

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia moderna
Coordinatore: Prof. Costanzo Di Girolamo

Tesi di dottorato
Ciclo XXI

Figurazioni zoomorfe in Shakespeare

Candidata: Dott. Angela Leonardi

Tutore: Prof. Stefano Manferlotti

Cotutori: Proff. Antonio Gargano, Antonio Saccone



Napoli 2008

Indice

Introduzione: p. 3

Capitolo I. Zoomorfizzazioni della guerra e del potere: p. 14

I.1. *Il re drago-basilisco* (Henry VI, part I; Henry V): p. 14

I.2. *La belva della guerra* (King John; Henry V): p. 19

I.3. *Stirpe leonina* (Henry V; Henry VI, part I): p. 28

I.4. *Le dinamiche della battaglia* (Henry VI, part I; Henry VI, part II; Henry VI, part II; Coriolanus; Cymbeline; Troilus and Cressida; Antony and Cleopatra): p. 50

I.5. *Il corpo a corpo* (Richard II; Henry VI, part II; Henry VI, part III): p. 60

Capitolo II. Cavalli e cavalieri: p. 70

II.1. *Lo ‘cheval volant’ impantanato. Il cavallo in “Henry V”:*
p. 70

II.2. *Fine di un re. Il cavallo in “Richard II”:* p. 82

II.3. *Il tramonto di un mito. Il cavallo in “Antony and Cleopatra”:* p. 90

Capitolo III. Zoomorfizzazioni della lotta intestina e dell’inganno: p. 98

III.1. *La giungla dei Plantageneti:* p. 98

III.2. *Falconi in volo e uccellini impaniati:* p. 104

III.3. *Tigri in veste di cigno:* p. 135

III.4. *Il Pastore del gregge:* p. 149

Capitolo IV. *Animal analogies in Othello*: p. 171

IV.1. *Asino e padrone*: p. 171

IV.2. *La bestia a due groppe*: p. 187

IV.3. *Iago cacciatore-predatore*: p. 196

IV.4. *Iago crudele falconiere*: p. 206

IV.5. *Luridi rospi*: p. 211

IV.6. *Iago vipera*: p. 218

IV.7. *Green-ey'd monster*: p. 221

Capitolo V. *Animal analogies in King Lear*: p. 226

V.1. *Il cuore-Medusa*: p. 226

V.2. *Cani al potere*: p. 237

V.3. *L'animale biforcuto*: p. 246

Bibliografia: p. 255

Appendice: p. 270

Introduzione

Quod enim genus figuraest, ego non quod obierim?

Catullo, *Attis*

Insetti, rettili, uccelli, animali domestici e selvatici, predatori della terra e del cielo. Le creature fantastiche della mitologia classica, le «forme mutate in corpi nuovi» delle *Metamorfosi* di Ovidio¹. Gli animali simbolici dei bestiari medievali. I volti e i corpi antropomorfi e zoomorfi che si sovrappongono e si confondono tra loro nel corso della plurisecolare tradizione fisiognomica che va dalla *Storia degli animali* di Aristotele al *Della fisionomia dell'huomo* di Giovan Battista Della Porta. Tutte queste immagini rivivono – in forme talvolta debitorie della tradizione sia popolare che colta, talvolta affatto nuove – nel corpus drammatico di Shakespeare: migliaia di allusioni al regno animale² che, ponendosi di volta in volta come fulcro semantico di molteplici figure sintagmatiche o paradigmatiche, sono tra gli strumenti espressivi e cognitivi più fecondi di cui Shakespeare si serve per osservare e rappresentare l'uomo in tutto ciò che lo definisce nel bene e nel male.

A dispetto della vastità e dell'eterogeneità dell'insieme costituito dalle figurazioni zoomorfe in Shakespeare, l'elaborazione di un albero semantico costruito secondo il modello della “ramificazione binaria” suggerito da Francesco Orlando³, ha reso possibile la circoscrizione di sottoinsiemi all'interno dei quali raggruppare immagini animali accostabili

¹ «In nova fert animus mutatas dicere formas corpora», Ovidio, *Metamorfosi*, I, 1 (trad. it. di P.B. Marzolla, Einaudi, Torino, 1994²). Sul fertile rapporto fra Ovidio e Shakespeare avremo modo di soffermarci più volte.

² Si veda l'*Appendice* al presente studio.

³ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 1993.

tra loro secondo criteri di contiguità semantica. Le due macrocategorie individuate includono, rispettivamente, le figurazioni zoomorfe utili a descrivere ed interpretare le dinamiche politico-sociali che stanno alla base delle relazioni tra gli uomini (nell'albero semantico riunite sotto la voce: "figurazioni zoomorfe nel cui effetto immaginario è prevalente la percezione di un comportamento *collettivo*"), e le figurazioni zoomorfe di cui il drammaturgo si serve per gettare luce sui meccanismi reconditi della psiche (nell'albero semantico: "figurazioni zoomorfe nel cui effetto immaginario è prevalente la percezione di un comportamento *individuale*"). Questa bipartizione fissa il punto di partenza per l'articolazione interna del presente lavoro, il cui percorso tematico presenta una struttura, per così dire, piramidale; poiché, partendo dallo studio di figurazioni zoomorfe connesse all'analisi della *società*, si giunge, mediante un progressivo restringimento del campo di osservazione, alle figurazioni connesse allo studio dell'animo umano inteso come ricettacolo delle contraddizioni dell'essere e della storia.

Nel primo capitolo, *Zoomorfizzazioni della guerra e del potere*, ad essere analizzate sono le immagini animali adoperate per descrivere gli eventi della *Hundred Years' War* e di altri conflitti armati in opere quali *Henry V*, *Henry VI, part I*, *Henry VI, part II*, *Henry VI, part III*, *King John*, *Coriolanus*, *Cymbeline*, *Troilus and Cressida*, *Antony and Cleopatra*, *Richard II*, *Macbeth*. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di similitudini zoomorfe utili sia a rendere visive le dinamiche della guerra che ad ammantare le scene di un *pathos* che intensifichi il sentimento nazionale. Qui ci si imbatte prevalentemente in predatori e prede, in animali simbolo della forza e del coraggio o della debolezza e della viltà.

Nel secondo capitolo, *Cavalli e cavalieri*, sono stati individuati e seguiti, in tre paragrafi corrispondenti ad altrettante opere (*Henry V*, *Richard II* e *Antony and Cleopatra*), alcuni percorsi retorici o logico-semantiche il cui centro gravitazionale è costituito dalla figura del cavallo, individuato come parte essenziale di più ampi procedimenti drammatici o stilistici finalizzati a portare in superficie significati più profondi o ad intensificare il potere espressivo dell'azione che si va rappresentando in scena o quello, evocativo, del linguaggio.

Nel terzo capitolo, *Zoomorfizzazioni della lotta intestina e dell'inganno*, sono state messe a fuoco le immagini animali che danno forma ai torvi intrighi di corte e ai meccanismi propri dell'inganno e della menzogna nella cosiddetta *Whole Contention* (ossia in *Henry VI, part II* e *Henry VI, part III*), in cui vengono narrate le vicende legate alle *Wars of the Roses*. La presenza di zoonimi e di tropi animali è talmente imponente da trasmettere l'idea di una grande caccia che vede gli esseri umani avventarsi gli uni contro gli altri in una lotta che non ha per fine, come avviene nel regno animale, la sopravvivenza, ma il potere e la sopraffazione. Al tempo stesso, i ripetuti riferimenti al regno animale riscontrabili in queste opere strutturano una sorta di griglia linguistico-semantiche da cui si sprigionano dei *leitmotiv* che evocano più nascosti livelli di significato, che, imprimendosi nella mente del lettore-spettatore, contribuiscono a suscitare in lui riflessioni profonde ed emozioni intense.

Negli ultimi due capitoli l'attenzione è stata rivolta alle figurazioni zoomorfe che gettano luce sull'animo umano e sulle passioni che lo agitano. I due capitoli sono dedicati, rispettivamente, a *Othello* e a *King Lear*: due tragedie in cui l'esperienza del disinganno, sempre prodiga di dolore, sconvolge gli animi dei protagonisti al punto da ridurli allo stato ferino. Le immagini animali sono qui utili a Shakespeare per

esprimere la crescita esponenziale della sofferenza interiore dei protagonisti e il loro conseguente crollo psicologico. Attorno agli intrighi di Iago, al disgusto sessuale di Otello, all'ingratitudine filiale di Goneril e Regan, prendono forma alcuni dei tropi zoomorfi più complessi e suggestivi dell'opera del drammaturgo elisabettiano.

Interrogare in maniera altrettanto ravvicinata l'intero macrotesto avrebbe richiesto ben altro tempo e ben altro spazio. Chi scrive ha piena coscienza di aver operato su una campionatura: di essersi sorretta, se così si può dire, solo ad alcune delle mura che circoscrivono l'imponente fabbrica dell'opera shakespeariana. Si tratta, però, di mura rese ben solide dall'alto livello (sia formale che concettuale) delle opere qui prese in esame, selezionate secondo criteri che l'argomentazione basterà a chiarire – almeno così si confida – in maniera esauriente. Da un punto di vista squisitamente critico, la loro esemplarità poggia sulla constatazione (che lo studio dell'intero corpus trasmette in maniera nitida) che qui come altrove, che si tratti di *Hamlet* o del *Macbeth* o del *Merchant of Venice* o delle *Comedies*, il drammaturgo viene mosso dai medesimi obiettivi, da finalità che qui vengono fatte convergere nel seguente assunto: il confronto, o per dir meglio, la sovrapposizione fra mondo umano e mondo animale instaura nel testo e nella rappresentazione scenica una realtà terza, che vive dell'un mondo, dell'altro e di sé stessa, offrendosi all'analisi secondo le strategie retoriche che di volta in volta le danno voce⁴. La permeabilità fra regno umano e animale, i continui

⁴ Non va in nessun caso dimenticato che si tratta di opere teatrali. Di opere, cioè (ma anche su questo avremo modo di tornare più avanti), in cui la parola tende per definizione al momento della performance scenica ed ha per destinatari soggetti socialmente ben definiti. Ad essa danno significato e spessore determinanti la voce, il gesto, il movimento, gli oggetti, la luce, la

sconfinamenti fra l'una e l'altra dimensione, le ardite contaminazioni semantiche che li accompagnano, non si limitano ad *alludere* ad un uomo lontano dalla primigenia condizione edenica o colto in tratti tipici, metastorici, propri di un soggetto che nel tempo muta poco o nulla (i cliché della favola animale, insomma, dominata quasi per intero dal didascalismo)⁵, ma lo *definiscono* nel suo status, moderno, di orfano di Dio e di soggetto diffidente di ogni teleologia. Gravato dai pesi che gli hanno posto sulle spalle un Copernico, un Lutero, un Machiavelli, un Montaigne, ciascuno ribaltando dalla sua prospettiva certezze secolari se non millenarie, sostituite da un relativismo epistemico che disorienta e snerva, l'uomo di Shakespeare va cercando puntelli in una realtà che non sa offrirgliene. Il mondo, come Amleto ripete a se stesso e a chi abbia orecchi per udire in uno dei luoghi più celebri del suo dramma (I, 2, vv. 133-137), è andato in gramigna, mutandosi in un groviglio di sterpi/segni dal quale si può cavare senso solo ferendosi. A morte, talvolta: i suoi personaggi tragici sanno sempre trovare la spada d'Aiace su cui lasciarsi cadere.

Eppure, è proprio da questa «sensibilità luttuosa dell'epoca postcopernicana», come l'ha definita Alessandro Serpieri parlando dei sonetti di Shakespeare⁶, che nasce un diverso modo – febbrile ma dinamico – di indagare moti e motivazioni

regia. È pur vero che il teatro di Shakespeare, imperniato com'è sulla parola più che sull'azione, subisce meno danni di altri da un'analisi condotta esclusivamente sul testo, ma il problema sussiste ed è di assoluto rilievo. Si vedano, in merito, i contributi raccolti in Alfonso Canziani et. al., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milano, 1978, ripresi e ben discussi da Marcello Pagnini nel suo *Pragmatica della letteratura*, Sellerio, Palermo, 1980, pp. 87-98, e Marvin Carlson, *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, il Mulino, Bologna, 1984. Preziosi anche: Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1977, e Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino, 1980.

⁵ Sulla favola e sull'epopea animale in epoca tardorinascimentale si veda il saggio di Laura Auteri *Nel regno del «dis-umano». Uno studio sull'epopea degli animali nella Germania tardo-rinascimentale*, Guerini, Milano, 1990.

⁶ W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri, Rizzoli, Milano, 1991, p. 49.

dell'agire umano su cui le scritture sacre tacciono, di scandagliare le profondità dell'inconscio, proprio ed altrui; un diverso modo, anche, di utilizzare gli strumenti della riflessione razionale. L'eroismo negativo che ne discende (è, a ben pensarci, la rivendicazione di quel diritto a porsi sempre e comunque domande, siano esse confortate o meno da risposte, di cui secoli dopo parlerà Franz Kafka)⁷, si traduce anche in un più avvertito scavo psicologico, in un'attenzione anch'essa inedita verso gli oggetti materiali, verso l'irregolare, il deforme, il disarmonico, e – per forza d'inerzia – verso tutto ciò a cui la razionalità non sa applicare i suoi protocolli. Se l'uomo comune (o, per dir meglio, non comune) ne patisce, gli artisti ne traggono sicuro giovamento, perché si scoprono chiamati a nuove sfide, che accettano. Shakespeare, in particolare, anatomizza il reale con mano sicura, con 'dantesca esattezza', riplasmandolo con la creta di un linguaggio già di per sé fortemente plastico, piegato a sperimentazioni suggestive e non di rado temerarie⁸. Considerate da siffatta prospettiva, le

⁷ «Un tempo non capivo perché non ricevessi risposta alla mia domanda, oggi non capisco come potessi illudermi di poter fare domande. Ma non è che m'illudessi, interrogavo soltanto». F. Kafka, "Terzo quaderno in ottavo", in *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano, 1972, p. 719.

⁸ Se si prescinde dalle *comedies* più eufuistiche, la sperimentazione formale trova espressione particolarmente ardita nei sonetti, dove la decostruzione di una passione tortuosa, irregolare, nevrotica, consente all'io narrante di operare una parallela vivisezione del linguaggio. Non di rado, questa torsione avviene attorno ad un singolo lemma: si pensi a parole come *memory, time, face, eye, glass, lust*, o a quei versi in cui a tenere campo sono i vari significati connessi al nome – comune e proprio – *will*. Si vedano, sui sonetti, oltre alla già ricordata edizione da lui curata, il volume di A. Serpieri *William Shakespeare. I sonetti dell'immortalità*, Bompiani, Milano, 1975; i contributi di Stefano Manferlotti: "I cinque sensi nei sonetti di Shakespeare", *Belfagor*, 4, 1993, pp. 385-401; "Col tempo. Volti allo specchio nei sonetti di Shakespeare", nel volume *La scrittura e il volto*, a cura di S. Manferlotti, Liguori, Napoli, 2006, pp. 23-38, e quelli raccolti nel collettaneo *Shakespeare: The Sonnets*, ed. by Peter Jones, Casebook, London, 1977. Sono anzi i sonetti ad aver posto con più forza la questione degli elementi manieristici e barocchi nell'opera di Shakespeare. L'argomento, arduo e molto dibattuto, esula dai fini specifici del presente studio, che pure lo ha tenuto nel debito conto. Ci limitiamo perciò a rimandare chi legge agli studi in cui se ne discute a fondo. Fra questi: P.

figurazioni zoomorfe qui analizzate si impongono come *markers* complessi nella struttura, ma in grado di gettare luce su un modo di fare poesia e di fare teatro a tutt'oggi inimitabile. In ciascuna di esse, infatti, Shakespeare fonde insieme – in una lega che trae la sua essenza e la sua ragion d'essere proprio dal dosaggio sagace degli elementi che la costituiscono – finalità estetiche e drammatiche, considerazioni sul mondo e sul linguaggio, informazione e caratterizzazione, storia degli uomini e natura delle cose. Nel *Macbeth*, per esempio, l'assimilazione fra il tiranno ormai giunto al *redde rationem* e l'orso che, legato al palo, attende l'assalto della canea, ne offre una dimostrazione particolarmente probativa: «They have tied me to a stake, I cannot fly, / But bear-like I must fight the course» (V, 7, vv. 1-2) [Mi hanno legato al palo, non ho scampo: / Come un orso, ho da affrontare la canea]⁹, esclama un Macbeth al tempo stesso rassegnato e rabbioso. La disumanizzazione che ha scelto come propria condizione assassinando coloro ai quali doveva fedeltà e amore e poi vessando il suo stesso popolo, lo ha mutato in un orso destinato a soccombere in uno scontro impari. Il lettore-spettatore, nel mentre va con la mente ad uno 'sport' fra i più crudeli e più praticati dai contemporanei di Shakespeare (mentre, cioè, si fa elisabettiano fra gli elisabettiani), vede nei due versi la sintesi esemplare di quel senso claustrofobico che informa la tragedia dall'inizio alla fine. Lo spazio si è andato via

Edward, I.S. Ewbank, G.K. Hunter, eds., *Shakespeare's Styles*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1980; J. Greenwood, *Shifting Perspectives and the Stylish Styles: Mannerism in Shakespeare and His Jacobean Contemporaries*, University of Toronto Press, Toronto- Buffalo-London, 1988; A. Morelli, *La scena della visione. L'eccesso barocco e la teatralità shakespeariana*, Bulzoni, Roma, 1997; J.P. Maquerlot, *Shakespeare and the Mannerist Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995; R. Macdonald, *Shakespeare and the Arts of Language*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2001. Tuttora preziose, per meglio comprendere la realtà inglese, le riflessioni di Mario Praz nel suo *Studi sul concettismo*, La Cultura, Milano, 1934.

⁹ Trad. it. di V. Gassman, Mondadori, Milano, 1983. Si userà questa traduzione per ogni altra citazione da *Macbeth*.

via contraendo attorno a Macbeth: il castello, già paragonabile ad una estesa trappola, si è ora ridotto alle dimensioni del palo che arresta un guerriero un tempo a suo agio nei movimenti frenetici della battaglia. Si potrebbe addirittura affermare che per Macbeth lo spazio coincide adesso con il suo corpo.¹⁰

La sovrapposizione Macbeth-orso, per quanto felice, aggiunge qui un minuscolo tassello a quanto nel resto dell'opera lo individua come personaggio. Altrove, invece, la figurazione zoomorfa e tutto quanto vi si collega gioca un ruolo determinante in ciò che chiamiamo caratterizzazione. Nel secondo atto dell'*Othello*, per esempio, la figura di Iago come disumano artefice dei destini altrui viene definita in maniera perfetta dalla sua connotazione come ragno intento a tessere una rete dove tutti i suoi nemici cadranno per morirvi. Shakespeare, infatti, sa rendere nuovo questo paragone fin troppo trito mutando i lemmi che gli danno forma ("ensnare", "fly", "net", "enmesh") in catalizzatori di tratti psicologici (completano, cioè, il ritratto dell'invidioso, del machiavellico manipolatore del linguaggio) e in *starting points* per gli eventi che l'alfiere indurrà nel dramma con cronometrica precisione. Siamo oltre il testo-ragnatela o il testo-reticolo di cui parla Laura Di Michele: la metafora aracnea, infatti, arresta il suo moto solo nell'ultima scena, in cui questo mostruoso ragno in vesti umane non saprà dare conto della sua perfidia: «Demand me nothing, what you know, you know. / From this time forth I will never speak word» (V, 2, vv. 304-05) [Non chiedetemi nulla. Quello che sapete, sapete! / Da questo momento non dirò più una parola]¹¹.

¹⁰ Felicissima, da questo punto di vista, l'idea di Akira Kurosawa che nella sua transcodificazione cinematografica del dramma (*Trono di sangue*, 1957; meno suggestivo ma più vicino al nostro discorso il titolo originale, *Il castello della ragnatela*) fa morire Macbeth lasciando che i suoi stessi uomini gli scaglino contro decine e decine di esilissime frecce, che infine lo serrano in una sorta di mostruoso bozzolo-bara.

¹¹ Trad. it. di S. Quasimodo, Mondadori, Milano, 1976.

La scelta di rinunciare alla parola, a quella parola che distingue l'uomo da ogni altra creatura, ne sancisce la natura ferina, addirittura somministrandogliela come pena. Al tempo stesso, questo silenzio allude al vuoto di senso (“nothing”, “never”...), all'ineffabile che talvolta accompagna il delitto, facendo di Iago il paradigma del male compiuto per amore del male o, addirittura, senza motivo. Tratto modernissimo: bisognerà attendere *I demoni* di Dostoevskij (1873) e *Les caves du Vatican* di Gide (1914) perché la perfidia priva di altri fini acquisti – in letteratura – lo statuto di tema¹².

In Shakespeare, inoltre, ben di rado la messa a punto di uno stilema o l'uso di una qualsiasi immagine, il ricorso a questa o a quella figura retorica, sono fini a se stessi; quasi mai, cioè, si isteriliscono nello sfoggio di erudizione, nel gioco eufuistico o nell'esercitazione più o meno scoperta, che piega la parola su se stessa impoverendola. Se l'arte nasce dalla vita e vuole essere vita, se suo fine è l'induzione in chi ne fruisce di emozioni in cui – per così dire – la verità della parola coincide con la sua bellezza, allora non vi sono dubbi che Shakespeare è artista sommo. Lo è in una quantità di casi impressionante, quindi anche nelle figurazioni zoomorfe di cui è disseminato il macrotesto. Si veda, a sostegno di questa tesi, la celebrata scena del *King Lear*, in cui il vecchio re, prima di pagare con la morte i suoi peccati (che vanno, lo ricordiamo, dall'ira alla prodigalità alla cecità di fronte al bene) può riabbracciare Cordelia, la figlia perduta e ritrovata:

¹² Forse è da questi silenzi in un certo senso allucinati che Shakespeare immette nella sua opera (vi possiamo aggiungere il celebre «The rest is silence» di Amleto o le mute peregrinazioni di Lear, ignoto a se stesso) che trae la sua origine il teatro di un Beckett o di un Pinter. È invece certo che tanta narrativa inglese postmoderna (si pensi a un McEwan, per esempio) porta al suo estremo sviluppo il tema del male che si epifanizza in maniera autotelica nell'agire umano.

KING LEAR:

No, no, no, no. Come, lets' away to prison.
We two alone will sing like birds i'th' cage.
When thou dost ask me blessing, I'll kneel down
And ask of thee forgiveness; so we'll live,
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh
At gilded butterflies, and hear poor rogues
Talk of court news, and we'll talk with them too –
Who loses and who wins, who's in, who's out,
And take upon's the mystery of things
As if we were God's spies, and we'll wear out
In a walled prison packs and sects of great ones
That ebb and flow by th' moon.

(*King Lear*, V, 3, vv. 8-19)

[RE LEAR: No, no, no, no; vieni, andiamo in prigione. / Noi due soli canteremo come uccelli in gabbia; / Quando tu chiederai la mia benedizione, io mi inginocchierò / Per chiederti perdono, e vivremo così, e pregando, e cantando, / E raccontandoci antiche favole, e ridendo / Delle farfalle variopinte; e sentiremo quei poveri furfanti / Parlare della corte; e si discorrerà con loro, / Di chi perde e chi vince, di chi è dentro e chi è fuori; / E assumeremo su di noi il mistero delle cose / Come se fossimo spie degli dei; e fra le mura di una prigione / Vedremo consumarsi branchi e conventicole di potenti, / Come alte e basse maree sotto la luna.]¹³

Qui il pathos viene sottratto ad ogni facile caduta nel patetico, nel *larmoyant* che bagna il ciglio ma incrina il raziocinio, perché il drammaturgo sa ben ricondurlo al senso etimologico del termine, che indica il dolore personale e la pena condivisa. Di questo modello di sofferenza è qui intriso ogni verso, da quelli che investono i temi assoluti della colpa e del perdono, più di altri inerenti all'individuo, a quelli in cui trovano spazio le sperequazioni sociali e la storia presente e passata degli uomini, che sono invece retaggio collettivo. Ma se tutto ciò si muta in bellezza è perché padre e figlia, metamorfosati in due uccelli chiusi in gabbia (e avrebbe potuto, Shakespeare, immettersi in una strada più battuta?)¹⁴, sanno liberarsi di ferri e mura con uno

¹³ Trad. it. di G. Melchiori, Mondadori, Milano, 1976.

¹⁴ Come tutti i grandi, Shakespeare sa ridare nuova vita a ciò che è inerte. Realizza, cioè, l'opposto di quanto osservava Nabokov a proposito degli artisti di meno nobile conio, incapaci di rinnovare ciò che la tradizione sa offrire e perciò produttori di «prosa morta e poesia in putrefazione». V. Nabokov, *Lectures on Literature*, ed. By F. Bowers, Harcourt-Brace-

scatto della fantasia che li rende liberi (il verbo “laugh” avrebbe altrimenti poco senso) e li assimila a farfalle illuminate dal loro riso. Gli uccelli e le farfalle, cioè, hanno demolito le mura della prigione, sostituendole con un luogo della mente non chiuso da confini (o, se si preferisce un non-luogo perfetto, reso tale dalla trasformazione del tempo in un eterno presente), in cui Lear e Cordelia, ora uniti non solo dal sangue, indagano i misteri dell’essere, come se Dio in persona li avesse inviati sulla terra con questo ben definito scopo: diventare le sue “spie”, confermarsi – dopo aver molto sofferto – nella loro primigenia natura di angeli caduti, di creature partorite, come direbbe Dante, dall’amore che muove le stelle.

Abbiamo distinto i fini a cui tendono le figurazioni zoomorfe intrecciate da Shakespeare nel tessuto delle sue opere spinti da mere esigenze dimostrative (tutte quelle che abbiamo citato in questa introduzione, del resto, si ritroveranno analizzate con più cura nelle pagine seguenti), ma è evidente che nei singoli testi esse convivono in una sintesi che – come abbiamo già avuto modo di dire – ne costituisce l’essenza e che di fatto, nella pratica della fruizione, viene recepita come tale. In ogni caso, se è vero che per definire una poetica bastano al critico d’arte due lame di luce e al musicologo la successione di due frasi, se cioè è vero che la parte sa dar conto del tutto, chi scrive osa sperare di aver condotto una ricerca non disutile e di aver contribuito – pur nei limiti imposti dalle proprie capacità e dal percorso prescelto – ad avvicinare ulteriormente alla nostra sensibilità un autore che, come pochi, sa donare alla riflessione prospettive sempre nuove.

Capitolo I. Zoomorfizzazioni della guerra e del potere

I.1. *Il re drago-basilisco* (Henry VI, part I; Henry V)

The fatal balls of murdering basilisks
(Henry V, V, 2, v. 17)

Com'è noto, il titolo del cosiddetto First Folio distingueva le opere di Shakespeare in tre generi drammatici: *Comedies*, *Histories & Tragedies*. Se si pensa che le *Histories*, ovvero i drammi dedicati alla storia inglese recente o recentissima¹⁵, costituiscono quasi un terzo di tale *corpus*, se ne può dedurre

¹⁵ I drammi storici di Shakespeare coprono circa tre secoli di storia inglese: da *King John*, in cui si narrano le vicende del re Giovanni (meglio conosciuto come Giovanni Senzaterra), che regnò dal 1199 al 1216, sino a *Henry VIII* (scritto in collaborazione con John Fletcher), che si conclude con un avvenimento del 1533: la nascita della “royal infant”, la futura regina Elisabetta, che viene portata in fasce sul palcoscenico; e, in questa stessa scena, Shakespeare trova il modo di elogiare anche il re in carica, Giacomo I. L'arcivescovo di Canterbury, infatti, nella fastosa tirata celebrativa dell'ultimo quadro del dramma, profetizza la grandezza della regina Elisabetta, e, paragonandola alla “maiden phoenix” dalle cui ceneri sorgerà un successore che la uguaglierà in grandezza, si spinge sino a vaticinare la gloria di Giacomo I: «This royal infant – heaven still move about her! – / Though in her cradle, yet now promises / Upon this land a thousand blessings, / Which time shall bring to ripeness: she shall be / But few now living can behold that goodness / A pattern to all princes living with her, / And all that shall succeed [...] But as when / The bird of wonder dies, the maiden phoenix, / Her ashes new create another heir, / As great in admiration as herself; / So shall she leave her blessedness to one, When heaven shall call her from this cloud of darkness, / Who from the sacred ashes of her honour / Shall star-like rise, as great in fame as she was, / And so stand fix'd», (*Henry VIII*, V, 5, vv. 17-47). Come si è precisato nell'Introduzione, tutte le citazioni dall'opera di W. Shakespeare sono tratte dall'edizione *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, ed. by S. Wells and G. Taylor, OUP, Oxford, 2006. [Questa regale fanciulla – il cielo le muova sempre intorno – sebbene ancora in culla promette alla nostra terra mille benedizioni che il tempo maturerà: ella sarà esempio a tutti i principi suoi contemporanei e a tutti i loro successori ... come quando si spegne l'uccello delle meraviglie, la vergine fenice, dalle cui ceneri ne nasce un'altra ugualmente degna di ammirazione, essa lascerà la sua fortuna a un re che, quando il cielo la toglierà da questa nube di tenebre, sorgerà come una stella dalle sacre ceneri della sua maestà, grande per fama come fu lei e altrettanto saldo sul trono (tr. it. di V. Gabrieli, Mondadori, Milano, 2001)]. Per quanto riguarda le traduzioni delle opere di Shakespeare qui utilizzate, si preciserà di volta in volta l'edizione di riferimento.

che l'autore abbia voluto avocare a sé il compito – impervio quanto rischioso – di trasformare la storia nazionale in paradigma teatrale, contestualmente cercando di attingere (come poi di fatto è avvenuto) le vette dell'epos.

Anche se nei drammi storici non mancano versi di encomio nei confronti della politica interna ed estera della corona (un tratto che per certi versi accosta il grande elisabettiano al Virgilio dell'*Eneide*, pure lui attirato – sia pure con margini di libertà anche nel suo caso relativamente ampi – nel centralismo non democratico della Corte), la visione shakespeariana della storia inglese e del potere appare piuttosto problematica e di difficile interpretazione, al punto che una cospicua parte della critica dell'ultimo trentennio ha ravvisato la presenza 'polifonica' di voci discordanti e di prospettive ideologiche 'alternative'².

Ciò detto, la premessa ideologica sottesa alle *Histories* è chiara: nulla meglio del teatro che, per così dire, ferma le azioni umane nel loro ininterrotto divenire, le mostra nel loro articolato svolgersi e contestualmente le interpreta, può assecondare il progetto, prima di Elisabetta poi di Giacomo I, di creare uno

² Com'è noto, sia la critica 'neostorica' che quella 'cultural-materialista' hanno ribaltato l'idea (avanzata dal cosiddetto 'old historicism' e sostenuta in particolare da E.M.W. Tylliard) di uno Shakespeare allineato al potere monarchico. Secondo Leonard Tennenhouse, nei suoi drammi, più che appoggiare la propaganda politica Tudor, Shakespeare ne ha *mostrato* le strategie argomentative di autolegittimazione (*Power on Display*, Methuen, New York and London, 1986). Sulla problematicità e ambivalenza della rappresentazione della storia inglese e del potere nel *corpus* drammatico shakespeariano, cfr. anche – all'interno di una vasta messe di contributi critici – G. Holderness, *Shakespeare's History*, Gill and Macmillan, Dublin, 1985 e, a cura dello stesso autore, *Shakespeare's History Plays: "Richard II" to "Henry V"*, Macmillan, London, 1992; J. Drakakis (ed.), *Alternative Shakespeares*, Methuen, London, 1985; J. Dollimore, *Radical Tragedy* (1984), Harvester Wheatsheaf, New York, 1989; P. Pugliatti, *Shakespeare the Historian*, Macmillan, London, 1996; A. Serpieri, *Polifonia shakespeariana*, Bulzoni, Roma, 2002; M. Stanco, "A Kingdom for a Stage. Shakespeare's Theatricalisation of History", *Studi rinascimentali*, 3, 2005, pp. 201-17.

spirito nazionale nuovo, unitario, che i tempi ora addirittura impongono, pena la sopravvivenza stessa dell'Inghilterra.

Motore immobile (due volte l'anno il monarca si mostrava al popolo assiso in trono, muto, reggendo in mano l'orbe d'oro sormontato dalla croce, simbolo visibile di un potere esercitato sia sui corpi che sulle anime) di uno Stato che pare sentirsi chiamato a un destino di grandezza, il re in tempo di pace ha il compito di governare rettamente, garantendo il benessere e la salute dei sudditi¹⁶; in tempo di guerra, ha il dovere di difendere

¹⁶ Nell'Inghilterra di Shakespeare vige ancora la convinzione, di origine medievale, secondo cui la salute del popolo (e, quindi, del regno tutto) è in relazione diretta con quella del sovrano (fra i contributi critici più meditati si vedano il volume di Marc Bloch, *Les rois thaumaturges: étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*, Istra, Strasbourg, 1924; tr. it. *I re taumaturghi*, Einaudi, Torino, (1989), 2005, e il saggio di Cardine McManus, "Queen Elizabeth, Dol Common, and the Performance of the Royal Maundy", *English Literary Renaissance*, XXXII, 2, 2002, pp. 189-213). Tale concezione parte da una teoria elaborata dai giuristi Tudor, secondo cui nella persona del re si sovrappongono due entità: il corpo naturale (cioè quello umano, vulnerabile, non immune dalle malattie e da ogni tipo di fragilità) e il corpo politico (divino ed inviolabile). Il *body politic* viene identificato con la nazione stessa, e le sue malattie, soprattutto quelle che ne investono la dirittura morale, hanno una ricaduta pressoché automatica sul regno, che ne patisce (a questo specifico tema è dedicato il prezioso saggio di E.H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1957; tr. it. *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino, 1989). Nei drammi di Shakespeare questo concetto (che, come ci ricordano gli etnologi, ha origini antichissime: lo ritroviamo persino nelle leggende del Fisher King che T. S. Eliot lesse nel Frazer di *The Golden Bough* e riversò nella *Waste Land*) torna con una frequenza relativamente ampia. Enrico IV, ad esempio, nella seconda parte dell'omonimo dramma, è malato, e la sua indisposizione coincide con un momento in cui l'equilibrio dell'Inghilterra appare minacciato. Il re e il conte Warwick si scambiano alcune battute da cui affiora l'idea della sovrapposizione tra il corpo del re e il corpo dello Stato: KING HENRY IV: «Then you perceive the body of our kingdom / How foul it is; what rank diseases grow / And with what danger, near the heart of it»; WARWICK: «It is but as a body yet distemper'd; / Which to his former strength may be restored / With good advice and little medicine» (*Henry IV, part II*, III, 1, vv. 38-43) [RE: Allora sapete quanto il corpo del nostro regno / È marcio, che malattie vi crescono rigogliose, / E con quale pericolo, vicine al suo stesso cuore; WARWICK: È solo come un corpo ancora indisposto / Che può essere restituito all'antico vigore / Con buoni consigli e alcune medicine (trad. it. di M. Bacigalupo, Garzanti, Milano, 1993)]. Indimenticabili anche le parole – modellate per intero sul registro clinico – con cui Macbeth chiede al medico personale la guarigione del suo Paese: MACBETH: «If thou couldst, doctor, cast / The water of my land, find her disease / And purge it to a sound and pristine health, / I would applaud thee to the very echo / That should

e comandare il popolo e di portarlo alla vittoria. E affinché un simile compito venga assolto nel migliore dei modi, il monarca stesso deve mostrare di essere un guerriero valoroso¹⁷.

Henry VI, part I, si apre con una scena in cui alcuni nobili piangono la morte di Enrico V, il re dalle straordinarie doti militari che aveva più volte portato gli inglesi alla vittoria nel corso della Guerra dei cent'anni:

GLOUCESTER:

England ne'er had a king until his time.
Virtue he had, deserving to command:
His brandish'd sword did blind men with his beams:
His arms spread wider than a dragon's wings;
His sparking eyes, replete with wrathful fire,
More dazzled and drove back his enemies
Than mid-day sun fierce bent against their faces.
What should I say? His deeds exceed all speech:
He ne'er lift up his hand but conquerèd.
(*Henry VI, part I*, I, 1, vv. 8-16)

[GLOUCESTER: Prima di lui l'Inghilterra non ebbe mai un vero e proprio sovrano. Egli era virtuoso e degno di comandare: la sua spada brandita accecava gli uomini con i suoi raggi; le braccia si stendevano più ampie che le ali di un drago; gli occhi scintillanti, pieni di fuoco corrucciato, abbagliavano e respingevano i nemici più del sole meridiano che fieramente colpiva i loro visi. Che più dovrei dire? I suoi atti sorpassano ogni parola: egli non alzò mai la mano che non vincessero.]¹⁸

applaud again» (*Macbeth*, V, 3, vv. 49-54) [MACBETH: Esamina l'urina del mio paese, dottore, scoprine il morbo, purgalo per ridargli salute: io ti farò un applauso che echeggerà in cento echi (trad. it. di V. Gassman, Mondadori, Milano, 1983)]. Ma la devastazione della Scozia non si arresterà perché lui, il re, nello scegliere il delitto come strumento politico privilegiato, ha di fatto trasmesso alla sua gente un male incurabile.

¹⁷ In *Henry V* (IV, 1, vv. 35-275) Shakespeare pone l'accento sul re come "soldato fra i soldati", in un episodio in cui viene dato risalto alla presenza fisica del monarca sul campo di combattimento: nel corso della notte che precede la famosa battaglia di Agincourt (o Azincourt, 1415: 12.000 soldati inglesi sconfissero un esercito di 30.000-40.000 francesi) il re, spogliatosi delle sue vesti regali e con indosso un mantello per non farsi riconoscere, passa di tenda in tenda per incoraggiare i suoi uomini e sondarne timori e debolezze. Le due fonti principali dell'opera – *The Famous Victories of King Henry V* e le *Chronicles of England, Scotlande and Irelande* (1587) di Raphael Holinshed – fanno entrambe riferimento all'episodio del re che rincuora di persona i suoi soldati, ma Shakespeare conferisce maggiore enfasi al tutto (di sua invenzione è, per esempio, l'espedito del camuffamento).

¹⁸ Trad. it. di C. Pagetti, Garzanti, Milano, 1992.

Le similitudini, i paragoni e i toni iperbolici, meditato retaggio della retorica classica, collocano il defunto Enrico in una dimensione leggendaria, all'interno della quale egli, il re-guerriero, assume le sembianze di un essere mitico-zoomorfo: un grande rettile, drago e basilisco insieme, più splendente del sole. La declamazione ruota intorno alle due isotopie della luce e del fuoco: la spada e lo sguardo di Enrico sprigionano una luce che acceca; la bocca del re-drago e gli occhi del re-basilisco sono colmi del fuoco che uccide.

Non a caso la regina Isabella di Francia, la prima volta che aveva guardato in viso re Enrico, gli si era rivolta facendo esplicito riferimento ai suoi occhi di basilisco:

QUEEN ISABEL:

So happy be the issue, brother England,
Of this good day and of this gracious meeting,
As we are now glad to behold your eyes;
Your eyes, which hitherto have borne in them
Against the French, that met them in their bent,
The fatal balls of murdering basilisks.
(*Henry V*, V, 2, vv. 12-17)

[REGINA ISABELLA: Sian dunque felici, fratello d'Inghilterra, / Gli esiti di sì fausta giornata e sì eletta riunione, / Ora che abbiamo il piacere di guardarvi negli occhi: / Gli stessi occhi che ebbero già a fulminare / Tutti i Francesi venuti loro a tiro, / Con le fatali folgori di micidiali basilischi.]¹⁹

La bivalenza linguistica del v. 17 è chiara: “balls” sta per “occhi”, “pupille”, “globo oculare” ma anche per “palle di cannone”, mentre “basilisks” rimanda ai velenosi rettili delle leggende (capaci, com'è noto, di uccidere con la sola forza di uno sguardo) ma anche ad un particolare modello di bocca da fuoco in uso tra il XIV e il XV secolo, noto per la sua potenza distruttiva, da cui il nome, appunto, di “basilisco”. Sia in questo

¹⁹ Trad. it. di A. Cozza, Garzanti, Milano, 1992.

caso, che (seppure in modo non così esplicito) nei versi di Gloucester sopra citati, i regni simbolici zoomorfo e militare si fondono nella caratterizzazione e nell'elogio di re Enrico: braccia come ali di drago; occhi micidiali come quelli del basilisco e, allo stesso tempo, infuocati come una bocca di cannone pronta a sparare. La polivalenza figurativa carica il monarca di un surplus semantico in cui alla rappresentazione 'araldica' del re-drago-basilisco viene sovrapposta quella del sovrano come personificazione stessa dei cannoni e, per accumulo immaginativo, delle forze armate in generale.

I.2. *La belva della guerra* (King John; Henry V; Henry IV, part II)

*...this hungry war
opens his vasty jaws
(Henry V, part II, 4, vv. 104-105)*

L'esaltazione del potere monarchico viene ottenuta anche attraverso l'ipostasi della guerra in una belva mostruosa che l'autorità regale può istigare o ammansire secondo la propria volontà:

BASTARD:

Ha, majesty! How high thy glory towers,
When the rich blood of kings is set on fire!
O, now doth Death line his dead chaps with steel;
The swords of soldiers are his teeth, his fangs;
And now he feasts, mousing the flesh of men,
In undetermined differences of kings.
(*King John*, II, 1, vv. 350-355)

[BASTARDO: Ah, regalità, come torreggia alta la tua gloria / Quando il ricco sangue dei re s'accende d'ira! / Oh, ora la morte foderà con l'acciaio / Le sue terribili mascelle; le spade dei soldati / Sono i suoi

denti e i suoi artigli, e banchetta, / Adesso, sbranando la carne degli uomini / In questa inconciliabile disputa tra re.]²⁰

Quando il pericolo di guerra è imminente e le sorti dei regni dipendono unicamente dal volere dei re, il potere della monarchia raggiunge vette altissime e diviene oltremodo tangibile. In questi versi (pronunciati dal Bastardo, uno dei personaggi principali del *King John*), viene sottolineato il carattere della guerra come “discorso in armi” tra sovrani (nell’Europa del tempo la guerra è infatti *sempre* guerra di re), ma ad essere evidenziata è, in primo luogo, la natura ferina del conflitto armato. La macabra visione del “banchetto antropofago” di cui si pasce la mostruosa belva simboleggia la guerra nella sua accezione più cruda e reale di campo di battaglia su cui gli uomini ledono, uccidono, lacerano, fanno a brani i corpi di altri uomini: “Now doth Death line his dead chaps with steel”: la Morte stessa si reincarna nella Guerra, per venire tra gli uomini a nutrirsi del loro sangue. La guerra è assimilata innanzitutto alla Morte, che ne rappresenta il logico effetto, il che suggerisce al drammaturgo di rafforzare il lemma “death” affiancandogli, nel medesimo verso, il nome in funzione aggettivale “dead”, che vale sia “mortale” che “morti”, realizzando in tal modo una percepibile espansione dell’area emotiva legata al segno “morte”. A sua volta, la prolungata allitterazione prodotta dall’interazione dei foni fricativi impone ai versi un ritmo nervoso, serrato, che intende trasmettere l’angoscia per l’imminente arrivo della guerra, mentre il sibilare delle fricative (“doth”; “death”; “his”; “chaps”; “with”; “steel”; “the”; “swords”; “of”; “soldiers”; “his”; “teeth”; “his”; “fangs”; “feasts”; “mousing”; “flesh”; “of”) sembra riprodurre, insieme al digrignare delle fauci della bestia, il cozzare delle armi. Per il

²⁰ Trad. it. di S. Sabbadini, Garzanti, Milano, 1993.

