banchetti per il cibo, e più lontano, una ronda di danzatori, forse una recita teatrale. E poi lo strano gruppo formato da un buffone variopinto che guida – dove? – una coppia bianco-nera. Irrequietezza, movimento, ma le ragioni del corpo e del gioco non sono tutte allegre: nell'angolo sinistro due sagome se la vedono ai dadi, e forse, a giudicare dalla somiglianza di uno con il diavolo, è la vita stessa a essere la posta in partita. Nel campo di mercoledì delle ceneri, allegoria traballante ed emaciata, si notano veli neri, penitenti, ma anche uscite diverse



Fig. 5: P. Bruegel il Vecchio, *La lotta tra Carnevale e Quaresima*, 1559, olio su tela, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

dalla chiesa, ricchi da una porta, poveri dall'altro. E il lenzuolo spie-
gazzato che biancheggia nell'angolo destro del dipinto, cos'è? Un
sudario? È viva la creatura che forse c'è nella culla? I virtuosi non
sembrano passarsela molto meglio dei dissoluti. Tra il maiale paf-
futo e i pesci adagiati sul banco, non si possono distribuire torti né
ragioni; la contiguità delle pietanze di segno contrario sembrerebbe
anzi suggerire una possibile coesistenza, con ferite, dubbi e piaceri
ugualmente ripartiti tra i contendenti.

È in questo senso che **Brueghel** ci parla di Falstaff e del des 
complicato dei suoi appetiti mai saziati: un destino instabile, so-



speso tra commedia e tragedia, esuberanza e malinconia, festa e sofferenza. Anche perché nei drammi falstaffiani di Shakespeare il linguaggio del corpo e del cibo non appartiene solo a Sir John, o meglio presta le sue potenzialità espressive anche al mondo altro e alto dell'aristocrazia e della politica. Lo studioso François Laroque ha giustamente fatto notare la corrispondenza che si tesse tra l'intestino del cavaliere e le guerre intestine che dilanano l'Inghilterra. La quale spesso viene descritta come un orco gigantesco dagli appetiti mai più sopiti; questo almeno il ritratto che del suo paese offre **Enrico IV** all'apertura del dramma: parla delle "crepe assetate della terra", delle sue labbra "imbrattate dal sangue dei figli", della guerra che come un coltello "taglia la gola del suo padrone" (*Enrico IV*, 1, 1.1.10 ss.). Il paese in guerra è un cannibale che ingoia le sue vittime senza sosta; e lo sa bene Falstaff che si prende cura di scegliere reclute magroline, perché tanto sono destinate al macello; i suoi soldati, dice con lucida saggezza, sono "Abbastanza buoni per essere infilzati! Carne da cannone, carne da cannone. In una fossa ci staranno bene come quelli migliori" (*Enrico IV*, 1, 4.2.30). E così, l'allegro e grassoccio spiedo di cappone e maiale si specchia in ben altri e più crudeli appetiti, quelli di una terra che non si dà pace, solcata da trincee piene di cadaveri, irrorata dal sangue degli uomini e nutrita dalla loro carne. E ancora **Brueghel** a dare visibilità ai volti della pancia: sorridente e soddisfatta, nel *Paese della Cuccagna*,

PARTE PRIMA

intestino vorace e impietoso nel *Trionfo della morte*. Un dipinto dove, non a caso, è imbandito un tavolo, con teschio ammannito nella ciotola centrale. Sono queste le consapevolezza ironiche e insieme dolenti alle quali conduce Falstaff, con la sua pancia troppo piena, perché, certo, mangia molto ma anche perché ha tanto da dire e allora è appesantito anche dalle parole: parole di un linguaggio che Sir John non vuole dissanguato, un linguaggio pieno di ciccia e persino capace di farsi carne. Una pancia poi capace abbastanza da accogliere la molteplicità del mondo e di farsi metonimia, in qualche maniera, del grande *corpus* shakespeariano: dove convivono alla rifuza e nel grande disordine di una neonata libertà il volgare carnascialesco, pavidità e menzogna, galanteria e ladrocinio, follia e intima comprensione del mondo, eredità classica e culture popolari, Eastcheap del mercato e Westminster del palazzo. Del resto, questa pancia così sferica di Falstaff non è forse simile al 'piccolo O', il rotondo perfetto del Globe Theatre?