Bastardo, la guerra è una ‘belva catafratta’: un mostro ibrido di nervi e d’acciaio, pronto a spalancare una bocca assassina in cui le zanne affilate si sono mutate – in ossequio a quel gioco di metamorfosi che si rincorrono, così caro al manierista Shakespeare – in spade di soldati. La sovrapposizione semantica “zanne-spade” si era già verificata, qualche verso più sopra, in alcuni versi di Filippo di Francia:

KING PHILIP:

Be pleased then
To pay that duty which you truly owe
To that owes it, namely this young prince:
And then our arms, like to a muzzled bear,
Save in aspect, hath all offence sealed up.
(*King John*, II, 1, vv. 246-250)

[RE FILIPPO: Vi piaccia, perciò, rendere quel tributo / Che in tutta onestà dovete a colui cui spetta, / E cioè a questo giovane principe. / Le nostre armi, allora, tranne che nell’aspetto, / Avranno bloccata ogni capacità offensiva, / Come un orso con la museruola.]

Sebbene re Filippo paragoni gli armamenti del suo esercito ad un orso, il participio passato con funzione aggettivale “muzzled” attiva un movimento sineddochico che fa del muso e delle zanne dell’orso (e dunque non dell’intero animale) il fulcro semantico della similitudine.

In *Henry V*, nel momento in cui si affaccia il pericolo di una ripresa della Guerra dei cent’anni, il messaggero di Enrico si rivolge al re di Francia con queste parole:

EXETER:

Bloody constraint; for if you hide the crown
Even in your hearts, there will he rake for it:
Therefore in fierce tempest is he coming,
In thunder and in earthquake, like a Jove,
That, if requiring fail, he will compel;
And bids you, in the bowels of the Lord,
Deliver up the crown, and to take mercy
On the poor souls for whom this hungry war
Opens his vasty jaws; and on your head

Turning the widows' tears, the orphans' cries
The dead men's blood, the pining maidens groans,
For husbands, fathers and betrothed lovers,
That shall be swallow'd in this controversy.
(*Henry V*, II, 4, vv. 97-109)

[EXETER: Una campagna sanguinosa. Quella corona potete anche occultarla / Nei vostri petti: penserà lui a strapparvela. / Tanto è vero che adesso si avanza fiero e tempestoso / Fra tuoni e lampi, come Giove, facendo tremare la terra; / Sicché, se fallirà con le buone, vi costringerà a forza. / Egli vi ingiunge, per le viscere del Signore, / Di rassegnar la corona e di aver pietà / Delle povere anime per cui questa guerra famelica / Sta spalancando le fauci immense. Sulla vostra testa / Ricadranno le lacrime delle vedove, i lamenti degli orfani, / Il sangue dei caduti, i gemiti delle fanciulle abbandonate: / Mariti, padri e amanti promessi sposi, / Tutti saranno inghiottiti da questo conflitto.]

Di fronte alla minaccia di un conflitto armato Enrico V avanza, simile a Giove, “in fierce tempest”. Se il re Carlo non rinuncerà alla corona di Francia a favore dell’Inghilterra, la belva della guerra diventerà furiosa, aprirà le sue “vasty jaws” e inghiottirà (“swallow’d”) esseri umani il cui sangue (“men’s blood”) ricadrà sul capo dello stesso sovrano.

Anche in questo caso la ‘bocca assassina’ è il nucleo figurativo dell’immagine della belva della guerra. Ma qui, a differenza di quanto accade nei versi del Bastardo sopra citati, non viene messo a fuoco il momento del ‘banchetto antropofago’: la metafora, infatti, si apre con l’immagine delle fauci spalancate e si chiude con il momento risolutivo dell’inghiottire. In questo modo, la minaccia di guerra viene immediatamente connessa alla sua conseguenza ultima e inevitabile: la morte. Si tratta di una sorta di balzo figurativo che va a potenziare le ripercussioni semantiche del verbo “swallow”: l’effetto retorico complessivo riproduce appieno il senso di caduta nel vuoto connesso all’idea di morte. A dominare è dunque l’immagine della guerra come bocca assassina in cui va ad annullarsi, di volta in volta, non solo la vita, ma la Storia degli uomini.

Se in due delle metafore sopra osservate (*King John*, II, 1, vv. 350-355; *Henry V*, II, 4, vv. 97-109) il conflitto armato viene ipostatizzato in un *monstruum* antropofago al confine tra il mitologico e lo zoomorfo (in entrambi i casi il lettore-spettatore potrebbe assimilarlo ad un qualsiasi grande predatore, fantastico o reale), una similitudine tratta da *King John* gli conferisce, esplicitato, l'aspetto di un leone. Accade nella scena in cui il cardinale Pandolfo chiede al monarca francese di non dare seguito ai suoi bellicosi intenti e di accettare le condizioni poste dal re Giovanni:

CARDINAL PANDULPH:
And tame the savage spirit of wild war,
That like a lion foster'd up at hand,
It may lie gently at the foot of peace,
And be no further harmful than in show.
(*King John*, V, 2, vv. 74-77)

[CARDINALE PANDOLFO: E doma lo spirito selvaggio della guerra violenta / Così che, simile a un leone addomesticato, / Possa accovacciarsi gentilmente ai piedi della pace / Ed essere terribile solo nell'aspetto.]

Nel campo semantico generato dalla similitudine “wild war-like a lion” si ritrova ad essere attirata anche la figura del sovrano, qui connotato come signore della guerra e, contemporaneamente, sul piano immaginativo, come domatore del leone. I versi, infatti, instaurano una *imagery* che potremmo definire circense, in cui il re è il domatore che ha in suo potere il leone della guerra. Dal binomio domatore-bestia domata si sviluppa un processo simbiotico/semiotico che consente al primo di appropriarsi delle caratteristiche della seconda. Ma accade di più: per ammaestrare la belva simbolo della forza e del coraggio, è necessario che il domatore ne posseda, moltiplicati, gli stessi tratti distintivi. Si crea, insomma, una sorta di gioco di specchi deformanti, attraverso cui le marche del leone si

riflettono, ingigantite, su colui che lo ha in suo potere, sino a modificarne lo statuto biologico: il re diventa, lui stesso, un leone: ma è il capobranco, la sua supremazia è assoluta, ed il leone della guerra è a lui sottomesso. Il valore della potestà monarchica ne risulta intensificato al massimo grado²¹.

Ma volgiamo adesso la nostra attenzione all'ultimo verso: "And be no further harmful *than in show*". Al re viene chiesto di quietare il leone, in modo che la temibilità della belva non risieda che nel suo aspetto. Il Cardinale Pandolfo avrebbe anche potuto concludere il suo discorso con la parola "peace" (v. 43), invece precisa che il leone (seppure *in show*) deve seguitare ad incutere terrore. Sempre in *King John*, qualche atto prima, nei versi in cui l'esercito a riposo viene paragonato ad un orso con la museruola (II, 1, vv. 246-250), si rinviene una medesima postilla: "And then our arms, like to a muzzled bear, / *Save in aspect*, hath all offence seal'd up" [E allora le nostre armi, come un orso reso innocuo dalla museruola, / Non avranno più possibilità di offendere, tranne che in apparenza]. Il messaggio è chiaro: se i re avessero in loro dominio una belva ormai inoffensiva, ciò sminuirebbe il valore della loro capacità di assoggettarla al proprio volere. L'immagine di un sovrano che tiene ai propri piedi una bestia dall'aspetto terrificante è invece un segno concreto di smisurata potenza. In sintesi, la zoomorfizzazione della guerra in un animale spaventoso pronto ad aggredire e uccidere ad un solo cenno del sovrano ha una duplice funzione: da una parte esalta il potere assoluto della monarchia, dall'altra trasmette al lettore-spettatore la tensione,

²¹ Com'è noto, l'associazione del leone o dell'aquila alla figura del re costituiva uno dei *topoi* più diffusi nell'età elisabettiana. Tale associazione figurale trovava la sua *raison d'être* all'interno di un sistema di corrispondenze analogico-simboliche e di una organizzazione gerarchica degli elementi [cfr. E.M.W. Tylliard, *The Elizabethan World Picture* (1943), Penguin, Harmondsworth, 1984].

lo stato di allarme e la paura dell'imprevedibile che connotano l'imminente pericolo di guerra.

In *Henry IV, II part*, Shakespeare conferisce alla guerra le sembianze dell'Idra, la bestia mitologica dalle innumerevoli teste:

ARCHBISHOP OF YORK:

I sent your grace
The parcels and particulars of our grief,
The which hath been with scorn shoved from the court,
Whereon this Hydra son of war is born;
Whose dangerous eyes may well be charm'd asleep
With grant of our most just and right desires,
And true obedience, of this madness cured,
Stoop tamely to the foot of majesty
(*Henry IV, part II, IV, 2, vv. 35-42*)

[ARCIVESCOVO DI YORK: Inviai a vostra grazia, / I dettagli e i particolari delle nostre lagnanze, / Le quali la corte ha respinto con disprezzo: / Da ciò è nata questa guerra, figlia dalle teste d'Idra, / I cui occhi tremendi possono facilmente indursi al sonno / Concedendo le nostre richieste sacrosante, / E la fedele obbedienza, guarita da questa follia, / Si piegherà sottomessa ai piedi della maestà.]

L'Idra di Lerna, il mostro 'multiplo' della mitologia greco-romana, che «si rigenerava dalle sue stesse ferite, e, delle cento teste che aveva, non ce n'era una che si potesse mozzare senza che sul collo, più sano di prima, due gliene succedessero»²², è

²² Nelle *Metamorfosi* ovidiane, Ercole rievoca la sua seconda fatica (l'uccisione, appunto, dell'Idra di Lerna) per schernire il dio fluviale Achelòo, suo rivale in amore, il quale, per sfidarlo, si era trasformato in un lungo serpente: «Cunarum labor est angues superare mearum ... / Et ut vincas alios, Acheloe, dracones, / Pars quota Lernaee serpens eris unus echidnae? / Vulneribus fecunda suis erat illa, nec ullum / De centum numero caput est inpune recisum, / Quin gemino cervix erede valentior esset. / Hanc ego ramosam natis e caede colubris / Crescentemque malo domui domitamque perussi. / Quid fores te credas, falsus qui versus in anguem / Arma aliena moves, quem forma precaria celat?» (Libro IX, vv. 67-76) [Ma vincere i serpenti è un lavoretto che facevo quand'ero nella culla! Anche se tu, Achelòo, superassi qualsiasi drago, che cosa potresti mai essere, da solo, in confronto al mostro di Lerna? Quello si rigenerava dalle sue stesse ferite, e, delle cento teste che aveva, non ce n'era una che si potesse mozzare senza che sul collo, più sano di prima, due gliene succedessero. Questo mostro che ad ogni taglio si ramificava in nuove serpi e più era colpito e più cresceva, io lo domai e, domatolo, lo bruciai. Che cosa credi di poter fare, tu che mutato

perfetta per rendere l'idea dell'irrefrenabile propagazione degli orrori della guerra, la cui forza distruttiva può moltiplicarsi all'infinito. Shakespeare utilizza il simbolo dell'Idra in un contesto che ne amplia la risonanza significativa: qui, infatti, ad essere stigmatizzata attraverso il simbolo dell'Idra non è solo la guerra in quanto tale, ma una sua particolare tipologia: la lotta intestina, il conflitto tra compatrioti, talvolta consanguinei, che trae il suo nutrimento dai contrasti interni alla corte stessa. Il simbolo rappresenta inoltre, da un lato, la fedeltà dei sudditi di Enrico, pronti a prendere le sembianze del re e, in tal modo, ad attirare su di sé i colpi dei nemici; dall'altro, lo spavento che tale moltiplicazione delle *personae* regali incute nell'esercito avversario. Il significato del simbolo, dunque, si estende: il moltiplicarsi delle teste dell'Idra è anche il moltiplicarsi delle 'teste' di tutti coloro che ambiscono al potere monarchico: «Another king? They grow like Hydra's heads» (*Henry IV, part I, V, 4, v. 24*) [Un altro re? Crescono come le teste dell'Idra]²³, dice lo scozzese Douglas, uno dei ribelli alla corona, quando, nel mezzo della battaglia di Shrewsbury, dopo Giovanni di Lancaster, il conte di Westmoreland e il principe Harry, sopraggiunge un quarto rivale, il re in persona. Gli aspiranti alla corona inseguono i propri ambiziosi progetti incuranti della 'salute' del regno: l'Idra è anche il corpo di uno Stato malato, soggetto ad un inarrestabile processo di decomposizione²⁴.

in falsa serpe sfoggi armi non tue, tu che ti celi sotto una forma precaria? (Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino, 1994, pp. 345-347)].

²³ Trad. it. di M. Bacigalupo, Grazanti, Milano, 1991.

²⁴ L'Idra di Shakespeare evoca anche l'Hydrus, ossia il discendente dell'Idra nei bestiari medievali: il mostro che, per sconfiggere i suoi nemici, si fa da questi ingoiare per poi roderne l'intestino. Un implicito riferimento all'Hydrus lo ritroviamo in *Henry VI*, quando il giovane re, nell'ammonire il duca di Gloucester e il vescovo di Winchester che non fanno che litigare aspramente, dice: «Uncles of Gloucester and of Winchester, / The special watchmen of our English weal [...] / O what a scandal is it to our crown / That two such noble peers as ye should jar! / Believe me, lords, my tender years can tell / Civil dissension is a viperous worm / That gnaws the bowels

Il mito racconta che la seconda fatica di Ercole si concluse con l'uccisione dell'Idra. Nelle parole del duca di York si attesta invece la convinzione che l'Idra della guerra, seppur sconfitta dalla pace, non morirà. Se il Lord di Lancaster starà ai patti che gli sono stati proposti, il mostro dalle cento teste verrà indotto al sonno²⁵, ma non si fa cenno ad alcuna soppressione della belva: per l'Idra della guerra non esiste nessun Ercole.

Se adesso riconsideriamo i tropi presi in esame nelle pagine precedenti, ci balzerà agli occhi un dato di fatto: in qualunque particolare forma si metamorfosi – che sia un *monstruum* antropofago, un leone o un'Idra, che abbia le fauci spalancate o strette nella morsa di una museruola – la belva della guerra (tra nazioni o intestina) non muore mai: assume le forme più diverse, si addormenta e si risveglia, viene chetata o istigata, ma nessuno ha il potere di sopprimerla.

Secondo Jan Kott, i drammi storici di Shakespeare individuano nella storia dell'umanità un "Grande Meccanismo" che si ripete sempre uguale a se stesso e che vede al suo centro la lotta per il potere:

Di quale mondo parlava Shakespeare? Quali tempi voleva descrivere? Quelli dei feudatari della metà del XV secolo che si massacravano a vicenda, oppure il governo della buona, saggia, devota regina Elisabetta, che fece tagliare la testa a Maria Stuarda quando Shakespeare aveva ventitré anni, e che mandò al patibolo un migliaio e mezzo di Inglesi, tra i quali i suoi stessi amanti e ministri del regno, dottori in teologia e dottori in legge, capitani d'arme, vescovi, giudici supremi. Che bel mondo... Ma forse Shakespeare

of commonwealth.» (*Henry VI, part I, III, 1*, vv. 66-74) [O zii, duca di Gloucester e vescovo di Winchester, o particolari custodi di questa nostra Inghilterra [...] Quale scandalo è mai per la nostra corona il fatto che due nobili Pari, quali voi siete, si trovino in tale discordia! Ah, credetemi, nobili signori, i miei giovani anni già possono insegnare a voi come le discordie civili non siano se non serpi velenose intente a rodere le viscere del bene pubblico]. Le "discordie civili", dunque, fanno del regno un'Idra dalle cento teste, e sono esse stesse un Hydrus, che rode il regno dall'interno.

²⁵ La suggestiva visione dei cento occhi dell'Idra che si serrano a seguito dell'induzione al sonno, rende agevole sovrapporne la figura a quella di Argo, il mostro contornato da cento occhi.

mostrava un mondo in cui la sola cosa che cambia è il nome dei re, ma in cui il Grande Meccanismo resta sempre lo stesso, sia che intorno alla grande tavola siedano dei cavalieri in elmo e cotta di maglia, dei gentiluomini sorridenti e incipriati dalle grandi parrucche bianche e gli aderenti pantaloni di seta coi bottoni brillanti, o degli uomini di una certa età dai capelli tagliati corti e dalla divisa militare abbottonata a giro di collo²⁶.

I secoli passano, i nomi dei potenti cambiano, le ideologie si rincorrono, ma la lotta per il potere non si arresta, e la sua inevitabile conseguenza resta la guerra. Potremmo a questo punto aggiungere che, nelle *Histories* di Shakespeare, la metamorfosi della guerra in una bestia immortale (che torna a svegliarsi e ad infuriarsi, secolo dopo secolo, secondo la volontà dei sovrani di turno), oltre ad enfatizzare la potestà monarchica e a fare da peculiare commento alla storia nazionale, sanziona un male congenito alla politica, atavico, un vero e proprio paradigma dell'umana nequizia.

I.3. *Stirpe leonina* (Henry V, Henry VI, part I)

*The other Lords, like lions wanting foods,
Do rush upon us as their hungry prey...*
(*Henry VI, part, I, 3, vv. 6-7*)

I motivi di fondo di *Henry V* sono la celebrazione del monarca e della monarchia e tutto quanto si connette ad un evento bellico. L'opera si apre con un'immagine accostabile, per alcuni versi, a quella del re domatore del leone²⁷:

CHORUS:

Oh, for a Muse of fire, that would ascend
The brightest heaven of invention;
A kingdom for a stage, princes to act
And monarchs to behold the swelling scene!

²⁶ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano, 2006², p. 31.

²⁷ *King John*, V, 2, vv. 74-77.

Then should the warlike Harry, like himself,
Assume the port of Mars; and at his heels,
Leash'd in like hounds, should famine, sword and fire
Crouch for employment.
(vv. 1-8)

[CORO: Oh, per una Musa di fuoco, capace di ascendere / Al risplendente empireo dell'Invenzione: / Un regno per palcoscenico, principi per attori, / E monarchi, a spettatori di un dramma grandioso! / Allora sì che, da par suo, il battagliero Harry / Sarebbe un Marte personificato, ed alle sue calcagna, / Tenuti a freno come dei segugi, Ferro, Fuoco, e Fame / s'acquatterebbero, cupidi d'azione.]

In questa scena, che riceve ulteriore spessore dalla non celata tensione metateatrale, il re, da signore della guerra qual era, ne diventa addirittura il Dio. Oggetto del suo dominio non è più il leone, ma le creature che da esso si generano nel momento in cui viene sciolto dalle catene che lo legano: si tratta di tre segugi, “Famine, Sword and Fire”. I cani della guerra²⁸ sono al guinzaglio e tirano, pronti all'azione. Non appena il re d'Inghilterra vorrà, balzeranno all'attacco. Anche in questo caso (come nella figurazione del monarca domatore del leone) al re non vengono attribuiti espliciti tratti zoomorfi. Ciò nonostante, la raffigurazione simbolica che lo ritrae inscindibilmente legato alle bestie della guerra è talmente icastica da conferirgli una forza soprannaturale e fare di lui – ancora una volta – una creatura al confine tra l'umano e lo zoomorfo. L'immagine non è, in realtà, frutto della fantasia di Shakespeare, poiché il sintagma viene ripreso – quasi lemma per lemma – dalle cronache di *Holinshed*²⁹. Ma ciò che la contraddistingue è il

²⁸ Ai “cani della guerra” fa riferimento anche Antonio nel *Julius Caesar*: ANTONY: «And Caesar's spirit, ranging for revenge, / With Ate by his side, come hot from hell, / Shall in these confines, with a monarch's voice, / Cry 'Havoc!' and let slip the dogs of war» (*Julius Caesar*, III, 1, vv. 270-273) [Antonio: E lo spirito di Cesare, vagante / In cerca di vendetta, con Ate al fianco appena uscita / Dall'inferno, chiamerà con voce di monarca lo sterminio, / Dentro questi confini, e libererà i cani della guerra (trad. it. di A. Serpieri, Garzanti, Milano, 2003)].

²⁹ «I versi 6, 7, 8, sulla crudeltà e sulla brutalità della Guerra: “... and at his heels, / Leash'd in like hounds, should famine, sword and fire / Crouch for employment”, si rivelano come un prelievo da *Holinshed* e in particolare da

fatto che essa venga collocata in posizione enfatica, ossia tra i primi versi del famoso Coro che dà inizio al dramma, in cui la voce narrante preannuncia il tema su cui si reggerà l'intera opera. L'immagine del Re-Marte che tiene a freno i cani da caccia smaniosi di precipitarsi all'attacco assolve, ad un livello pittorico-figurativo, la medesima funzione prolettica del Coro: ci troviamo, infatti, di fronte ad un'icona che addensa in sé i referenti maggiori dell'opera, che sono – è bene ripeterlo – la potenza della monarchia inglese e la tensione che precede e accompagna l'evento bellico.

Se adesso ci addentriamo nel vivo di *Henry V*, possiamo osservare da vicino i tropi animali di cui Shakespeare si serve per celebrare il re d'Inghilterra, e, con lui, l'intera stirpe inglese.

Come vedremo, nel corso dell'opera compaiono più volte metafore e similitudini tratte dal regno dei felidi di grossa taglia. Ad esempio, nella seconda scena dell'atto I, per esortare il re a riprendere la guerra con la Francia, Canterbury gli si rivolge con queste parole:

CANTERBURY:

Gracious Lord,
Stand for your own; unwind your bloody flag;
Look back into your mighty ancestors:
Go, my dread lord, to your great-grandsire's tomb,
From whom you claim; invoke his warlike spirit,
And your great-uncle's, Edward the Black Prince,
Who on the French ground play'd a tragedy,
Making defeat on the full power of France,
Whiles his most mighty father on a hill
Stood smiling to behold his lion's whelp
Forage in blood of French nobility.
(*Henry V*, I, 2, vv. 100-110)

una delle tante pagine non pertinentizzate, dove sono riferite le parole di Enrico agli assediati di Rouen: "that the goddess of battel called Bellona, had three handmaiden, ever of necessitie attending upon hir as blood, fire and famine" (567/1/64-66)». A. Serpieri et al., a cura di, *Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi*, Pratiche, Parma, 1989, Vol. III, "La seconda tetralogia", p. 292.

[CANTERBURY: Grazioso sovrano, / Difendete il vostro diritto, / spiegate la vostra bandiera tinta di sangue, / Ricordatevi dei vostri possenti antenati: / Andate, mio temuto signore, alla tomba del vostro bisnonno, / L'eredità del quale voi reclamate; invocate il suo spirito guerriero / E quello del vostro prozio, Edoardo il Principe Nero, / Che in territorio francese compì gesta tremende, / Sbaragliando l'intero esercito di Francia, / Mentre il suo formidabile padre, dall'alto di un colle, / Ristava sorridente a guardare il suo leoncello / Predare nel sangue dei nobili francesi.]

La costruzione di questa immagine zoomorfa è davvero geniale, un momento di *play within the play* trasformato in pura immagine: Shakespeare non si limita a rendere visibili le azioni del Black Prince mediante la metafora del leoncello che fa strage dei nemici ma, attraverso l'evocazione di Edoardo III, colloca spettatori e lettori in un punto di osservazione che coincide con l'altura dalla quale il re guarda suo figlio combattere³⁰. È come se il colle divenisse un palco dall'alto del quale il pubblico, seduto accanto ad Edoardo (o, se vogliamo, guardando con gli stessi occhi del re) può assistere alla tragedia che il Black Prince sta recitando (“play’d a tragedy”) sul campo francese³¹.

³⁰ È forse opportuno ricordare che la figura di re Edoardo III è al centro dell'omonimo dramma storico (*Edward III*) nel quale alcuni critici, tra i quali Giorgio Melchiori, hanno riconosciuto la mano shakespeariana (almeno per quanto riguarda la seconda scena del primo atto e l'intero secondo atto). Cfr. l'Introduzione di Giorgio Melchiori a *Edward III*, in W. Shakespeare, *I drammi storici*, t. III, Mondadori, Milano, 1991, pp. 217-30.

³¹ In *King John*, analogamente, il Bastardo osserva che i cittadini di Angiers «gape and point», osservano e indicano, i re d'Inghilterra e di Francia “as in a theatre” (II, 1, v. 379). In altri termini, i sudditi sono rappresentati come pubblico che assiste allo spettacolo della regalità. Si ricordino, a tale proposito, le parole pronunciate dalla stessa regina Elisabetta I al cospetto di una delegazione parlamentare: «We princes are set on stages in the sight and view of all the word» [«Noi principi siamo posti su di un palcoscenico che si apre allo sguardo del mondo intero»]. Come osserva Stephen Greenblatt (al quale si rimanda per la citazione), il potere elisabettiano si fondava, per buona parte, sulla sua “privileged visibility” (S. Greenblatt, “Invisible Bullets”, 1981; ora in *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Clarendon, Oxford, 1988, p. 64). Sulle strategie di “visibilità” del potere monarchico cfr. anche Laura Di Michele, *La scena dei potenti: Teatro politica spettacolo nell'età di William Shakespeare*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1988. Come osserva Di

Si noti inoltre la duplice occorrenza, nei versi citati, del lemma “blood”: prima, in forma aggettivale e con funzione simbolica, nella locuzione “bloody flag”, riferita alle vittorie militari conseguite contro i francesi; poi, come sostantivo (“Forage in blood of French nobility”), a intensificazione della figurazione zoomorfa in cui il giovane leone d’Inghilterra fa strame dei nemici, il cui sangue è lo stesso di cui si è già tinta la bandiera inglese³².

Sangue e leoni sono evocati, immediatamente dopo, anche dal duca di Exeter:

EXETER:
Your brother kings and monarchs of the earth
Do all expect that you should rouse yourself,
As did the former lions of your blood.
(*Henry V*, I, 2, vv. 122-124)

[EXETER: Tutti i vostri confratelli, re e monarchi della terra, si aspettano che vi ridestiate come già fecero i leoni della vostra stessa razza.]

Questa volta il sangue è inglese, ma il termine ha tutt’altra accezione. Non è più “sangue” nel senso clinico del termine, ma in quello figurato che denota l’appartenenza ad una dinastia: una

Michele, «sul palcoscenico [...] è tracciata la storia dell’autorità e quella dei sudditi» (p. 7).

³² Che quella inglese sia una stirpe sanguinaria è ben noto anche alla corte di Francia, dove il re Carlo, alla vigilia della battaglia di Agincourt, così ammonisce il suo seguito: KING CHARLES: «Think we King Harry strong. / And princes, look you strongly arm to meet him. / The kindred of him hath been fleshed upon us, / And he is bred out of that bloody strain / That haunted us in our family paths. / Witness our too-much-memorable shame / When Crécy battle fatally was struck, / And all our princes captived by the hand / Of that black name, Edward, Black Prince of Wales», (*Henry V*, II, 4, vv. 48-56) [RE CARLO: Giudichiamo forte re Harry; / E voi, principi, per affrontarlo / Badate ad armarvi fortemente. La sua stirpe / S’è nutrita di noi, e lui discende / Da quel ceppo sanguinario che ci ha inseguito sui nostri sentieri domestici. / Lo attesta la nostra troppo memorabile vergogna / Quando si combatté nella fatal Crécy / E tutti i nostri principi furono catturati per mano di quel nero nome, Edoardo, il principe nero del Galles]. Oltre all’espressione “bloody strain” e alla rievocazione del Principe Nero (“lion’s whelp”), la mutazione zoomorfa della stirpe inglese è conseguita anche attraverso l’uso di un lessico agevolmente riferibile al mondo animale (“fleshed”, “bred out”, “captived”).

stirpe coraggiosa, quella di cui Enrico V è a capo, una razza leonina che vanta tra i suoi “former lions” l’intrepido Riccardo Cuor di leone, che volle tre leoni ruggenti sullo stemma dell’Inghilterra³³.

Enrico V, degno discendente del leoncello Edoardo, di Riccardo Cuor di leone, e di tutti gli altri “leoni della [sua] stessa razza”, non delude le aspettative dei membri del suo seguito, e, nel momento in cui gli viene mossa guerra, insorge. Se Harry è un leone, i suoi soldati saranno tigri:

KING HENRY V:

In peace there’s nothing so becomes a man
As modest stillness and humility:
But when the blast of war blows in our ears,
Then imitate the action of the tiger;
Stiffen the sinews, summon up the blood,
Disguise fair nature with hard-favour’d rage;
Then lend the eye a terrible aspect;
Let pry through the portage of the head
Like the brass cannon; let the brow o’erwhelm it
As fearfully as doth a galled rock
O’erhang and jutty his confounded base,
Swill’d with the wild and wasteful ocean.
Now set the teeth and stretch the nostril wide,
Hold hard the breath and bend up every spirit
To his full height.
On, on, you noblest English,
Whose blood is fet from fathers of war-proof!
Fathers that, like so many Alexanders,
Have in these parts from morn till even fought
And sheathed their swords for lack of argument:

³³ Lo stemma inglese fu introdotto nel 1190 da Riccardo I d’Inghilterra (1157-1199), detto Cuor di Leone. L’epiteto “Cuor di leone” gli fu attribuito perché, secondo una delle tante note leggende sulla sua forza, dopo aver ammazzato con un pugno il figlio del Duca d’Austria, venne rinchiuso in una cella con un leone, che avrebbe poi ucciso e al quale avrebbe strappato il cuore introducendogli una mano nuda nella gola. Altrettanto diffusa era la convinzione che Riccardo avesse un figlio illegittimo, ed è partendo da tale supposizione che Shakespeare crea il personaggio del Bastardo, che in alcuni versi del *King John* rievoca l’episodio: «The aweless lion could not wage the fight, / Nor keep his princely heart from Richard’s hand» (*King John*, I, 1, vv. 266-267) [Il leone impavido non riuscì a sostenere la lotta / E a tenere lontana dal suo cuore regalare la mano di Riccardo]. Ed è interessante notare il fatto che il Bastardo pronunci la parola “lion” per ben nove volte nel corso dell’opera (I, 1, v. 54; I, 1, v. 266; II, 1, v. 138; II, 1, vv. 291-292; II, 1, v. 295; II, 1, v. 459; V, 1, v. 57).

Dishonour not your mothers; now attest
 That those whom you call'd fathers did beget you.
 Be copy now to men of grosser blood,
 And teach them how to war. And you, good yeoman,
 Whose limbs were made in England, show us here
 The mettle of your pasture; let us swear
 That you are worth your breeding; which I doubt not;
 For there is none of you so mean and base,
 That hath not noble lustre in your eyes.
 I see you stand like greyhounds in the slips,
 Straining upon the start. The game's afoot:
 Follow your spirit, and upon this charge
 Cry "God for Harry, England, and Saint George!"
 (*Henry V*, III, 1, vv. 3-34)

[RE ENRICO: In tempo di pace nulla si addice più all'uomo / Quanto un contegno tranquillo e dimesso; Ma quando clangori di guerra c'intronan le orecchie, / Allora prendete a modello l'esempio della tigre: / Tendete ogni fibra del corpo, portate il sangue a bollire, / Nascondete una tempra equanime facendo la faccia feroce, / Prestate agli sguardi un che di terrificante, / Fate che gli occhi scrutino, tra le due feritoie del capo, / Come bronzei cannoni, e la fronte incomba su di essi paurosamente, così come un gran faraglione / Si erge incumbente sulla sua base, flagellata / E frastagliata dalla furia devastatrice dell'oceano. / Ora è il momento di stringere i denti e dilatar le narici, / Trattenerne il respiro e tendere ogni vostra energia / Fino allo spasimo! Dateci sotto, nobilissimi inglesi! / Il vostro sangue deriva da padri ben rotti alla guerra, / Padri che, come altrettanti Alessandri, / Si son battuti in questi luoghi dall'alba al tramonto, / Rinfoderando le spade solo a cose finite. / Non disonorate le vostre madri: ora sì che potete provare / Di esser davvero i figli di chi chiamate padre! / Siate ora di esempio a uomini di men nobile sangue, / Ed insegnate loro l'arte della guerra. E voi, onesti fanti, / Le cui membra fu l'Inghilterra a plasmare, fateci qui vedere / Di quale tempra è quel suolo! Noi vorremmo giurare / Che siete uomini di buona razza: sul che io non ho dubbi, / giacché nessuno fra voi è sì indegno e mediocre / Da non mostrar nello sguardo un lampo di nobiltà. / Vi vedo tesi come levrieri al guinzaglio, / Smaniosi di scattare. La partita è aperta! / Siate voi stessi. Alla carica! Fate tremar la terra! / Gridate: "Harry e San Giorgio! Dio salvi l'Inghilterra!"]

I primi quindici versi ci consentono di osservare tutte le fasi del processo attraverso cui i soldati si metamorfosano in tigri: si trasforma prima il corpo ("sinews"), quindi il viso ("eye", "brow", "teeth", "nostril"). Zampe dai muscoli in tensione prendono il posto di braccia e gambe. I volti si mutano in ceffi minacciosi. L'intero processo di zoomorfizzazione è reso ancora

più efficace dalla sotterranea metateatralità del passo: l'esplicito verbo "imitate" usato da re Enrico annuncia agli spettatori il sopravvenire di un'immagine. Potremmo addirittura dire che mentre il re prepara i suoi uomini alla guerra, Shakespeare prepara il pubblico a seguire con gli occhi della mente l'azione dei soldati: ai militari viene insegnato l'atteggiamento da assumere in battaglia, allo spettatore viene suggerito come figurarsi gli uomini in armi³⁴. In ogni caso, i versi «Imitate the action of tiger / Stiffen the sinews» consentono di visualizzare subito la tigre, cristallizzata in quella posa plastica che precede il balzo verso la preda: immobile, con tendini, nervi e muscoli in

³⁴ Non si insisterà mai abbastanza – accostandosi all'opera di Shakespeare – sul fatto che si tratta di opere teatrali, concepite in funzione della sintesi testo/voce/gesto che si realizza solo sulla scena. Shakespeare ne era tanto consapevole da instaurare più volte un dialogo diretto con gli spettatori, invitandoli ad un processo di co-creazione che è anche esaltazione meditata del potere dell'immaginazione. Lo si legge nel Prologo stesso (e per tali motivi famoso) di *Henry V*, dove il Coro (che si può in questo caso far coincidere con l'autore empirico) invita gli spettatori esortandoli a supplire con questa qualità a tutto quanto il minuscolo spazio destinato alla rappresentazione non potrà né riprodurre né contenere: Chorus: «O for a Muse of fire, that would ascend / The brightest heaven of invention, / A kingdom for a stage, princes to act / And monarchs to behold the swelling scene! / Then should the warlike Harry, like himself, / Assume the port of Mars; and at his heels, / Leash'd in like hounds, should famine, sword and fire / Crouch for employment. But pardon, and gentles all, / The flat unraised spirits that have dared / On this unworthy scaffold to bring forth / So great an object: can this cockpit hold / The vasty fields of France? Or may we cram / Within this wooden O the very casques / That did affright the air at Agincourt? / O, pardon! Since a crooked figure may / Attest in little place a million; / And let us, ciphers to this great accompt, / On your imaginary forces work» (*Henry V*, Prologue, vv. 1-18). [Oh, aver qui una Musa di fuoco che sapesse salire / Al più luminoso cielo dell'invenzione; / Un regno che servisse da palcoscenico, principi che facessero da attori / E monarchi da spettatori di questa scena grandiosa! / Allora, il valoroso Enrico, da quel che era, / Assumerebbe davvero il portamento di Marte e, / Condotti al guinzaglio come segugi, la fame, il ferro e il fuoco / Gli striscerebbero alle calcagna chiedendo impiego. / Ma, miei signori, perdonate le menti basse e piatte / Che hanno ardito portare su questo indegno palco un argomento così grande: / Potrebbe mai infatti questa platea contenere i vasti campi di Francia / O potremmo stipare entro questo cerchio di legno anche i soli elmi / Che impaurirono l'aria stessa a Azincourt? / Ma scusateci: come uno sgorbio di cifre / Serve in breve spazio a rappresentare un milione, / Così lasciate che noi, semplici zeri in questo gran conto, / Mettiamo in moto le forze della vostra immaginazione]. Il passo che abbiamo appena analizzato obbediva alla medesima strategia. Sul rapporto tra testo e scena si rinvia a K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London, 1980; tr. it. *Semiotica del teatro*, il Mulino, Bologna, 1988.

massima tensione (“sinew” sta infatti per “tendine”, “nervo”, “muscolo di animale”). L’immagine è talmente nitida e definita che quando il re, immediatamente dopo, si rivolge ai soldati portandosi su una similitudine militare, questa non andrà a caratterizzare il soldato in quanto essere umano, ma l’animale in cui si è appena metamorfosato: così, gli occhi simili ai cannoni scruteranno da dietro le “feritoie” di una testa non più umana ma già felina, e l’immagine della fronte come una scogliera sporgente e frastagliata contribuirà alla costruzione del temibile volto della tigre, che apparirà completa nel momento in cui re Harry – tornando, come a chiudere il cerchio semantico, al tropo animale – chiederà ai soldati-tigre di serrare i denti e dischiudere le narici. Si tratta, in effetti, di una concatenazione di similitudini che ruotano intorno ad un nucleo figurativo centrale – l’immagine, quasi scultorea, della tigre – attivando una pluri-figuratività (se ripensiamo ai soldati-tigre dagli occhi/cannoni e dalle fronti/scogliere) che fa di Shakespeare una sorta di Arcimboldo elisabettiano.

Questa figurazione zoomorfa ha anche il compito di costruire quello che in termini militari si chiama spirito di corpo: imitando *tutti* l’azione della tigre, l’esercito diventa un *branco*, forte e invincibile perché lo uniscono intenti e comportamenti comuni. La lunga esortazione di Harry prosegue con una labile incursione nella sfera antropomorfa: “On, on, you noblest English, / Whose blood is fet from fathers of war-proof! / Fathers that, like so many Alexanders...”. Il re ricorda ai suoi uomini le gesta compiute dai loro valorosi padri, che combatterono come “tanti Alessandri”; ma, a ben vedere, la presenza del lemma “blood” fa in modo che parte della nostra attenzione continui ad essere attirata dalla sfera semantica zoomorfa, nella quale veniamo ricondotti subito dopo, quando il re, nell’incitare i fanti a dimostrare il proprio valore, vi fa

implicito riferimento utilizzando un lessico in parte riferibile al mondo animale (vv. 24-29). Nei versi immediatamente successivi, il ritorno al bestiario è invece netto: ricompare, infatti, l'immagine canina con cui si era aperta l'opera. Ora, però, le parole non provengono dal Coro, bensì dalla bocca dello stesso Harry, che, *primus inter pares*, non fa alcuna allusione al fatto che è lui stesso a tenere il guinzaglio, ma si limita a dire che vede i suoi soldati-levrieri, lì, pronti a scattare. In tal modo, l'emblema "Marte-Sovrano in potere dei segugi della guerra" (che aveva come fine ultimo l'esaltazione del monarca) viene scisso per isolare la muta di cani (che adesso sono ben più di tre) e dare risalto ai soli combattenti. Appare chiaro che, dal momento in cui il conflitto armato ha smesso di essere solo un'ipotesi, i segugi, da simbolo delle possibili conseguenze della guerra ("Famine, Sword and Fire"), diventano la figurazione zoomorfa dei soldati stessi.

Se la similitudine dei soldati-tigre cristallizza, enfatizzandole, le qualità della forza e del coraggio, divenendo proiezione fissa, immobile, del furore guerriero, attraverso la similitudine dei soldati-segugi si dà invece vita a un'immagine in movimento: i cani rappresentano l'aggressività e il dinamismo dell'azione militare. Non possiamo, a questo punto, non sottolineare il fatto che l'intera esortazione di Harry ai soldati sia del tutto assente dalle cronache di Holinshed; il che, all'interno di un'opera in cui Shakespeare segue la fonte molto da vicino, diventa un'ulteriore conferma dell'importanza assunta, nella sua opera, dalle immagini zoomorfe.

La maggior parte dei tropi animali analizzati sinora proviene da *Henry V*, dramma patriottico (vera e propria epopea nazionale) in cui gli inglesi, guidati dal loro "conqu'ring Caesar" (*Henry V*, Chorus, v. 28), sono i vincitori. Per cantarne

il trionfo e dare conto, drammaticamente, del clima guerresco, Shakespeare sceglie, come abbiamo visto, le *animal analogies* attingendole soprattutto dalla vasta area semantica dei “predatori” (dal drago-basilisco agli ibridi mostri antropofagi, dal leone alle tigri, ai cani da caccia), limitandosi a mutuarne, come è ovvio attendersi, solo i tratti positivi.

Voltiamo ora lo sguardo alle immagini animali che compaiono in *Henry VI, part I*, vale a dire un’opera in cui a vincere non sono gli inglesi. Il grande Enrico, alla sua morte, lasciò il regno senza una guida, poiché Enrico VI, suo erede e legittimo successore, fu incoronato re d’Inghilterra e di Francia all’età di nove mesi, ed i numerosi reggitori che si susseguirono, accecati dalle ambizioni personali, indebolirono il regno e persero la Francia: «Henry the Sixth, in infant bands crowned king / Of France and England, did this king succeed, / Whose many had the managing / That they lost France and made his England bleed» (*Henry V*, Epilogue, v. 12) [Enrico Sesto, / In infantili fasce Re di Francia incoronato, / E d’Inghilterra, a questo Re succedette, del cui stato / Tanti ebbero la guida che persero la Francia / E fecero la sua Inghilterra sanguinare]. In *Henry VI, part I*, dunque, l’azione militare passa agli avversari. Ma in tutto il dramma e, come vedremo, nella simbologia animale utilizzata, è evidente il carattere partigiano dell’argomentazione di Shakespeare, che non conosce esitazioni quando si tratta di sostenere (e il termine non deve suonare retorico) la patria. Nella seconda scena dell’atto primo, ad esempio, vi è l’aggiunta di una vicenda che non esiste nella fonte principale delle cronache di Hall, e cioè un tentativo da parte dei francesi di liberare la città di Orléans dall’assedio inglese³⁵; uno sforzo che risulterà vano, poiché, come recita la didascalia, «The French are beaten back

³⁵ A. Serpieri, et al., a cura di, *Nel laboratorio di Shakespeare*, cit., Vol. II, “La prima tetralogia”, p. 62.

by the English with great loss» [I francesi sono respinti dagli inglesi con gravi perdite]. Le fasi cruciali di questo ‘scontro immaginario’ emergono da alcune battute che si scambiano il Delfino, il duca d’Alençon e Renato D’Angiò. Un momento prima della battaglia, i francesi sono certi che la vittoria gli arriderà. I soldati inglesi sono allo stremo, hanno fame, come sottolinea con sarcasmo il duca d’Alençon: «[They] want their porridge and their fat bull-beeves: / Either they must be dieted like mules / And have their provender tied to their mouths / Or piteous they will look, like drowned mice» (I, 2, vv. 9-12) [Han bisogno del loro porridge e dei loro grassi manzi. Se non vengono foraggiati come muli, e se non hanno ben legato al muso il sacco della biada, fanno assai ben miserabile figura, al pari di sorci affogati!]. Secondo Alençon, che con due mutazioni zoomorfe che si rincorrono nel ristretto spazio di due versi sottrae al nemico la sua sostanza umana, non c’è da temere: per gli inglesi, bestie da soma, creature senza senno, il corpo è l’unico strumento per sconfiggere il nemico: svigoriti, sono inoffensivi quanto “sorci affogati”.

Anche in *Henry V*, alla vigilia della battaglia di Agincourt, i soldati francesi si scambiano una serie di battute – colme di riferimenti alla sfera zoomorfa – in cui fanno leva sul tema degli inglesi come bestie prive di cervello che, in mancanza di viveri, diventano del tutto innocue:

ORLÉANS:

What a wretched and peevish fellow is this king of
England, to mope with his fat-brained followers so
Far out of his knowledge!

CONSTABLE:

If the English had any apprehension, they would run away.

ORLÉANS:

That they lack; for if their heads had any
Intellectual armour, they could never wear such heavy
Head-pieces.

RAMBURES:

That island of England breeds very valiant
Creatures; their mastiffs are of unmatchable courage.

ORLÉANS:

Foolish curs, that run winking into the mouth of a
Russian bear and have their heads crushed like
Rotten apples! You may as well say, that's a
Valiant flea that dare eat his breakfast on the lip of a lion.

CONSTABLE:

Just, just; and the men do sympathize with the
Mastiffs in robustious and rough coming on, leaving
Their wits with their wives: and then give them
Great meals of beef and iron and steel, they will
Eat like wolves and fight like devils.

ORLÉANS:

Ay, but these English are shrewdly out of beef.

CONSTABLE:

Then shall we find to-morrow they have only stomachs
To eat and none to fight.

(*Henry V*, III, 7, vv. 129-150)

[ORLÉANS: Che essere sciagurato e incosciente è questo Re d'Inghilterra, che brancola coi suoi seguaci senza cervello in luoghi che non conosce affatto!; CONNESTABILE: Se questi inglesi capissero qualcosa, scapperebbero; ORLÉANS: Ma non capiscono. Se le loro teste avessero un'armatura intellettuale, non riuscirebbero a portare elmi così pesanti; RAMURES: Quell'isola d'Inghilterra genera creature molto coraggiose; i loro mastini hanno un coraggio senza pari; ORLÉANS: Stupidi cagnacci, che si gettano a occhi chiusi nella bocca di un orso russo e si fanno spappolare la testa come mele marce! Allo stesso modo si potrebbe chiamare coraggiosa la pulce che osi far colazione sul labbro del leone; CONNESTABILE: Giusto, giusto. E gli uomini sono come i mastini nel venire avanti con grande furia ma lasciando il cervello alle mogli. Poi dategli grande quantità di carne di bue, dategli ferro e acciaio, e mangeranno come lupi e combatteranno come diavoli; ORLÉANS: Sì, ma questi inglesi non hanno più carne; CONNESTABILE: Domani allora scopriremo che hanno stomaco per mangiare ma non per battersi.]

La caratterizzazione degli inglesi come uomini dalla testa vuota viene raggiunta anche mediante il paragone col *bear-baiting*, ossia il combattimento dei cani contro gli orsi, in voga nell'Inghilterra di Shakespeare. Il primo riferimento viene fatto da Rambures che, attraverso la menzione dei pericolosi mastini che nascono in Inghilterra sta chiaramente alludendo agli stessi inglesi. Il suo è un vano tentativo di mettere in guardia i cavalieri di Francia che stanno sottovalutando le capacità del

nemico. Ma i suoi interlocutori non colgono il senso del suo riferimento, e il *bear-baiting* diviene per loro una nuova fonte di paragoni atti a ridicolizzare l'avversario: i mastini inglesi non sono coraggiosi, ma tanto stupidi da precipitarsi sull'orso ignari di correre incontro alla morte. Gli inglesi, secondo Orléans, hanno accettato di combattere contro i francesi con la stessa incoscienza dei mastini che si lanciano nelle fauci dell'orso (o di una pulce che banchetta serena sul grugno di un leone).

Ma torniamo ad *Henry VI, part I*. L'opinione di Alençon sarà presto smentita dai fatti (e resa, di conseguenza, risibile) poiché viene seguita, senza soluzione di continuità, da un'ellissi intrascenica che conduce lo spettatore alla conclusione della battaglia, ossia al momento in cui i francesi sono ormai in rotta. Il Delfino, sconvolto per l'inaspettato valore mostrato dagli inglesi sul campo, sbraitava e rimprovera severamente i suoi uomini che sono scappati via lasciandolo solo in balia degli avversari: «Who ever saw the like? What men have I? / Dogs, cowards, bastards! I would ne'er have fled, / But they left me 'midst my enemies» (I, 3, vv. 1-3) [Chi ebbe a vedere mai simile cosa? E che razza d'uomini ho io? Cani! Vigliacchi! Non sarei mai fuggito s'essi non m'avessero abbandonato in mezzo ai miei nemici]. Ed è agevole dedurre da questa scomposta reazione che Shakespeare, lasciando che il Delfino stigmatizzi la fuga altrui dimenticando la propria, abbia voluto attirare anche lui nel circuito del discorso comico. Informazioni più dettagliate riguardo all'intrepido comportamento degli inglesi sul campo di battaglia vengono fornite da Renato D'Angiò e dal duca d'Alençon: «Salisbury is a desperate homicide. / He fighteth as one weary of his life. / The other Lords, like lions wanting foods, / Do rush upon us as their hungry prey» (I, 3, vv. 4-7) [Salisbury va uccidendo alla disperata: / Si batte come uno che sia stanco di vivere. / Dal canto loro, gli altri Pari si abbatton su

di noi, simili a leoni affamati che si gettino sulla preda]. A questo punto, il Delfino ordina di abbandonare Orléans, poiché è ormai chiaro che gli inglesi non hanno alcuna intenzione di arrendersi: «Of old I know them: father with their teeth / The walls they'll tear down, than forsake the siege» (I, 3, vv. 18-19) [La fame non potrà se non renderli ancor più feroci. Da tempo io li conosco, ormai: piuttosto che abbandonar l'assedio giungerebbero a sgretolar queste mura coi denti]. A seguito della battaglia, i francesi sono costretti a rovesciare l'idea che si erano fatti degli inglesi. Tutte le immagini animali utilizzate in queste scene hanno avuto il preciso scopo di ridurre ad una contrapposizione quasi plastica il contrasto tra l'opinione, fallace, che vedeva negli inglesi degli esseri che – come i muli – non sono in grado di adempiere il loro dovere se non hanno la pancia piena, e la realtà, in cui gli inglesi sono leoni che, se affamati, si incattiviscono e non si placano finché non hanno catturato la preda. L'immissione di questo episodio e i tropi animali adoperati servono a rafforzare la premessa ideologica che sottende l'intero dramma: gli inglesi sono forti e imbattibili e, se talvolta perdono, la colpa non è da attribuirsi a loro demeriti. Di lì a poco, infatti, la scena evocherà la storica sconfitta subita dall'Inghilterra per mano dei francesi guidati da Giovanna D'Arco, ma sia il modo in cui viene caratterizzata la Pulcella d'Orléans (ossia come una vera e propria strega, in possesso di arti demoniache) che, come vedremo, la figurazione zoomorfa utilizzata per descrivere il momento in cui gli inglesi soccombono al nemico, sottolineano che l'Inghilterra resta militarmente più forte, e che la sconfitta – contingente – si deve al sopravvenire di elementi soprannaturali. Al capovolgimento delle sorti in battaglia non corrisponde quindi uno scambio di maschere zoomorfe: difatti, nel momento in cui i francesi trionfano, essi non si mutano in predatori (non sono né temibili

tigri né nobili leoni) perché la loro vittoria non dipende dalla forza o dall'abilità e non hanno valorosi condottieri che li guidino. Sono anzi agli ordini di una megera che vince servendosi della magia nera:

TALBOT:
My thoughts are whirled like a potter's wheel;
I know not where I am, nor what I do;
A witch, by fear, not force, like Hannibal,
Drives back our troops and conquers as she lists:
So bees with smoke and doves with noisome stench
Are from their hives and houses driven away.
They call'd us for our fierceness English dogs;
Now, like to whelps, we crying run away.
(*Henry VI, part I, I, 7, vv. 19-26*)

[TALBOT: I miei pensieri turbinano come la ruota di un vasaio; non so dove sono o che cosa faccio: una strega, con la paura e non con la forza, come Annibale, respinge le nostre truppe e vince a suo piacere: così le api col fumo, e le colombe col puzzo immondo sono cacciate dagli alveari e dai colombai. Per il nostro spirito ci chiamavano mastini inglesi, / Ed ora come cuccioli fuggiamo uggiolando.]

Per designare la sconfitta militare non viene qui menzionato il sangue: l'eroe inglese Talbot non è ferito, ma ha semplicemente perso la cognizione dello spazio e di se stesso ("I know not where I am, nor what I do"); i "mastini inglesi", a loro volta, non sono stati né colpiti né ammazzati ma, atterriti dalla presenza un'entità malefica, hanno subito una regressione allo stato di cuccioli e sono corsi via guaiolando: è chiaro che ad avere la meglio su di loro non sono stati degli esseri umani ma una sorta di incantesimo. I francesi hanno prevalso solo grazie alla paura suscitata dalla strega³⁶.

³⁶ La caratterizzazione negativa che di Giovanna offrono gli inglesi, inizia già qualche verso più sopra, quando Talbot si trova per la prima volta dinanzi a lei sul campo di battaglia: TALBOT: Where is my strength, my valour, and my force? / Our English troops retire, I cannot stay them: / A woman clad in armour chaseth them (*Re-enter Joan La Pucelle*) Here, here she comes. I'll have a bout with thee; Devil or devil's dam, I'll conjure thee: / Blood will I draw on thee, thou art a witch, / And straightway give thy soul to him thou servest [...] Heavens, can you suffer hell so to prevail? (I, 5, vv. 1-9) [TALBOT: Dove son dunque la mia forza, il mio vigore, il mio coraggio? Le

Come si può vedere, nell'immagine creata da questi versi, ai francesi non viene attribuito nessun aspetto zoomorfo³⁷. Subito dopo, una similitudine muta le truppe francesi nel fumo che spaventa le api negli alveari e nel lezzo insopportabile che fa scappare le colombe dalle colombaie: i trionfatori non sono animali che vincono per sovranità di natura, ma energia negativa, fumo, miasma. La zoomorfizzazione è invece riservata, ancora una volta, agli inglesi, trasformati adesso in api e colombe, secondo un accostamento tra queste due specie animali che a prima vista parrebbe eccentrico, ma che risulta chiaro se riflettiamo su che cosa evocano l'una e l'altra.

Da sempre l'ape è simbolo di disciplina e rettitudine. Si ricorderà che Platone, nel *Fedone*, discutendo della metempsicosi, l'aveva annoverata tra gli insetti in cui si reincarnano gli uomini migliori, ossia «coloro che hanno coltivato nella vita un primato morale»³⁸, e che lo stesso

nostre truppe inglesi si ritirano, né mi riesce di trattenerle: è una donna, vestita dell'armatura, che le insegue! (*Rientra Giovanna*). Eccola, eccola qui venire per l'appunto... Ah, diavolo o versiera che tu sia, vo' incrociar la spada con te; io ti voglio esorcizzare! Avrò il tuo sangue, poiché sei una strega, e spedirò l'anima tua dritta a colui che tu servi! ... Cieli, permettete dunque all'inferno di prevalere in simil guisa?]. Prima ancora di vedere Giovanna, Talbot già avverte strane sensazioni: gli sono state sottratte la forza fisica, le qualità eroiche, la capacità di comandare le truppe. Non appena si troverà innanzi Giovanna, gli saranno chiare le cause di quei misteriosi accadimenti: Giovanna è una strega, o forse il diavolo in persona, che solo un esorcismo potrebbe sconfiggere. Viceversa, la caratterizzazione di Giovanna d'Arco risulta comunque almeno bivalente: difatti, se dalla prospettiva inglese si passa a quella francese, il quadro muta radicalmente. Sulla problematicità del suo personaggio – e, di conseguenza, del conflitto Giovanna-Talbot – cfr. Carlo Pagetti, "Introduzione" a W. Shakespeare, *Enrico VI, parte I*, Garzanti, Milano, 1995, pp. I-LVI.

³⁷ Un paragone zoomorfo lo si riscontra solo ad un livello di significazione più profondo. La similitudine "A witch, by fear, not force, like Hannibal", sottende infatti una proporzione metaforica che chiama in causa anche gli elefanti di Annibale: [Strega : Annibale = Stregoneria : Elefanti]. I soldati inglesi sono spaventati dalla stregoneria come i romani lo furono dagli elefanti: qui ad essere zoomorfizzata non è Giovanna D'Arco ma la magia nera di cui si serve.

³⁸ «Di questa gente i meglio baciati dalla sorte, quelli destinati alla sistemazione più gradevole sono coloro che hanno coltivato nella vita un primato morale, fra la gente e nello stato, quello che definiscono autocontrollo, rettitudine, valori nati dal carattere e dall'applicazione [...] è

Shakespeare, in *Henry V* utilizza il paragone con le api per elaborare l'utopia della perfetta organizzazione sociale. Il passo, per la densità concettuale e per la sua intrinseca bellezza, merita di essere riportato per intero:

CANTERBURY:
Heaven divide
The state of man in divers functions,
Setting endeavour in continual motion;
To which is fixed, as an aim or butt,
Obedience: for so work the honey-bees,
Creatures that by a rule in nature teach
The act of order to a peopled kingdom.
They have a king and officers of sorts;
Where some, like magistrates, correct at home,
Others, like merchants, venture trade abroad,
Others, like soldiers, armed in their stings,
Make boot upon the summer's velvet buds,
Which pillage they with merry march bring home
To the tent-royal of their emperor;
Who, busied in his majesty, surveys
The singing masons building roofs of gold,
The civil citizens kneading up the honey,
The poor mechanic porters crowding in
Their heavy burdens at his narrow gate,
The sad-eyed justice, with his surly hum,
Delivering o'er to executors pale
The lazy yawning drone.
(*Henry V*, I, 2, vv. 183-204)

[CANTERBURY: Il cielo assegna all'umanità diverse funzioni, e ne mantiene l'attività in perpetuo movimento, dandole per fine e risultato la subordinazione; e proprio in questo modo operano le api che per legge di natura possono essere maestre di azione ordinata a un regno. E infatti hanno re e funzionari di varia specie; alcuni come sommi magistrati esercitano il governo in casa; altri come mercanti s'avventurano nel commercio fuori della patria; altri come soldati armati di pungiglioni fanno preda dei vellutati fiori estivi e il bottino con lieta marcia portano a casa alla tenda dell'imperatore. Questi, maestoso ma sempre in faccende, sorveglia i muratori che cantando costruiscono l'aureo palazzo, i cittadini disciplinati che impastano il miele, i poveri facchini che per le strette porte introducono a fatica i loro carichi pesanti e i seri giudici che con mormorio tetro consegnano ai pallidi carnefici i fuchi pigri e sonnacchiosi.]

prevedibile che questi approdino, di nuovo, a una razza civile e cortese, di api, direi». Platone, *Fedone*, a cura di E. Savino, Mondadori, Milano, 1991, p. 347.

Assimilare l'esercito inglese ad uno sciame d'api – "Creatures that by a rule in nature teach / The act of order to a peopled kingdom" – significa quindi evocarlo, agli occhi dello spettatore, come ordinato e disciplinato. Ancora più chiaro è il simbolismo legato alla figura della colomba, che nella tradizione cristiana e occidentale in genere, designa la pace, la purezza, la santità. Gli inglesi sono uomini in guerra al pari dei loro avversari, ma il paragone con le candide colombe li rende simili ad angeli guerrieri, in lotta contro le forze del male. Difatti, quando a vincere erano loro, la guerra era 'santa', sostenuta da Dio stesso: «God for Harry, England, and Saint George!» (*Henry V*, III, 1, v. 34). Ora che a prevalere sono i francesi, ciò può avvenire solo per intervento del diavolo, incarnatosi in Giovanna d'Arco: «Devil or devil's dam, I'll conjure thee» (*Henry VI*, I, 5, v. 5). In sintesi, gli inglesi continuano ad essere laboriosi e ben organizzati militarmente (api) e conformi al dettato evangelico (colombe), ma perdono la battaglia perché vittime dei trucchi del demonio.

Dopo aver paragonato le truppe inglesi ad api e colombe, il prode Talbot, pur disperato per la sconfitta e per la conseguente perdita di Orléans, non si arrende, e tenta di incoraggiare i soldati ricordando il tempo in cui erano stati combattivi come cani e forti come leoni:

TALBOT:
They call'd us for our fierceness English dogs;
Now, like to whelps, we crying run away.
(*A short alarum. Enter English soldiers*)
Hark, countrymen! Either renew the fight,
Or tear the lions out of England's coat;
Renounce your soil, give sheep in lions' stead:
Sheep run not half so treacherous from the wolf,
Or horse or oxen from the leopard,
As you fly from your oft-subdued slaves.
(*Henry VI, part I*, I, 7, vv. 25-32)

[TALBOT: Per la nostra fierezza ci chiamavano cani d'inglesi, / Ed ora come cuccioli fuggiamo uggolando. (Breve allarme) Udite, commilitoni: riprendete il combattimento / O strappate i leoni dallo stemma d'Inghilterra. / Rinunciate alla vostra patria e sostituite le pecore ai leoni: / Le pecore non fuggono così vilmente davanti al lupo, / O i cavalli e i buoi davanti al leopardo / Come voi davanti a questi marrani che avete tante volte sopraffatti.]

Ma la forza della Pulzella è incoercibile e le incitazioni di Talbot ai soldati sono vane. Non gli resta che ordinare la ritirata delle truppe e dolersi per la perdita di Orléans: «[...] Ritire into your trenches [...] Pucelle is entered into Orléans / In spite of us or aught that we could do» (I, 7, vv. 33-37) [... Ritiratevi nelle vostre trincee ... La Pulzella è entrata in Orléans a dispetto nostro e di tutto quanto avremmo potuto fare]. Senza Enrico V, il re-leone capace di comandare la bestia della guerra, la caccia infuria secondo criteri irrazionali; senza un re-soldato dalle ali di drago, la razza leonina si svigorisce, gli inglesi perdono il controllo della situazione e, da predatori che erano, si mutano in prede: pecore in fuga dal lupo, cavalli e buoi braccati dal leopardo.

Nella seconda scena dell'atto III si assiste ad un momentaneo capovolgimento delle sorti: gli inglesi tornano a prevalere e conquistano la città di Rouen. Ma il momento felice dura poco: il duca di Borgogna, *stregato* dalle parole di Giovanna D'Arco, passa con le sue truppe dalla parte del nemico. La ricostruzione diegetica della battaglia viene anche in questo caso affidata a Talbot:

TALBOT:
He fables not; I hear the enemy:
Out, some light horsemen, and peruse their wings.
O, negligent and heedless discipline!
How are we park'd and bounded in a pale,
A little herd of England's timorous deer,
Mazed with a yelping kennel of French curs!
If we be English deer, be then in blood;
Not rascal-like, to fall down with a pinch,

But rather, moody-mad and desperate stags,
Turn on the bloody hounds with heads of steel
And make the cowards stand aloof at bay:
Sell every man his life as dear as mine,
And they shall find dear deer of us, my friends.
God and Saint George, Talbot and England's right,
Prosper our colours in this dangerous fight!
(*Henry VI, part I, IV, 2, vv. 42-56*)

[TALBOT: Egli non conta favole. Sento i nemici. / Alcuni cavalleggeri escano a spiare le loro ali. / O disciplina trascurata e negligente! / Come siamo chiusi e stretti in una cerchia, / Piccolo branco di pavidì daini inglesi, / Sbigottiti da una muta latrante di cani francesi! / Se dobbiamo essere daini inglesi, siamo non come quegli animali intristiti che muoiono al primo morso, / Ma nella pienezza delle forze e come cervi irritati, infuriati e disperati che con corna di ferro si dirigono contro i mastini e li fanno, codardi, latrar di lontano: ciascuno venda cara la vita come farò della mia ed essi troveranno allora che non siamo servi cervi, amici miei.]

Anche questa volta Talbot tenta di incitare i suoi uomini ad una ripresa del combattimento esortandoli a sfoderare tutta la forza e il coraggio possibili. Se le circostanze sfavorevoli hanno fatto sì che da “English dogs” (I, 7, v. 25) si mutassero in “English deer” (i tratti di violenza e combattività dei cani sono attribuiti adesso ai francesi, che sono “curs” e “hounds”) è necessario comportarsi in modo tale da nobilitare questa nuova identità zoomorfa: gli inglesi non possono limitarsi ad essere semplici “deer” (lemma che vale sia “cervi” che “daini”) ma devono mutarsi in “stags”, ossia in cervi adulti, virili, e muniti, per di più, di “heads of steel” (“teste d’acciaio”), il che aggiunge sia una componente di possanza fisica (i cervi inglesi sono anche arieti, intesi sia come animali che come macchine d’assedio) che di orgoglio, tenacia, *ferrea* volontà di vittoria. Anche questa volta, però, le accorate incitazioni di Talbot si riveleranno vane, poiché egli è sì un buon guerriero, ma l’Inghilterra è priva di un potere centrale che abbia la forza necessaria a guidarla e a condurla alla vittoria. Enrico IV è giovane e debole, e i membri della Corte sono interessati al

potere personale più che alla salute del Regno. È il caos a dominare.

Di notevole, dalla nostra prospettiva, vi è che agli sconvolgimenti socio-politici derivanti dalla mancanza del potere monarchico corrisponde uno 'stato di disordine' anche all'interno della simbologia animale del dramma: a differenza di quanto accade in *Henry V*, dove gli inglesi di un'Inghilterra unita e vincente sono predatori come il loro re, in *Henry VI, part I*, in cui la lotta intestina ha ridotto in frantumi la compattezza del Regno, non è dato di individuare alcuna griglia zoomorfa omogenea: in un primo momento gli inglesi sono muli e sorci (I, 2, vv. 9-12), ma subito dopo leoni affamati che si avventano sulla preda (I, 3, vv. 4-7); assumono poi la forma di api, nobili insetti, e di colombe, pacifici uccelli (I, 7, vv. 19-24). Poco dopo si mutano in cani aggressivi che la paura fa però regredire allo stato di cuccioli uggiolanti (I, 7, vv. 25-26). E poi sono pecore, cavalli, buoi (7, vv. 29-31). Infine, daini impauriti che sperano di tramutarsi in cervi adulti (IV, 2, vv. 42-56). Senza dimenticare che, tra i combattenti, c'è anche chi, come il giovane figlio di Talbot, ha continuato a comportarsi «like a hungry lion» e a portare in alto l'onore della stirpe leonina inglese sino alla fine³⁹. Ma si tratta di un caso isolato. L'assenza

³⁹ Tra i combattenti c'è chi ha continuato sino alla fine a comportarsi da leone e a portare in alto l'onore della bandiera inglese: si tratta del giovane figlio del bellicoso Talbot. E, non a caso, nel ricordare le gesta eroiche compiute da suo figlio, Talbot usa un'immagine zoomorfa che rispecchia quella con cui, in *Henry V* (I, 2, vv. 103-110) venivano narrate le azioni belliche del Black Prince: TALBOT: «Where is my other life? Mine own is gone; / O, where's young Talbot? Where is valiant John? / [...] When he perceived me shrink and on my knee, / His bloody sword he brandish'd over me, / And, *like a hungry lion*, did commence / Rough deeds of rage and stern impatience; / But when my angry guardant stood alone, / Tendering my ruin and assail'd of none, / Dizzy-eyed fury and great rage of heart / Suddenly made him from my side to start / Into the clustering battle of the French; / And in that sea of blood my boy did drench / His over-mounting spirit, and there died, / My Icarus, my blossom, in his pride» (IV, 7, vv...) [Dov'è l'altra mia vita? Questa mia prima è sfumata! / Oh, dov'è il giovinetto Talbot, il mio valoroso Giovanni? ... Quand'egli vide che io indietreggiavo e piegavo il ginocchio, /

di un re forte e i consequenziali dissidi interni alla Corte hanno fatto ammalare l'Inghilterra rendendola incapace di fronteggiare il nemico. È come se la morte del grandioso Enrico V avesse stravolto l'ordine naturale degli eventi e, di conseguenza, anche l'universo simbolico zoomorfo di riferimento.

I.4. *Le dinamiche della battaglia* (Henry VI, part I; Henry VI, part II; Henry VI, part III; Coriolanus; Cymbeline; Troilus and Cressida; Antony and Cleopatra)

*...can this cockpit hold
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?
(Henry V, Prologue, vv. 11-14)*

Sinora, nel prendere in esame i trofi animali, ci siamo prevalentemente soffermati sui modi in cui Shakespeare se ne serve per caratterizzare personaggi che vivono in prima persona un evento bellico (i re e i combattenti) o per ipostatizzare realtà complesse e di difficile definizione come la potestà monarchica o, appunto, la guerra. Adesso, allontanandoci momentaneamente dai significati simbolici intrinseci a ciascun animale menzionato, guarderemo alle figure zoomorfe da una prospettiva diversa, concentrando la nostra attenzione sulla capacità delle immagini

Brandì allora sopra il mio capo la propria spada insanguinata a mia difesa, / e come leone affamato si diede a compiere / Furibonde gesta d'iroso ed indomita forza; / Eppoi, dopo che il mio furioso difensore era rimasto solo, / Senza che più nessuno lo assalisse, / Ad osservarmi nella mia caduta con sguardo affettuoso, / Ecco ch'egli, abbagliato da cieca furia e da un iroso impeto, / Subitamente balzò dal mio fianco / Per precipitarsi nel folto della mischia dei francesi. / E in quel mare di sangue il mio ragazzo abbeverò / Il magnanimo suo spirito; e colà morì / Egli, il mio Icaro, il mio virgulto, in tutta la sua gloria!]. Il figlio di Talbot, come il Black Prince, è un giovane leone che lotta sotto gli occhi del suo fiero padre. Ma questa volta il leoncello, seppur parimenti intrepido e scatenato, soccombe: nutre il proprio animo del sangue dei nemici, balza in difesa del padre e della patria, ma gli influssi maligni di Giovanna d'Arco hanno la meglio su di lui, causandone la morte.

animali di rendere visibili alla mente le azioni e i movimenti compiuti dagli uomini in guerra (sia che si tratti di una lotta tra due o più combattenti che di un vero e proprio scontro tra eserciti), e cioè le strategie e le dinamiche guerresche che non è agevole (il più delle volte, impossibile) ricostruire materialmente nello spazio teatrale. Ci imatteremo anche in alcuni casi in cui, sebbene l'azione sia concretamente rappresentata sul palcoscenico (quando, ad esempio, si tratta di un 'particolare' della battaglia, con un numero limitato di soggetti attanti), l'immagine animale viene comunque utilizzata, al fine di caricare gli eventi di quel pathos che soltanto la parola che si fa azione scenica può dare. Le naturali dinamiche della caccia, i movimenti degli animali allo stato brado o i comportamenti a cui essi sono indotti o costretti dall'essere umano che fa di loro l'oggetto delle proprie necessità o del proprio divertimento (ci riferiamo qui soprattutto agli sport diffusi nell'Inghilterra dell'epoca, come la caccia al cervo, la falconeria o il *bear-baiting*, ossia il combattimento dei cani contro gli orsi), sono una fonte da cui Shakespeare attinge a piene mani per creare metafore e similitudini utili alla ricostruzione sia diegetica che mimetica delle battaglie.

In drammaturgia, quando la materia da trattare è un evento bellico di notevoli proporzioni (che coinvolge cioè un numero consistente di uomini in armi che si muovono all'interno di ampi spazi), la mimesi deve necessariamente lasciare il posto alla diegesi. Ciò accade anche nell'opera di Shakespeare, in cui gli scontri di vasta portata vengono quasi sempre *raccontati* post factum (o, più raramente, in fieri) da qualche personaggio che vi ha preso parte o che vi ha assistito. Che si tratti della ricostruzione diegetica del combattimento di Ettore contro i greci, della presa di Corioli da parte di Coriolano, della fuga di Cleopatra nel corso della battaglia di Azio, della rivolta dei

britannici contro il dominio romano, o di alcuni dei più importanti episodi della Guerra dei cent'anni (come la conquista francese di Orléans, la battaglia di Sant'Albano o lo scontro sul campo di Bordeaux), i tropi animali sono tra gli espedienti retorici di cui Shakespeare maggiormente si serve.

Per cominciare, riconsideriamo i versi in cui Talbot assimila l'esercito inglese ad uno sciame d'api o ad uno stormo di colombe: "A witch, by fear, not force, like Hannibal, / Drives back our troops and conquers as she lists: / So bees with smoke and doves with noisome stench / Are from their hives and houses driven away" (*Henry VI, part I*, I, 7, vv. 21-24) [Una strega, con la paura e non con la forza, come Annibale, respinge le nostre truppe e vince a suo piacere: così le api col fumo, e le colombe col puzzo immondo sono cacciate dagli alveari e dai colombai]. È evidente che la similitudine, oltre ad individuare le virtù dell'esercito inglese, ha anche lo scopo di riprodurre il movimento veloce dei numerosi soldati che si disperdono sul campo di battaglia. Entrambe le immagini – quella delle api e quella delle colombe – sono talmente efficaci che Shakespeare non esita a ricorrervi anche in altre circostanze. In *Henry VI, part II*, per esempio, a sparpagliarsi come uno sciame d'api sono i borghesi: «The commons, like an angry hive of bees / That want their leader, scatter up and down / And care not who they sting in his revenge» (*Henry VI, part II*, III, 2, vv. 125-127) [I borghesi sono come un furioso sciame d'api che hanno perduto la regina, si sparpagliano qua e là e non badano a chi pungono]; nel *Coriolanus*, invece, i Volsci impauriti dall'assalto di Coriolano (assimilato all'aquila, il re degli uccelli) diventano colombe spaventate: «If you have writ your annals true, 'tis there / That like an eagle in a dove-cote / I fluttered your Volscians in Corioles», *Coriolanus*, V, 6, vv. 114-116) [Se nei vostri / Annali avete scritto la verità, / C'è scritto che come

un'aquila in un colombaio / Ho scompigliato i vostri a Corioli]⁴⁰. Anche nel *Cymbeline* il comportamento delle truppe militari viene descritto per mezzo di una figurazione incentrata sul volo degli uccelli:

POSTHUMUS:

Then began

A stop I'th' chaser; a retire: anon

A rout, confusion thick: forthwith they fly

Chickens the way which they stopped eagles; slaves,

The strides they victors made.

(V, 5, vv. 41-43)

[Allora fra gli inseguitori s'ebbe un arresto, / Poi una ritirata, presto la rotta, / In piena confusione. Ed eccoli che scappano / come polli per la via che avevano disceso / da aquile: da schiavi, ora, rifanno / La strada percorsa in marcia da vincitori.]⁴¹

Quando vincono, i combattenti sono simili ad aquile, ma se le sorti si capovolgono ne divengono la parodia, metamorfosandosi in polli: da re degli uccelli ad uccelli che non volano. L'opposizione tra il calare deciso e fulmineo delle aquile e l'andatura sgraziata e 'burrascosa' dei polli mette in evidenza il contrasto tra gli spostamenti fluidi e veloci di soldati energici che muovono all'attacco e i movimenti fiacchi di un esercito in rotta che si affanna nel tentativo di mettersi in salvo. Inoltre, il paradosso insito nel pollo – che è, lo ripetiamo, un volatile incapace di volare, per non parlare della sua connotazione domestica, di animale da cortile destinato ad essere mangiato – ne fa un'icona della costrizione fisica, dell'impossibilità di muoversi in libertà. Il richiamo ai polli, uccelli imperfetti, che trascorrono l'esistenza *incatenati* al suolo, anticipa quindi, per analogia sia concettuale che figurativa, il riferimento agli schiavi fatto nel verso successivo ("slaves, / the strides they victors made"), accentuando così il tema della privazione della libertà (intesa anche come generale perdita di potere) da parte dei vinti.

⁴⁰ Trad. it. di N. D'agostino, Garzanti, Milano, 1988.

⁴¹ Trad. it. di P. Boitani, Garzanti, Milano, 1994.

Nel *Troilus and Cressida*, per riprodurre la lesta fuga dei perdenti, viene invece tratta una similitudine dal bestiario marino:

NESTORE:

There is a thousand Hector's in the field.
Now here he fights on Galate his horse,
And there lacks works; anon he's there afoot,
And there they fly or die, like scaled schools
Before the belching whale. Then is he yonder,
And there the strawy Greeks, ripe for his edge,
Fall down before him like the mower's swath.
(*Troilus and Cressida*, V, 5, vv. 19-25)

[NESTORE: Il campo è pieno di Ettore, oggi; ora è qui sul suo cavallo Galete e combatte: e là si è fatto il vuoto davanti a sé; e un momento dopo eccolo a piedi, e tutto intorno a lui è fuga o morte, come tra gli squamosi branchi innanzi ai rutti della balena.]

«Piece out our imperfections with your thoughts; / Into a thousand parts divide one man» [Supplite voi, col vostro pensiero, alle nostre carenze: / Dividete ogni singolo uomo in mille unità], recita il Coro di *Henry V* (vv. 23-24). Nel descrivere la battaglia fra greci e troiani, Nestore usa uno stratagemma simile: non *un solo* Ettore bisogna immaginare, ma *mille*: un'iperbole che basta da sola a definire l'entità della forza del guerriero troiano. Se poi la fisica, come la matematica, non è un'opinione, il rapporto che gli avverbi istaurano tra lo spazio e il tempo dell'azione ci rivela che Ettore compie le sue gesta con inusitata rapidità: tra il *now* del v. 20 e il *then* del v. 23, l'eroe si trova *here*, due volte *there*, infine *yonder*. Ora è qui, immediatamente dopo è laggiù. In un breve arco di tempo Ettore percorre ampi spazi. Inutile sottolineare che sarebbe stato a dir poco arduo riprodurre la scena sul palcoscenico. Ma è la figurazione zoomorfa a portare a perfetto compimento la descrizione dei movimenti compiuti sul campo di battaglia. La similitudine viene introdotta da due verbi, “fly” e “die”, che ne incrementano la potenza evocativa; infatti, oltre a rimare tra loro

e a conferire al verso il ritmo ondulatorio delle acque marine, essi sono essenziali all'esatta riproduzione dello sbandamento della moltitudine di pesciolini di fronte al grosso cetaceo (alcuni si traggono in salvo fuggendo, altri muoiono): l'immagine della frotta sgomentata dalla balena ci fa vedere i soldati che corrono, si sparpagliano, cadono al suolo. Ma c'è di più: non si parla semplicemente di banchi di pesci, ma di "scaled schools", ossia di "squamosi branchi": le scaglie che coprono il corpo dei pesci alludono, in maniera più che subliminale, alle scaglie metalliche della lorica, l'armatura a piastre dell'antichità classica.

Inoltre, com'è sua consuetudine, Shakespeare concatena tra loro immagini provenienti da differenti campi semantici. Alla similitudine animale del banco di piccoli pesci in fuga dalla balena ne viene infatti affiancata una rurale: un campo di grano attraversato da un mietitore, in cui le spighe sono i soldati greci, e il falciatore che le rade al suolo ha il volto di Ettore.

Una concatenazione di similitudini in cui si susseguono i mondi zoomorfo e campestre la si riscontra anche in *Henry VI, part III*, nella scena in cui il conte di Warwick fa il resoconto della battaglia di Sant'Albano, durante la quale i suoi uomini erano stati sconfitti dall'esercito riunito dalla regina Margherita, decisa a contrastare l'atto del parlamento che aveva diseredato il figlio:

WARWICK:
Short tale to make, we at Saint Albans met,
[...]
Their weapons like to lightning came and went;
Our soldiers', like the night-owl's lazy flight,
Or like an idle thresher with a flail,
Fell gently down, as if they struck their friends.
(*Henry VI, part III*, II, 1, vv. 120-132)

[WARWICK: A dirla in breve, ci incontrammo a Sant'Albano ... mentre le armi dei nemici erano mobili come fulmini, quelle dei nostri soldati, come civette dal volo indolente, o come il correggiato d'un

pigro battitore di grano, cadevano dolcemente sugli avversari come se colpissero degli amici.]

Abbiamo tre versi (129-131) per tre similitudini, ciascuna in grado di rafforzare e fissare in un'immagine l'azione designata dal verbo o dall'aggettivo da cui sono precedute o seguite: il celere *come and go* delle luccicanti armi dei nemici è il baluginare dei fulmini, mentre lo svogliato *fall down* delle armi dei soldati perdenti è il lento volo delle civette o il molle cadere del correggiato sul grano. Ma c'è di più. Sia la similitudine dei fulmini che quella delle civette evocano il cielo: un cielo nero, in tempesta, attraversato dai funesti uccelli della morte. L'effetto retorico complessivo, dunque, oltre a riprodurre i movimenti dei soldati, ricostruisce l'atmosfera sinistra e il senso d'inquietudine che avvolgono i campi di battaglia.

L'esercito della regina aveva messo in ginocchio gli uomini del re già qualche atto prima; in quella circostanza, il conte di York aveva a sua volta usato immagini zoomorfe per descrivere le dinamiche della battaglia:

YORK:

The army of the queen hath got the field,
My uncles both are slain in rescuing me,
And all my followers to the eager foe
Turn back and fly, like ships before the wind,
Or lambs pursued by hunger-starvèd wolves.
[...]
Richard cried, 'Charge, and give no foot of ground!'
Ned cried, 'A crown, or else a glorious tomb!
A sceptre, or an earthly sepulchre!'
With this we charged again. But, out alas,
We budged again – as I have seen a swan
With bootless labour swim against the tide
And spend her strength with over-matching waves.
A short alarum within
Ah, hark! The fatal followers do pursue,
And I am faint and cannot fly their fury
And were I strong, I would not shun their fury.
(*Henry VI, part III*, I, 4, vv. 1-21)

[YORK: L'esercito della regina ha prevalso sul campo, / Tutti e due i miei zii sono caduti in mio soccorso, / e tutti i miei seguaci fuggono e volgono le spalle / Al nemico accanito, come navi davanti al vento, / O agnelli inseguiti da lupi rabidi di fame ... Riccardo gridò, 'Caricate, e non cedete una zolla!', / Ned gridò, 'Una corona, oppure una morte gloriosa! / Uno scettro o un sepolcro nella terra!' . / Allora caricammo ancora. Ma, ahimé, ahinoi, / Cedemmo ancora. Così ho visto una femmina di cigno / Nuotare con inutile sforzo contro la corrente / E logorare le sue forze contro le onde prorompenti. / Suona brevemente l'allarme dietro le quinte. / Ah, udite! Gli inseguitori spietati incalzano, / E io sono debole, non posso sfuggire alla loro furia; / Se fossi forte, non mi sottrarrei alla loro furia.]

Dal resoconto di York emergono i tre momenti fondamentali della battaglia: la fuga iniziale, il vano tentativo di una controffensiva, la resa. Per dare conto di ciascuna delle tre fasi, Shakespeare trae spunto dal mondo animale. La similitudine degli agnelli inseguiti dai lupi crea un quadro talmente tradizionale da non aver bisogno di ulteriori spiegazioni⁴². Il raffronto con il cigno che nuota controcorrente merita invece maggiore attenzione. L'intento, come per la similitudine delle "civette dal volo indolente", è anche qui quello di rendere visibile alla mente la *slow-motion scene* di un esercito stremato che si muove fiaccamente. Ma, se la figurazione delle civette in volo trovava il suo potenziamento nella successiva similitudine campestre, qui è l'andamento sinusoidale dei toni del racconto di York a rafforzare l'immagine. La similitudine del cigno si trova racchiusa tra due momenti di forte agitazione, in cui il fervore della battaglia è palpabile: prima che appaia l'immagine del cigno si levano le esaltate grida patriottiche dei due combattenti Riccardo e Ned; subito dopo irrompe il suono dell'allarme che fa nuovamente scattare l'inseguimento: due momenti convulsi, e, tra l'uno e l'altro, la struggente visione del cigno che vanamente si affatica contro la furia delle onde. Il

⁴² La similitudine delle pecore in fuga dai lupi ricorre anche in *Henry VI, part I*: TALBOT: «Sheep run not half so treacherous from the wolf...» (I, 7, v. 30) [Le pecore non fuggono così vilmente davanti al lupo...].

ritmo dei versi si fa lento e sembra quasi che anche il tempo – a mano a mano che le ali del cigno perdono forza – si arresti. Analoga all'estenuazione del cigno è la stanchezza che ha intorpidito le membra dei soldati. Quando subito dopo suonerà l'allarme, gli mancherà la forza per fuggire.

Il mondo animale viene chiamato in causa anche nella narrazione di una delle fughe più clamorose della storia: quella di Cleopatra durante la battaglia di Azio. Riassumiamo brevemente l'accaduto: Cleopatra volle affiancare Antonio nello scontro in mare che l'opponessa a Cesare Ottaviano, ma la sua presenza determinò la sconfitta militare del suo amato: nel momento apicale della battaglia, quando le forze schierate avevano ancora pari opportunità di conseguire la vittoria, la regina d'Egitto, in preda al panico, scappò, con tutto il seguito delle sue sessanta navi. Antonio, alla vista della sua donna in fuga, d'istinto la seguì. Con quell'azione Marc'Antonio perdeva, nel giro d'una clessidra, sia la guerra con Ottaviano che la fama di eroico condottiero. A fare il resoconto, breve quanto efficace, di questo famoso fatto d'armi, è il personaggio di Scarus:

SCARUS:

Yon ribaudred nag of Egypt, -
Whom leprosy o'ertake! – i' the midst o' the fight
When vantage like a pair of twins appear'd
Both at the same, or rather ours the elder, -
The breeze upon her, like a cow in June⁴³,
Hosts sails, and flies [...]
She once being loof'd,
The noble ruin of her magic, Antony,
Claps on his sea-wing, and, like a doting mallard,
Leaving the flight in heighth, flies after her.
I never saw an action of such shame.
(*Antony and Cleopatra*, III, 10, vv. 10-22)

⁴³ Per giustificare la presenza del tafano, e forse per immergere anche l'immagine nel clima torrido in cui ha luogo la battaglia, viene sottolineato che l'azione si svolge in un mese estivo, a giugno. Segnaliamo, per mera curiosità, che nell'opera vengono nominati anche altri insetti tipici dei climi caldi: mosche (II, 2, v. 181; III,13, v. 166), zanzare (III, 13, v. 166; V, 2 v. 59) e un coleottero (III, 2, v. 20).

[SCARO: Quella sfondata / Cavallaccia egiziana – se la divori la lebbra! – / Nel bel mezzo della battaglia, quando le sorti, come due gemelle, / Erano pari pari, anzi maggior la nostra, / Morsa dal tafano, come una vacca in giugno, / Alza le vele e fugge! ... Appena lei ebbe orzato, / Antonio, nobile rovina della sua malia, / Spiega al vento le sue ali marine, / E come un germano infatuato le corre dietro, / Quando la battaglia è proprio al culmine. / Non ho mai visto una vergogna simile.]⁴⁴

L'immagine della mucca che, punta da un insetto⁴⁵, prima sobbalza per il dolore avvertito e poi scappa, si presta perfettamente a riproporre in termini visivi la fuga di Cleopatra, ossia lo scatto brusco e subitaneo della sua nave e la successiva accelerazione del veicolo. La reazione istintiva – o, sarebbe meglio dire 'istintuale' – di Antonio (anche lui, come Cleopatra, identificato con la propria nave) è ben resa dal volo planato di un uccello in calore che insegue la sua femmina. Pertanto, la fuga della mucca e il volo del germano consentono di visualizzare, nitidamente, le manovre compiute in mare dalla nave di Cleopatra e da quella di Antonio.

Ma soffermiamoci per qualche istante sul modo in cui Cleopatra viene caratterizzata in questi versi. La sua metamorfosi zoomorfa è inarrestabile: prima viene definita "nag", poi "cow", dopodiché le vele della nave, issate per la fuga, le fanno da ali e le conferiscono l'aspetto di un volatile. Questa ininterrotta sequenza d'immagini attesta uno dei tratti

⁴⁴ Trad. it. di S. Perosa, Garzanti, Milano, 2003.

⁴⁵ Insetti e bovini compaiono anche nel *Troilus and Cressida*, quando il vecchio Nestore usa una metafora zoomorfa per esporre il concetto secondo cui gli uomini che, baciati dalla fortuna, non sono costretti ad affrontare i reali problemi dell'esistenza, vivono con tormento anche i più banali fastidi del vivere quotidiano: NESTOR: «For in her [fortune] ray and brightness / The herd hath more annoyance by the breese / Than by the tiger» (I, 3, vv. 46-47) [ché quando dardeggia il sole e sfolgora, il gregge ha più tormento dai tafani che dalla tigre] (trad. it. di C.V. Lodovici, Einaudi, Torino, 1964). Una lunga similitudine tratta dal mondo dell'allevamento la ritroviamo in *Henry VI, II part*, nella scena in cui il giovane e sensibile re Enrico si duole per l'ingiustizia subita dall'innocente suo zio e tutore, il duca di Humphrey (III, 1, vv. 198-222).

che più connotano Cleopatra come personaggio, ossia la sua capacità mimetica, la tendenza a trasformarsi di continuo, a cambiare maschera, a recitare ruoli sempre diversi. L'ultima sembianza assunta da lei nella vera e propria visione che ne ha Scaro è, come abbiamo visto, quella di un volatile: ciò che induce a vederla reincarnata in un uccello è lo spiegarsi al vento delle vele della nave su cui si trova. Ma ad eliminare qualsiasi dubbio sull'identità acquisita dalla regina egizia al termine di questa frenetica metamorfosi è soprattutto il fatto che Antonio, per correrle dietro, assuma la forma di un uccello. Quasi a dire, cioè, che per seguire la sua donna e congiungersi a lei, Antonio deve appartenere alla medesima specie; di converso, se si è trasformato in un uccello, vuol dire che in uccello si era già trasformata Cleopatra. Come accade così spesso in Shakespeare, anche in questa scena tutto si tiene insieme: l'immagine del volo del germano che piomba sulla sua femmina esprime la tensione erotica che attira l'uno verso l'altra Antonio e Cleopatra, riproducendo, nel contempo, il veloce rincorrersi delle due navi nel mare.

I.5. *Il corpo a corpo* (Richard II; Henry VI, part II; Henry VI, part III)

*... face to face,
And frowning brow to brow
(Richard II, I, 1, vv. 15-16)*

Torniamo ora sulla terraferma, per esaminare alcuni tropi animali che marcano il contrasto non più fra eserciti e nazioni, ma fra singoli individui o fra ben definiti gruppi di uomini, con tutte le conseguenze che ne derivano in termini di caratterizzazione del personaggio. In *Richard II* sono presenti due tropi che accompagnano l'annuncio di un duello tra

Riccardo Plantageneto, duca di Bolingbroke e Thomas Mowbray, duca di Norfolk. La tenzone non avrà poi luogo poiché entrambi i contendenti saranno banditi dal re Riccardo, ma le parole che i due uomini si scambiano rivestono una notevole importanza all'interno dell'opera, perché il loro violento scontro verbale fa da prolessi alle ben più letali battaglie della Guerra delle Due Rose.

Il dramma si apre proprio con la notizia che i due duchi si sono accusati a vicenda di alto tradimento e che hanno intenzione di battersi in duello: «Then call them to our presence», ordina re Riccardo, «face to face, / And frowning brow to brow» (I, 1, vv. 15-16) [Vengano allora alla mia presenza, / Faccia contro faccia; fronte aggrottata / Contro fronte]⁴⁶. Il potere evocativo del sintagma “frowning brow to brow” è intenso: i due duchi sono assimilati a due predatori che, fermi l'uno di fronte all'altro, si fissano negli occhi in segno di sfida. Re Riccardo, dopo aver ascoltato le reciproche accuse, chiede loro di evitare lo spargimento di sangue e di raggiungere un accordo diplomatico. Ma i due contendenti sono infuocati dall'ira e non hanno alcuna intenzione di rinunciare al duello. «Rage must be withstood» [La collera dev'essere combattuta], dice re Riccardo a Mowbray, «Give me his gage. Lions make leopards tame» [Dammi / Il suo pegno. Il leone doma il leopardo]⁴⁷. «Yea», ribatte Mowbray, «but not change his spots» [Sì, ma non gli cancella le macchie] (I, 1, vv. 174-176). La metafora del leone e del leopardo serve a ricordare a Mowbray che la sua, in realtà, non è una libera scelta: il re (il leone) gli sta *ordinando* di astenersi dal combattimento, per cui Mowbray (il

⁴⁶ Trad. it. di A. Lombardo, Newton & Compton, Roma, 1999.

⁴⁷ Per “pegno” Riccardo intende il guanto dell'avversario. I cavalieri, secondo i rituali della cavalleria, gettavano il proprio guanto ai piedi di chi intendevano sfidare a duello. Se il cavaliere provocato raccoglieva il guanto, voleva dire che aveva accettato la sfida.

leopardo) deve sottostare alla legge del più forte. Ma egli si rifiuta: accondiscendere alla volontà del sovrano, e quindi rinunciare al duello, non servirebbe a cancellare le calunnie che sono state rivolte contro di lui – a cancellare, quindi, le macchie del leopardo. Per salvare la propria dignità, per avere una «spotless reputation» (v. 178) [reputazione senza macchia], deve combattere e farsi onore. E della stessa opinione è anche Bolingbroke. Il re stabilisce il giorno del duello. Poco prima di iniziare, Bolingbroke, per rassicurare i propri sostenitori, dice: «As confident as is the falcon's flight / Against a bird, do I with Mowbray fight» (I, 3, vv. 61-62) [Sicuro com'è il volo del falco / Contro un uccello, io combatterò / con Mowbray]. Non è casuale che questa battuta sia assegnata a Bolingbroke: il paragone con il volo del falco, attribuendo al personaggio di Bolingbroke i tratti del coraggio e della determinazione, preconizza in lui il vincitore. Ed infatti, alla fine del dramma, Bolingbroke diventerà il nuovo re col nome di Enrico IV. Ad ogni modo, non appena i combattenti entrano nella lizza, il re interrompe il combattimento e comunica la decisione di mandare entrambi in esilio:

KING RICHARD:

Draw near,
And list what with our council we have done.
For that our kingdom's earth should not be soil'd
With that dear blood which it hath fostered;
And for our eyes do hate the dire aspect
Of civil wounds plough'd up with neighbours' sword;
And for we think the eagle-winged pride
Of sky-aspiring and ambitious thoughts,
With rival-hating envy, set on you
To wake our peace
[...]
Therefore, we banish you our territories
(*Richard II*, I, 3, vv. 123-139)

[RE RICCARDO: Avvicinatevi e ascoltate / Ciò che col nostro Consiglio abbiamo / Deciso affinché la terra del nostro regno / Non si macchi dell'amato sangue / Da lei nutrito. E poiché i nostri occhi /

Odiano la vista crudele di ferite / Intestine inferte dalla spada del congiunto, / E poiché pensiamo che l'orgoglio dall'ala / D'aquila di pensieri ambiziosi che / Aspirano al cielo, unito all'invidiosa gelosia / Vi spinge a turbare la nostra pace ... Per questo vi bandiamo / Dal nostro territorio.]

Dai versi 130-132 prende corpo una figurazione zoomorfa che ipostatizza l'orgoglio in un'aquila, la cui tendenza a volare più in alto degli altri uccelli (si tratta di un predatore che, librandosi molto in alto, ha maggiore possibilità di individuare le sue prede) riflette l'ambizione di quanti intendono prevaricare. La figurazione, che serve qui a caratterizzare i comportamenti di Mowbray e Bolingbroke, assume un rilievo particolare se consideriamo il fatto che la diatriba tra i due duchi è il primo sintomo della Guerra delle due Rose, l'interminabile lotta intestina alimentata proprio dall' "eagle-winged pride / Of sky-aspiring and ambitious thoughts" dei pretendenti alla Corona⁴⁸. Ed è interessante notare che l'atto II di *Henry VI, part II*, ossia della *History* che, insieme a *Henry VI, part III*, abbraccia le principali vicende della Guerra delle due Rose⁴⁹, si apra con una scena che ritrae re Enrico VI, la regina Margherita, il vescovo di Winchester, il duca di Suffolk e il duca di Gloucester (ossia alcuni tra i protagonisti della Guerra delle due Rose) durante una battuta di caccia col falcone, nel momento in cui si stanno scambiando una serie di riflessioni sul volo degli uccelli e, in particolare, su quello dei falconi (e ricordiamo che l'ambizioso

⁴⁸ Significativo anche il fatto che la caduta di Riccardo II in seguito alla ribellione di Bolingbroke sia a sua volta rappresentata con metafore relative al mondo dei volatili. Lo spodestato Riccardo è infatti descritto da suo zio duca di York come "plume-plucked" (IV, i, v. 108). Se, come si è visto, l'aquila è emblema del potere regale – in base al noto sistema analogico-simbolico delle corrispondenze – il re spodestato si metamorfosa in un'aquila spennata, privata cioè dei suoi simboli di autorità.

⁴⁹ Non a caso, evidenzia Melchiori, «nel 1619 le due opere vennero ristampate con un unico titolo, quasi fossero un solo dramma in dieci atti: "L'intero conflitto (*The Whole Contention*) fra le due famose casate di Lancaster e York"», G. Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Bari, 2000², p. 44.

Bolingbroke aveva paragonato se stesso proprio ad un falco)⁵⁰, ma ci soffermeremo su questa scena nel secondo capitolo.

La terza scena del primo atto di *Henry VI, part III* contiene invece uno scontro che Shakespeare porta alla sua cruenta conclusione e che la sperequazione fra i due personaggi rende assai simile a un omicidio: nel corso della battaglia di Wakefield Clifford di Lancaster, soldato di consumata esperienza, si imbatte nel giovane Rutland di York, che è poco più di un fanciullo e, vedendo in lui nient' altro che un membro della fazione avversaria, lo uccide senza misericordia. È una scena breve quanto intensa, quasi tutta incentrata sul dialogo tra Clifford e il giovane Plantageneto che, terrorizzato, implora pietà dal suo carnefice. Sulle labbra di Rutland viene messa una similitudine che riassume l'intera azione, amplificando il pathos che l'accompagna:

RUTLAND:

So looks the pent-up lion o'er the wretch
That trembles under his devouring paws;
And so he walks, insulting o'er his prey,
And so he comes, to rend his limbs asunder.
Ah, gentle Clifford, kill me with thy sword,

⁵⁰ QUEEN MARGARET: «Believe me, lords, for flying at the brook, / I saw not better sport these seven years' day: / Yet, by your leave, the wind was very high; / And, ten to one, old Joan had not gone out»; KING HENRY VI: «But what a point, my lord, your falcon made, / And what a pitch she flew above the rest! / To see how God in all his creatures works! / Yea, man and birds are fain of climbing high»; SUFFOLK: «No marvel, an it like your majesty, / My lord protector's hawks do tower so well; / They know their master loves to be aloft, / And bears his thoughts above his falcon's pitch»; GLOUCESTER: «My lord, 'tis but a base ignoble mind / That mounts no higher than a bird can soar»; CARDINAL: «I thought as much; he would be above the clouds»; (*Henry VI, II part, II, 1, vv. 1-18*) [MARGHERITA: Credetemi, signori; nella caccia presso il fiume non mi sono divertita tanto da molti e molti anni: eppure, se non erro, il vento era assai forte e v'era ogni probabilità che la vecchia Gianna non si levasse a volo; ENRICO: Ma che buona posta ha preso il vostro falco e come ha volato sopra tutti gli altri! Vedete come Dio opera in tutte le sue creature! Sì, uomini e uccelli amano assai di salire in alto; SUFFOLK: Non c'è da stupire, piaccia a Vostra Maestà, che i falchi del Protettore vadano tanto in su: sanno che il loro padrone ama le altezze e manda i pensieri dove un falcone non saprebbe giungere; GLOUCESTER: Mio signore, bassa, ignobile mente è quella che non sa levarsi più in alto di un uccello; CARDINALE: Lo sapevo già: egli vorrebbe sovrastare alle nubi].

And not with such a cruel threatening look.
Sweet Clifford, hear me speak before I die.
I am too mean a subject for thy wrath:
Be thou revenged on men, and let me live.
(*Henry VI, part III*, I, 3, vv. 13-21)

[RUTLAND: Così il leone dopo essere stato a lungo rinchiuso guarda il miserabile che trema sotto le zampe che stanno per farlo a brani, e così s'avvicina guardando superbamente la preda e viene verso di lui per lacerargli le membra. Ah, buon Clifford, uccidimi con la tua spada e non con questo tuo crudele occhio minaccioso!]

L'immagine del leone che sta per azzannare la sua facile preda riproduce al meglio l'avanzare perentorio di Clifford e lo sgomento della sua vittima⁵¹. Lo sguardo ha un ruolo fondamentale in tutta la scena, che si apre con il riferimento al modo in cui il leone guata la sua vittima e si chiude con la menzione degli occhi di Clifford. L'aggettivo "insulting" dà un carattere umano (per quanto disumano) al modo in cui la bestia fissa la preda: gli occhi del leone e quelli di Clifford si sovrappongono, rendendo indistinto, nella ferocia dell'atto che si sta compiendo, il confine tra la sfera zoomorfa e quella antropomorfa. Infatti, come chioserebbe Patrizia Magli, «il

⁵¹ Rutland è a un passo dalla morte, e, invece di pensare a come salvarsi, si mette a cercare similitudini. Si tratta, in realtà, di espedienti retorici ereditati dal teatro classico, utili, in primo luogo, ad ammantare le scene di pathos. Frank Kermode, nel suo *Il linguaggio di Shakespeare*, pone l'accento su quest'aspetto, facendo notare come l'oratoria di alcune scene shakespeariane "imbarazzerebbe" molto un regista dei giorni nostri. Tra i vari esempi citati, Kermode ricorda il momento del *Titus Andronicus* in cui Marco, alla comparsa della martoriata Lavinia, invece di aiutarla e di trovare il modo per arrestare l'emorragia in atto, resta immobile e si abbandona ad un monologo ricco di preziose metafore. «The first audience», scrive F. Kermode, «would have had a very good idea of what Marcus is up to here. He is making poetry about the extraordinary appearance of Lavinia, and making it exactly as he would if he were in a non-dramatic poem. To a modern director the scene is something of an embarrassment: Marcus, instead of doing something about Lavinia, who, as his account of the matter confirms, is in real danger of bleeding to death, makes a speech lasting a good three minutes. Confronted with an obvious need to act, at first he wishes he could be planet-struck into sleep [...] Marcus compared Lavinia to a lopped tree, and the blood pouring from her mouth to a crimson river. Since it pour also from her hands, she is likened to a garden ornament, a conduit with three spouts. Her breath, despite all the blood, is still describe as "honey", as if this were an immutable Homeric epithet. Here cheeks are compared to the setting sun». F. Kermode, *Shakespeare's Language*, Penguin, London, 2000, pp. 8-9.

mondo animale non funziona soltanto come punto di arrivo di un processo di semiosi, come schermo su cui l'uomo proietta le proprie passioni, ma si costituisce a sua volta come interpretante che dà origine a un altro processo semiotico, questa volta di ritorno verso l'uomo [...] L'osservatore e l'osservato vengono a far parte di una strana simbiosi in cui, a un certo punto, si scambiano le proprie marche: di animalità e di umanità. Di qui il problema dell'analogia simbolica che lega uomini e animali: dell'antropomorfismo animale, da una parte, e della animalizzazione umana, dall'altra»⁵².

Molti paragoni, infine, sono ispirati al *bear-baiting*, una forma di spettacolo che consisteva nell'incatenare un orso ad un palo, per poi avventargli contro una muta di mastini inferociti. Si trattava di uno degli intrattenimenti più in voga nell'Inghilterra dell'epoca⁵³, e gli elisabettiani ne conoscevano a fondo le dinamiche. Shakespeare, che ne è – ovviamente – consapevole, utilizza tutto il potenziale evocativo e semantico di quelle immagini tanto familiari al suo pubblico⁵⁴. Se ne serve, se ora vogliamo entrare nella fisicità del testo, secondo una serie di modalità che dipendono dall'effetto drammatico che intende ottenere.

Quando Macbeth, nel quadro finale dell'opera, è circondato dall'esercito di Macduff e non ha più speranze, dice: «They have

⁵² P. Magli, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano, 1995, p. 134.

⁵³ Eppure, nota Caroline Spurgeon, nonostante la popolarità del bear-baiting, riferimenti, paragoni e similitudini legate a questo sport si ritrovano unicamente in Shakespeare: «From bear-baiting Shakespeare draws a number of pictures; this, curiously enough, is unusual among the Elizabethan dramatists; indeed, in my search I have not found a single bear-baiting image except in Shakespeare», C.F.E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery* (1935), Cambridge University Press, Cambridge, 1968, p. 110.

⁵⁴ «[...] the bear pit often served as a theatre; one more reminder to the audience that it is in a playhouse that derives from other forms of spectacle. (As late as 1613, Henslowe and the actor Edward Alleyn built the Hope Theatre precisely to alternate plays and bear-baiting.)», F. Kermode, *Shakespeare's Language*, cit., p. 27.

tied me to a stake, I cannot fly, / But bear-like I must fight the course» (V, 7, vv. 1-2) [Mi hanno legato al palo, non ho scampo: / Come un orso, ho da affrontare la canea]. La similitudine, che mette a fuoco la condizione di immobilità dell'orso incatenato, serve sia a rendere visibile l'immagine dell'accerchiamento di un solo uomo da parte di molti, che a trasmettere il senso di totale impotenza di chi non può che arrendersi alla sconfitta e alla morte. *Macbeth*, come si sa, è una tragedia in cui la configurazione dello spazio ha un'importanza cruciale: il castello è uno luogo claustrofobico che per il protagonista si trasforma gradatamente prima in prigione poi in tomba. Al sema dell'immobilità subita (o del falso movimento) *Macbeth* aveva già alluso quando, riferendosi all'ultimo omicidio commesso, aveva parlato dell'impossibilità di tornare indietro. Ora il paragone con l'orso legato al palo restringe ulteriormente lo spazio intorno a *Macbeth* fino a farlo coincidere con la superficie del suo corpo.

Nel *Julius Caesar* accade qualcosa di simile, poiché Ottaviano, nel momento in cui viene a sapere da Marc'Antonio che Bruto e Cassio stanno arruolando truppe per sferrare un attacco contro di loro, ribatte: «We are at the stake / And bayed about with many enemies» (IV, 1, vv. 49-50) [Siamo legati al palo come l'orso, / E messi alle strette da molti nemici]⁵⁵, alludendo (e qui come tante volte in Shakespeare l'anacronismo conta poco ai fini drammatici) all'elisabettiano *bear-baiting*, perfetto per esprimere lo stato di apprensione in cui versa.

Ma è in *Henry VI, part II* e in *Henry VI, part III* che il riferimento al *bear-baiting* torna con maggiore frequenza e in tutte le sue possibili varianti (*Henry VI, part II*: V, 1, vv. 143-154; v. 201; v. 206; V, 3, v. 2. *Henry VI, part III*: II, 1, v. 14; V, 7, vv. 9-12). In *Henry VI, part II*, c'è uno scambio di battute tra

⁵⁵ Trad. it. di A. Serpieri, Garzanti, Milano, 1993.

il duca di York, suo figlio Riccardo, e uno dei loro rivali, Clifford di Lancaster, interamente costruito sulla base di riferimenti metaforici alla lotta tra cani ed orsi:

YORK:

Call hither to the stake my two brave bears,
That with the very shaking of their chains,
They may astonish this fell-lurking curs.
Bid Salisbury and Warwick come to me.

CLIFFORD:

Are these thy bears? We'll bait thy bears to death,
And manacle the bearherd in their chains,
If thou dar'st bring them to the baiting place.

RICHARD:

Oft have I seen a hot o'erweening cur
Run back and bite, because he was withheld;
Who, being suffered with the bear's fell paw,
Hath clapped his tail between his legs and cried;
And such a piece of service will you do,
If you oppose yourselves to match Lord Warwick.

(*Henry VI, II part, V, 1, vv. 143-154*)

[YORK: Chiamate qui al palo i miei due coraggiosi orsi che, soltanto scotendo le loro catene sbigottiranno questi cagnacci fieri all'aspetto, ma pronti a nascondersi: dite a Salisbury e a Warwick di venire da me; CLIFFORD: Sono questi i tuoi orsi?; Li tormenteremo a morte e con le loro catene legheremo il guardiano, se oserai portarli nell'arena; RICCARDO: Spesso ho visto un cane bastardo, accanito e presuntuoso, rivoltarsi e mordere perché lo trattenevano, ma, ferito dalla zampa crudele dell'orso, mettersi la coda fra le gambe e urlare: lo stesso farete voi se sfidate lord Warwick.]

Questa lunga sequenza rivela la polivalenza insita nell'*imagery* del *bear-baiting*. Nulla di questo primitivo sport viene tralasciato: l'arena, le catene, il guardiano, la zampa dell'orso, la coda del cane, le reazioni istintive delle due specie animali coinvolte nel combattimento. Lo scopo del drammaturgo è chiaro: ciascuno di questi dettagli ha un ruolo essenziale sia nella costruzione dell'azione scenica che nella caratterizzazione degli uomini in battaglia.

Le catene d'acciaio sono le armi: ai figli di York basterà mostrarle per spingere alla fuga gli avversari. Ma Clifford replica che con quelle stesse catene sarà sconfitto "il guardiano",

ossia York in persona. A sua volta, la figura dell'orso furioso, che non si lascia immobilizzare ma si agita con forza e incute timore in chi lo attacca, viene evocata da York per connotare le qualità guerriere dei suoi figli Edoardo e Riccardo, mentre la doviziosa descrizione del comportamento di quei cani che abbaiano, ringhiano e paiono coraggiosi finché non sono costretti ad affrontare l'orso, serve sia a York che a Riccardo per definire la vigliaccheria di chi ostenta coraggio prima del cimento ed è poi pronto tirarsi indietro al momento dell'azione. I versi pronunciati da Clifford, infine, affidando a degli esseri umani (e non a dei cani) il ruolo di sfidanti dell'orso (Clifford dice, infatti, "We'll bait your bears") rimandano, consentendone l'ingresso subliminale nel testo e nella mente dello spettatore, ad un altro sport ancora più crudele, anch'esso diffuso in età elisabettiana, in cui l'orso veniva accecato e frustato da gruppi di uomini⁵⁶.

⁵⁶ Si ricorderà che nel *King Lear*, il vecchio Gloucester, qualche istante prima di essere accecato da Regan e Cornovaglia, dice: «I am tied to the stake, and I must stand the course» (III, 7, v. 55) [Sono legato al palo; non posso sottrarmi alla tortura]. Qui le immagini del *bear-baiting* e della variante in cui gli orsi venivano accecati si sovrappongono. Gloucester, infatti, viene prima legato ad una sedia e poi gli vengono cavati gli occhi. L'esito drammatico ed emotivo è, rispetto agli esempi prima citati, molto più struggente, poiché l'animale sottoposto alla tortura non simboleggia un guerriero, ma un vecchio inerme.

Capitolo II. Cavalli e cavalieri

II.1. Lo *cheval volant* impantanato. Il cavallo in *Henry V*

...my horse is my mistress.
(*Henry V*, III, 7, v. 43)

Nelle epoche che fanno da sfondo alle opere di Shakespeare (ci riferiamo, quindi, all'arco di tempo che va dall'era classica dei drammi romani sino al Rinascimento di *Henry VIII*), la figura del cavallo è inscindibile sia dall'immagine dei campi di battaglia che da quella di imperatori, re o valorosi guerrieri che, in groppa al proprio destriero, davano prova del loro valore militare o incedevano tra la folla nelle più solenni occasioni ufficiali. Un dato di fatto, questo, che emerge con la forza dell'evidenza da qualsiasi forma d'arte abbia voluto rappresentare gli episodi bellici o i grandi condottieri di quei secoli. Basti pensare alle tante raffigurazioni pittoriche di secolari battaglie, la cui tela è in gran parte dominata dalla presenza di schiere di cavalli bardati, o anche (volgendo lo sguardo all'ambito della scultura) a tutta la monumentalistica equestre di propaganda.

Che anche nel corpus shakespeariano, nelle scene di guerra come nella caratterizzazione di regnanti e combattenti, o di eventi connessi in qualche modo alla loro esistenza, i cavalli facciano di frequente la loro comparsa, è quindi ben prevedibile.

Ma a suscitare qui il nostro interesse è il fatto che in più di un caso la figura del cavallo, seppure appaia di primo acchito un elemento meramente descrittivo, informativo o ornamentale, si riveli poi, ad un'osservazione ravvicinata, parte essenziale di più ampi procedimenti drammatici o retorici finalizzati a portare in superficie significati più profondi o ad intensificare il potere espressivo dell'azione che si va rappresentando in scena o

quello, evocativo, del linguaggio. Cercheremo, in queste pagine, di individuare e seguire alcuni percorsi logico-semantiche o stilistico-retorici (intratestuali o, talvolta, intertestuali) il cui centro gravitazionale è costituito dalla figura del cavallo.

In *Henry V* il cavallo assume un ruolo di primo piano nella ricostruzione che Shakespeare fa della battaglia di Agincourt (Guerra dei cent'anni; 25 ottobre 1415). I fatti storici sono ben noti: gli inglesi, seppur stremati dopo il tenace assedio e la presa della roccaforte di Harfleur, decisero di proseguire alla conquista di Calais. La marcia fu lunga e faticosa, e le loro truppe, già estenuate, si indebolirono ulteriormente. I francesi, dall'altra parte del campo, venuti a conoscenza dello stato di disagio in cui versavano i nemici, erano così sicuri di vincere che, invece di prepararsi alla battaglia, trascorrevano il tempo a "giocarsi ai dadi" gli inglesi⁵⁷. Del resto, sapevano di essere in schiacciante superiorità numerica rispetto agli avversari (30.000-40.000 francesi contro 12.000 inglesi) e di possedere la più esperta e letale cavalleria pesante d'Europa. Così facendo, però, commisero alcuni fatali errori di valutazione: impazienti di annientare nel più breve tempo possibile quello che ai loro occhi appariva come un nemico risibile, lanciarono all'attacco i reparti di cavalleria senza considerare che per tutta la notte sul campo di battaglia era caduta una pioggia incessante. Il terreno era talmente molle che gli zoccoli dei cavalli vi affondavano pesantemente. Di conseguenza, l'avanzata fu disordinata e, soprattutto, molto più lenta del previsto. Ma il peggio doveva ancora arrivare: dall'altra parte del campo non si trovarono di

⁵⁷ Il riferimento ai francesi che si 'giocano a dadi' gli inglesi ricorre due volte nell'atto IV, ossia nel Coro e dopo la disfatta francese: CHORUS: «The confident and over-lusty French / Do the low-rated English play at dice» (vv. 18-19) [I Francesi, ottimisti e fin troppo sicuri del fatto loro, / Quei disprezzati Inglesi se li giocano a dadi]. DAUPHIN: «O perdurarle shame! Let's stab ourselves. / Be these the wretches that we play'd at dice for?» (IV, 5, vv. 8-9) [Delfino: Oh vergogna eterna! Uccidiamoci. / Sono questi i miserabili che ci giocammo a dadi?]

fronte, come si aspettavano, una debole e diradata cavalleria inglese, ma una moltitudine di arcieri appiedati in possesso di un'arma ancora sconosciuta nell'Europa continentale: il *longbow*, un arco lungo capace di sfrecciare dardi ad una velocità sino ad allora impensabile. I cavalli francesi si muovevano a rilento, le frecce inglesi erano rapidissime: in poco tempo i *longbowmen* decimarono e costrinsero alla resa la temibile cavalleria di Francia.

In *Henry V*, molti degli elementi che determinarono le sorti della battaglia vengono omessi (mancano riferimenti espliciti, ad esempio, sia agli errori tattici dei francesi sia alla decisiva azione dei *longbowmen*). Si trattava, del resto, di alcune delle più gloriose pagine di storia patria, per cui è facile ipotizzare che gli spettatori conoscessero benissimo gli eventi bellici evocati sulla scena e che fosse quindi superfluo, ai fini della fruibilità del dramma, ripercorrerne dettagliatamente le fasi. Inoltre, come abbiamo già sottolineato, *Henry V* intende essere – ed è – una vera e propria epopea nazionale, e il pubblico elisabettiano poteva entusiasmarsi al ricordo del glorioso passato, collegandolo allo splendore dell'Inghilterra contemporanea. Per rendere vieppiù esaltante la glorificazione della vittoria inglese ad Agincourt, Shakespeare utilizza una serie di espedienti drammatici o stilistico-retorici che danno forma ad un percorso simbolico-figurativo incentrato sulla figura del cavallo, posto in essere col preciso fine di delineare le fasi cruciali della battaglia e ridicolizzare i francesi mettendone in evidenza sbagli e qualità negative: la vanagloria alla vigilia della battaglia, l'avventata avanzata della cavalleria, l'errata valutazione delle condizioni dell'esercito nemico.

Un primo, fondamentale espediente drammatico di cui si serve per raggiungere i suoi scopi è dato dall'opposizione tra il diverso atteggiamento assunto dai due eserciti nel corso della

notte che precede la battaglia. Nel campo inglese (IV, 1; 3), dove i soldati stanno riflettendo sulla propria condizione di intrinseca debolezza, vigono la concentrazione e lo spirito di corpo (re Harry non esita a travestirsi da soldato e a passare di tenda in tenda per incoraggiare i suoi uomini e destare in loro il senso di patriottismo). Lo stile dei versi è elevato, del tipo retorico-celebrativo. Nel campo francese (III, 7; IV, 2) l'atmosfera è completamente diversa, poiché il Delfino e i grandi cavalieri di Francia, in preda all'euforia, non fanno che autoesaltarsi: per il proprio valore militare, per le armature, ma, sopra ogni altra cosa, per le qualità dei loro cavalli. È a questo punto che il Delfino canta le lodi del proprio destriero:

DAUPHIN:

[...] I will not change my horse with any that treads but on four pasterns. Ca, ha! He bounds from the earth, as if his entrails were hairs; le *cheval volant*, the Pegasus, chez les narines de feu! When I bestride him, I soar, I am a hawk: he trots the air; the earth sings when he touches it; the basest horn of his hoof is more musical than the pipe of Hermes [...] It is a beast for Perseus: he is pure air and fire; and the dull elements of earth and water never appear in him, but only in patient stillness while his rider mounts him: he is indeed a horse; and all other jades you may call beasts [...] I once writ a sonnet in his praise and began thus: 'Wonder of nature' [...] for my horse is my mistress.

(*Henry V*, III, 7, vv. 11-43)

[DELFINO: ...Non cambierei il mio cavallo con alcuno che cammina a quattro zampe. "Ça", ah! rimbalza da terra quasi che avesse le viscere di crini come una palla da tennis⁵⁸: "le cheval volant", il Pegaso, "avec

⁵⁸ Non è un caso che Shakespeare chiami in causa le palle da tennis per la costruzione di questa similitudine. Nella seconda scena dell'atto I, infatti, Shakespeare riporta un episodio narrato nelle *Famous Victories*, in cui il Delfino, per provocare Enrico, gli invia, appunto, delle palle da tennis. Con quel 'dono', il Delfino mirava a schernire il re alludendo alla sua giovinezza dissoluta: FIRST AMBASSADOR: « [...] the prince our master / Says that you savour too much of your youth, / And bids you be advised there's nought in France / That can be with a nimble galliard won; / You cannot revel into dukedoms there. / He therefore sends you, meeter for your spirit, This tun of treasure; and, in lieu of this, / Desires you let the dukedoms that you claim / Hear no more of you. This the Dauphin speaks»; KING HENRY V: «What treasure, uncle?» / EXETER: «Tennis-balls, my liege» (I, 2, vv. 250-230) [PRIMO AMBASCIATORE: ... il principe nostro signore dice che conservate ancor troppo il sapore della vostra giovinezza e vi consiglia di far senno: non

les narines de feu”! Quando lo cavalco, mi innalzo che mi sembra d'essere un falco: trotta in aria e la terra canta quando la tocca; l'infimo corno del suo zoccolo è più armonioso della zampogna di Ermete... È l'animale che sembrerebbe fatto apposta per Perseo: è tutt'aria e fuoco; e terra e acqua, torpidi elementi, compaiono soltanto nella sua immobilità paziente quando il cavaliere sta montando in sella: esso solo merita il nome di cavallo, gli altri potete chiamarli bestie... Una volta scrissi in sua lode un sonetto che cominciava così: “O meraviglia della natura” ... poiché il mio cavallo è la mia amante.]

Il copioso impiego dell'iperbole, i numerosi riferimenti mitologici (sono ben tre le creature mitiche chiamate in causa per la magnificazione dello *cheval volant*), il richiamo alla teoria dei quattro elementi, in una parola l'uso smodato di tratti propri dello stile barocco-rinascimentale, conferiscono all'orazione del Delfino una connotazione parodistica, rafforzando l'impianto comico della scena. In tal modo lo stile vacuo e ampolloso con cui egli si esprime si propone come corrispondente linguistico della superficialità con cui i suoi soldati affronteranno la battaglia. È chiaro che Shakespeare, attraverso “l'elogio del cavallo” pronunciato dal Delfino, sta ironizzando pesantemente sulla vanagloria di un popolo che, riponendo eccessiva fiducia nella propria cavalleria, proprio a causa dei cavalli fu sconfitto⁵⁹.

c'è nulla in Francia che si possa conquistare ballando la vivace gagliarda; né potete ivi guadagnarvi ducati con gli stravizi. Perciò, come più conforme alla vostra indole, vi manda il tesoro rinchiuso in questo barile; e in cambio vi chiede che non si parli più dei ducati che pretendete. Questo dice il Delfino; ENRICO: Che tesoro, zio?; EXETER: Palle da tennis, sire]. Il Delfino, come avrebbe poi fatto anche alla vigilia di Agincourt, stava valutando erroneamente le qualità di Enrico, che avrebbe risposto alla provocazione con l'assedio e la presa di Harfleur. Inserire nel discorso del Delfino il riferimento alle palle da tennis, simbolo della presunzione e dell'arroganza dei francesi, è un ulteriore espediente per ironizzare sulla sconfitta della Francia.

⁵⁹ Possibile un accostamento all'elogio, parimenti parodico, del cavallo nelle pagine iniziali della *Apology for Poetry* (composta nel 1580 ca.), in cui Philip Sidney si prende gioco della ingenua esaltazione del cavallo e delle arti equestri da parte dell'italiano Pugliano: «Then would he add certain praises by telling what a peerless beast the horse was [...] that if I had not been a piece of a logician before I came to him, I think he would have persuaded me to have wished myself a horse». G Alexander, ed. by, *Sidney's "The Defence of Poesy" and Selected Renaissance Literary Criticism*, G. Harmondsworth, Penguin, 2004, p. 3.

Nella scena seconda dell'atto IV ci troviamo di nuovo nell'accampamento francese. L'alba è spuntata, la battaglia sta per avere inizio: «The sun doth gild our armour; up, my lords!», (IV, 2, v. 1) [Il sole indora la nostra armatura. Orsù, miei signori!], dice Orléans, in tono epico. Subito dopo il Delfino esclama: «*Montez à cheval!* My horse!» [Montate a cavallo! Il mio cavallo!]. Da questo momento in poi il riferimento agli equini è continuo: Constable: «Hark, how our steeds for present service neigh!»; Dauphin: «Mount them, and make incision in their hides, / That their hot blood may spin in English eyes, / And dout them with superfluous courage, ha!»; Rambures: «What, will you have them weep our horses' blood? / How shall we then behold their natural tears?»; Constable: «To horse, you gallant princes! Straight to horse! [...] Then let the trumpets sound / The tuckets and the note to mount»; (IV, 2, vv. 6; 7-11; 13, 32-33)⁶⁰. La parte iniziale della scena è tutta animata dalla tensione che spinge gli uni verso gli altri i cavalli e i cavalieri. I destrieri sono lì, eccitati, che aspettano di essere montati, per muoversi, galoppare, entrare in azione. L'impazienza di attaccare il nemico coincide con l'impazienza di balzare a cavallo⁶¹: una volta che i francesi saranno tutt'uno con i loro

⁶⁰ [Connestabile: Sentite come i nostri destrieri nitriscono, pronti all'azione!; Delfino: Montateli e speronate i loro fianchi / Sì che il loro sangue ardente sprizzi / Negli occhi agli inglesi e li accechi con la piena / Del loro coraggio. Ah!, Rambures: Cosa? Volete che piangano il sangue / Dei nostri cavalli? Come vedremo allora / Le loro lacrime naturali?; Connestabile: A cavallo, principi valorosi! Difulato a cavallo! ... Che dunque i trombettieri / Diano fiato alle trombe col segnale "A cavallo!"]

⁶¹ L'impazienza dei francesi, che non aspettano altro che attaccare il nemico, è deducibile anche dal rincorrersi di frasi in cui sperano che l'alba giunga il più presto possibile (CONSTABLE: «Would it were day [Che aspetta a far giorno?]; ORLÉANS: «Will it never be morning» [Ma il giorno non arriva mai?]; DAUPHIN: «What a long night is this» [Che notte interminabile!]; DAUPHIN: «Will it never be day?» [Ma quand'è che si fa giorno?]; Constable: «But I would it were morning» [Ma non vedo l'ora che venga il mattino]; ORLÉANS: «The Dauphin longs for morning» [Il Delfino non vede l'ora che spunti il giorno]; CONSTABLE: «Would it were day! Alas, poor Harry of England, he longs not for the dawning as we do» [Ah, quel povero Harry d'Inghilterra! Al contrario di noi altri, non smania certo per la luce

cavalli, nessuno potrà fermarli e la loro avanzata sarà talmente irruenta che, assicura il Connestabile, «England shall couch down in fear, and yield» (IV, 2, v. 35) [l'Inghilterra si accuccerà impaurita / E si arrenderà]⁶². Ma gli spettatori sapevano bene

dell'alba] III, 7, vv. 2; 6; 11; 78; 81; 88; 128-129) e la contrazione temporale della scena, in cui, nel giro di pochi versi, trascorrono ben due ore (DAUPHIN: «'Tis midnight» [È mezzanotte]; ORLÉANS: «It is now two 'o clock» [Ora sono le due]; III, 7, vv. 87; 153).

⁶² «England shall couch down in fear, and yield» [L'Inghilterra si accuccerà impaurita / E si arrenderà]: è qui la nazione stessa ad essere zoomorfizzata in una preda che cede alla forza del predatore. Nella seconda scena del I atto l'Inghilterra aveva già subito una zoomorfizzazione, ma di segno opposto, mutandosi in aquila. Uno dei punti nodali del discorso tra re Harry e i membri del suo seguito sulla possibilità di una ripresa della guerra contro la Francia è il problema rappresentato dalla Scozia: gli scozzesi rappresentano una pericolosa minaccia poiché in passato, ricorda re Harry, avevano più volte approfittato dell'assenza delle truppe inglesi (impegnate sul suolo francese) per aggredire, assediare e devastare l'Inghilterra. Westmoreland – secondo il quale prima di attaccare la Francia è necessario rendere inoffensiva la Scozia – sintetizza magistralmente l'intera questione servendosi copiosamente di metafore e similitudini animali: Westmoreland: «But there's a saying very old and true, / “If that you will France win, / Then with Scotland first begin”: / For once the eagle England being in prey, / To her unguarded nest the weasel Scot / Comes sneaking and so sucks her princely eggs, / Playing the mouse in absence of the cat, / To tear and havoc more than she can eat; EXETER: It follows then the cat must stay at home: / Yet that is but a crush'd necessity, / Since we have locks to safeguard necessities, / And pretty traps to catch the petty thieves» (*Henry V*, I, 2, vv. 166-177) [WESTMORELAND: Ma vi è un detto assai antico e vero: “Chi Francia intende conquistare, con Scozia deve incominciare”, perché una volta, quando l'aquila d'Inghilterra era fuori in cerca di preda, al suo nido indifeso venne furtivamente la faina scozzese per succhiare le uova principesche e par fare la parte del sorcio in assenza del gatto, rovinando e guastando più di quello che poteva mangiare; EXETER: Ne seguirebbe che il gatto non deve allontanarsi da casa. Ma questo è un rimedio estremo, perché abbiamo serrature per custodire la roba nostra e trappole ingegnose per catturare i ladruncoli] (*Henry V*, I, 2, vv. 166-177). L'Inghilterra è l'aquila (anzi, l'aquila reale, poiché le sue sono uova “principesche”), il re degli uccelli, il nobile predatore che, per sopravvivere e affermare la propria supremazia, affronta il pericolo e suscita terrore tra le sue vittime. La Scozia è il “weasel”, che in italiano può essere tradotto sia con “faina” che con “donnaia”: si tratta, in entrambi i casi, di piccoli mammiferi che assalgono soprattutto gli animali da cortile (i quali vivono in cattività e non sono preparati, quindi, a fronteggiare i pericoli della predazione). Queste due zoomorfizzazioni delineano il contrasto tra l'esercito inglese, nobile e ardimentoso, che si batte alla pari contro il nemico francese, e l'esercito scozzese, meschino e vigliacco, che assale un paese incapace di difendere se stesso poiché privo di forze armate. L'aggettivazione impiegata intensifica il senso espresso dalle metafore animali: la faina/donnaia scozzese giunge “sneaking” (“strisciando”; “muovendosi furtivamente”) per saccheggiare il nido inglese che è “unguarded” (“indifeso”; “incustodito”) e contiene uova definite “princely” (“principesche”). Pertanto gli scozzesi non sono nemmeno degni di essere chiamati “thieves”, quanto “petty thieves” (“petty”: “gretto”; “meschino”). Il secondo tropo zoomorfo serve invece a

che le cose sarebbero andate diversamente e che i tanto valorosi cavalli (che nitrivano, “pronti all’azione”...) avrebbero finito con l’impantanarsi nel terreno bagnato⁶³. Anche qui, come in numerose sezioni del suo macrotesto, Shakespeare fa leva con grande perizia sulla “superiorità conoscitiva” degli spettatori rispetto ai personaggi: efficace di per sé, questa condizione doveva avere – nel caso specifico – effetti esilaranti.

Oltre ad essere certi della propria forza, i francesi lo sono anche della debolezza degli avversari:

GRANDPRÉ:

Why do you stay so long, my lords of France?
Yon island carrions, desperate of their bones,
Ill-favouredly become the morning field:
Their ragged curtains poorly are let loose,
And our air shakes them passing scornfully:
Big Mars seems bankrupt in their beggar'd host
And faintly through a rusty beaver peeps:
The horsemen sit like fixed candlesticks,

rafforzare l’immagine della razzia compiuta dagli scozzesi sul suolo inglese: la Scozia viene paragonata al topo che, nella fretta di consumare quanto più cibo possibile prima dell’arrivo del gatto, finisce per rosicchiare rendere inservibile anche ciò che è costretto a lasciare.

⁶³ Nel suo elogio del cavallo, il Delfino aveva detto: «[...] he is pure air and fire; and the dull elements of earth and water never appear in him, but only in patient stillness while his rider mounts him» (III, 7, vv. 20-22) [... è tutt’aria e fuoco; e terra e acqua, torpidi elementi, compaiono soltanto nella sua immobilità paziente quando il cavaliere sta montando in sella]”. La teoria degli elementi – ed in particolare il binomio “terra-acqua” – ben si presta a fare dell’ironia sui cavalli francesi impaludati nella terra intrisa d’acqua piovana. E non è certo casuale che più avanti Shakespeare se ne serva ancora. Nella scena dell’avanzata della cavalleria, il Delfino, montato in sella al suo *cheval volant*, esclama: “*Via! Les eaux et la terre!* [Via! Le acque e la terra!], un’esclamazione che è in aperta contraddizione con la natura della bestia, “tutt’aria e fuoco”, sulla quale è appena montato. Orléans non manca di farglielo notare: *Rien puis? L’air et le feu?* (Null’altro? E l’aria e il fuoco?). L’allusione al fatto che i cavalli, (diventati “acqua e terra” sulla bocca del Delfino) andranno di lì a poco a impantanarsi è chiarissima, e il pubblico inglese deve averla recepita con schietto divertimento. Un altro riferimento, breve quanto eloquente, all’errore commesso dai francesi nella valutazione del campo di Agincourt, viene fatto alla fine della scena settima del III atto: Constable: «Who hath measured the ground?»; Messenger: «The Lord Grandpré»; Constable: «A valiant and most expert gentlemen» (III, 7, vv. 125-127) [Connestabile: Chi ha misurato il terreno?, Messaggero: Il signore di Grandpré; Connestabile: Un gentiluomo valoroso e molto esperto]. Tanto esperto da non essersi accorto che il terreno era zuppo di acqua piovana e quindi inadatto, per il loro esercito, al combattimento.

With torch-staves in their hand; and their poor jades
Lob down their heads, dropping the hides and hips,
The gum down-roping from their pale-dead eyes
And in their pale dull mouths the gimmal bit
Lies foul with chew'd grass, still and motionless;
And their executors, the knavish crows,
Fly o'er them, all impatient for their hour.
Description cannot suit itself in words
To demonstrate the life of such a battle
In life so lifeless as it shows itself.

CONSTABLE:

They have said their prayers, and they stay for death.

(*Henry V*, IV, 2, vv. 38-56)

[GRANDPRÉ: Perché indugiate tanto, signori di Francia? / Quelle carcasse dell'isola quasi senz'ossa / S'adattano male al campo del mattino. / Le loro bandiere lacere s'afflosciano / Pietosamente e la nostra aria al passaggio le scuote con disprezzo; il grande Marte / Sembra aver fatto bancarotta con il loro esercito / Di straccioni e occhieggia debolmente attraverso / Una visiera arrugginita; i cavalieri siedono / Come candelabri impalati con lance di cera / Nelle mani, e i loro miseri ronzini / Fanno ciondolare la testa, flosci, / I fianchi e le cosce, col muco che sgocchia / Dai loro occhi pallidi come di morti / Mentre nelle pallide bocche inerti / Il morso pende immobile e fermo, / Sporco di erba masticata, e i loro / Giustizieri, i corvi sinistri, volano / Sopra tutti loro, impazienti per la fine. / La descrizione non sa vestirsi di parole / Adatte a presentare la vita senza vita / D'una schiera siffatta; CONNESTABILE: Hanno detto le preghiere e aspettano la morte.]

Tropi di varia natura si susseguono e campi semantici si sovrappongono, gli uni e gli altri rincorrendosi, per rendere l'idea della fiacchezza in cui versa il denutrito esercito inglese: i corpi dei soldati sono carcasse, carogne; le loro bandiere stracci consunti e flosci; le lance che reggono sono molli come la cera. Compare anche il Dio della guerra, ma non nel suo consueto splendore, quanto in uno stato di miseria che gli ha cancellato dallo sguardo ogni traccia di combattività: si limita a lanciare occhiate furtive, deboli, da dietro una baviera ormai arrugginita.

Ma a dominare su tutte le altre è l'immagine dei cavalli: la lunga testa chinata verso il basso, il muco che cola dagli occhi cisposi; il morso che pende inerte da bocche immobili, troppo stanche per masticare. I muscoli dei fianchi e delle cosce che

cascano indolenti. I cavalli sono immoti, paralizzati, vinti da una forza di gravità che non poteva gravare di più su degli esseri viventi; sono allo stremo delle forze, e i segni della fine sono ormai evidenti: hanno gli occhi pallidi di morte (“their pale-dead eyes”) e, sulla bocca, un pallore mortale (“their pale dull mouths”). I corvi già pregustano il sicuro pasto. Con una cavalleria in tali condizioni, agli inglesi non resta che dire le orazioni e attendere la morte. O, almeno, questo è quanto credevano i francesi, che, nella loro visione totalmente ‘cavallocentrica’ della guerra, non potevano immaginare che agli avversari i cavalli sarebbero serviti a poco e che a segnare la loro sconfitta sarebbero stati dei militi appiedati.

Alla fine della battaglia, quando gli inglesi hanno ormai conseguito la vittoria, Montjoy, l’araldo francese, si reca da re Harry a supplicarlo di concedergli il permesso di ripercorrere il campo di Agincourt per contare i morti e seppellirli. Anche in questi versi la figura del cavallo ricopre un ruolo di primo piano:

MONTJOY:

No, great king:

I come to thee for charitable licence,

That we may wander o'er this bloody field

To look our dead, and then to bury them;

To sort our nobles from our common men.

For many of our princes--woe the while!--

Lie drown'd and soak'd in mercenary blood;

So do our vulgar drench their peasant limbs

In blood of princes; and their wounded steeds

Fret fetlock deep in gore and with wild rage

Yerk out their armed heels at their dead masters,

Killing them twice.

(*Henry V*, IV, 7, vv. 68-79)

[MONTJOY: Vengo da te a chieder pietosa licenza / Di perlustrare il campo insanguinato / A far la conta dei morti per poi seppellirli; / E a separare i nostri nobili dai semplici fanti, / Visto che molti dei nostri principi – o tempi calamitosi – / Giacciono immersi intrisi in sangue mercenario, / Ed i nostri plebei intingono le rustiche membra / Nel sangue dei principi; i cui destrieri feriti / Attuffano nel sangue gl’inquieti garretti, e con furia selvaggia / Sferrano calci ferrati ai lor morti padroni, / E li fan morti due volte.]

Gli imbattibili destrieri della cavalleria di Francia, che – come il Pegaso, lo *cheval volant* del Delfino – avrebbero dovuto innalzare i loro padroni alla gloria della vittoria, li hanno invece fatti stramazzone al suolo. I nobili di Francia, nel cadere, hanno perso al tempo stesso la vita e il rango sociale, come dimostra quel sangue che, divenuto per metà plebeo, macchia di rosso il campo di Agincourt. Ma anche in questo caso, come nei versi del Grandpré analizzati sopra, è la figurazione equina ad essere posta a suggello del procedimento descrittivo/figurativo e ad imporsi, per potenza simbolico-espressiva, sulle immagini precedenti. I cavalli francesi, seppur feriti (“wounded steeds”) e con i corpi che diguazzano in pozze di sangue (“deep in gore”)⁶⁴, non hanno affatto esaurito la loro energia originaria. A differenza dei loro “dead masters”, i cavalli sono duri a morire: sono infuriati, e non la smettono di dimenare le zampe con movimenti stizzosi. Se sangue (“bloody field”; “mercenary blood”; “blood of princes”; “deep in gore”) e morte (“our dead”; “dead masters”) si sono abbattuti sull’esercito francese, la colpa non è certo da attribuirsi ai destrieri. Tutt’altro. Le loro zampe avrebbero avuto tutta la forza necessaria per correre, combattere, vincere, ma sono rimaste paralizzate in un terreno molle d’acqua piovana per colpa dei comandi sbagliati degli uomini che si portavano in groppa. Ed ora, come a volersi vendicare di tanta inettitudine, sferrano calci ai cadaveri dei loro padroni, infliggendogli una seconda morte.

Non solo. Anche se accolgono una descrizione realistica del modo in cui i cavalli forti e vigorosi continuano, dopo essere stati colpiti a morte, a dibattersi sui campi di battaglia, i versi

⁶⁴ L’uso del lemma “gore” – che non significa semplicemente “sangue”, ma “sangue coagulato”, “sangue di ferita”, oltre che “assassinio”, “violenza”, “massacro” – va ad amplificare il senso di morte da cui è pervaso tutto il passo.

sprigionano un senso di rabbia, di irritazione, che va oltre il comportamento istintivo degli animali per avvicinarsi, come abbiamo visto, al sentimento di vendetta che appartiene solo alla specie umana. Un ruolo decisivo, nel connotare come ‘vendicativa’ l’azione dei cavalli (ai quali vengono conferiti, di conseguenza, tratti antropomorfi) è rivestito dall’aggettivazione: i garretti dei cavalli, ad esempio, sono “fret”, cioè “irritati”, “stizzati”; mentre, per indicare il ferro che ricopre gli zoccoli, non viene utilizzato il termine specifico (“shod”：“ferrati”), ma “armed”：“armati”, che allude, seppure in maniera subliminale, ad una sorta di dolosità dell’azione, ossia all’intenzione, da parte dei destrieri, di ferire. L’impressione che se ne ricava è che i gesti dei cavalli non siano inconsulti, ma dettati dalla meditata volontà di punire i propri padroni. Ed ancora: l’espressione “Killing them twice” ha un profondo valore simbolico: i francesi hanno perso la guerra e la Storia si dimenticherà di loro. L’errore compiuto coi reparti di cavalleria, impedendogli di vestirsi di gloria, li ha cancellati dal ricordo dei posteri. Non a caso, a dargli il colpo di grazia sono stati i cavalli, che resteranno invece (e per impietoso paradosso) nell’immaginario collettivo, imperituro emblema della sconfitta francese ad Agincourt. La gloria, come sempre avviene, andrà ai vincitori. È chiaro che, anche in questi versi, Shakespeare stia puntando il dito sugli errori dei francesi nella battaglia di Agincourt. Ed anche in questo caso, come nei passi sopra analizzati, il patriottico pubblico elisabettiano ne doveva trarre non poca soddisfazione.

II.2. Fine di un re. Il cavallo in “Richard II”

That jade hath eat bread from my royal hand
(Richard II, V, 5, vv. 85-86)

Il tema di fondo di *Richard II* è il trapasso di potere da un re ad un altro attraverso un atto di usurpazione, con tutte le implicazioni politiche, sociali, filosofiche, religiose ed emotive che ne derivano. La detronizzazione di Riccardo ad opera di Enrico Bolingbroke risale al 1399 e ricopre una rilevanza particolare nella storia dell’Inghilterra, poiché la sua caduta ad opera di Bolingbroke sta ad indicare che la corona, oltre a essere legata a un diritto dinastico, può anche essere acquisita, *de facto*, attraverso la violenza dell’insubordinazione e la spregiudicata manipolazione del consenso⁶⁵. Momento tipico del dramma è l’incoronazione di Bolingbroke, che diventa il nuovo re col nome di Enrico IV. L’evento – che riveste, è superfluo dirlo, un ruolo emblematico in un’opera sulla detronizzazione – non viene rappresentato sul palcoscenico, ma narrato, *post factum*, da uno dei personaggi.

Si tratta della penultima scena del dramma, in cui l’uomo che era stato lo stalliere del barbero roano di Riccardo, descrive al re deposto l’incoronazione di Bolingbroke:

GROOM:

I was a poor groom of thy stable, king,
When thou wert king; who, travelling towards York,
With much ado at length have gotten leave
To look upon my sometimes royal master’s face.

⁶⁵ L’avvento al trono di Bolingbroke spezzò la dinastia nata con Guglielmo il Conquistatore e segnò l’inizio della Guerra delle due rose. Sulle conseguenze politico-religiose della detronizzazione e sull’ambivalenza delle teorie giuridiche della regalità (nonché della loro rappresentazione drammatica) cfr., oltre al cit. Kantorowicz, M. Marrapodi, “*The Great Image*”: *Figure e immagini della regalità nel teatro di Shakespeare*, Herder, Roma, 1984; R. Ciocca, *Il cerchio d’oro: I re sacri nel teatro shakespeariano*, Officina, Roma, 1987.

O, how it yearn'd my heart when I beheld
 In London streets, that coronation-day,
 When Bolingbroke rode on roan Barbary,
 That horse that thou so often hast bestrid,
 That horse that I so carefully have dress'd!
 KING RICHARD II:
 Rode he on Barbary? Tell me, gentle friend,
 How went he under him?
 GROOM:
 So proudly as if he disdain'd the ground.
 KING RICHARD II:
 So proud that Bolingbroke was on his back!
 That jade hath eat bread from my royal hand;
 This hand hath made him proud with clapping him.
 Would he not stumble? Would he not fall down,
 Since pride must have a fall, and break the neck
 Of that proud man that did usurp his back?
 Forgiveness, horse! Why do I rail on thee,
 Since thou, created to be awed by man,
 Wast born to bear? I was not made a horse;
 And yet I bear a burthen like an ass,
 Spurr'd, gall'd and tired by jauncing Bolingbroke.
 (*Richard II*, V, 5, vv. 72-94)

[STALLIERE: Re, quando eri re, io ero un povero servo delle tue stalle, e, andando a York, a gran fatica ho ottenuto il permesso di venir a vedere in viso il mio antico reale signore. Oh! Che spasimo al cuore ho provato, quando nelle vie di Londra il giorno dell'incoronazione ho visto Bolingbroke cavalcare il barbero roano che tante volte tu hai montato e che strigliavo con tanta cura!; RICCARDO: Ha cavalcato il barbero? E dimmi, caro amico, come andava sotto di lui?; STALLIERE: Superbo, come se sprezzasse il terreno; RICCARDO: Superbo di portare sul dorso Bolingbroke! Mangiava pane dalla mia mano e la mia mano, accarezzandolo, gli faceva inarcare il collo! Perché non ha inciampato? Perché non è caduto, giacché la superbia deve pur cadere, e non ha rotto il collo a quell'orgoglioso che ne aveva usurpato il dorso? Perdono, cavallo! Perché / Mi adiro con te, dato che tu, creato per essere dominato dall'uomo, sei nato / Per portarlo? Io non sono nato cavallo / Eppure porto un carico come un somaro, / Spronato, ferito, sfiancato dal caracollante / Bolingbroke.]⁶⁶

Ci si potrebbe domandare come mai Shakespeare abbia affidato alla voce di uno stalliere il resoconto di un episodio di un tale rilievo all'interno del dramma. Si tratta, in realtà, di un artificio drammatico di estrema efficacia: prediligere la prospettiva dello stalliere significa infatti spostare sul barbero

⁶⁶ Trad. it. di A. Lombardo, Newton & Compton, Roma, 1999.

roano di Riccardo il focus dell'incoronazione di Bolingbroke. La figura del cavallo, per i suoi intrinseci significati simbolici (e per quelli, specifici, assunti – qui come altrove – in funzione del contesto), consente sia di individuare e focalizzare, nello spazio di pochi versi, alcuni dei temi di fondo connessi alla detronizzazione, sia di porre in essere alcuni dei tratti caratterizzanti del personaggio di Riccardo. Il cavallo, infatti, è qui sia simbolo che metafora; al tempo stesso, è lo strumento di cui il re deposto si serve per alimentare la commiserazione di se stesso. Ma procediamo per gradi. Il barbero roano è, ad un primo livello di significazione, simbolo del potere monarchico (o meglio, *metafora di un simbolo* del potere monarchico), poiché il suo dorso è il trono (non a caso Riccardo, facendo riferimento al dorso del cavallo, usa il verbo “usurp”, v. 89), sul quale siede, di volta in volta, il sovrano di turno. Ma il barbero roano di Riccardo, dal momento in cui gli viene attribuita l'umana facoltà di valutare e giudicare le qualità di chi si porta in groppa (il roano procede con orgoglio e disprezza il terreno su cui cammina perché è fiero di avere sul dorso Bolingbroke), assume tratti antropomorfi e la sua figura accoglie un secondo e più profondo livello di significato: il cavallo di Riccardo, pronto a voltare le spalle al suo vecchio padrone per farsi montare e guidare dal nuovo re, si fa metafora dell'incostanza del popolo, di quel popolo che lo stesso Shakespeare aveva più volte definito “il mostro dalle cento teste”⁶⁷. La gente, con

⁶⁷ Nel prologo di *Henry IV, II part* è Rumour a definire la folla come mostro dalle innumerevoli teste: «That the blunt monster with uncounted heads, / The still-discordant wavering multitude» (vv. 18-19) [La moltitudine, quello stupido mostro dalle innumerevoli teste, sempre discorde e ondeggiante]. E non sfugga che il personaggio di Rumour (che in italiano è la Fama/il Pettegolezzo) compariva sulla scena con un costume dipinto di tante lingue, che, in questo caso specifico, si pongono anche come corrispettivo simbolico delle tante teste (dunque bocche, e lingue) della moltitudine. In *Coriolanus* sono gli stessi popolani a ricordare che sia Coriolano che tanti altri li definiscono “il mostro dalle cento teste”, e, nella stessa circostanza, ne spiegano anche il perché: FIRST CITIZEN: «[...] for once we stood up about

l'indifferenza, la dabbenaggine e l'insensibilità di un animale, non si cura – se non per qualche istante – della triste sorte di chi non ha più il potere e si volta prontamente ad applaudire chi se n'è impossessato, e non importa se per diritto o in conseguenza di un colpo di mano. Al voltaggiaccio della folla aveva già fatto riferimento il duca di York qualche scena prima, nel momento in cui aveva narrato a sua moglie il ritorno in patria di Riccardo e Bolingbroke (subito dopo l'abdicazione di Riccardo e qualche giorno prima dell'incoronazione di Bolingbroke). Anche se il passaggio di potere non era stato ancora ufficializzato del tutto, alla folla era ben chiaro chi fosse il vinto e chi il vincitore:

YORK:

Where did I live?

DUCHESS OF YORK:

At that sad stop, my lord,

Where rude misgoverned hands from windows'tops

Threw dust and rubbish on King Richard's head.

YORK:

Then, as I said, the Duke, great Bolingbroke,

Mounted upon a hot and fiery steed

Which is aspiring rider seemed to know,

With slow but stately pace kept on his course,

Whilst all tongues cried "Good save thee, Bolingbroke!"

You would have thought the very windows spake,

So many greedy looks of young and old

Through casements darted their desiring eyes

Upon his visage, and that all the walls

With painted imagery had said at once

'Jesu preserve thee! Welcome, Bolingbroke!'

Whilst he, from the one side to the other turning,

Bareheaded, lower than his proud steed's neck,

Bespake them thus: 'I thank you, countrymen':

And thus still doing, thus he pass'd along.

the corn, he himself [Coriolanus] stuck not to call us the many-headed multitude; THIRD CITIZEN: We have been called so of many; not that our heads are some brown, some black, some auburn, some bald, but that our wits are so diversely coloured» (II, 3, vv. 15-20) [1° POPOLANO: Quella volta che ci facemmo sentire per via del grano, proprio lui, Coriolano, non ci pensò due volte a chiamarci mostro dalle cento teste; 3° POPOLANO: Oh, siamo stati chiamati così da molti altri; e non già perché uno di noi ha la testa bruna, l'altro nera, l'altro bionda, l'altro pelata, no, no, ma perché son di colore diverso le nostre idee].

DUCHESS OF YORK:

Alack, poor Richard! Where rode he the whilst?

(*Richard II*, V, 2, vv. 7-22)

[YORK: Dov'ero rimasto?; DUCHESSA DI YORK: Al triste momento, signore, in cui / Mani nude e screanzate gettavano / Dall'alto delle finestre polvere e spazzatura / Sul capo di Re Riccardo; YORK: Allora, come ho detto, il Duca, il grande / Bolingbroke, montato su un destriero focoso / Che sembrava conoscere il suo ambizioso cavaliere, / Procedeva con passo maestoso e lento / Mentre tutte le lingue gridavano "Dio / Ti salvi, Bolingbroke!". Avresti detto che le finestre stesse parlassero, tanti sguardi avidi di giovani e di vecchi per le aperte impannate si appuntavano sul suo viso, e sembrava che i muri parati a festa gli dicessero: "Gesù ti protegga! Benvenuto, Bolingbroke!" mentre egli chinando ora da una parte ora dall'altra il capo scoperto, più basso del collo del superbo destriero diceva loro: "Grazie concittadini", e così facendo continuava la sua strada; DUCHESSA DI YORK: Ahimè, povero Riccardo! E dove cavalcava lui frattanto?]

Anche se Riccardo ha ormai abdicato, la duchessa di York continua a chiamarlo "King"⁶⁸, il che rende ancora più censurabile l'azione di un popolo che lancia spazzatura su una testa che ancora accoglie i sacri segni della regalità⁶⁹. Bolingbroke, per parte sua, viene immediatamente ritratto in groppa al suo destriero, così da formare un'unica immagine centaurica, simbolo di nobiltà e di potere⁷⁰. A raffigurarlo così è il duca di York, ossia colui che più di chiunque altro aveva difeso Riccardo con estrema convinzione, almeno fino a quando

⁶⁸ Come abbiamo visto, anche lo stalliere si rivolge a Riccardo chiamandolo "King": "... king, / When thou wert king"; è evidente che si tratta di un espediente retorico teso a rendere più struggente il tono del racconto della deposizione del re Riccardo.

⁶⁹ Una testa che Riccardo avrebbe poi definita "colma di pensieri regali". Infatti, poco prima di abdicare, si chiede: «Alack, why am I sent for to a king, / Before I have shook off the regal thoughts / Wherewith I reigned?» (*Richard II*, IV, 1, vv. 162-164) [Ahimè, perché vengo chiamato da un Re / Prima ancora d'esserme sbarazzato dei pensieri regali / Con cui ho regnato?]. Questa idea della regalità, che permea l'intero essere del sovrano, sarà portata ad un livello di tensione altissima da Lear, il quale, nel dramma che da lui prende il nome, esclamerà: «Ay, every inch a king» (*King Lear*, IV, 5, v. 108) [Sì, e in ogni oncia di me stesso: un re].

⁷⁰ Al tempo stesso, l'imparzialità mostrata da Bolingbroke – che è affranto per Riccardo ma pronto ad omaggiare il nuovo re – lascia trasparire la volontà, da parte del drammaturgo, di fare proprio anche in questa circostanza un atteggiamento di prudente equidistanza fra i due contendenti.

era stato lui a portare la corona. Ma ora che il potere è passato nelle mani di Bolingbroke, York (seppure sinceramente affranto per la sorte di Riccardo) si mostra pronto ad esaltarlo, e l'immagine centaurica da lui creata è un segno della sua dedizione al nuovo re. Ed anche in questi versi – seppure non ci sia dato di sapere se si tratti o meno del barbero roano di Riccardo – il cavallo, assumendo un atteggiamento di devota complicità nei confronti del duca di Bolingbroke, si fa metafora della crudele volubilità della folla.

Quando York ha terminato il suo resoconto, la duchessa, afflitta per la sorte di Riccardo, chiede: “Where rode he the whilst?”. Ma il duca, nel risponderle, non la segue nella sua *imagery* equestre: ora che Riccardo non è più il re, ora che l'aura di gloria ed eroismo che lo avvolgeva è solo un ricordo, nessuna immagine centaurica gli si addirebbe. Nel momento in cui gli viene chiesto di parlare di Riccardo, York si sposta su una similitudine metateatrale che lo paragona ad un attore che fa la sua comparsa subito dopo l'uscita di scena del beniamino del pubblico, e che è quindi destinato ad attirare su di sé sguardi annoiati o persino irritati:

DUKE OF YORK:

As in a theatre, the eyes of men,
After a well-graced actor leaves the stage,
Are idly bent on him that enters next,
Thinking his prattle to be tedious;
Even so, or with much more contempt, men's eyes
Did scowl on gentle Richard.
(*Richard II*, V, 2, vv. 23-28)

[DUCA DI YORK: Come in un teatro, quando un attore favorito esce di scena, il pubblico dà un'occhiata indifferente all'attore che gli succede e si annoia alle sue chiacchiere, proprio così o anche con maggior disprezzo la gente guardava corrucciata Riccardo.]

La similitudine (in cui l'enfasi è ancora una volta posta sulla prontezza con cui la folla sa voltare le spalle a chi ha perduto il potere) è interamente fondata sull'atto del 'guardare'. Quando la

duchessa gli chiede di Riccardo, York risponde spostando l'asse del discorso dal re detronizzato agli occhi delle persone che lo guardavano. I versi, dunque, non definiscono Riccardo, ma il modo in cui viene visto dalla folla. Questa insistenza sul 'guardare' (che emerge anche dalle sezioni del *Richard II* sopra citate)⁷¹ è complementare alla caratterizzazione di Riccardo, un re incline ad osservare se stesso e gli eventi della propria vita dall'esterno; una attitudine, questa, resa emblematica nella celeberrima scena in cui Riccardo, subito dopo l'abdicazione, si fa portare uno specchio per guardarsi in volto e vedere che aspetto ha la faccia di un re che non è più re:

KING RICHARD II:

Give me the glass, and therein will I read.
No deeper wrinkles yet? Hath sorrow struck
So many blows upon this face of mine,
And made no deeper wounds? O flattering glass,
Like to my followers in prosperity,
Thou dost beguile me! Was this face the face
That every day under his household roof
Did keep ten thousand men? Was this the face
That, like the sun, did make beholders wink?
Was this the face that faced so many follies,
And was at last out-faced by Bolingbroke?
A brittle glory shineth in this face:
As brittle as the glory is the face;
(*Richard II*, IV, 1, vv. 275-287)

[KING RICHARD II: Datemi quello specchio e in esso leggerò. Le rughe non si sono approfondite? Il dolore mi ha dato tanti colpi in viso e non vi ha lasciato ferite più profonde? O specchio adulatore, tu mi inganni come i favoriti al tempo della prosperità: è questo il viso di colui che ogni giorno aveva sotto il suo tetto diecimila uomini? Questo il viso che come il sole abbagliava gli occhi dei riguardanti? Questo il viso che divisò tante pazzie finché non fu svisato da Bolingbroke? Una fragile gloria splende su questo viso, e il viso non è meno fragile di tale gloria.]

⁷¹ Lo stalliere, per esempio, riferisce a Riccardo di aver chiesto il permesso per andare a “vedere in viso il (suo) antico reale signore”, e racconta di aver provato un forte dolore nel “vedere” Bolingbroke cavalcare il barbero roano; mentre, al passaggio di Riccardo per le vie di Londra, racconta York, su di lui si riversavano “tanti sguardi avidi di giovani e di vecchi”.

La propensione di Riccardo a guardare a se stesso dall'esterno è legata a doppio filo ad una altrettanto connaturata tendenza all'autocommiserazione. Adesso, se torniamo al dialogo tra Riccardo e lo stalliere, ci accorgeremo che la messa a fuoco sul barbero roano svolge un'ulteriore funzione drammatica, poiché è proprio a partire dal cavallo che Riccardo ha l'opportunità di spostare il fulcro semantico-figurativo della rappresentazione da Bolingbroke a se stesso, attraverso la creazione della struggente immagine di sé in compagnia del proprio amato cavallo, al tempo in cui era ancora un re. Anche in questo caso Riccardo coglie l'occasione per fare di se stesso l'oggetto della propria commiserazione:

KING RICHARD II:

That jade hath eat bread from my royal hand
This hand hath made him proud with clapping him.
(*Richard II*, V, 5, vv. 85-86)

[RE RICCARDO II: Mangiava pane dalla mia mano e la mia mano, /
Accarezzandolo, gli faceva inarcare il collo!]

I dimostrativi che danno inizio ai versi marcano la distanza spaziale tra Riccardo e il suo roano: “*that jade*”, ora lontano, si era nutrito in “*this hand*”, che esiste ancora, è ancora *qui*, ma è rimasta sola. Ed ancora, Riccardo ricorda quanto il suo cavallo fosse “proud” di ricevere il tocco della sua mano regale. Ma il tono del suo racconto è malinconico, poiché lo stalliere gli ha appena dato l'amara notizia che il roano procede “proudly” sotto la guida di Bolingbroke (RICHARD: “How went he under him?”; GROOM: “So proudly as if he disdain'd the ground”).

L'immagine remota di Riccardo, ai tempi in cui era felice insieme al suo barbero roano (che raffigura, lo ricordiamo, sia il trono che i sudditi), serve ad alimentare l'autocommiserazione di Riccardo e, di conseguenza, ad enfatizzare il senso di tradimento e solitudine in cui sprofonda un re detronizzato.

II.3. Il tramonto di un mito. Il cavallo in “Antony and Cleopatra”

*That which is now a horse, even with a thought
The rack dislimns, and makes it indistinct,
As water is in water.
(Antony and Cleopatra, IV, 14, vv. 9-11)*

Se nel *Richard II* il cavallo si pone come ‘specchio’ del declino di un re depresso, in *Antony and Cleopatra* accade qualcosa di simile, poiché esso si presenta (all’interno della vasta *imagery* dell’opera) come uno dei corrispondenti figurativi del crollo del mito di un grande soldato: Antonio. Il primo riferimento al mondo equino viene fatto da Cesare Ottaviano, nei famosi versi in cui egli esorta Antonio⁷² ad abbandonare «orge e gozzoviglie» per tornare ad essere lo stoico soldato di un tempo, che l’intrepido spirito di sopravvivenza aveva spinto a bere l’urina dei cavalli pur di sconfiggere la sete⁷³; poi dalla

⁷² Ricordiamo che l’esortazione di Cesare ad Antonio si svolge sotto forma di monologo, *in absentia* del destinatario.

⁷³ OCTAVIUS CAESAR: «Antony, / Leave thy lascivious wassails. When thou once / Wast beaten from Modena, where thou slew’st / Hirtius and Pansa, consuls, at thy heel / Did famine follow; whom thou fought’st against, / Though daintily brought up, with patience more / Than savages could suffer: thou didst drink / The stale of horses, and the gilded puddle / Which beasts would cough at: thy palate then did deign / The roughest berry on the rudest hedge; / Yea, like the stag, when snow the pasture sheets, / The barks of trees thou browsed’st; on the Alps / It is reported thou didst eat strange flesh, / Which some did die to look on: and all this - It wounds thine honour that I speak it now - Was borne so like a soldier, that thy cheek / So much as lank’d not» (*Antony and Cleopatra*, I, 4, vv. 55-66) [OTTAVIANO CESARE: Antonio, abbandona orge e gozzoviglie! / Quando, uccisi i consoli Irzio e Pansa, / Fosti scacciato da Modena, la paura / Ti inseguì alle calcagna e tu, / Benché allevato delicatamente, / La combattesti con maggiore resistenza dei selvaggi. Bevesti l’urina dei cavalli, / L’acqua giallastra delle pozzanghere da cui si ritraevano le bestie; / Il tuo palato non dispreggiò la bacca / Più selvatica, sulla siepe più spinosa, sì, / Come il cervo quando la neve ricopre le pasture / Rosicchiasti la corteccia degli alberi]. Marc’Antonio, pur essendo educato alle maniere raffinate, in tempo di guerra aveva mostrato di possedere una tempra più bestiale delle bestie. L’immissione della similitudine del cervo, simbolo della mansuetudine e della mitezza, parrebbe a questo punto in scarsa consonanza con la caratterizzazione di un guerriero. Così non è, però, se si pensa che il guerriero di cui si sta parlando è Marc’Antonio, figura contraddittoria, obliqua: condottiero impavido e coraggioso, ma non immune da umane debolezze. E non dobbiamo dimenticare, a questo punto, che nel *Julius Caesar*, pronunciando la sua commossa allocuzione di fronte al cadavere di Cesare, Antonio paragona il grande condottiero ad un cervo,

stessa Cleopatra, che, afflitta per la lontananza di Antonio, si confida con Carmiana e si chiede che cosa stia facendo il suo amato in quel momento: «O Charmian, / Where think'st thou he is now? Stands he, or sits he? / Or does he walk? Or is he on his horse? / O happy horse, to bear the weight of Antony! / Do bravely, horse! For wot'st thou whom thou movest? / The demi-Atlas of this earth, the arm / And burgonet of men» (I, 5, vv. 18-24) [Sta in piedi, o seduto? O cammina? / O è a cavallo? Felice quel cavallo / Che ne sostiene il peso! Comportati bene, / Cavallo: se sapessi chi ti porti in groppa, / Il semi-Atlante del mondo, il braccio / E l'elmo degli uomini!]⁷⁴. Cleopatra, nell'evocare il destriero di Antonio, gli si rivolge come se stesse parlando ad un essere umano, dando così inizio ad un processo di antropomorfizzazione del cavallo che giungerà a compimento qualche verso più avanti, quando, dalle parole del messo Alessa, si evince che l'elegante bestia è ben conscia di avere su di sé il semi-Atlante del mondo, poiché, non appena il glorioso padrone

braccato e ucciso da feroci cacciatori: «Here wast thou bay'd, brave hart; / Here didst thou fall; and here thy hunters stand, / Sign'd in thy spoil, and crimson'd in thy lethe. / O world, thou wast the forest to this hart; / And this, indeed, O world, the heart of thee. / How like a deer, stricken by many princes, / Dost thou here lie!» (*Julius Caesar*, III, 1, vv. 204-210) [Qui fosti messo alle strette, / Maestoso cervo; qui cadesti; e qui stanno / I tuoi cacciatori, segnati dal tuo massacro, / rossi del sangue che ti porta al Lete. / O mondo! Tu fosti foresta per questo cervo, / E questo, o mondo, era in verità il tuo cuore. / Quanto simile a un cervo, colpito da molti principi, / Giacì tu qui!]. Mentre le coppie foresta/cervo e mondo/cuore alludono alla magnanimità e grandezza di visione di Cesare (e forse, più indirettamente, all'espansione dell'impero romano effetto delle sue vittorie), i cacciatori/congiurati vengono trasformati in macellatori di una creatura inerme. Questa prodigiosa immagine di uno spazio illimitato che d'improvviso si restringe per mutarsi in una trappola in cui sono uomini a cadere (solo il Kafka di *Una favoletta* riuscirà a renderla ancora più pregnante) ricorre anche in *Antony and Cleopatra*: CLEOPATRA: «Lords of lords, / O infinite virtue, com'st thou smiling from / The world's great snare uncaught?» (IV, 8, vv. 17-19) [Re dei re! O grande valoroso, ritorni / Sorridendo, sei sfuggito indenne / Alla trappola del grande mondo?].

⁷⁴ Non può sfuggire la carica erotica dei versi. Nel momento stesso in cui si rivolge al cavallo di Antonio come ad un essere umano e lo chiama felice perché sopporta il peso del suo corpo, Cleopatra crea l'immagine di se stessa come puledra bramosa di accoppiarsi.

gli sale in groppa, emette un nitrito così fiero e violento da azzittire chi gli è intorno⁷⁵:

ALEXAS:

“Good friend”, quoth he,
“Say, the firm Roman to great Egypt sends
This treasure of an oyster; at whose foot,
To mend the petty present, I will piece
Her opulent throne with kingdoms; all the east,
Say thou, shall call her mistress”. So he nodded,
And soberly did mount an arm-gaunt steed,
Who neigh’d so high, that what I would have spoke
Was beastly dumb’d by him.
(I, 5, vv. 43-50)

[ALESSA: “Buon amico”, disse, “di’ che il fedele romano / Alla grande regina d’Egitto invia / Il tesoro di quest’ostrica; e ai suoi piedi, / Per sopperire alla pochezza del regalo, / Arricchirà di regni il suo gran trono. / Tutto l’Oriente (dille) la chiamerà signora”. Quindi accennò col capo / E compunto montò il suo focoso destriero, / Che nitri così in alto, da soffocare / Brutalmente quel che dicevo.]

I versi inducono, per suggestione, un’immagine bella ed icastica: il cavallo, nel momento in cui viene montato, diviene tutt’uno con il suo padrone. Vicendevolmente, Antonio si zoomorfizza nel suo destriero nell’attimo stesso in cui gli balza in groppa. In virtù di questo duplice movimento, la figura umana si fonde con quella equina: prende forma il centauro, che assomma in sé gli umani e i bestiali furori.

Il primo segno della zoomorfizzazione di Antonio si annida nel v. 47, laddove, un istante prima di montare a cavallo, egli solleva e riabbassa il capo in segno di consenso (“he nodded”): un gesto che ricalca il movimento che i cavalli compiono con la

⁷⁵ Un simile processo di antropomorfizzazione del cavallo lo si riscontra in *Richard II*, allorché il valoroso Bolingbroke (il futuro Enrico IV) monta su un focoso destriero che, a detta del duca di York, sembra sapere chi si porta in groppa: YORK: «[...] the Duke, great Bolingbroke, / Mounted upon a hot and fiery steed / Which is aspiring rider seemed to know, / With slow but stately pace kept on his course, / Whilst all tongues cried “Good save thee, Bolongbroke!”» (*Richard II*, V, 2, vv. 7-11) [... il Duca, il grande / Bolingbroke, montato su un destriero focoso / Che sembrava conoscere il suo ambizioso cavaliere, / Procedeva con passo maestoso e lento / Mentre tutte le lingue gridavano “Dio / Ti salvi, Bolingbroke!”]

lunga testa poco prima di nitrire. Poi Antonio sale a cavallo, e il verso specifica che lo fa “soberly”, ossia con compostezza: gli vengono attribuite le movenze pacate ed eleganti dell’equino. Al v. 49 la metamorfosi si compie: il temperamento impetuoso e passionale di Antonio esplose nel nitrito del “focoso destriero”: è lo spirito di Antonio che passa nel corpo del cavallo⁷⁶.

In seguito è Enobarbo, nei versi in cui consiglia a Cleopatra di evitare l’entrata in guerra al fianco di Antonio, a parlare di cavalli: «If we should serve with horse and mares together, / The horse were merely lost; the mares would bear / A soldier and his horse» (III, 7, vv. 6-8) [Se militassimo / Con cavalli e giumente in compagnia, / I cavalli sarebbero perduti: le giumente / Porterebbero via cavallo e cavaliere]. La metafora è chiara: la presenza di femmine sul campo di battaglia turberebbe i soldati e li distrarrebbe dal loro compito conducendoli alla disfatta. E, alla luce dell’esito della battaglia di Azio, possiamo dare il nome di “profezia” alla saggia riflessione di Enobarbo: Antonio non riuscirà ad ottenere la vittoria su Cesare proprio a causa della presenza in mare di una donna-giumenta, Cleopatra. Ed è significativo che, nella ricostruzione diegetica della battaglia (in cui si avvererà ciò che Enobarbo aveva predetto), Scaro

⁷⁶ L’idea della simbiosi tra cavallo e cavaliere emerge anche da alcune parole pronunciate, nel *Julius Caesar*, dallo stesso Antonio: «So is my horse [...] His corporal motion governed by my spirit» [Così è il mio cavallo ... I movimenti del suo corpo governati dal mio spirito]. Un’allusione ancora più esplicita all’immagine centaurica del cavaliere la ritroviamo in *Hamlet*, nei versi in cui il re Claudio canta le lodi di un cavaliere normanno: KING CLAUDIUS: «...two months since, / Here was a gentleman of Normandy: / - I’ve seen myself, and served against, the French, / And they can well on horseback: but this gallant / Had witchcraft in’t; he grew unto his seat; / And to such wondrous doing brought his horse, / As he had been incorpsed and demi-natured / With the brave beast» (IV, 7, vv. 80-87) [RE CLAUDIUS: Due mesi fa era qui un gentiluomo normanno – io stesso ho visto / I francesi, ed ho pure militato / Contro di loro, ed essi ci sanno proprio fare / A cavallo – ma questo gagliardo / Pareva proprio un mago in sella, vi metteva radici, / E spingeva il cavallo a evoluzioni / Così stupende, che pareva fossero / Un corpo solo, e che avesse per metà / La natura di quella nobile bestia].

definisca Cleopatra “ribaudred nag” (“cavallaccia sfondata”), facendo ritorno al campo semantico equino e richiamando così alla mente i cavalli e le giumente dell’immagine creata da Enobarbo.

Ricapitolando: in un primo momento i riferimenti ai cavalli sono funzionali alla caratterizzazione di Antonio come eroico soldato. Poi, nei versi di Enobarbo, il cavallo, ritratto come un essere vulnerabile, alla mercé dei propri istinti sessuali, smarrisce quei tratti che facevano di lui il simbolo della forza fisica e della nobiltà d’animo per divenire un animale come tutti gli altri. Infine, l’uso della parola “nag” come ingiurioso epiteto indirizzato alla lasciva Cleopatra, sancisce la definitiva incrinatura del simbolo del cavallo.

Il progressivo ‘degrado’ della simbologia equina è parallelo al crollo del mito di Antonio: il guerriero impavido, che non esitava a dissetarsi bevendo l’urina dei cavalli, poteva ben essere assimilato ad un centauro. Ma poi una femmina – una “ribaudred nag of Egypt” – lo ha condotto al degrado morale e alla caduta politico-militare. Prendendo spunto dall’espressione usata da Enobarbo, potremmo dire che Cleopatra si è portata via “a soldier and his horse” : “cavallo e cavaliere”, nel senso che è stata responsabile sia del tramonto del cavaliere Antonio che del simbolo del cavallo a lui congiunto.

Quando, deluso dal presunto tradimento di Cleopatra, è a un passo dal suicidio, Antonio si abbandona ad una riflessione dai toni quasi filosofici sulla precarietà di ogni forma vivente e sul carattere ingannevole della percezione che ciascun essere umano ha sia del mondo circostante che di se stesso. Si tratta di una meravigliosa figurazione in cui vengono rappresentati i giochi di prestigio che le nuvole compiono mutando continuamente forma nel cielo. L’immagine termina con il dissolversi di una nuvola che aveva assunto la fugace forma di un cavallo:

MARK ANTONY:

Sometimes we see a cloud that's dragonish;
A vapour sometime like a bear or lion,
A tower'd citadel, a pendent rock,
A forked mountain, or blue promontory
With trees upon't, that nod unto the world,
And mock our eyes with air: thou hast seen
these signs;
They are black vesper's pageants.

[...]

That which is now a horse, even with a thought
The rack dislimns, and makes it indistinct,
As water is in water.

(IV, 14, vv. 3-11)

[MARC'ANTONIO: Alle volte vediamo una nuvola / Che sembra un drago, dei vapori, talvolta, che somigliano a un orso, o a un leone, / A una cittadella turrata o roccia / Strapiombante, a una montagna forcuta / O azzurro promontorio con gli alberi / Che dall'alto si piegano sul mondo, / E si burlano dei nostri occhi con l'aria. / Anche tu hai visto di questi segni: / Sono i cortei di figure dell'ora vespertina ... Quello che ora è un cavallo, rapida / Come il pensiero la nuvolaglia / Lo dissolve, rendendolo indistinto / Com'è l'acqua nell'acqua.]

I versi di Antonio ricordano molto da vicino quelli pronunciati dal mago Prospero subito dopo aver messo in scena il suo ultimo spettacolo e poco prima di spezzare la bacchetta magica, simbolo della forza dell'immaginazione, dell'arte, e della vita stessa:

PROSPERO:

You do look, my son, in a moved sort,
As if you were dismay'd: be cheerful, sir.
Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits and
Are melted into air, into thin air:
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Ye all which it inherit, shall dissolve
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

(*The Tempest*, IV, 1, vv. 148-158)

[PROSPERO: Il nostro spettacolo è finito. / Questi nostri attori, / Come ti avevo detto, / Erano tutti spiriti / E si sono dissolti nell'aria, / Nell'aria sottile. / E, come l'edificio senza fondamenta / Di questa visione; / Le torri ricoperte da nubi, / I palazzi sontuosi, / I templi solenni, / Questo vasto globo, sì / E quello che contiene, / Tutto si dissolverà. / Come la scena priva di sostanza / Ora svanirà / Senza lasciare traccia. / Noi siamo della materia di cui son fatti i sogni / E la nostra piccola vita è circondata da un sonno.]⁷⁷

Lo spettacolo a cui avevano assistito Ferdinando e Miranda era stato orchestrato dalla magia di Prospero, si era svolto su un palcoscenico “privo di sostanza”, e gli attori erano stati degli spiriti che poco dopo si sarebbero dissolti nel nulla. Lo spettacolo a cui allude Antonio non è molto dissimile: il palcoscenico è il cielo, gli attori sono le nuvole che, mosse dal vento all'ora vespertina, vestono e svestono gli abiti più diversi⁷⁸. Ma sono soltanto immagini illusorie: le vediamo per qualche istante – o meglio, crediamo di vederle – e subito svaniscono nel nulla: è il fugace spettacolo della vita⁷⁹.

Poco prima di creare l'immagine delle nuvole che si dileguano nel cielo, Antonio chiede ad Eros: «Thou yet behold'st me?» (v.

⁷⁷ Trad. it. di A. Lombardo, Garzanti, Milano, 1984.

⁷⁸ Sia dai versi di Prospero che da quelli di Antonio emerge uno dei motivi di fondo della poetica shakespeariana, ossia la concezione del teatro come metafora del mondo e della condizione dell'attore come metafora di quella dell'uomo. Prospero parla di “actors”, Antonio di “black vesper's pageants”, ma è evidente che entrambi stiano alludendo alla vita reale. Ci sono anche dei casi in cui Shakespeare affida ai suoi personaggi dei versi in cui il concetto di teatro-mondo è ancora più esplicito. Macbeth, ad esempio, dopo aver saputo della morte di Lady Macbeth, così definisce la vita: «Life's but a walking scado, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more» (V, 5, vv. 24-26) [La vita è soltanto / Un'ombra errante, un guitto che in scena / S'agita un'ora pavoneggiandosi, e poi / Tace per sempre]; «I hold the world but as the world», dice l'Antonio del *Merchant of Venice*, «a stage where every man must play a part» (I, 1, vv. 77-79) [Prendo il mondo per quello che è ... un palcoscenico sul quale ognuno deve recitare una parte]. Ed ancora, Jaques, in *As You Like It*: «All the world's a stage, / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances» (II, 7, vv. 139-141) [Tutto il mondo è un teatro e tutti gli uomini e le donne non sono che attori. Essi hanno le loro uscite e le loro entrate].

⁷⁹ Sul senso di vuoto e di dissoluzione che aleggia nella maggior parte dei drammi shakespeariani (nei quali il “nulla” referenziale dello spettacolo teatrale assume a simbolo della precarietà e *mutability* della stessa condizione umana) cfr. S. Bigliuzzi, *Nel prisma del nulla: l'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Liguori, Napoli, 2005.

1) [Mi vedi ancora?], come per accertarsi di non essere egli stesso svanito nel nulla. E poi, subito dopo, aggiunge: «My good knave Eros, now thy captain is / Even such a body: here I am Antony, / Yet cannot hold this visible shape, my knave» (vv. 11-14) [Eros, mio buon fante, ora il tuo capitano / È uno di quei corpi: qui sono Antonio, / Eppure io non posso conservare / Questa forma visibile, mio fante]. Di lì a poco, infatti, si infligge la morte⁸⁰. Il soldato imbattibile, l'eroico condottiero, il cavaliere, il centauro, nulla di tutto questo esisterà più.

⁸⁰ Insieme ad Antonio andrà a scomparire anche l'immagine di eroico soldato che di lui si era costruita il mondo: Antonio, non lo dimentichiamo, muore sconfitto. Emblematica del definitivo crollo del suo mito è la scena del suicidio, che si protrae per versi e versi (IV, 14, vv. 35-140), poiché Antonio non riesce ad infliggersi il colpo mortale con la decisione dovuta e chiede aiuto a quanti lo circondano, svilendo anche quel gesto che avrebbe dovuto salvargli l'onore.

Capitolo III. Figurazioni zoomorfe della lotta intestina e dell'inganno

III.1. *La giungla dei Plantageneti*

*Civil dissension is a viperous worm
That gnaws the bowels of the commonwealth
(Henry VI, I part)*

Tra il 1455 e il 1485 l'Inghilterra fu insanguinata da una guerra intestina tra due delle sue più antiche e nobili casate, quella degli York e quella dei Lancaster. Il lungo e cruento conflitto, passato negli annali con il nome di *Wars of the Roses* (dagli emblemi delle due fazioni, la rosa bianca degli York e quella rossa dei Lancaster) ebbe fine con l'ascesa al trono di Enrico VII Tudor, ultimo discendente dei Lancaster, che, unendosi in matrimonio con Elisabetta di York, conciliò nella propria persona entrambe le dinastie.

Enrico, lasciandosi alle spalle sia la Guerra delle due Rose che la Guerra dei Cent'anni contro la Francia, ormai libero dalle insidie della classe nobiliare, che aveva decimato se stessa nel corso della lotta intestina, e forte dell'appoggio della borghesia rurale e imprenditoriale rimasta estranea al conflitto, poté ristabilire il potere assoluto della monarchia ed impegnarsi in una politica interna mirata in primo luogo all'espansione economico-commerciale dell'Inghilterra, dando così inizio al processo di formazione di quello stato nazionale unitario che avrebbe raggiunto il suo massimo splendore durante il regno di Elisabetta I.

Contestualmente alla nascita di una coscienza nazionale, prendeva forma una storiografia tesa a riplasmare gli eventi passati e recenti dell'Inghilterra secondo modalità che facessero apparire legittima l'ascesa al trono dei Tudor e consentissero

agli inglesi di identificare nella stirpe regnante la propria identità culturale ed etnica: presupposti essenziali, questi, per lo sviluppo e la diffusione in ogni strato della popolazione di un senso di unità e un sentimento di patriottismo consoni alla glorificazione dei fasti dell'Inghilterra contemporanea.

Com'è noto, però, l'istituzione monarchica inglese ha una storia intricata e complessa, e l'albero genealogico della stirpe regale presenta in più di un punto recisioni e innesti (fuor di metafora, detronizzazioni e usurpazioni) che non rendono possibile una ricostruzione lineare, fondata su principi quali il legame di sangue e il diritto divino, che conduca direttamente sino ai Tudor. Per giustificare l'avvento della dinastia ora al potere, i cronisti dell'epoca fecero leva su una visione manichea della storia nazionale, letta come un percorso segnato da un'ininterrotta lotta tra il bene e il male e culminato, in virtù di una sorta di nemesi storica, con la vittoria del bene, incarnatosi, appunto, nella persona di Enrico VII Tudor, simbolo del trionfo dell'ordine sul caos, del potere della monarchia su quello delle fazioni dell'aristocrazia feudale, dell'unità nazionale sulla frammentazione interna causata dalle guerre civili, che avevano lacerato, per decenni, il corpo dello Stato⁸¹.

Nelle *Histories* di Shakespeare si attesta, anche se con una certa problematicità e non senza significative voci di dissenso⁸²,

⁸¹ Com'è noto, i più autorevoli storici Tudor furono Edward Hall e Raphael Holinshed, le cui ampie cronache, rispettivamente *The Union of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke* (1548) e *The Chronicles of England, Scotlande and Irelande* (1577), costituirono le principali fonti di informazioni per i drammaturghi elisabettiani che si adoperarono nella stesura di drammi incentrati sulla storia dell'Inghilterra.

⁸² Come ha rilevato gran parte della critica shakespeariana più recente, in Shakespeare non si ha una visione monologica della regalità e del potere, ma personaggi diversi incarnano concezioni politiche diverse (ad esempio, in *King John* re Giovanni sostiene una concezione *de facto* del diritto monarchico, laddove i sostenitori di Artù sostengono una visione dinastica *de iure*). Su tale pluralità di visioni e prospettive, che conducono a una rappresentazione polifonica e argomentativa (piuttosto che 'essenzialista') della regalità, cfr. L. Tennenhouse, *Power on Display*, cit.; M. Stanco, "Le

la concezione tudoriana della Storia: se in un'opera come *Henry V* viene messo a fuoco un segmento di storia inglese in cui era stato il bene a trionfare (e la memoria di un passato vittorioso rimandava direttamente alla gloria dell'Inghilterra contemporanea), nei drammi della cosiddetta "prima tetralogia" (*Henry VI, part I; Henry VI, part II; Henry VI, part III; Richard III*), tutti incentrati sulla Guerra delle due Rose, la magnificazione dei Tudor (e dunque di Elisabetta, la sovrana ora regnante) avviene per via, per così dire, indiretta, poiché narrare gli avvenimenti della lotta intestina – mostrando quanto nefaste fossero state le conseguenze del prevalere, negli esseri umani, dell'ambizione personale – significava mettere in risalto e celebrare, per contrasto, il ruolo della dinastia Tudor, portatrice e garante della pace, della prosperità e del *Commonwealth*.

I drammi storici effettivamente incentrati sulla trentennale contesa tra gli York e i Lancaster sono *Henry VI, part II* e *Henry VI, part III*, dato che *Henry VI, part I* è una sorta di introduzione agli eventi, mentre *Richard III* è dominato più dalla figura del protagonista che dagli avvenimenti storici dell'Inghilterra. Non a caso *Henry VI, part II* e *Henry VI, part III*, le cui date di composizione risalgono al 1588-1592, vennero ristampati nel 1619 (quindi prima dell'in-folio del 1623) sotto un solo titolo, *The Whole Contention Betweene the Two Famous Houses, Lancaster and Yorke*, come se si trattasse di un'unica opera e con il chiaro riferimento al fatto che vi si evocava l'intera vicenda della Guerra delle due Rose.

insolubili ambiguità del codice dinastico: *King John* come 'problem play"', in M. Tempera (a cura di), *King John: Dal testo alla scena*, Bologna, Clueb, 1993, pp. 91-109; P. Pugliatti, *Shakespeare the Historian*, cit.; A. Serpieri, *Polifonia shakespeariana*, Roma, Bulzoni, 2002. Per un quadro a tutto tondo degli aspetti politici del teatro shakespeariano, cfr. A. Hadfield, *Shakespeare and Renaissance Politics*, Thomson Learning, London, 2004.

Nella *Whole Contention*⁸³, per fare luce sulle diaboliche strategie nate nel chiuso delle menti dei machiavellici protagonisti della lotta intestina, descriverne gli intrighi, dare forma concreta alle forze del male e sottolinearne, nel contempo, la virulenza (così da glorificare i Tudor, che quelle forze, invece, le avevano annientate), Shakespeare fa un uso copioso dell'*animal analogy*: uccelli in volo, metafora dell'ambizione illimitata; uccelli intrappolati nel vischio per alludere a quanti restano vittime dei tranelli degli scaltri. Lupi mascherati da agnelli e corvi travestiti da colombe. Serpenti screziati e lucenti che attirano a sé la preda per poi infliggerle il morso fatale. Ragni che intrappolano e scorpioni che pungono. Volpi astute e tigri affamate. Bestiole innocenti massaccrate nei mattatoi.

La potenza evocativa e la cospicuità delle *animal analogies* nella *Whole Contention* – si arriva ad un numero di oltre centocinquanta zoonimi – danno corpo ad un vero e proprio sottocodice zoomorfo che induce il lettore-spettatore a sovrapporre, in più di una circostanza, all'immagine della Corte inglese quella, simbolica, di un campo da caccia in cui i Plantageneti, regrediti ormai ad uno stadio bestiale, si predano e si massacrano tra loro senza pietà e senza tregua. L'Inghilterra delle lotte intestine è per Shakespeare un territorio di predazione, ma anche un labirinto – melmoso, acquitrinoso – in cui ad ogni svolta si possono fare incontri letali, perché gli uomini che lo abitano, folli per fame di potere, si sono mutati in carnivori incolleriti, sempre pronti ad aggredirsi e a sbranarsi tra loro, oppure in rettili e insetti dai denti e dalle code velenose, che sembrano di primo acchito inoffensivi, ma che poi, con uno scatto fulmineo, sferrano il colpo mortale. E tuttavia il

⁸³ D'ora in poi, ogniqualvolta si intenderà fare riferimento a caratteristiche comuni sia a *Henry VI, II part* che a *Henry VI, part III*, entrambe le opere saranno citate con l'unico titolo di *The Whole Contention*.

comportamento degli aristocratici inglesi si spinge persino oltre i limiti della bestialità, sino ad assumere i tratti di una perversione *diabolica*: perché, se essi mutuano dagli animali le arti della mimetica, dell'attacco e della difesa, se fingono, si metamorfosano, aggrediscono ed uccidono, non lo fanno per naturale istinto di sopravvivenza, ma per una consapevole smania di sopraffazione dei propri simili.

Nella *Whole Contention* parlava – non è un modo di dire – un esordiente, per giunta visto con schietto malanimo da quanti comprendevano di trovarsi di fronte ad un rivale assai pericoloso. Sembrò facile, ai detrattori, minarne la figura di *wonder boy* irridendo la sua mancanza di originalità e il vezzo di dare forma ad un verso molto più carico del lecito. È a tutti noto il caso di Greene che mosse contro Shakespeare lancia in resta, addebitandogli l'una e l'altra colpa. A ben vedere, però, l'espressione «Tygers hart wrapt in a Players hyde»⁸⁴, a dispetto del suo intento parodistico, apertamente offensivo, tornava a mo' di boomerang su chi l'aveva formulata, e da più di una prospettiva. Come ha ben messo in rilievo Giorgio Melchiori, citare Shakespeare significava, da parte di Greene, riconoscergli, seppure involontariamente, «la capacità di rappresentare la natura stessa del male con efficacia ineguagliabile, tanto da costringere l'accusatore ad usare il linguaggio inventato dall'accusato»⁸⁵. Inoltre, in questa stessa espressione si annidava – non fosse che a livello subliminale – una paura tutt'altro che astratta: mentre Greene gridava il suo disprezzo, il pubblico

⁸⁴ «There is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his Tygers hart wrapt in a Players hyde, supposes he is as well able to bombast a blank verse as the best of you: and beeing an absolute Iohannes fac totum, in his owne conceit the onely Shake-scene in a countrey». R. Greene, *Groats-worth of witte, bought with a million of Repentance* (1592), Edinburgh U.P., Edinburgh, 1966.

⁸⁵ G. Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Bari, 2000², p. 46.

affollava i teatri dove si rappresentavano le opere di questo ambizioso inurbato. Ben presto il «villano rifatto di corvo» sarà il padrone della scena londinese, la tigre avrà fatto dimenticare il corvo e l'offensiva di Greene apparirà per quello che già era in origine: una causa persa, resa patetica dall'infondato sussiego del patrocinator.

Tanto credito aveva acquistato Shakespeare presso i suoi sostenitori perché, se rimaneva vero che i ricci e le volute di non pochi versi, le prove di erudizione *non petita*, il riuso inerte di materiali della tradizione classica, mostravano in filigrana l'ansia del neofita⁸⁶, altrettanto incontestabili risultavano i ben

⁸⁶ Che nella *Whole Contention* Shakespeare faccia un uso sovrabbondante delle figure e degli ornamenti retorici oltre ad attingere a piene mani dall'universo simbolico e paremiologico delle precedenti tradizioni letterarie, è un dato di fatto su cui la critica si è pronunciata, nel corso degli anni, in maniera unanime. Wolfgang Clemen, ad esempio, riferendosi in particolare al linguaggio di *Henry VI*, ha sottolineato sia l'*inutilità* della tendenza di Shakespeare «to weave into the tissue of the play at every opportunity some sort of decorative device» – al mero scopo di abbellire i versi e soprattutto «to surpass» lo stile dei drammaturghi suoi contemporanei, principalmente Kyd e Marlowe – che la *dannosità* di questa sua inclinazione ai fini della resa drammatica complessiva. Secondo Clemen, immettere nel testo figure retoriche o espressioni metaforiche/idiomatiche appartenenti alla tradizione letteraria precedente o contemporanea (o comunque propri della sfera paremiologica già presente nell'immaginario collettivo), nei momenti di climax o nei passi a cui sono affidate la caratterizzazione dei personaggi, la descrizione di un'azione o la trattazione di temi di notevole rilevanza, significa svuotare di senso il testo e indebolire, di conseguenza, la tensione drammatica dell'opera: «If, for instance, a general theme like friendship, love, time, or youth is touched upon, Shakespeare does not leave it as it is, but expands it into a well-defined maxim. The simple statement is thus frequently turned into a pointed epigram, the plain utterance into a proverb. The result is, of course, that the original and individual and spontaneous utterance, by being shake into a rather formal, impersonal saying, loses its very individuality. Thus characterization by individual speech is barred». W. Clemen, *The Development of Shakespeare Imagery*, Methuen, London, 1977, p. 40. Critici a noi più vicini nel tempo si sono pronunciati in termini ancora più perentori. Frank Kermode, ad esempio, fa più volte dell'ironia sulle tirate retoriche dei personaggi della *Whole Contention*, immaginando la reazione di un pubblico odierno di fronte ad attori che, nei momenti culminanti di uno scontro armato, o prima di essere brutalmente uccisi, o di fronte ad un congiunto che sta per morire dissanguato, invece di darsi da fare, si fermano e si perdono in lunghe ed arzigogolate orazioni, cercando, simili a poeti illuminati dall'ispirazione, similitudini calzanti e raffinate. Kermode cita, fra gli altri, oltre al caso di Marco nel *Titus Andronicus* a cui abbiamo già fatto cenno, anche quello del duca Riccardo di York che, in *Henry VI, I part* (I, 4, vv. 3-21), per commentare l'esito infelice della battaglia di Wakefield, usa

più numerosi casi in cui brillavano la virtù mitopoietica dell'autore – affatto nuova – la felicità delle immagini e una padronanza della sintassi drammatica che solo i greci avevano mostrato di possedere in eguale misura. Le figurazioni zoomorfe rilasciate dalla *Whole Contention*, che ora andiamo ad analizzare, ne forniranno più di una probativa conferma.

III.2. *Falconi in volo e uccellini impaniati*

Emblematica del tema dell'ambizione – e della *imagery* zoomorfa che percorre la *Whole Contention* – è la prima scena dell'atto II di *Henry VI, II part*, in cui sono ritratti re Enrico, la regina Margherita, il duca di Gloucester, il cardinale di Winchester e il duca di Suffolk durante la caccia col falcone:

Enter King Henry, Queen Margaret with her hawk on her fist, Duke Humphrey of Gloucester, Cardinal Beaufort, and the Duke of Suffolk, with falconers hollering.

QUEEN MARGARET:

Believe me, lords, for flying at the brook,
I saw not better sport these seven years' day:
Yet, by your leave, the wind was very high;
And, ten to one, old Joan had not gone out.

KING HENRY VI (TO GLOUCESTER):

But what a point, my lord, your falcon made,
And what a *pitch* she flew above the rest!
To see how God in all his creatures works!
Yea, man and birds are fain of climbing high.

SUFFOLK:

No marvel, an it like your majesty,
My lord protector's hawks do tower so well;
They know their master loves to be aloft,

elaborate similitudini zoomorfe: «It is hard not to think it absurd that in such a desperate extremity the Duke should seek out two comparisons with ships and lambs to describe the flight of his army, and even explain why the wolves were in pursuit. Likewise, the more far-fetched comparison of a swan swimming against the stream». F. Kermode, *Shakespeare's Language*, cit., p. 26. Harold Bloom, dal canto suo, arriva a parlare delle «ampollose concioni» e del «tedioso schiamazzo» di *Henry VI* (H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Mondolibri, Milano, 2001², pp. 45, 48).

And bears his thoughts above his falcon's pitch.
GLOUCESTER:
My lord, 'tis but a base ignoble mind
That mounts no higher than a bird can soar.
CARDINAL BEAUFORT:
I thought as much; he would be above the clouds.
(*Henry VI, part II, II, 1, vv. 1-15*)

[*Entrano il Re, la Regina (Margherita, con un falco sul pugno), il Protettore (Gloucester), il Cardinale (Winchester), e Suffolk, con alcuni falconieri che gridano.* MARGHERITA: Credetemi, signori; nella caccia presso il fiume non mi sono divertita tanto da molti e molti anni: eppure, se non erro, il vento era assai forte e v'era ogni probabilità che la vecchia Gianna non si levasse a volo; ENRICO: Ma che buona posta ha preso il vostro falco e come ha volato sopra tutti gli altri! Vedete come Dio opera in tutte le sue creature! Sì, uomini e uccelli amano assai di salire in alto; SUFFOLK: Non c'è da stupire, piaccia a Vostra Maestà, che i falchi del Protettore vadano tanto in su: sanno che il loro padrone ama le altezze e manda i pensieri dove un falcone non saprebbe giungere; GLOUCESTER: Mio signore, bassa, ignobile mente è quella che non sa levarsi più in alto di un uccello; CARDINALE: Lo sapevo già: egli vorrebbe sovrastare alle nubi.]

Va innanzitutto ricordato – a giustificare l'insistenza del drammaturgo sul tema – che nell'età elisabettiana la *falconry* era ampiamente diffusa (oggi la assimileremmo ad una vera e propria attività sportiva), così come lo era la *deer hunting*, dalla quale la distingueva la possibilità di essere praticata da persone appartenenti a qualsiasi rango sociale. Ne consegue che le tecniche e l'idioletto connessi alla caccia col falcone erano familiari al pubblico teatrale che, nel caso del dialogo in questione, non faceva fatica a coglierne le plurivalenze semantiche⁸⁷.

Ad esempio, l'immagine di Margherita che entra in scena spavalda e soddisfatta con il falcone sul pugno, doveva

⁸⁷ «Falconry» ci ricorda Olsen «unlike deer hunting, was a sport that could be pursued by almost anyone, and its terminology was as familiar to Shakespeare's audiences as the language of football, baseball, or basketball is to Americans today. Phrases like "stoop", "pitch", "bate", and "tercel gentle" would have been as recognizable than as "touchdown", "stolen base", and "slum dunk" are now. Today, the language of falconry, except to the few remaining enthusiasts of the sport, seems complex and mysterious», K. Olsen, *All Things Shakespeare. An Encyclopedia of Shakespeare's World*, Vol. I, Greenwood Press, London, 2002, p. 241.

immediatamente connotarla agli occhi degli spettatori come donna potente, ambiziosa e sicura di sé. Al tempo stesso, il significato profondo di uno sport come la falconeria, che nasceva dal desiderio di domare e istruire a proprio piacimento un animale nobile e difficilmente addomesticabile per poi servirsene per predare altri volatili (una sorta di *hunting from above* interdetta agli uomini ma non per questo meno vagheggiata: e ciò va a cogliere, nello specifico, uno dei significati meno ovvi connessi all'asseverazione "man and birds are fain of climbing high"), veniva con altrettanta facilità connesso alla volontà di predominio del conte di Suffolk e del cardinale di Winchester, oltre che al loro intento di raggirare ed assoggettare re Enrico.

Inoltre, l'insistenza di Suffolk e Winchester sulle altezze raggiunte dal falcone del duca di Gloucester anticipa due costanti retoriche offerte dallo zoomorfismo quale si attiva nella *Whole Contention*: per quanto Suffolk e Winchester alludano all'ambizione di Gloucester, il fascio di sememi sprigionato dai loro versi andrà sia a ripercuotersi su loro stessi – contribuendo, cioè, alla loro caratterizzazione – che a definire l'area emozionale dell'intera azione drammatica: la trama dell'opera ci svelerà, infatti, che la brama di potere non appartiene a Gloucester bensì a Suffolk e Winchester e che quindi i falconi che intendono librarsi al di sopra di tutti gli altri sono proprio loro due; per quanto riguarda l'atmosfera, invece, l'episodio della caccia col falcone, che avrebbe potuto costituire un momento di svago e spensieratezza, si muta subito, per gli ambiziosi nobili della Corte di Enrico VI, in un'occasione per litigare e scagliarsi l'uno contro l'altro.

Un'analisi ravvicinata delle battute pronunciate da Enrico e Margherita ci consentirà di cogliere ulteriori tratti del dialogo che contribuiscono non poco alla caratterizzazione dei due

personaggi. Il re e la regina sono connotati da una schiettezza – sia pure di segno opposto – che li accompagnerà in tutta l’opera. L’entusiasmo ai limiti dell’esaltazione che Margherita manifesta per la falconeria nel mentre riconosce di non essersi quasi mai divertita così tanto, definisce, se così si può dire, l’ambizione allo stato puro. In lei, che per tutto il dramma sarà al servizio del male, senza esitazioni e senza ripensamenti, questa qualità negativa si estrinseca infatti come inclinazione naturale che non ha, in quanto tale, bisogno di ambiguità semantiche e sotterfugi retorici.

Per quanto riguarda Enrico, sul quale ci si soffermerà più a lungo, le sue parole si arrestano al loro significato denotativo: limpide, prive di sottotoni ambigui, accompagnano il suo entusiasmo per la falconeria e mettono in evidenza alcuni dei tratti che più lo caratterizzano: la dabbenaggine e la religiosità. La visione così limitata del re, che esclude qualsiasi considerazione sui tratti cruenti della *falconry* per soffermarsi sulle attrattive del volo dei falconi, ben si confà alla sua incapacità di individuare il male che si cela dietro la superficie delle cose: come della *falconry* Enrico scorge solo la bellezza, trascurando che il fine ultimo dei falconi è l’uccisione di altri esseri viventi, così egli non si accorge che dietro la bellezza di sua moglie Margherita e dietro le belle maniere dei suoi adulatori si nascondono minacce di morte per la sua persona e per il suo protettore Gloucester. L’interpretazione di Enrico, inserita com’è all’interno di un contesto semantico in cui la falconeria è una chiara metafora della smania di potere, non risulta soltanto ingenua, ma persino ridicola: il contrasto tra la visione semplicistica del re e la scaltrezza degli altri personaggi è talmente netto da conferire al personaggio tratti quasi caricaturali e mettere in risalto il tono ironico dell’autore nella costruzione di Enrico VI.

La peculiare prospettiva da cui Enrico guarda al volo dei falconi riflette anche, questa volta ad un livello di maggiore sofisticazione intellettuale, la sua religiosità: l'innalzarsi in volo di questi uccelli è per lui soprattutto un segno della presenza del divino su questa terra, così come l'anelare al cielo di "man and birds" altro non sottolinea se non il loro impulso di avvicinarsi a Dio. Il sentimento religioso di Enrico – ben lontano da quello del suo predecessore Enrico V, che nel dramma che da lui prende il nome invoca Dio (e Saint George) prima di armarsi e scendere in campo per guidare le sue truppe contro il nemico – si esprime nella sua particolare attitudine a volgere lo sguardo al cielo ogniqualvolta sarebbe opportuno che lo tenesse, invece, ben concentrato sulle cose di questa terra. Il puntuale appellarsi a Dio proprio nei momenti in cui si dovrebbe intervenire nella risoluzione di questioni politiche di rilevanza cruciale, denota la debolezza di un re che vuole sfuggire alle responsabilità impostegli da un ruolo che è troppo più grande di lui.

Nei versi successivi, Enrico continua a non comprendere le allusioni e le ambiguità insite nelle parole degli altri personaggi. Gloucester, per difendersi dall'accusa rivoltagli da Winchester di volere, come il suo falcone, "be above the clouds", amplifica la simbologia connessa al volo dei *nobili rapaci*, e chiede retoricamente al cardinale – facendo anche dell'ironia sulla sua carica ecclesiastica – se gli piacerebbe volare, addirittura, sino al paradiso (dove 'paradiso' sta, ovviamente, per 'potere monarchico'): GLOUCESTER: «Were it no good your grace could fly to heaven» [Non sarebbe bene se vostra grazia volasse in paradiso?]. Il re, che non ha – ovviamente – colto né il senso profondo né gli accenti sarcastici della frase del duca, si sente attratto da una sola parola, "heaven", e ne dà una definizione – «The treasury of everlasting joy» [Il forziere prezioso della gioia eterna] – in cui si sentono gli echi del Vangelo di Matteo: «Lay

not up for yourselves treasures upon earth, where moth and rust doth corrupt, and where thieves break through and steal; but lay up for yourselves treasures in heaven, where neither moth nor rust doth corrupt, and where thieves do not break through nor steal. For where your treasure is, there will your heart be also» (*Matthew*, 6: 19-20) [Non accumulate tesori sulla terra, dove la ruggine e la tignola consumano e dove i ladri sfondano e rubano; ma accumulatevi tesori nel cielo, dove né ruggine né tignole consumano, e dove i ladri non sfondano, né rubano. Perché là dov'è il tuo tesoro, ci sarà pure al tuo cuore]. I richiami evangelici non sfuggono al dotto cardinale di Winchester, che riformula e contestualizza le parole di Cristo per scagliarsi di nuovo contro Gloucester: «Thy heaven is on earth; thine eyes and thoughts / Beat on a crown, the treasure of thy heart» [Il tuo paradiso è sulla terra, occhi e pensieri / Battono sulla corona, il tesoro prezioso del tuo cuore]. Quando poi, poco dopo, la diatriba assume toni ancora più aggressivi e lo scontro verbale tra i nobili si spoglia del suo carattere metaforico per diventare semanticamente esplicito, Enrico, invece di agire, chiede alla regina Margherita di aiutarlo e di non contribuire a fomentare l'odio fra i due pari; nel farlo, continua con le citazioni evangeliche: «I prithee, peace, good queen, / And whet not on these furious peers; / For blessed are the peacemakers on earth» (vv. 34-36) [Ti prego, pace, buona regina, / E non pungolate questi pari rabbiosi; poiché i pacifici sono benedetti sulla terra]. Il meccanismo retorico è qui simile a quello dei versi precedenti, perché Winchester prende di nuovo spunto dalle parole di Enrico per citare il Vangelo a proprio vantaggio: «Let me be blessed for the peace I make, / Against this proud protector, with my sword!» (vv. 37-38) [Che io sia benedetto perché cerco la pace / Con la spada contro questo superbo Protettore!]⁸⁸. Nella

⁸⁸ «Think not that I am come to send peace on earth: I came not to send

peace, but a sword», *Matthew*, 10, 34 [Non credete che io sia venuto a portare pace sulla terra. Non sono venuto a portare la pace ma la spada]. L'abilità, capziosa e al fondo blasfema, con cui il cardinale di Winchester cita le parole del Vangelo, ci rimanda con la mente al punto in cui Shylock, nel *Merchant of Venice*, per coonestare la pratica dell'usura agli occhi di Antonio e Bassanio, cita l'episodio biblico di Giacobbe e Labano (*Genesi*, 30: 25-43; 31: 1-16): SHYLOCK: «When Jacob grazed his uncle Laban's sheep / – This Jacob from our holy Abram was, / As his wise mother wrought in his behalf, / The third possessor; ay, he was the third»; Antonio: «And what of him? Did he take interest?»; Shylock: No, not take interest, not, as you would say, / Directly interest: mark what Jacob did. / When Laban and himself were compromised / That all the eanlings which were streak'd and pied / Should fall as Jacob's hire, the ewes, being rank, / In the end of autumn turned to the rams, / And, when the work of generation was / Between these woolly breeders in the act, / The skilful shepherd peel'd me certain wands, / And, in the doing of the deed of kind, / He stuck them up before the fulsome ewes, / Who then conceiving did in eaning time / Fall parti-colour'd lambs, and those were Jacob's. / This was a way to thrive, and he was blest: / And thrift is blessing, if men steal it not; ANTONIO: This was a venture, sir, that Jacob served for; / A thing not in his power to bring to pass, / But sway'd and fashion'd by the hand of heaven. / Was this inserted to make interest good? / Or is your gold and silver ewes and rams?»; SHYLOCK: I cannot tell; I make it breed as fast: / But note me, signior»; ANTONIO: «Mark you this, Bassanio, / The devil can cite Scripture for his purpose» (*The Merchant of Venice*, I, 3, vv. 69-96) [SHYLOCK: Quando Giacobbe conduceva al pascolo il gregge di suo zio Labano – questo Giacobbe, a cominciare dal nostro santo Abramo, in grazia di ciò che sua madre fece per avvantaggiarlo, fu il terzo proprietario – Sicuro, fu il terzo; ANTONIO: E che c'entra lui? Prestava a interesse?; SHYLOCK: No, non prestava a interesse; non precisamente a interesse, come direste voi. Ecco ciò che faceva Giacobbe. Dopo che egli e Labano convennero insieme che tutti gli agnellini vergati e vaiolati andrebbero come salario a Giacobbe, alla fine dell'autunno, le pecore, essendo in caldo, furono menate ai montoni. Mentre si compiva l'atto della generazione fra quei lanosi genitori, l'avveduto pastore prese delle verghe verdi e le scorzò e, nell'istante che si compiva l'atto di natura, le piantò ritte dinanzi alle pecore in calore le quali, concependo in quel punto, quando venne il tempo di figliare, partorirono agnelli vergati, e questi erano di Giacobbe. Questo era un modo di crescere in facoltà, ed egli fu benedetto: e il guadagno è una benedizione quando gli uomini non lo rubano; ANTONIO: Ma ciò per cui Giacobbe prestava il suo servizio era, signor mio, un rischio, una cosa che non era in suo potere di far succedere, ma governata e regolata dalla mano del cielo. E ciò è stato inserito nella Sacra Scrittura per rendere onesta l'usura? Oppure il vostro oro e il vostro argento sono e pecore e montoni?; SHYLOCK: Non saprei dire. Io li faccio proliferare altrettanto. Ma ascoltatevi, signore; ANTONIO: Fa' bene attenzione, Bassanio: il diavolo può citare la Sacra Scrittura per i suoi fini]. A Winchester si può applicare ciò che Antonio dice riferendosi a Shylock, poiché anch'egli può agevolmente essere paragonato al demonio che manipola le Scritture per i propri fini. Nel suo caso, inoltre, l'assimilazione fra lui e il diavolo deriva anche dal topos secondo cui quest'ultimo, per meglio compiere i suoi propositi, compare agli uomini in abiti prelatizi o monastici. Esempio è la scena del *Doctor Faustus* di Marlowe in cui il protagonista, nel momento in cui gli compare davanti un diavolo dall'aspetto orribile, gli ordina di sparire e di tornare nelle vesti di un prete: *Enter a Devill*; FAUSTUS: «I charge thee to returne, and change thy shape, / Thou art too ugly to attend on me: / Go and returne an old Franciscan Frier, / That holy shape becomes a devil best», C. Marlowe, *Doctor Faustus*,

prima scena dell'atto II, re Enrico, per sostenere l'innocenza del duca di Gloucester, riporta i due simboli zoomorfi evangelici dell'agnello e della colomba:

KING HENRY VI:
Our kinsman Gloucester is as innocent
From meaning treason to our royal person
As is the sucking lamb or harmless dove.
The duke is virtuous, mild, and too well given
To dream on evil or to work my downfall.
(*Henry VI, part II, III, 1, vv. 69-73*)

[RE ENRICO: Il nostro parente Gloucester è tanto innocente di mene traditrici contro la nostra reale persona / Quanto lo sono l'agnello di latte o l'innocua colomba. / Il duca è virtuoso, benigno, e troppo incline al bene / Per sognarsi il male o per lavorare alla mia caduta.]

In un solo verso Enrico affianca due similitudini zoomorfe, la prima tratta da un'espressione dell'Antico Testamento: «Samuel took a sucking lamb, and offered it for a whole burnt-offering to Yahweh» (*Samuel, 7: 9*) [Allora Samuele prese un agnello di latte e l'offrì tutto in olocausto al Signore], la seconda dal Nuovo: «Be ye therefore wise as serpents, and harmless as doves» (*Matthew, 10: 16*) [Siate dunque prudenti come i serpenti e semplici come le colombe]. Le Sacre Scritture sono lo scudo con cui il cattolicissimo Enrico cerca di difendere il buon Gloucester. Ma a prevalere, nella *Whole Contention*, è sempre il DemONIO. Prende infatti la parola la regina Margherita che, partendo dagli animali sacri menzionati da Enrico, costruisce altre immagini zoomorfe:

QUEEN MARGARET:
Seems he a dove? His feathers are but borrowed,
For he's disposed as the hateful raven:
Is he a lamb? His skin is surely lent him,

I, 3, vv. 251-254 [*Entra un diavolo. Ti ordino di sparire! Cambia aspetto, / Sei troppo brutto per servirmi. / Vattene e torna a immagine di un vecchio frate minore. / Quella santa veste è la più adatta a un diavolo, C. Marlowe, Il dottor Faust, trad. it. di N. D'Agostino, Mondadori, Milano, 1992*].

For he's inclined as is the ravenous wolf.
(*Henry VI, part II, III, 1, vv. 75-78*)

[REGINA MARGHERITA: Vi sembra una colomba? Sono penne prese a prestito, poiché il suo carattere è quello del corvo odioso. Vi pare un agnello? La pelle non gli appartiene, perché le sue disposizioni sono quelle del lupo vorace.]

Il simbolo evangelico della sacra colomba si muta, nelle parole di Margherita, nel *topos* di derivazione esopiano-fedriana del corvo che si adorna con le penne di uccelli più belli di lui; per parte sua, all'assimilazione del duca di Gloucester con l'Agnus Dei, la regina risponde con un'altra citazione evangelica, in cui l'agnello travestito da colomba richiama i lupi in veste di pecora, simbolo dei falsi profeti dai quali bisogna guardarsi: «Watch out for false prophets. They come to you in sheep's clothing, but inwardly they are ferocious wolves» (*Matthew, 7: 15-16*) [Guardatevi dai falsi profeti; essi vengono a voi travestiti da pecore, ma dentro sono lupi rapaci]⁸⁹. La regina Margherita, dunque, 'cattura' i simboli zoomorfi evangelici menzionati da Enrico e li muta in animali che non solo non sono più sacri, ma hanno i tratti di creature demoniache che sanno fingere per ingannare il prossimo. Considerati nel loro insieme, questi dialoghi danno forma ad una sorta di coro – mirabile per la logica stringente ancorché deviata da ogni pratica di rettitudine su cui poggia ogni attante – in cui i personaggi cantano un inno, diciamo così, alla simonia verbale: la parola di Dio usata per fare il male.

Ma torniamo adesso alla scena della falconeria. I 'furious peers', Gloucester e Winchester, ormai al colmo dell'ira, desiderano ardentemente lo scontro fisico; così si accordano,

⁸⁹ In *Henry VI, part I*, è lo stesso duca di Gloucester ad usare l'espressione "lupo in veste di pecora" per inveire contro Winchester: GLOUCESTER: «Thee I'll chase hence, thou wolf in sheep's array. / Out, tawny coats! Out, cloakèd hypocrite!» (I, 4, vv. 54-55) [Ti caccerò ben io via di qua, lupo in veste di pecora... Fuori, divise brune! Fuori, o ipocrita in abito scarlatto].

parlando in disparte, sul luogo in cui battersi a duello. Il nuovo teatro di caccia (e questa volta non si tratterà di caccia col falcone, ma di una lotta sanguinaria fra uomo e uomo), dicono, sarà il lato orientale del bosco⁹⁰. Enrico, che non riesce a decifrare quanto si stanno dicendo, chiede chiarimenti a Gloucester, che gli risponde: «Talking of hawking; nothing else, my lord» (v. 50) [Parlavamo di falconeria, null'altro, mio signore], dove il lemma "hawking" si carica di tutta la pregnanza assunta nel precedente scambio di battute.

Nonostante l'importanza del ruolo assunto in questa scena dalla *falconry*, nel resto della *Whole Contention* si risconterà soltanto un altro riferimento ad essa, che presenta, però, delle peculiarità interessanti. Si trova in *Henry VI, part III*, in una scena che ritrae i nobili inglesi nel pieno della guerra civile. La fase dei sotterfugi e degli scontri verbali è stata ormai superata da tempo: gli York e i Lancaster stanno insanguinando i campi di battaglia. Ed è a questo punto che ricompare il falcone. Ora, però, che dai pensieri ambiziosi si è passati all'azione cruenta, l'*imagery* creata non si sofferma sulla fase del volo del falcone ma, com'era lecito attendersi, sul momento decisivo della cattura della preda. Si tratta di una similitudine messa sulle labbra del lancasteriano Clifford che sta descrivendo il comportamento del duca di York il quale, ormai circondato da mille nemici, non vuole arrendersi ed ancora oppone resistenza: Clifford: «So doves do peck then falcon's piercing talons» (I, 4, v. 41) [Così le colombe danno di becco nei penetranti artigli del

⁹⁰ GLOUCESTER (*aside to Winchester*): «Make up no factious numbers for the matter; / In thine own person ansie thy abuse»; WINCHESTER (*aside to Gloucester*): «Ay, where thou dars't not peep: and if thou dars't, / Rhis evening, on the east side of the grove» (II, 1, vv. 41-44) [GLOUCESTER (*in disparte a Winchester*): Non radunare i tuoi accoliti per questa faccenda, / Rispondi di persona ai tuoi insulti; WINCHESTER (*in disparte a Gloucester*): Sì, dove non oserai neppure far capolino; ma se osassi. / Stasera, sul bordo orientale del bosco]. Che lo scontro poi non si tenga, nulla toglie alla violenza dei personaggi e alle finalità della nostra argomentazione.

falcone]. Dopo quanto si è detto sulla falconeria, risulta chiaro il simbolismo legato alla cattura della preda da parte del falcone. Ci si potrebbe domandare, però, perché per il paragone con Riccardo di York – l’uccello ghermito – venga scelta proprio una colomba. Escludendo qualsiasi simbolismo di derivazione evangelica (la caratterizzazione che Shakespeare fa dei protagonisti della Guerra delle due Rose, yorkisti o lancasteriani che siano, non include mai tratti distintivi quali la purezza o la mitezza, e meno che mai allusioni allo Spirito Santo)⁹¹, potremmo azzardare un’interpretazione basata sui soli tratti cromatici della scena. Riccardo è l’esponente più importante della fazione yorkista, colui che aveva scelto la rosa bianca come emblema della casata (YORK: «If he suppose that I have pleaded truth, / From off this briar pluck a white rose with me», *Henry VI, I part, II, 4*, vv. 29-30 [Chi è vero gentiluomo, e vanta un’onorata origine, stacchi con me da questo cespuglio di rose un bianco fiore]) e che sognava di diventare re per poter sollevare in alto la “rosa bianco-latte”: «Then I will raise aloft the milk-white rose, / With whose sweer smell the air shall be perfuse, / And in my standard bear the arms of York / To grapple with the house of Lancaster» (*Henry VI, II part, I, 2*, vv. 253-255) [Allora solleverò in alto la rosa bianco-latte, / Dal cui dolce olezzo l’aria verrà profumata, / E sul vessillo porterò le insegne degli York / Nello scontro con la casa dei Lancaster]. Il duca di York sta per essere pugnalato a morte. E a questo punto si capisce bene perché il drammaturgo lo assimili ad un uccello le cui piume sono bianche come la rosa della sua casata.

Ci sembra qui opportuno – e in un certo senso allettante – aprire una breve parentesi sul modo in cui Shakespeare si serve della *imagery* della falconeria per connotare un mondo che

⁹¹ Ad esclusione del duca di Gloucester, il quale, come abbiamo visto, viene paragonato alle innocue colombe del Vangelo di Matteo.

appare molto lontano da quello della guerra intestina e dell'inganno, ma che per alcuni versi è ad esso sovrapponibile; un mondo in cui gli esseri umani non si massacrano tra loro, ma in cui si può comunque, e a buon diritto, parlare di caccia: stiamo parlando del mondo dell'amore e del corteggiamento. Ci soffermiamo, in particolare, su *The Taming of the Shrew*, in cui compare un lungo – quanto esplicito – riferimento alla *falconry*. Petruccio, infatti, per domare la bisbetica moglie Caterina, pensa bene di adottare con lei gli stessi metodi con cui si addomesticano i falconi. Dopo aver compiuto il primo passo – ossia dopo aver 'catturato' la ragazza mettendole al dito la fede nuziale – Petruccio si appresta ad affrontare la seconda fase, ben più faticosa, dell'ammaestramento. Il giovane ha le idee ben chiare: terrà Caterina affamata e sveglia per giorni e giorni, così da stremarla e renderla mansueta. Il digiuno è necessario affinché la sua falcona non perda di vista il logoro e impari a volare nella direzione stabilita dal suo padrone (fuor di metafora: affinché Caterina impari ad obbedirgli):

PETRUCHIO:

My falcon now is sharp and passing empty;
And till she stoop she must not be full-gorged,
For then she never looks upon her lure.
(*The Taming of the Shrew*, IV, 1, vv. 176-178)

[Petruccio: La mia falcona è affamata ed ha il ventre vuoto vuoto; e fino a che essa non divenga maniera, non dev'essere impinzata, poiché allora non baderebbe più al suo logoro.]⁹²

Uno dei metodi dei falconieri, infatti, consisteva nel far volare il falcone affamato verso un logoro (in altri casi, uno specchietto) fornito di esca: «Birds were trained with food rewards for Flying to perch, to the falconer's fist, or to the lure. Sometimes the lured was baited with meat and the hawk exercised by chasing the lure and the falconer spun it and pulled

⁹² Trad. it. di S. Perosa, Garzanti, Milano, 1992.

it away at the last moment»⁹³. Ma Petruccio sa bene che la sua donna è una falcona particolarmente difficile da ammansire e che in casi del genere si rende necessario aggiungere al metodo del digiuno e del logoro anche la veglia forzata:

Petruchio:

Another way I have to man my haggard,
To make her come and know her keeper's call,
That is, to watch her, as we watch these kites
That bate and beat and will not be obedient.
She eat no meat to-day, nor none shall eat;
Last night she slept not, nor to-night she shall not;
As with the meat, some undeserved fault
I'll find about the making of the bed;
And here I'll fling the pillow, there the bolster,
This way the coverlet, another way the sheets:
Ay, and amid this hurly I intend
That all is done in reverend care of her;
And in conclusion she shall watch all night:
And if she chance to nod I'll rail and brawl
And with the clamour keep her still awake.
This is a way to kill a wife with kindness;
And thus I'll curb her mad and headstrong humour.
He that knows better how to tame a shrew,
Now let him speak: 'tis charity to show.
(*The Taming of the Srew*, IV, 1, vv. 179-197)

[Petruccio: Ma ho altri mezzi per ammansire questa selvaggia, per far che torni e conosca il richiamo del suo strozziere: tenerla desta, cioè, come si tengon desti quei falchi che svolazzano e batton l'ali e non vogliono mai ubbidire. Cibo non ne ha mangiato e non ne mangia per oggi. La notte scorsa non ha chiuso occhio e anche stanotte non dormirà. Ché, come pel cibo, troverò qualche magagna immaginaria nel modo in cui è fatto il letto: gitterò di qua il guanciale, di là il capezzale e butterò all'aria la coltre e le lenzuola: e in mezzo a tanto parapiglia sosterrò che tutto questo proviene dalla rispettosa sollecitudine che ho per lei. In conclusione dovrà starsene sveglia tutta notte, e se fa tanto di appisolarsi, io mi metterò a inveire e a sbraitare, e la terrò desta col fracasso. E' questo il modo per uccidere una moglie con la dolcezza; e così piegherò il suo strambo o ostinato umore. Che se poi c'è qualcuno che saprebbe meglio domare una bisbetica, me lo faccia sapere, che mi farà una carità.]

Petruccio, nel momento in cui decide di infliggere a Caterina la pena supplementare della veglia, non la definisce “falcon”,

⁹³ Olsen, K., *All Things Shakespeare. An Encyclopedia of Shakespeare's World*, Vol. I, cit., 2002, p. 244.

come nel primo verso, ma 'haggard', che l'*Oxford English Dictionary* definisce: «A wild (female) hawk caught when in her adult plumage». In tal modo Shakespeare può porre l'enfasi sia sul carattere marcatamente ostile della ragazza, sia sul fatto che l'averla 'catturata' già adulta renda ancora più ardua l'impresa dell'ammaestramento. Si noti, inoltre, come questi versi accolgano quasi tutti i termini connessi alla *falconry*: "falcon", "lure", "haggard", "watch", "bate", e persino "stoop", il tecnicismo che indica la calata del falcone sulla preda, ma anche, in fase di allenamento, la sua discesa sul logoro. Del resto, ma è superfluo ricordarlo, il tema dell'addomesticamento riempie di sé il titolo dell'opera⁹⁴.

Torniamo ora alla *Whole Contention*. Nell'atto conclusivo di *Henry VI, part I*, gli inglesi sconfiggono i francesi sul campo di Angers, e Giovanna D'Arco viene trascinata via dal palcoscenico da Riccardo duca di York che l'ha fatta sua prigioniera. L'episodio segna, dal punto di vista dell'intreccio drammatico, la fine della Guerra dei Cent'anni e, sul piano simbolico (in sintonia con la visione della storia inglese elaborata dai cronisti tudoriani) la vittoria del bene sul male. Si tratta, però, di un labile trionfo: alla guerra contro la Francia seguirà, com'è noto, quella delle due Rose. Per congiungere tra loro i due eventi, Shakespeare fa seguire alla cattura della Pulzella d'Orléans un quadro scenico che delinea il perpetuarsi del male (o meglio, come presto vedremo, della vera e propria

⁹⁴ Su tale tema, e per una lettura femminista della commedia, cfr. J. Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, London, Palgrave, (1975), 20033; L. Jardine, "Shrewd or Shrewish? When the Disorderly Woman Has Her Head", in *Still Harping on Daughters. Women and Drama in the Age of Shakespeare*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1983, pp. 103-40; A. Locatelli, "Nominare e dominare: le strategie pedagogiche in *The Taming of the Shrew*", in M. Tempera (a cura di), "*The Taming of the Shrew*". *Dal testo alla scena*, Bologna, Clueb, 1997, pp. 167-78.

azione del Demonio) nella storia dell'Inghilterra prima dell'avvento della dinastia Tudor.

Immediatamente dopo, infatti, su quello stesso campo di Angers, Guglielmo de la Pole, conte di Suffolk, e membro della fazione lancasteriana, fa prigioniera Margherita d'Angiò, figlia del re di Napoli. Si tratta di un episodio di importanza cruciale, poiché da esso si dipaneranno tutta una serie di conseguenze (implicazioni politiche e reazioni individuali) che si porranno tra i principali moventi della lotta intestina. Suffolk, catturata Margherita, se ne invaghisce nell'attimo stesso in cui la guarda in volto. Nel giro di qualche istante, da soldato impavido e deciso, il conte si muta in un uomo in preda ai turbamenti dell'infatuazione amorosa:

SUFFOLK:

Be what thou wilt, thou art my prisoner.

Gazes on her

O fairest beauty, do not fear nor fly!

For I will touch thee but with reverent hands;

I kiss these fingers for eternal peace,

And lay them gently on thy tender side.

[...]

Be not offended, nature's miracle,

Thou art allotted to be ta'en by me:

So doth the swan her downy cygnets save,

Keeping them prisoner underneath her wings.

(*Henry VI, part I, V, 5, vv. 1-13*)

[SUFFOLK: Chiunque tu sia, tu sei mia prigioniera. (La guarda) O meravigliosa bellezza! Non aver timore, non fuggire! Io non ti toccherò mai se non con mani rispettose: bacio queste tue dita in segno d'eterna pace, e dolcemente le lascio ricadere sul tuo tenero fianco... Non avermi a sdegno, o miracolo di natura, poiché era stato decretato dal destino che tu dovessi esser ridotta da me in cattività. In cotal guisa il cigno sa proteggere i propri piccini – rivestiti appena di tenere piume – tenendoli ben prigionieri sotto le sue materne ali.]

Il tono minaccioso che connota il primo verso si dissolve nell'attimo stesso in cui il conte posa lo sguardo sul bel volto di Margherita d'Angiò. Suffolk smarrisce immediatamente la volontà di sopraffazione di un soldato che sta facendo

prigioniero un nemico e si riempie di quel desiderio di possesso e protezione che il maschio prova per la donna di cui si è invaghito. Smette subito, infatti, di pensare alla guerra, per parlare di mani, dita, fianchi; pur trovandosi ancora sul campo di battaglia, fa addirittura riferimento ad una “eternal peace”. Dal punto di vista squisitamente linguistico, il repentino cambio di atteggiamento di Suffolk è attestato sia dalla diafora del lemma *prisoner* – che nel passaggio dal codice militare a quello amoroso assume tratti distintivi opposti al significato denotativo del termine – che dalla similitudine zoomorfa, in grado di trasformare la rude azione della cattura di un prigioniero nell’atto di premura con cui una femmina di cigno tiene i suoi pulcini, al sicuro, sotto l’ala. Suffolk paragona il proprio sentimento a quello di una madre affettuosa e Margherita ad un pulcino indifeso, dalle morbide piume. Ma di lì a poco ci accorgeremo che l’immagine creata da Suffolk è ingannevole, menzognera, poiché se il suo animo è ben lontano dall’essere dominato da un amorevole istinto di protezione, Margherita d’Angiò non è affatto un pulcino indifeso.

L’infatuazione di Suffolk si muta in una smania di possesso malsana, che risveglia in lui l’ambizione, già radicata nel profondo del suo animo, di mettere le mani – ancor più che sulla fanciulla – sulla Corona d’Inghilterra: esclusa subito l’ipotesi di contrarre un’unione legittima con Margherita (Suffolk si rammenta di essere, fra l’altro, già sposato), il conte elabora con velocità fulminea un piano dai risvolti per lui ben più convenienti: farà in modo che la ragazza diventi al tempo stesso sua amante e regina d’Inghilterra. Vinta dalla forza di persuasione di Suffolk, Margherita acconsente al matrimonio, ma solo a patto di ottenere il beneplacito di suo padre. Per Suffolk si tratta di un’inezia: poche battute e anche Renato

D'Angiò diventa una pedina nelle sue mani⁹⁵. Nella scena che chiude l'opera, Suffolk si rivela ancora una volta un vero maestro nell'arte dell'affabulazione: rientrato in Inghilterra, fa al re una descrizione di Margherita così sagace da incantarlo e farlo innamorare di lei prima ancora di averla vista. I versi posti a suggello di *Henry VI, part I*, sono pronunciati proprio da Suffolk, che, in uno stato di autoesaltazione, riassume i suoi futuri intenti: «Margaret shall now be queen, and rule the king; / But I will rule both her, the king and realm» (V, 7, vv. 107-108) [Margherita sarà ora regina, ed avrà potere di comando sopra il re. Ma io avrò potere su di lei, sul re e sul regno].

Come mette in rilievo Marcella Quadri, nelle fonti cronachistiche non si fa cenno alla cattura di Margherita da parte di Suffolk, e tantomeno ad un incontro tra i due sul campo di Angers⁹⁶. L'immissione di questo avvenimento riveste invece una notevole rilevanza, perché l'entrata in scena di Margherita subito dopo l'uscita di Giovanna D'Arco simboleggia il subitaneo ritorno del male (e quindi del demoniaco) nella storia inglese. Nel corso di *Henry VI, part I* gli inglesi definiscono più volte Giovanna una strega, una fattucchiera, e ne attribuiscono le vittorie militari all'uso di potenti arti diaboliche, in ossequio ad una deduzione soggettiva, tutta interna al loro punto di vista. In quest'atto conclusivo, invece, l'inserimento di una serie di elementi extradiegetici che testimoniano la reale interazione di Giovanna con gli spiriti dell'inferno, fa sì che la sua natura diabolica assuma carattere di oggettività: per la prima volta dall'inizio dell'opera la presenza del Demonio è concreta, perché Giovanna invoca i diavoli, e i diavoli – come recita la

⁹⁵ Renato d'Angiò concede la mano di Margherita in cambio di alcuni privilegi che, come vedremo più avanti, susciteranno l'ira dei membri della fazione lancasteriana.

⁹⁶ M. Quadri, A.M. Bernini, G. Mochi, *Nel laboratorio di Shakespeare*, vol. II, Pratiche Editrice, Parma, 1988, p. 85.

didascalia (*Enter Fiends*: Appaiono alcuni demoni) – accorrono; Giovanna rivolge loro la parola, ed essi interagiscono con lei. Chiede ancora una volta il loro sostegno nella lotta contro gli inglesi, offrendo in sacrificio prima il corpo, poi l’anima. Le creature del Demonio, però, non ne vogliono sapere: *They walk and speak not; They hang their heads; They shake their heads; They depart*⁹⁷. Il male è andato via e la vittoria è finalmente degli inglesi. Ma poco dopo appare Margherita e, reincarnato nella sua persona, il Demonio si insinuerà sin nel cuore dell’Inghilterra: è con la scena dell’arrivo di Margherita d’Angiò alla Corte di re Enrico, infatti, che si apre *Henry VI, part II*, l’opera in cui ha ufficialmente inizio la Guerra delle due Rose.

L’insistenza su questo punto ha una precisa giustificazione. Fa infatti da ineludibile premessa all’introduzione del tema del demoniaco, qua e là ricorrente nel macrotesto shakespeariano, ma addirittura essenziale – come vedremo più avanti – nella *Whole Contention* e nelle *animal analogies* che vi compaiono.

Henry VI, part II inizia, come abbiamo visto, con l’arrivo a Corte di Margherita d’Angiò, ormai regina d’Inghilterra, il cui matrimonio è stato il frutto dei raggiri posti in essere dal conte di Suffolk. Il dramma ha dunque inizio con un inganno, e sarà l’inganno a dominare l’intera opera. Enrico, che non aveva ancora visto sua moglie, resta abbacinato dalla sua bellezza e non si rende conto delle implicazioni politiche negative derivanti dalla sua scelta nuziale (non si rende conto, cioè, che insieme alla fanciulla, anche Satana è entrato nel palazzo reale). A capirlo è invece il suo protettore, il duca di Gloucester (fratello di Enrico V, quindi zio del giovane re), a cui viene affidato il compito di leggere, di fronte a tutti gli altri membri

⁹⁷ «I demoni camminano qua e là senza parlare»; «I demoni chinano il capo»; «Scuotono la testa»; «I demoni si allontanano» (*Henry VI, I part, V, 3, vv. 7-24*).

della Corte, il contratto di matrimonio. Ma il duca, dopo aver letto le prime righe, viene colto da un malore: l'atto matrimoniale ha consentito al re di Napoli (Renato, padre di Margherita) di riappropriarsi dei ducati d'Angiò e di Maine, tanto faticosamente conquistati dagli inglesi nel corso della Guerra dei Cent'anni. A questo punto prende la parola il vescovo di Winchester, che prosegue la lettura del contratto e, celandosi dietro una falsa difesa della volontà di re Enrico (il vescovo si sta preoccupando, in realtà, solo dei proprio interessi), si schiera contro Gloucester. A sostenere Gloucester ci sono Salisbury, York e Warwick, esponenti di punta della fazione yorkista della rosa bianca; dalla parte del Cardinale si schierano invece Buckingham, Somerset e, naturalmente, Suffolk, che insieme rappresentano la fazione lancasteriana della rosa rossa. Mentre ancora si formano i due schieramenti, cominciano ad intravedersi gli inganni tramati all'interno di ciascuna fazione: Somerset e Buckingham, non appena restano soli, si dicono che è bene tenere d'occhio il Cardinale⁹⁸; dal canto suo, Salisbury, che è ufficialmente schierato dalla parte di Humphrey, già ambisce, seppur surrettiziamente, al potere personale: essendo in età avanzata, spera in un'acquisizione indiretta del potere, che vorrebbe nelle mani di suo figlio Warwick o in quelle di suo fratello York⁹⁹. Neanche York, però,

⁹⁸ Somerset: «Cousin of Buckingham, though Humphrey's pride / And greatness of his place be grief to us, / Yet let us watch the haughty cardinal: / His insolence is more intolerable / Than all the princes in the land beside: / If Gloucester be displaced, he'll be protector» (I, 1, vv. 170-175) [Cugino Buckingham, sebbene la superbia di Humphrey / E l'importanza della sua carica ci diano fastidio, / tuttavia vigiliamo sull'altezzoso cardinale. / La sua insolenza è più insopportabile / Di tutti i principi che ci sono al mondo. / Se Gloucester verrà rimosso, sarà lui il Protettore]

⁹⁹ Salisbury: «[...] Warwick, my son, the comfort of my age, / Thy deeds, thy plainness and thy housekeeping, / Hath won the greatest favour of the commons, / Excepting none but good Duke Humphrey: / And, brother York, thy acts in Ireland, / In bringing them to civil discipline, / Thy late exploits done in the heart of France, / When thou wert regent for our sovereign, / Have made thee fear'd and honour'd of the people: / Join we together, for the

è esente dalla sete di potere; infatti, rimasto solo sulla scena, dà voce alla propria ambizione¹⁰⁰. Alla fine della prima scena dell'atto primo si sono quindi già formati i due schieramenti avversari. I Pari, guardinghi l'uno nei confronti dell'altro, si stanno preparando all'attacco.

La seconda scena ha luogo in casa del duca di Gloucester, l'unico personaggio, insieme a re Enrico, che non sia accecato dal potere. Ma il demone dell'ambizione è penetrato anche in casa sua, nelle vesti della moglie Eleonora: «Put forth thy hand, reach at the glorious gold», dice la duchessa a suo marito,

public good, / In what we can, to bridle and suppress / The pride of Suffolk and the cardinal, / With Somerset's and Buckingham's ambition» (I, 1, vv. 188-200) [Warwick, figlio mio, conforto della mia età, / Le tue gesta, la tua schiettezza, e la tua ospitalità, / Ti hanno guadagnato il favour più grande del popolo, / - nessuno escluso, se non il buon Duca Humphrey. / E, fratello York, le tue operazioni in Irlanda, / Per riportare I suoi abitanti al rispetto delle leggi, / Le tue imprese recenti nel cuore della Francia, / Quando tu vi fosti reggente pere il nostro sovrano, / Tim hanno reso temuto e onorato dalla gente. / Uniamoci assieme per il bene della comunità, / Per imbrigliare e sopprimere, per quanto ci è possibile, / La superbia di Suffolk e del cardinale / E anche l'ambizione di Somerset e di Buckingham].

¹⁰⁰ York: «[...] A day will come when York shall claim his own; / And therefore I will take the Nevils' parts / And make a show of love to proud Duke Humphrey, / And, when I spy advantage, claim the crown, / For that's the golden mark I seek to hit: / Nor shall proud Lancaster usurp my right, / Nor hold the sceptre in his childish fist, / Nor wear the diadem upon his head, / Whose church-like humours fits not for a crown. / Then, York, be still awhile, till time do serve: / Watch thou and wake when others be asleep, / To pry into the secrets of the state; / Till Henry, surfeiting in joys of love, / With his new bride and England's dear-bought queen, / And Humphrey with the peers be fall'n at jars: / Then will I raise aloft the milk-white rose, / With whose sweet smell the air shall be perfumed; / And in my standard bear the arms of York / To grapple with the house of Lancaster; / And, force perforce, I'll make him yield the crown, / Whose bookish rule hath pull'd fair England down» (I, 1, vv. 237- 257) [Verrà il giorno in cui York reclamerà quel che è suo. / Perciò mi unirò alla fazione dei Neville e farò / Sfoggio di amore davanti al suerbo Duca Humphrey. / E quando vedrò l'occasione propizia, reclamerò la corona. / Il superbo Lancaster non usurperà più i miei diritti, / Né terrà lo scettro nel suo pugno infantile, / Né porterà il diadema sulla testa, la cui mente / Da prete non si adatta a una corona. / Dunque, York, sta' zitto, fino al momento giusto: / Sta' in guardia, sveglio, quando gli altri dormono, a carpire I segreti dello stato, finché Enrico / Non faccia indigestione delle gioie dell'amore / Con la sposina, la costosa regina d'Inghilterra, / E Humphrey non sia ai ferri corti con i pari. / Allora solleverò in alto la rosa bianco-latte, / Dal cui dolce olezzo l'aria verrà profumata, / E sul vessillo porterò le insegne degli York / Nello scontro con la casa dei Lancaster; e con la forza / Farò mollare la corona a quel topo di biblioteca / Che, col suo governo, ha messo a terra l'Inghilterra].

«What, is't too short? I'll lengthen it with mine: / And, having both together heaved it up, / We'll both together lift our heads to heaven» (I, 2, vv. 11-14) [Stendi la mano, afferra l'orio glorioso. / Come, è troppo corta? La allungherò con la mia, / E avendolo sollevato insieme, tu ed io, / Alzeremo insieme il capo verso il cielo]. Gloucester non si lascia sedurre, ma sua moglie sarà comunque la causa principale della sua caduta. Eleonora, pur di acquisire il potere, decide di fare ricorso alla magia nera e chiede ad Hum – prete corrotto – di mandare da lei la strega Ghita Jourdain e il mago Ruggiero Bolingbroke perché la istruiscano nelle arti della stregoneria. Ma il prete la inganna: si era già accordato con Suffolk e Winchester, che, con una somma di denaro, lo avevano convinto ad assecondare i propositi di Eleonora in modo da poterla poi cogliere in flagranza di reato e causare così uno scandalo capace di distruggere suo marito Gloucester. La catena di raggiri si fa sempre più lunga ed intricata: Suffolk e Margherita ingannano Enrico e coltivano segretamente i loro propositi. Somerset e Buckingham sono sospettosi nei confronti di Winchester. York vuole il trono, ma nessuno lo sa. La duchessa di Gloucester agisce all'oscuro di suo marito e di tutti gli altri, ma viene nel contempo ingannata da Hum, Suffolk e Winchester, che tramano sia alle sue spalle che a quelle del duca suo marito. Nella *Whole Contention* tutti mentono, e i peggiori menzogneri sono quelli che si nascondono dietro un'apparenza che ispira fiducia: Margherita è incantevole; Suffolk è un uomo attraente e dalla parola sagace; ma anche York, Somerset e Buckingham sanno essere degli ottimi oratori. Winchester, dal canto suo, è un alto prelato. Vengono in mente le parole di Antonio nel *Merchant of Venice*, «What a goodly outside falsehood hath!» (I, 3, v. 10) [Che bell'aspetto esteriore ha l'impostura!], una gnome che potrebbe essere posta ad epigrafe della *Whole Contention*.

Avremo occasione di tornare su questo tema. Meglio soffermarsi, adesso, sul primo tropo zoomorfo che s'incontra in *Henry VI, part II*. Nella terza scena del primo atto il conte di Suffolk, discutendo con la regina Margherita della debolezza di re Enrico e di come essa sia la causa principale delle crescenti ambizioni di quanti lo circondano, induce la regina a confessargli che, tra tutti gli altri, teme la duchessa di Gloucester. Suffolk può quindi rivelarle il suo piano:

SUFFOLK:
Madam, myself have limed a bush for her,
And placed a choir of such enticing birds,
That she will light to listen to the lays
And never mount to trouble you again.
(*Henry VI, II part, I, 3, vv. 86-89*)

[SUFFOLK: Io stesso ho invischiato un cespuglio a suo danno e posto a zimbello un covo di tali uccelli che la duchessa vi calerà sopra per udirne i canti e non risalirà più a disturbarvi.]

“Enticing” (allettante, seducente) è la parola chiave della metafora elaborata da Suffolk. Il conte non si limita a paragonare l'intrigo tramato ai danni della duchessa di Gloucester ad un cespuglio invischiato, ma aggiunge la presenza di un coro di uccelli dal canto ammaliatore, allusivo della magia nera praticata dai due preti Hum e Southwell, dalla strega Ghita Jourdain e dal mago Bolingbroke. Eleonora, per parte sua, poco si presta ad essere assimilata ad un uccello innocente che si lasci impianare dal vischio. Se ciò avviene, è anche e soprattutto perché è lei stessa a correre incontro al suo destino: ha richiesto lei l'intervento degli esperti della magia nera. A provocare la *caduta* di Eleonora non è dunque una buca scavata nel terreno e ricoperta di vischio, ma un malioso canto verso cui lei si dirige consapevolmente.

Torniamo ora all'immagine creata da Suffolk: “enticing”, nel rimandare di passaggio – collegato com'è a creature alate e letali

– al potere ipnotico delle sirene quali le vedeva la mitologia greco-latina¹⁰¹, accentua (e ricorda allo spettatore) le qualità di Suffolk come potente affabulatore: ha affascinato Margherita, ha letteralmente plagiato re Enrico, e la sua oratoria possiede un potere di seduzione a cui quasi nessuno riesce a sfuggire¹⁰². Anche adesso, infatti, nel raffigurare l'immagine della trappola ordita ai danni della duchessa di Gloucester, dalle parole di Suffolk traspare un'accentuata ricercatezza stilistica che conferisce ai versi un tono poetico: non si parla, ad esempio, di semplice “song” o “singing” degli uccelli, ma di “choir” e di “lays”; e l'accostarsi della duchessa/uccello alla diabolica trappola viene definito da un verbo attinto al lessico ornitologico (“to light”) che, indicando il “posarsi degli uccelli”, mette in rilievo la delicatezza e la leggerezza del passo con cui Eleonora si dirigerà verso la propria fine. I versi di Suffolk, dunque, sono *enticing* almeno quanto il canto degli uccelli della metafora da lui creata.

¹⁰¹ Vale a dire come creature con “visi di fanciulle” e “penne e zampe da uccelli”. Basterà rileggere la suggestiva descrizione che ne fa Ovidio nel V libro delle *Metamorfosi*: «Vobis, Acheloides, unde / Pluma pedesque avium, cum virginis ora geratis? / An quia, cum legeret vernos Proserpina flores, / In comitum numero, doctae Sirenes, eratis? / Quam postquam toto frustra quaesistis in orbe, / Protinus, ut vestram sentirent aequora curam, / Posse super fluctus alarum insistere remis, / Optastis facilesque deos habuistis et artus / Vidistis vestros subitis flavescere pennis» (vv. 552-560) [Ma voi, o figlie dell'Alchelòo, com'è che avete penne e zampe da uccelli e volti di fanciulle? Forse perché, quando Proserpina raccoglieva fiori primaverili, eravate, dotte Sirene, nel numero delle sue compagne? Dopo che invano l'aveste cercata per tutta la terraferma, ecco che, perché il mare sapesse quanto eravate angosciate, esprimeste il desiderio di potervi soffermare sopra i flutti remigando con delle ali, e trovaste gli dèi ben disposti, e tutt'a un tratto vi vedeste gli arti farsi biondi di penne (trad. it. di P.B. Marzolla, Einaudi, Torino, 1994)].

¹⁰² Qui, come nell'intero macrotesto (i luoghi che si potrebbero citare sono numerosissimi), Shakespeare mostra di allinearsi all'idea, nata nell'antichità classica, secondo cui l'arte del dire ha intrinseco, come esito della sapiente organizzazione del materiale verbale, il potere di modificare e plasmare gli animi. Sarà il cinismo novecentesco a deprezzare il termine “retorica” (e più ancora il connesso aggettivo), mandando in frantumi questa fede, ma è bene riflettere sul fatto che già agli albori della civiltà greca qualche mitografo considerasse Peito (la Persuasione) figlia di Ate (l'Errore).

Non a caso, subito dopo aver reso Margherita più agevolmente soggiogabile perché sotto l'effetto quasi ipnotico della sua *enticing image*, Suffolk le fornisce una serie di indicazioni tattiche su come comportarsi con gli altri nobili: «madam, list to me; / For I am bold to counsel you in this. / Although we fancy not the cardinal, / Yet must we join with him and with the lords, / Till we have brought Duke Humphrey in disgrace. / As for the Duke of York, this late complaint / Will make but little for his benefit. / So, one by one, we'll weed them all at last, / And you yourself shall steer the happy helm» (I, 3, vv. 90-98) [signora, datemi ascolto, / Poiché mi permetto di consigliarvi questo: / Sebbene non ci entusiasmi il cardinale, / Tuttavia dobbiamo unirvi a lui e ai Lord, / Finché il duca Humphrey non sia caduto in disgrazia. / Quanto al duca di York, le sue recenti lamentele / Gli procureranno ben pochi vantaggi: / Così, alla fine, li avremo tutti sradicati, uno ad uno, / E tu stessa dirigerai il felice timone dello stato].

La duchessa di Gloucester cade vittima della trappola ordita ai suoi danni: colta in flagranza di reato (ossia in compagnia di stregoni ed esorcisti intenti alle pratiche della magia nera) viene esposta al pubblico ludibrio e poi mandata in esilio. La quarta scena del secondo atto ritrae una strada di Londra attraversata da Eleonora che sta scontando la sua pena: avvolta in un lenzuolo bianco, con una candela accesa tra le mani e un cartello accusatorio attaccato alla schiena, viene derisa e insultata dalla plebe. La condanna prevede che l'accusato inceda a piedi scalzi, ed è questo uno dei dettagli che più addolora il duca di Gloucester quando, un attimo prima di veder passare la sua consorte, già ne immagina le sofferenze:

GLOUCETSER:

Ten is the hour that was appointed me
To watch the coming of my punish'd duchess:

Uneath may she endure the flinty streets,
To tread them with her tender-feeling feet.
(*Henry VI, part II, II, 4, vv. 6-9*)

[GLOUCESTER: Le dieci è l'ora che mi è stata assegnata / Per guardare la mia duchessa che passa; / A fatica ella potrà sopportare il selciato della strada, / Da calpestare con i piedi teneri, delicati.]

I piedi feriti di Eleonora ci riportano con la mente all'immagine dell'uccello invischiato nel cespuglio e alle sue zampe ferite; una connessione che si rafforza quando è la stessa Eleonora a ribadire con maggiore dovizia di particolari, mentre sta scontando la sua pena, che sono soprattutto i suoi piedi a patire dolore:

DUCHESS ELEANOR:
The ruthless flint doth cut my tender feet,
And when I start, the envious people laugh
And bid me be advised how I tread.
(*Henry VI, part II, II, 4, vv. 34-36*)

[DUCHESSA ELEONORA: Il selciato spietato taglia i miei teneri piedi, / E quando sussulto, la gente maligna ride, / E mi raccomanda di fare attenzione dove cammino.]

È stato infatti a causa di passi sbagliati che l'uccello-Eleonora è caduto in trappola, ferendosi i piedi-zampe. Vi aggiungeremo quel trasalire che l'assimila ulteriormente agli uccelli prigionieri, che le zampe incollate nel vischio costringono a dibattersi senza requie e senza speranza. Non a caso Eleonora, che ha vissuto sulla propria pelle la pena di chi cade in trappola ed è ora costretto ad incedere coi piedi insanguinati, nel momento in cui si rivolge al marito per metterlo in guardia da quanti ne vogliono la morte ricorre anch'essa alla metafora del cespuglio impaniato:

DUCHESS ELEANOR:
Suffolk, he that can do all in all
With her that hateth thee and hates us all,

And York and impious Beaufort¹⁰³, that false priest,
Have all limed bushes to betray thy wings,
And, fly thou how thou canst, they'll tangle thee:
But fear not thou, until thy foot be snared,
Nor never seek prevention of thy foes.
(*Henry VI, part II, II, 4, vv. 51-57*)

[DUCHESSA ELEONORA: Suffolk – il quale a piacer suo può volgere ai propri voleri colei che odia te, che noi tutti odia – e York, e l'empio Beaufort, quel prete sleale, hanno ben cosparso di vischio i cespugli per mozzarti le ali, e per quanto tu possa svolazzare, non tarderanno certo a intrappolarti... Ma tu seguita pure a non temere; non far nulla per prevenir l'azione dei tuoi nemici, sin quando il tuo piede non cada nella tagliola che essi hanno approntata!]

Prevale in questi versi il tono ironico di una moglie a cui sono ben note le debolezze del proprio consorte il quale, peccando di ingenuità, si sta dirigendo con i propri piedi verso la trappola che i nemici hanno preparato a suo danno¹⁰⁴. Ma ad attrarre maggiormente l'attenzione del critico è il fatto che, a differenza dell'immagine creata da Suffolk per raffigurare la 'cattura' di Eleonora, il testo non presenta qui un unico cespuglio coperto di pania e abitato da uccelli dal canto seducente, ma più cespugli invischiati; accanto a ciò, il riferimento – insito nei verbi "tangle" e "snare" – alla presenza di altre trappole di diversa tipologia (lacci, reti o tagliole). Intrappolare Gloucester è infatti, per i suoi 'cacciatori', un'impresa ben più ardua, poiché egli, a differenza di sua moglie (che si era effettivamente macchiata della colpa di ricorrere ai riti satanici), non è coinvolto in azioni peccaminose che possano essere utilizzate contro di lui. È inoltre lo zio prediletto da Enrico ed ha il popolo dalla sua parte; disfarsi di lui non sarà facile: «The king will labour still to save his life, / The commons haply rise, to save his life; / And yet we have but trivial argument, / More than mistrust, that shows him

¹⁰³ Enrico Beaufort è il nome del cardinale di Winchester.

¹⁰⁴ Un'analisi accurata degli aspetti stilistici di tutto il discorso di Eleonora (vv. 27-57) si deve a W. Clemen, "Some Aspects of Style in the Henry VI plays", in P. Edwards, I.S. Ewbank, G.K. Hunter, ed. by, *Shakespeare's Styles*, Cambridge, 1980, pp. 9-24.

worthy death» (*Henry VI, part II, III, 1*, vv. 239-242) [Il re continuerà a battersi per salvargli la vita, / Il popolo potrebbe sollevarsi per salvargli la vita, / E, comunque, abbiamo solo prove superficiali, / Appena sospetti, per motivare una condanna a morte].

Un riferimento allo *bird-snaring* era già presente nella seconda scena dell'atto secondo, allorché il duca di York, incontratosi con Salisbury e Warwick, gli aveva detto che a suo avviso per raggiungere i propri fini segreti avrebbero dovuto sfruttare a proprio vantaggio il complotto di Suffolk contro Gloucester:

YORK:
Do you as I do in these dangerous days:
Wink at the Duke of Suffolk's insolence,
At Beaufort's pride, at Somerset's ambition,
At Buckingham and all the crew of them,
Till they have snared the shepherd of the flock,
That virtuous prince, the good Duke Humphrey.
(*Henry VI, part II, II, 2*, vv. 69- 74)

[YORK: Fate come faccio io in questi giorni pericolosi: / Chiudete gli occhi all'arroganza del Duca di Suffolk / Alla superbia di Beaufort, all'ambizione di Somerset, / A Buckingham e a tutta la ciurmaglia, / Finché non abbiano preso al laccio il pastore del gregge, / Quel principe virtuoso, il buon Duca Humphrey.]

All'immagine di Gloucester come pastore che protegge il gregge (e "the flock" è qui palese metafora del popolo, un popolo che può sentirsi al sicuro solo se il suo re è a sua volta difeso dal "buon duca Humphrey") viene sovrapposta, per la presenza del verbo "snare", quella del pastore simile ad un uccello preso al laccio¹⁰⁵. Di volatili impaniati parlerà di nuovo Suffolk, nel momento in cui, dopo l'arresto di Gloucester, si deciderà della sua morte:

¹⁰⁵ L'immagine torna in *Henry VI, part III*: «The bird that hath been limed in a bush / With trembling wings misdoubteth every bush» (V, 6, v. 13) [L'uccello che è stato impaniato in un cespuglio / Con ali tremanti dubita d'ogni cespuglio].

SUFFOLK:

And do not stand on quilllets how to slay him:
Be it by gins, by snares, by subtlety,
Sleeping or waking, 'tis no matter how,
So he be dead: for that is good deceit
Which mates him first that first intends deceit.
(*Henry VI, part II, III, 1, vv. 261-265*)

[SUFFOLK: E non ricorriamo a cavilli, / Per ammazzarlo: con trappole, lusinghe, con l'astuzia, / Mentre dorme o sta sveglio, come, non importa; / Basta che sia morto, perché è giustificato l'inganno / Di chi per primo elimina chi per primo usa l'inganno.]¹⁰⁶

Un ulteriore riferimento ai rami invischiati proverrà dal cardinale di Winchester, che sul letto di morte, con l'anima macchiata dal peccato capitale dell'assassinio e perciò in preda al panico, eromperà in un delirio onirico dominato dalla presenza del defunto Gloucester:

WINCHESTER:

¹⁰⁶ Su quest'uso dell'inganno come lecito mezzo per conseguire i propri fini è bene spendere qualche parola. Benché la storia umana, a cominciare dalla Bibbia, fornisca numerosissimi esempi di *Realpolitik* (di una politica, cioè, che spesso e volentieri si mostrava priva di qualsiasi tensione etica), non c'è dubbio che nel *Principe* Machiavelli fosse il primo a ritenerla la sola attiva nelle umane vicende e ne discutesse, di conseguenza, con la mente fredda del pragmatico d'elezione. Non stupisce, quindi, che il suo capolavoro potesse essere recepito come una sorta di prontuario in cui cinismo e spregiudicatezza ricevevano la loro sanzione teorica. E così venne letta in Inghilterra, tanto a livello colto che popolare. In letteratura, e nel dramma in specie, non di rado i due livelli si intrecciano: Marlowe, per esempio, non esita ad assecondare la corrente visione protestante che, rinvenendo nel *Principe* la 'prova provata' della corruzione italiana, additava nello storico fiorentino l'Anticristo, affidando a Machiavelli in persona (Machiavel, in qualche edizione Machevill) il compito di pronunciare il prologo del suo *Jew of Malta*. Per parte sua, Shakespeare i machiavellismi li accoglie in copia, anche se è attento a finalizzarli alla caratterizzazione dei personaggi. Di ciò la critica ha avuto modo di occuparsi, anche se non con la profondità che il tema ben meriterebbe. I maggiori studi sull'argomento, infatti, restano il pionieristico ancorché pregevole volume di Edward Meyer (*Machiavelli and the Elizabethan Drama* (Felber, Weimar, 1897; ne è stata approntata una ristampa nel 2007) e il saggio, breve e prezioso, di Mario Praz, *Machiavelli e gli inglesi dell'epoca elisabettiana* (Vallecchi, Firenze, 1930; il testo ampliava la *Annual Italian Lecture of the British Academy* redatta due anni prima col titolo *Machiavelli and the Elizabethans*), in cui si ritrova ricostruita con intelligente cura la nascita dell'italofobia in Francia e Inghilterra e la contestuale lettura partigiana del capolavoro di Machiavelli.

Bring me unto my trial when you will.
 Died he not in his bed? Where should he die?
 Can I make men live, whether they will or no?
 O, torture me no more! I will confess.
 Alive again? then show me where he is:
 I'll give a thousand pound to look upon him.
 He hath no eyes, the dust hath blinded them.
 Comb down his hair; look, look! it stands upright,
 Like lime-twigs set to catch my winged soul.
 Give me some drink; and bid the apothecary
 Bring the strong poison that I bought of him.
 (*Henry VI, part II, III, 3, vv. 8-18*)

[WINCHESTER: Portatemi a giudizio quando volete. Non è morto a letto? E dove avrebbe dovuto morire? E so io far vivere la gente, voglia o non voglia? Oh! Non torturatemi più! Confesserò! È ancora vivo? Allora mostratemi dov'è: darei mille sterline per poterlo vedere. Non ha occhi, la polvere li ha accecati. Pettinategli in giù i capelli: guardate, guardate! Gli si rizzano sul capo come rami invischiati a prendere le ali della mia anima. Datemi da bere e dite allo speziale di portarmi il veleno potente che ho comprato da lui.]

Winchester, il prelado omicida, peccatore e materialista, vorrebbe scendere a compromessi persino con la morte: pagherebbe mille sterline pur di far tornare in vita Gloucester e salvarsi dall'Inferno. Poi nella sua mente prende forma una visione terrificante: vede il duca morto; i suoi occhi, due solchi scuri di polvere. Ma a dominare l'incubo sono i capelli, irti, sulla testa del morto¹⁰⁷. Il Cardinale crede che anche gli uomini

¹⁰⁷ In *Hamlet*, per descrivere i capelli irti sul capo, viene utilizzata una similitudine zoomorfa. Si tratta della scena in cui il fantasma del re di Danimarca compare ad Amleto per raccontargli di essere «Doom'd for a certain term to walk the night, / And for the day confined to fast in fires, / Till the foul crimes done in my days of nature / Are burnt and purged away» (I, 5, 10-13) [Condannato di notte a vagare / per un dato tempo, e di giorno / A digiunare nel fuoco / Finché i sozzi delitti compiuti sulla terra / Siano arsi e consumati]. Gli dice, poi, di non potergli svelare ogni dettaglio dei tormenti che sta patendo nell'aldilà; se gli fosse concesso di farlo, il racconto lo sconvolgerebbe: «But that I am forbid / To tell the secrets of my prison-house, / I could a tale unfold whose lightest word / Would harrow up thy soul, freeze thy young blood, / Make thy two eyes, like stars, start from their spheres, / Thy knotted and combined locks to part / And each particular hair to stand on end, / Like quills upon the fretful porpentine» (I, 5, vv. 13-20 [Se non mi fosse proibito / Raccontare i segreti del mio carcere / Potrei rivelarti una storia la cui parola più leggera / Ti strazierebbe l'anima, gelerebbe il tuo giovane sangue, / Farebbe schizzare i tuoi occhi come stelle dalle orbite / Scompiglierebbe quelle tue trecce e quei tuoi riccioli, farebbe / Rizzarsi uno

che sono al suo capezzale possano vedere il defunto: “Look, look!”, grida, chiedendo agli astanti di pettinare all’ingiù quei capelli spaventosamente rititi. Non possiamo fare a meno di ricordare che è soprattutto la chioma di Banquo ad atterrire Macbeth nella scena in cui gli appare lo spettro del compagno di mille battaglie, da lui fatto assassinare [«Thou canst not say I did it; never shake / Thy gory locks at me», III, 4, vv. 49-50 (Non l’ho fatto io, non puoi dirlo. E smettila di scuotere verso me i tuoi capelli insanguinati)]; e che pure Macbeth, come Winchester, pensa che il fantasma sia visibile a tutti: «Prithee, see there!», dice rivolgendosi a Lady Macbeth, «Behold! Look! Lo!» (III, 4, vv. 67-68) [Guarda, ti prego, guarda bene, là!]¹⁰⁸. Winchester, che aveva cospirato per intrappolare l’uccello-Gloucester, vede ora la testa del duca sporca di pania; una testa che si trasforma, a sua volta, in un nuovo cespuglio in cui sarà lui ad invischiarsi: i fili dei capelli impaniati sono adesso i rami che cattureranno l’anima del peccatore Winchester per trascinarla giù sino all’Inferno¹⁰⁹.

ad uno i tuoi capelli come gli aghi di un istrice irritato. W. Shakespeare, *Amleto*, trad. it. di N. D’Agostino, Garzanti, Milano, 1997?].

¹⁰⁸ W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. it. di V. Gassman, Mondadori, Milano, 1983.

¹⁰⁹ Nella seconda scena di questo stesso atto, Warwick, al momento della scoperta del cadavere di Gloucester, scorge su di esso gli indizi della morte violenta: gli occhi che sporgono dalle orbite, le narici dilatate e le mani tese di un uomo che ha disperatamente cercato di salvarsi da un’aggressione assassina. E menziona, per ben due volte, i capelli di Gloucester, irti sul capo e incollati alle lenzuola; ed anche la sua barba, che, di solito in ordine, è adesso tutta arruffata: «But see, his face is black and full of blood, / His eyeballs further out than when he lived, / Staring full ghastly like a strangled man; / His hair uprear’d, his nostrils stretched with struggling; / His hands abroad display’d, as one that grasp’d / And tugg’d for life and was by strength subdued: / Look, on the sheets his hair you see, is sticking; / His well-proportion’d beard made rough and rugged, / Like to the summer’s corn by tempest lodged. / It cannot be but he was murder’d here; / The least of all these signs were probable» (*Henry VI, II part*, III, 2, vv. 168-178) [Ma vedete la sua faccia è nera e piena di sangue, gli occhi sporgono più di quando era vivo, orrendamente sbarrati come quelli di un uomo strangolato, i capelli irti, le narici dilatate dallo sforzo, le mani stese come quelle di chi si sia divincolato negli ultimi aneliti e sia stato sopraffatto dalla violenza. Guardate: i suoi capelli sono appiccicati al lenzuolo; la barba, sempre

Il paragone tra l'anima di un omicida e un uccello impaniato compare anche in *Hamlet*. L'anima è quella del re Claudio che, nel suo primo monologo, si tormenta perché non riesce a pentirsi del fratricidio compiuto. L'assassino sa bene che l'unica via per salvarsi dai supplizi dell'Inferno sarebbe la preghiera, perché «what's in prayer but this twofold force, / To be forestalled ere we come to fall / Or pardon'd being down?» (III, 3, vv. 48-50) [Non c'è una doppia virtù nella preghiera, / Di trattenerci dalla caduta, o caduti / Di farci perdonare?]. Claudio, ora che è *caduto* nel peccato, dovrebbe inginocchiarsi, pregare, chiedere perdono a Dio. Ma il delitto gli ha elargito dei beni – «My crown, my own ambition, my queen» (v. 55) [La mia corona, la mia ambizione, la mia regina] – da cui tuttora trae beneficio e a cui non ha alcuna intenzione di rinunciare. La persistenza nel peccato lo paralizza, impedendo alla sua testa di sollevarsi al cielo («Then I'll look up» (v. 50) [Allora, su la testa!]). Così il suo cuore resta nero come la morte («O bosom black as death», v. 67), e la sua anima inquieta, incapace di innalzarsi verso Dio per purificarsi e trovare pace, è come un uccello invischiato, che più dibatte le ali per liberarsi e più resta intrappolato:

KING CLAUDIUS:
 O limed soul, that srruggling to be free
 Art more engag'd!
 (*Hamlet*, III, 3, vv. 68-69)

[RE CLAUDIO: Anima impaniata / Più sbatti per salvarti, e più ti invischi.]

accuratamente tenuta, è confusa e scompigliata come grano d'estate allettato dalla tempesta; il meno importante di questi indizi prova sicuramente che è stato assassinato su questo letto]. I dettagli della descrizione di Warwick anticipano e conferiscono tratti di concretezza agli elementi figurativi che connoteranno l'incubo del morente Winchester.

III.3. Tigri in veste di cigno

Nella prima e nella seconda scena del III atto di *Henry VI, part II* la confluenza di figure logiche e retoriche zoomorfe è superiore rispetto a tutto il resto della *Whole Contention*: 41 dei 166 zoonimi complessivi si concentrano in queste due scene, in cui sette dei dieci personaggi coinvolti nell'azione pronunciano, almeno una volta, una *animal analogy*¹¹⁰; nella maggior parte dei casi essa ricopre un ruolo primario ai fini della resa drammatica complessiva, poiché possiede una tale ricchezza immaginativa e semantica che ne risultano caratterizzati i personaggi ed esaltati sia i loro pensieri che le azioni derivanti dalle loro speculazioni.

L'atto III ha inizio con le parole di re Enrico, che non sa spiegarsi il motivo per cui il duca di Gloucester, di solito puntuale, non sia ancora giunto in Parlamento. Margherita coglie l'occasione per insinuare nella mente del re il sospetto che il duca abbia assunto un atteggiamento irrispettoso nei loro confronti, a riprova dell'agitarsi in lui di una presunzione cresciuta fino a diventare progetto eversivo:

QUEEN MARGARET:

Can you not see? Or will ye not observe
The strangeness of his alter'd countenance?
With what a majesty he bears himself,
How insolent of late he is become,
How proud, how peremptory, and unlike himself?
We know the time since he was mild and affable,
And if we did but glance a far-off look,
Immediately he was upon his knee,
That all the court admired him for submission:
But meet him now, and, be it in the morn,
When every one will give the time of day,
He knits his brow and shows an angry eye,
And passeth by with stiff unbowed knee,
Disdaining duty that to us belongs.

¹¹⁰ Ad esclusione dei personaggi secondari o di contorno, come i due sicari di Gloucester o i borghesi e i popolani in rivolta contro Suffolk e Winchester.

Small curs are not regarded when they grin;
But great men tremble when the lion roars;
And Humphrey is no little man in England.
First note that he is near you in descent,
And should you fall, he as the next will mount.
(*Henry VI, part II, III, 1, vv. 4-22*)

[REGINA MARGHERITA: Non avete occhi per vedere? O non volete proprio osservare quanto stranamente ha mutato contegno? Che alterigia di portamento è la sua, e come da poco tempo in qua è diventato insolente e orgoglioso e brusco di modi, e così cambiato da quel che era? Ricordiamo bene quando era mite e affabile, e bastava un nostro sguardo un po' freddo per farlo cadere subito in ginocchio, cosicché tutta la corte lo ammirava per il contegno sottomesso: ma se ci accade di incontrarlo ora, al mattino, nel momento in cui tutti si danno il buon giorno, ecco che egli aggrotta la fronte e mostra volto iroso, occhio cupo, e passa oltre altero, sostenuto, senza piegare il ginocchio rifiutandoci quell'ossequio che pur ci compete! Ai botoli nessuno bada, quando ringhiano; tremano, invece, anche gli uomini più grandi allorché s'ode ruggire il leone; e Humphrey non è certo in Inghilterra uomo di poco conto. Rammentatevi, prima d'ogni altra cosa, ch'egli è il più prossimo vostro parente; se voi cadeste, sarebbe il primo a salire.]

Soggiogata dal conte di Suffolk, Margherita ne ha mutuato l'arte della persuasione, dando prova di avere piena padronanza degli strumenti retorici. L'allocuzione è infatti costruita al fine di convincere re Enrico che la *sua* è una verità soggettiva ed errata, perché il cambiamento di Gloucester è talmente vistoso da poter essere percepito da tutti gli altri membri della Corte. Si tratta, per lei, di una realtà incontestabile: che stia ordendo inganni contro il re, il duca ce l'ha scritto sul volto, ed anche i suoi gesti ne danno continua conferma.

Già le tre interrogative retoriche con cui Margherita esordisce hanno lo scopo di porre Enrico di fronte all'evidenza dei fatti: è l'unico a non vedere (e a non *voler* vedere) quanto Gloucester sia mutato. Il discorso prosegue con l'opposizione tra un tempo passato, che mostrava un duca riverente e sottomesso, e un tempo presente, abitato da un Gloucester pericoloso, dal portamento altero e dal volto irato. E si noti come la regina, nel descrivere i mutamenti dell'atteggiamento del duca, non usi la

prima persona singolare bensì quella plurale (“*We know...*”), a rimarcare che non si tratta di una visione personale ma collettiva, sperimentata da una pluralità di persone: la cecità appartiene, dunque, solo ad Enrico. Dopo di che, per garantire ulteriori tratti di universalità a quanto sta dicendo e rafforzare le finalità dimostrative del tutto, Margherita pone a suggello del suo discorso una metafora animale che ha le caratteristiche strutturali dell’apoftegma: “*Small curs are not regarded when they grin; / But great men tremble when the lion roars*”. L’intrinseca forza espressivo/suasiva di questa metafora zoomorfa risulta intensificata dal fraseggio che la introduce, in cui la caratterizzazione dei due opposti atteggiamenti assunti da Gloucester basta a conferire al personaggio alcuni di quei tratti zoomorfi che saranno poi resi espliciti nell’apoftegma: se, infatti, un tempo il duca era “*mild and affable*”, sempre pronto a prostrarsi davanti ai sovrani, adesso ostenta un andamento maestoso (“*majesty*”), un fare perentorio ed orgoglioso (“*peremptory*”; “*proud*”), ed i suoi occhi, sotto una fronte aggrottata, sono incolleriti. Si tratta di caratterizzazioni ambivalenti, che possono essere applicate tanto alla sfera antropomorfa quanto a quella zoomorfa.

Se, infatti, la prima può raffigurare sia il comportamento riverente di un suddito verso il sovrano che quello di un cucciolo di cane nei confronti del padrone, la seconda, nel mentre attribuisce a Gloucester un fare scontroso e superbo, suggerisce anche le movenze e le fattezze di un leone (l’andamento maestoso e il ceffo feroce). Il tessuto connettivo dell’allocuzione di Margherita è dunque sotteso da una serie di tratti caratterizzanti antropozoomorfi che, fissandosi nella mente del lettore-spettatore, rendono poi più viva l’impressione visiva delle immagini animali create dall’apoftegma. Subito dopo

Margherita, prende la parola Suffolk, che prosegue nell'invettiva contro Gloucester:

SUFFOLK:

Well hath your highness seen into this duke;
And, had I first been put to speak my mind,
I think I should have told your grace's tale.
The duchess, by his subornation,
Upon my life, began her devilish practises:
Or, if he were not privy to those faults,
Yet, by reputed of his high descent,
As next the king he was successive heir,
And such high vaunts of his nobility,
Did instigate the bedlam brain-sick duchess
By wicked means to frame our sovereign's fall.
Smooth runs the water where the brook is deep;
And in his simple show he harbours treason.
The fox barks not when he would steal the lamb.
No, no, my sovereign;
Gloucester is a man
Unsounded yet and full of deep deceit.
(*Henry VI, part II, III, 1, vv. 42-57*)

[SUFFOLK: Vostra Maestà ha letto bene nell'animo di questo duca: se fossi stato invitato a dir per primo il mio pensiero, avrei espresso le stesse idee di Vostra Grazia. La duchessa, lo giuro sulla mia vita, istigata da lui ha iniziato le sue pratiche diaboliche, o egli, se anche non era al corrente di questi atti criminosi, ha spinto quel cervello bacato della pazza duchessa a macchinare con mille arti la caduta del nostro sovrano, vantando la propria alta nobiltà come colui che aveva diritto al trono immediatamente dopo il re. L'acqua corre liscia dove il letto è profondo ed egli nasconde il tradimento sotto le apparenze della innocuità. La volpe non latra quando vuol rubare l'agnello: no, no, mio sovrano. Gloucester è un uomo non sondato abbastanza e pieno di profondi inganni.]

Guglielmo de la Pole confessa che, se fosse toccato a lui esprimersi per primo, avrebbe usato le stesse parole della regina (un'ammissione indiretta, sia detto di passaggio, del suo potere di plagio sulla donna). Dopodiché giura, sulla sua stessa vita ("Upon my life"), che il duca di Gloucester era a conoscenza delle "devilish practises" ordite dalla consorte. In effetti Suffolk sta – altrettanto *devilishly* – spergiurando; ed è lui stesso, nel posporre al proprio giuramento la congiunzione disgiuntiva

“or”, ad incrinare la veridicità di quanto ha appena affermato. Poi, a partire dal v. 52, il tono del discorso, da accusatorio, si fa sentenzioso. A differenza di Margherita, che, a sua volta soggiogata, vede *realmente* nell’atteggiamento di Gloucester gli indizi dell’inganno (e intende col suo discorso farli notare anche ad Enrico), Suffolk sa bene che il duca non sta tramando nulla ai danni del re e che per destare in lui il sospetto contro Gloucester deve fare leva non sull’evidenza della sua nocività quanto sulla minaccia costituita dalla sua apparente mansuetudine. Suffolk, che deve *consapevolmente* dimostrare il falso, ricorre a due metafore, una acquatica, l’altra zoomorfa, che abbiano il potere di conferire alla sua allocuzione l’inoppugnabilità delle leggi della natura: se i corsi d’acqua più profondi sono cheti in superficie, e la volpe che si accinge ad ammazzare una preda se ne sta silenziosa, allora anche Gloucester, che è calmo e silente, nasconde chissà quali pensieri nel *profondo* dell’anima (e si noti l’enfasi data al concetto di “profondità” dall’uso diaforico di “deep”, prima riferito al corso d’acqua, poi alla falsità del duca). Da un momento all’altro Gloucester si avventerà su Enrico, la preda prescelta. Ma quello di Suffolk è il discorso di un menzognero, e le premesse che sottendono le sue metafore non sono incontestabili. Se è vero, infatti, che “The fox barks not when he would steal the lamb”, non è altrettanto vero che il suo silenzio sia sempre precursore del furto di una preda; e se è indubbio che “Smooth runs the water where the brook is deep”, non è detto che non possano essere calme anche le acque di un corso d’acqua che non sia affatto profondo. In altri termini, le metafore apoftegmatiche del conte proclamano delle verità particolari e non universali. Verità che possono essere colte solo dal lettore-spettatore che, avendo assistito allo svolgersi degli eventi ed avendo seguito i pensieri e i movimenti di ogni singolo personaggio, sa che la volpe silente pronta a scattare e il corso

d'acqua cheto in superficie e turbolento nel profondo, non raffigurano Gloucester, ma lo stesso Suffolk.

Se Margherita e Suffolk sentenziano con tanta arguzia è perché conoscono a fondo i meccanismi del male e dell'inganno avendoli, semplicemente, letti dentro se stessi. La regina illustra gli oscuri disegni di Gloucester facendo riferimento a ciò che è vivo e chiaro nel *suo* animo; Guglielmo de la Pole fa luce sull'apparenza ingannevole di un traditore, che altri non è se non lui stesso: nel costruire i propri discorsi e nel creare le immagini dei pericolosi animali di cui parlano, Suffolk e la regina si stanno guardando allo specchio.

Del resto, in quest'opera governata dalla pratica dell'inganno esercitata in tutte le sue sfumature, accade spesso che i troppi zoomorfi messi sulle labbra di personaggi che se ne servono per calunniare terzi, riverberino il proprio potere caratterizzante proprio su coloro che li stanno enunciando. Come abbiamo appena visto, ad esempio, quando Suffolk menziona la volpe per paragonarla al duca di Gloucester, i tratti distintivi del carnivoro avido e furbo si riflettono immediatamente, per una sorta di contraccolpo dei sememi, sullo stesso Suffolk. Nel caso della regina Margherita questo procedimento produce effetti particolarmente interessanti: ad un certo punto della *Whole Contention*, quello che abbiamo appena definito “contraccolpo dei sememi” assume un'esemplare chiarezza. La regina, come abbiamo visto, paragona Gloucester ad un pericoloso leone [“Small curs are not regarded when they grin; / But great men tremble when the lion roars” (Ai botoli nessuno bada, quando ringhiano; tremano, invece, anche gli uomini più grandi allorché s'ode ruggire il leone)]. Più avanti lo assocerà prima ad un lupo [«...he's inclined as is the ravenous wolf», III, 1, v. 78], poi ad un serpente [«As the snake», III, 1, v. 228]. I tratti distintivi di queste tre bestie mortifere cadono di riflesso, dunque, sulla

stessa Margherita d'Angiò, partecipando alla caratterizzazione del *suo* personaggio. Ciò nonostante, in *Henry VI, II part*, il potere caratterizzante di questi tratti zoomorfi viene in qualche modo attenuato dalla sopravvivenza, in Margherita, di alcune sfumature comportamentali che ancora la avvicinano al “downy cygnet” a cui l’aveva paragonata Suffolk nell’ultima scena di *Henry VI, part I*: “So doth the swan her downy cygnets save, / Keeping them prisoner underneath her wings” (*Henry VI, I part*, V, 5, vv. 12-13). Infatti, per quanto la regina sia complice delle macchinazioni del conte, l’impressione dominante è che ella parli ed agisca perché plagiata dal cigno-Suffolk (e abbiamo ormai appurato che si tratta di un *falso* cigno: una ‘volpe in veste di cigno’, potremmo dire, sempre che l’immagine non sembri troppo ardita) che la tiene prigioniera sotto la sua ala. In realtà è lei stessa, subito dopo la morte del suo amante¹¹¹, nella scena in cui, disperata, ne tiene sul petto la testa mozzata dal corpo, a rendere noto per mezzo di una similitudine astrologica quanto fosse stato forte il suo ascendente su di lei:

QUEEN MARGARET:
 But who can cease to weep and look on this?
 Here may his head lie on my throbbing breast:
 But where’s the body that I should embrace?
 [...]
 Hath this lovely face
 Ruled, like a wandering planet, over me...

¹¹¹ È d’obbligo, a questo punto, sottolineare che il legame adulterino tra la regina e Suffolk è un’invenzione di Shakespeare, utile, come sottolinea Quadri, sia a collegare la prima e la seconda parte di *Henry VI*, che a risolvere alcune ambiguità presenti nella fonte: «L’improvviso innamoramento di Suffolk spiega il fulmineo accordo con Reigner e l’inspiegabile cessione del Maine e dell’Angiò; al tempo stesso connota negativamente la futura unione fra Enrico VI e Margaret e rende inspiegabile – se non con il raggirio – il consenso di Enrico VI al matrimonio», *Nel Laboratorio di Shakespeare*, cit., Vol. II, p. 85. A giudizio di G. Williams, inoltre, la relazione tra Margherita e Suffolk, conferendo spessore psicologico alle vicende politiche, preannuncia la tragedia della ben più nota coppia shakespeariana: Antonio e Cleopatra (*Suffolk and Margaret. A Study of Some Sections of Shakespeare’s Henry VI*, University of Wales Press, Cardiff, 1981, pp. 37-50).

(*Henry VI, part II, IV, 4, vv. 4-16*)

[REGINA MARGHERITA: Ma chi può smettere di piangere vedendo questo? / La sua testa giaccia qui, sul mio petto fremente: / Ma dov'è il corpo che dovrei abbracciare? ... Questo splendido volto / Ha governato me, come un pianeta errante.]

Fin quando Suffolk era rimasto in vita, Margherita si era mossa sotto il suo influsso astrale (sotto la sua ala), il che ne aveva in qualche modo affievolite, agli occhi del lettore-spettatore, le colpe, impedendogli di scorgerne appieno la natura ferina. In *Henry VI, part II*, dunque, la caratterizzazione di Margherita come belva letale viene smussata dalla persistenza, in lei, di marche semantiche proprie dell'animale addomesticato che agisce secondo la volontà di chi la tiene assoggettata.

È in *Henry VI, part III* che Margherita dimostra di essere malvagia per natura e non per effetto di plagio: dopo la morte del conte, la regina, ormai padrona unica del proprio pensiero, compie azioni di una infamia ai limiti dell'umano, superando in ferocia tutti i maschi del branco. Sotto l'ala di Guglielmo de la Pole non stava nascosto un pulcino, ma una belva spietata.

Nella IV scena del I atto la regina dà prova di tutta la sua cattiveria. Ci troviamo nel bel mezzo della battaglia di Wakefield, il secondo scontro armato della Guerra delle due Rose¹¹². L'esercito della regina si sta battendo contro le truppe

¹¹² Re Enrico si era opposto allo scoppio di questa battaglia. Il suo cuore – aveva detto, col tono flebile a lui consueto – non avrebbe sopportato il pensiero di vedere la Corte mutata in un mattatoio. Avrebbe risolto lui la contesa, armandosi di “frowns”, di “sguardi aggrottati” (I, 1, vv. 70-71). Ma i “frowns” di un re come Enrico, ben lontani dal conferirgli un aspetto ferino, non avrebbero potuto spaventare più di quelli di un micetto irritato. Quando, infatti, nel corso della prima battaglia di S. Albans, aveva avuto l'opportunità di dimostrare le sue qualità di soldato, il re d'Inghilterra se l'era svignata alla chetichella, lasciando i suoi uomini in balia dei nemici: «While we pursued the horsemen of the north» racconta Riccardo di York, «He slyly stole away and left his men» (I, 1, vv. 2-3) [Mentre incalzavamo i cavalieri del Nord, / È sgattaiolato via abbandonando i suoi uomini]. Nelle vene di Enrico VI non scorre nemmeno una goccia di sangue leonino inglese. Ed è per questo che la Corte, e l'Inghilterra tutta, si sono mutate, sotto la sua monarchia, non solo in un mattatoio, ma in una tenuta di caccia: qui, tra sfide, aggressioni, unghiate, trappole, corpi ammazzati, il re non è che un animale spaventato che si

di Riccardo di York. Il lancasteriano Clifford ha appena ucciso Rutland, il figlio minore del duca di York¹¹³; con la spada ancora intrisa del sangue del giovane, rivela ad alta voce l'intenzione di volere uccidere anche suo padre: «Plantagenet, I come, Plantagenet!», urla Clifford, «And this thy son's blood cleaving to my blade / Shall rust upon my weapon till thy blood, / Congealed with this, do make me wipe off both» (I, 3, vv. 49-52) [Plantageneto, arrivo, Plantageneto! E questo sangue di tuo figlio appiccicato alla tua lama, / Arrugginirà sulla spada finché il tuo sangue, / Coagulato con esso, mi indurrà a ripulirla / Del sangue di tutti e due]. Nella scena successiva, Clifford, con l'aiuto del duca di Northumberland, cattura York.

A questo punto interviene Margherita, rendendosi protagonista di una delle scene più cruente della *Whole Contention*. Di fronte a York che, ancor prima di essere un soldato sconfitto è in questo momento un uomo su cui grava il peso del più nero dei lutti, la perdita di un figlio, la bella Margherita – che è donna, ed è madre – ha il coraggio di farsi beffa di lui mostrandogli il fazzoletto intinto del sangue del suo adorato Rutland: QUEEN MARGARET: «[...] where is your Darling, Rutland? / Look, York: I stained this napkin with the blood / That valiant Clifford with his rapier's point / Made issue from the bosom of the boy» I, 4, vv. 78-81 [REGINA MARGHERITA: ...dov'è il tuo cocco, Rutland? Guarda, York: ho macchiato questo fazzoletto del sangue / Che il valoroso Clifford, con la punta dello stocco, / Ha estratto dal petto del ragazzo]. Il macabro rituale inscenato dalla regina fa esplodere York in una violenta invettiva:

lamenta e si agita, senza avere né il coraggio né l'intelligenza per agire. Ma sulla zoomorfizzazione di Enrico torneremo più avanti.

¹¹³ Si tratta della scena che abbiamo analizzato nel capitolo precedente, in cui il giovane Rutland paragona il suo carnefice ad un leone affamato che si dirige perentorio verso la sua preda.

YORK:
 She-wolf of France, but worse than wolves of France,
 Whose tongue more poisons than the adder's tooth!
 How ill-beseeming is it in thy sex
 To triumph, like an Amazonian trull,
 Upon their woes whom fortune captivates!
 But that thy face is, vizard-like, unchanging,
 Made impudent with use of evil deeds,
 I would assay, proud queen, to make thee blush.
 [...]

'Tis beauty that doth oft make women proud;
 But, God he knows, thy share thereof is small:
 'Tis virtue that doth make them most admired;
 The contrary doth make thee wonder'd at:
 'Tis government that makes them seem divine;
 The want thereof makes thee abominable:
 Thou art as opposite to every good
 As the Antipodes are unto us,
 Or as the south to the septentrion.
 O tiger's heart wrapt in a woman's hide!
 How couldst thou drain the life-blood of the child,
 To bid the father wipe his eyes withal,
 And yet be seen to bear a woman's face?
 Women are soft, mild, pitiful and flexible;
 Thou stern, obdurate, flinty, rough, remorseless.
 (*Henry VI part III*, I, 4, vv. 111-142)

[YORK: Lupa di Francia, ma peggio dei lupi di Francia, la cui lingua avvelena più del dente delle vipere! quanto male si addice al tuo sesso trionfare come un'amazzone svergognata dei dolori di quelli che la fortuna ha fatto schiavi. Se non fosse che il tuo viso, spudorato per la consuetudine di atti malvagi, è impassibile come una maschera, cercherei di farti arrossire, orgogliosa regina [...] E' la bellezza quella che spesso rende le donne orgogliose; ma Dio sa che ben poca è la parte che te n'è toccata; è la virtù che le fa ammirare, ma è il suo contrario che rende te oggetto di meraviglia: è la modestia del contegno che le fa sembrare divine, e la mancanza di essa ti fa abominevole. Sei tanto opposta a tutto quel che vi è di bene quanto lo sono gli antipodi a noi o il mezzogiorno al settentrione. Cuore di tigre involto in una pelle di donna! Come hai potuto vuotar di sangue il figlio e dire al padre di asciugarsene gli occhi eppur continuare ad apparire in sembianza di donna? Le donne sono tenere, dolci, pietose e pieghevoli; tu rigida, indurita, impietrita, aspra e senza pietà.]

È giunto il momento dell'*anagnorisis*: le piume del “downy cygnet” sono cadute, scoprendo le reali fattezze della regina. Ecco infatti che divengono visibili, tutti in una volta e l'uno dopo l'altro, i tratti delle tre bestie mortifere che Margherita aveva menzionato in *Henry VI, part II*: è lei il carnivoro edace

(“She-wolf of France, but worse than wolves of France”), il rettile letale (“Whose tongue more poisons than the adder’s tooth!”), il felide feroce (“O tiger’s heart wrapt in a woman’s hide!”). Queste forme animali, plasmandosi sulla figura dell’impietosa regina, vedono intensificati i propri attributi negativi: Margherita non è un lupo, ma una *femmina di lupo*, il che rende ancora più intollerabile e più ripugnante – perché *contro natura* – la sua mancanza di pietà nei confronti di un ‘cucciolo’ che è stato crudelmente ammazzato. Per questo stesso motivo, il suo veleno è più potente di quello di una vipera: Margherita per uccidere non ha bisogno di mordere: sa dare la morte col solo tocco della lingua. C’è dell’altro: della regina non viene detto che ha le zanne, gli artigli o la fronte di una tigre (come sempre accade in Shakespeare quando ad essere assimilati ad un felide sono re, soldati o guerrieri *maschi*), ma che, della tigre, ha il *cuore*. Quello stesso cuore che, trovandosi nel petto di una donna – e, lo ripetiamo ancora, di una *madre*¹¹⁴ – dovrebbe essere colmo di tenerezza e di pietà ed è invece duro,

¹¹⁴ In I, 1, dopo la battaglia di S. Albans, Re Enrico, minacciato di morte dalla fazione yorkista, acconsente a concedere loro il diritto alla Corona purché lo lascino regnare finché vive. Margherita, nel momento in cui viene a conoscenza del fatto che Enrico, concedendo la successione al trono ai York, l’ha sottratta al proprio erede legittimo, si scaglia contro di lui accusandolo di essere un padre snaturato: QUEEN MARGARET: «Who can be patient in such extremes? / Ah, wretched man! Would I had died a maid / And never seen thee, never borne thee son, / Seeing thou hast proved so unnatural a father / Hath he deserved to lose his birthright thus? / Hadst thou but loved him half so well as I, / Or felt that pain which I did for him once, / Or nourish’d him as I did with my blood, / Thou wouldst have left thy dearest heart-blood there, / Rather than have that savage duke thine heir / And disinherited thine only son» (I, 1, vv. 217-227) [Chi può essere paziente in circostanze così gravi? / Ah, sciagurato, fossi morta vergine / Senza mai vederti, senza darti un figlio, / Invece di assistere al tuo innaturale comportamento paterno! / E lui si è forse meritato di perdere così i suoi diritti? / Se tu lo avessi amato soltanto la metà di quanto / L’ho amato io, o sentito le doglie che provai per lui / Nel parto, o l’avessi nutrito come io ho fatto col mio sangue / Tu avresti lasciato là il sangue prezioso del tuo cuore / Piuttosto che rendere tuo erede quel barbarico duca, / diseredando tuo figlio]. Margherita insiste sulla propria condizione di madre: ha patito i dolori del parto, ha portato nel grembo suo figlio, l’ha nutrito col proprio sangue, ha sentito amore per lui. Eppure, questa madre si prende adesso gioco di un genitore a cui è stato appena ucciso il figlio.

spietato, disumano¹¹⁵. La caratterizzazione zoomorfa di una donna che si fa beffe della morte di un fanciullo si spinge oltre i limiti della bestialità, sino a rientrare nella sfera semantica del diabolico. Non sono animali terreni quelli in cui si è mutata Margherita, ma creature sataniche.

L'elemento demoniaco emerge anche dall'insistenza di York sul volto di Margherita: il suo viso, nonostante la mutazione zoomorfa, è rimasto identico, imperturbabile; e, per quanto Riccardo ne neghi la bellezza – che considera incompatibile, in una donna, con la crudeltà – è evidente che Margherita conservi ancora quel viso bello che aveva prima incantato Suffolk e poi ingannato Enrico, consentendole di mettere piede in Inghilterra e diventarne la regina. La lupa, la vipera, la tigre, ha ancora uno splendido volto umano. La corona dell'Inghilterra poggia sul capo di una belva demoniaca. Difficile non pensare, a questo punto, alle locuste dell'*Apocalisse*: «E sulle loro teste vi erano come delle corone somiglianti all'oro, e le loro facce erano come volti umani. Esse avevano i capelli simili a quelli delle donne e i denti come i leoni [...] Hanno le code come quelle degli scorpioni, e pungiglioni, e nelle code il potere di nuocere agli uomini per cinque mesi» (9: 7).

In *Henry VI, part II*, Salisbury paragona Suffolk ad un serpente:

¹¹⁵ Questa negazione della maternità ha una sua ben discernibile eco nei celebri versi in cui Lady Macbeth evoca e contestualmente distrugge l'immagine di se stessa come genitrice: «I have given suck, and know / How tender 'tis to love the babe that milks me. / I would, while it was smiling in my face, / Have plucked my nipple from his boneless gums / And dashed the brains out, had I so sworn / As you have done to this». *Macbeth*, I, 7, vv. 54-59. In effetti, Lady Macbeth porta qui a definitiva sanzione la rinuncia alla propria natura umana (e materna, come attesta il riferimento al latte mutato in fiele) già avviata nell'altrettanto famosa apostrofe della scena precedente: «Come, you spirits / That tend on mortal thoughts, unsex me here, / And fill me from the crown to the toe top-full / Of direst cruelty [...] Come to my woman's breasts, / and take my milk for gall» (I, 6, vv. 39-41; 46-47).

SALISBURY:

Where there a serpent seen, with forkéd tongue,
That slyly glided toward byour majesty
It were but necessary you were waked
Lest, being suffered in that harmful slumber,
The mortal worm might make the sleep eternal.
And therefore do they cry, though you forbid,
That they will guard you, whether you will or no,
From such fell serpents as false Suffolk is,
With whose envenomed and fatal sting,
Your loving uncle, twenty times his worth,
They say, is shamefully bereft of life.
(*Henry VI, part II, III, 2, vv. 259-269*)

[SALISBURY: Se si scorgesse un serpente dalla lingua biforcuta, / Che astutamente striscia verso vostra maestà, / Sarebbe soltanto necessità il risvegliarvi, / Per timore che, a lasciarvi in sopore dannoso, / Il verme mortifero rendesse eterno il sonno. / E perciò gridano che, anche se voi lo impedito, / Essi vi difenderanno, lo vogliate o meno, / Contro spregevoli serpenti come il menzognero Suffolk, / La cui puntura, avvelenata e fatale, / Essi dicono abbia privato vergognosamente della vita / Il vostro caro zio, venti volte più degno di lui.]

Suffolk, l'uomo dalla lingua arguta, che inganna, attrae e circonda con la sua brillante oratoria, viene qui descritto con la similitudine che si merita: un serpente che morde e uccide. Eppure nell'opera ci viene detto che egli ha una "lovely face" (*Henry VI, part II, IV, 4, v. 15*). In realtà, siamo di fronte ad un'altra belva che – come Margherita – ha un viso umano e piacente.

Questa contrapposizione tra la natura bestiale e la bella apparenza ci consente di cogliere ancora una volta una differenza fondamentale tra le figurazioni zoomorfe della Guerra – che abbiamo analizzato nel primo capitolo – e quelle della lotta intestina e dell'inganno: se nel primo caso le immagini animali creano un interscambio semiotico tra le marche antropomorfe degli uomini oggetto della caratterizzazione e quelle zoomorfe degli animali scelti come termine di paragone, nel secondo accade che nella fusione segnica tra l'umano e l'animale s'inserisca, spesso, l'elemento demoniaco.

Le immagini di ingannatori dall'aspetto ibrido, per metà bestie e per metà uomini, che s'incontrano nel corso della *Whole Contention*, riportano con la mente non solo alle figure mitologiche (e a quelle bibliche già citate), ma – essendo le azioni di Margherita e Suffolk governate dalla pratica dell'inganno – a quella di Gerione, il mostro simbolo della frode, che Dante colloca all'ingresso delle Malebolge. Gerione è il Demonio stesso, incarnatosi in una creatura dal corpo animale e disgustoso e il volto umano e bello:

«Ecco la fiera con la coda aguzza
Che passa i monti e rompe i muri e l'arme!
Ecco colei che tutto il mondo appuzza! »
Sì cominciò lo mio duca a parlarmi;
e accennolle che venisse a proda,
vicino al fin di passeggeri marmi.
E quella sozza imagine di froda
Sen venne, e arrivò la testa e 'l busto,
ma 'n su la riva non trasse la coda.
La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto;
due branche avea pilose insin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.
(*Inferno*, XVII, vv. 1-15)

Una pernicioso frattura fra sostanza e apparenza, questa, associata fin dai primordi della Creazione all'ibridazione uomo-animale. Si veda, per esempio, quanto annota Bonaventura nel riportare ciò che il Venerabile Beda dice del serpente dell'Eden: «Gli fu concesso il corpo di un serpente, che però aveva la faccia di una vergine»¹¹⁶. Se ne ricorderanno pittori e scultori medioevali, se ne ricorda Shakespeare.

¹¹⁶ II Sent. dist. 21 a. I q. 2.

III.4. *Il Pastore del gregge*

Nella prima scena del III atto, Gloucester viene arrestato, nel nome del re, sotto l'accusa di alto tradimento. Il duca si difende: il suo cuore, dice, non può avere paura, «A heart unspotted is not easily daunted» (v. 100) [Un cuore immacolato non si fa spaventare facilmente]. Non c'è nulla da temere, perché la Verità è dalla sua parte: «The purest spring is not so free from mud / As I am clear from treason to my sovereign» (vv. 101-102) [La fonte più pura non è libera dal fango / Quanto io sono esente dal tradimento verso il mio sovrano]; e Dio, che tutto sa e tutto vede, lo assisterà. «So help me God» (v. 110), Gloucester invoca più volte il Signore; nel suo nome, giura di essere innocente: «I say no more than truth, so help me God!» (v. 120). Non c'è nulla da temere. Enrico – sovrano per volontà divina – farà trionfare la Giustizia. Ma quando finalmente (soltanto dopo che Suffolk, Winchester e York hanno rivolto tutte le loro accuse a Gloucester) il monarca interviene, dalle sue parole risulta subito chiaro che nessuna mano divina soccorrerà la vittima innocente: Enrico, per quanto sicuro della rettitudine del suo zio-Protettore («My Lord of Gloucester, 'tis my special hope / That you will clear yourself from all suspense: / My conscience tells me you are innocent», vv. 139-141 [Lord Gloucester, è mia espressa speranza / che tu ti mostri superiore a ogni dubbio: / La mia coscienza mi dice che sei innocente]), non avrà la forza di alzare un dito per opporsi alla sua condanna. Gloucester resta solo, abbandonato – da Dio e dal re – al suo destino. Ora che non ha più dubbi riguardo alle intenzioni delittuose degli uomini che lo stanno braccando, riesce a scorgere i tratti di ferinità che segnano i loro volti e si manifestano nei loro atteggiamenti:

GLOUCESTER:
Beaufort's red sparkling eyes blab his heart's malice,
And Suffolk's cloudy brow his stormy hate;
Sharp Buckingham unburthens with his tongue
The envious load that lies upon his heart;
And dogged York, that reaches at the moon,
Whose overweening arm I have pluck'd back,
By false accuse doth level at my life.
(*Henry VI, part II, III, 1, vv. 154-160*)

[GLOUCESTER: Gli occhi rossi e scintillanti di Beaufort tradiscono la malvagità del suo cuore, e la fronte rannuvolata di Suffolk il suo odio tempestoso; il furbo Buckingham sfoga con la lingua il carico di invidia che gli grava sull'anima; l'ostinato York, che cerca di afferrare la luna e il cui braccio presuntuoso ho trattenuto più volte, ha preso di mira la mia vita con false accuse.]

Singole parti dei volti o dei corpi dei cospiratori danno vita ad una mappa semiotica su cui Gloucester può leggere le turpi passioni che si agitano nel fondo dei loro animi. Della cattiveria di Winchester sono specchio gli occhi rossi e scintillanti; dell'odio debordante di Suffolk la fronte rannuvolata. L'invidia di Buckingham si traduce nell'interminabile attività della sua lingua, che non smette mai di lanciare accuse. Infine, il braccio di York – un braccio “overweening” (“smisurato”; “eccessivo”) che appartiene ad un uomo che anela ad “afferrare la luna” – è il segno corporeo (il sintomo, si potrebbe dire) della sua ostinazione¹¹⁷. Il procedimento induttivo/sineddotico attraverso cui Gloucester giunge a delle verità generali sul conto dei suoi nemici, mettendo a fuoco determinate parti dei corpi dei personaggi, inserito com'è all'interno di un contesto dominato da una *imagery* per gran parte tratta dal regno animale, induce ad associare immagini zoomorfe agli uomini qui descritti. Gli

¹¹⁷ Un riferimento al braccio “smisurato” di York si riscontra anche in *Henry VI, part III*, nella scena in cui viene catturato dalla fazione lancasteriana. La regina Margherita, ironizzando sul fallimento delle ambizioni di York, cita proprio le sue *outstretchèd arms*; braccia che avrebbero voluto sollevarsi sino alle montagne, ma che erano riuscite ad afferrarne soltanto l'ombra: «That raught at mountains with outstretchèd arms / Yet parted but the shadow with his hand», (I, 4, vv. 68-69) [costui, che spalancava le braccia verso le montagne, / E con la mano ne afferrava solo l'ombra].

occhi infuocati (“red and sparkling”) di Winchester consentono di assimilarlo ad un animale carnivoro bramoso di sangue, ma anche ad una creatura infernale, antropofaga. La lingua di Buckingham (usata per “sfogare un carico d’invidia che grava sul cuore”, non può che muoversi freneticamente) ricorda la bocca di un serpente. Per quanto riguarda York, l’unione tra l’epiteto “dogged” e il lemma “moon” ce lo fa immaginare simile ad un licantropo (a ciò contribuisce anche la generale caratterizzazione di York come un ‘solitario’ che già a partire dalla prima scena dell’opera parla in disparte e rivela di coltivare ambizioni personali ignote persino ai membri della propria fazione)¹¹⁸. Una belva antropofaga, dunque, un serpente velenoso e un licantropo: tre creature infernali circondano il buon duca Humphrey¹¹⁹, che spera, invano, nell’intervento della giustizia divina.

La nostra non è né un’illazione né una forzatura: è infatti l’ultima immagine, quella di York-licantropo, a restare impressa nella mente di Gloucester, che pochi versi dopo, nel momento in cui viene condotto via (di lì a poco sarà mandato a morte), rivolge ad Enrico le sue ultime parole. Ora che il Protettore verrà allontanato dal suo fianco, il re dovrà stare in guardia dai *lupi* ringhiosi che bramano la sua carne. Senza il suo pastore, Enrico resterà solo, come una pecora in mezzo ai lupi:

GLOUCESTER:

Ah! Thus King Henry throws away his crutch
Before his legs be firm to bear his body.

¹¹⁸ J. Baltrusaitis riporta alcune riflessioni di A. Du Laurens, medico e cancelliere dell’Università di Montpellier alla fine del ’500, esperto di “malattie melanconiche” quali la “licantropia o follia lupesca” che si possono efficacemente aggiungere a quanto si è detto a proposito del duca di York perché il licantropo vi è definito senza mezzi termini “nemico del re”: «Mentre l’uomo è un animale divino e politico, il licantropo è animale selvatico, ombroso, solitario, nemico del Sole vale a dire del re, che è a sua volta immagine di Dio». J. Baltrusaitis, *Aberrazioni*, Adelphi, Milano, 1983, p. 21.

¹¹⁹ Così lo definisce York, in II, 2, v. 74.

Thus is the shepherd beaten from thy side,
And wolves are gnarling who shall gnaw thee first.
Ah, that my fear were false; ah, that it were!
For, good King Henry, thy decay I fear.
(*Henry VI, part II*, III, 1, vv. 189-194)

[GLOUCESTER: Ah! Così re Enrico gitta via il bastone prima che le gambe abbiano la forza di sostenergli il corpo; così il pastore è allontanato a forza dal tuo fianco e i lupi ringhiano contendendo chi ti addenterà per primo. Ah, se i miei timori fossero fasulli; magari! Io temo, buon Re Enrico, che la tua rovina sia vicina.]

Si tratta di versi caratterizzati da una particolare concentrazione di quelle che A.S. Cairncross ha definito «subconscious associations»¹²⁰, ossia quell'insieme di parole, immagini, temi, su cui Shakespeare ritorna con frequenza all'interno di uno stesso dramma, sino a farne dei veri e propri sottocodici di significati più profondi, paralleli a quelli della superficie del testo, che vanno ad intensificarne sia l'espressività dei contenuti che la drammaticità dell'azione. A partire da questi pochi versi, è infatti possibile visualizzare un piccolo drappo di quel tessuto di connessioni segniche/semiche che sottendono *Henry VI, II part* (oltre che alcuni richiami intertestuali con *Henry VI, III part*) e che dimostrano come alcuni stilemi dello Shakespeare più maturo siano attivi già a partire dalla sua prima opera. Ci soffermeremo prima sul ruolo rivestito, all'interno del testo, dalla figura del Buon Pastore, poi sull'importanza di un oggetto, il bastone, che, da strumento con cui il pastore guida e protegge il suo gregge, si trasforma, nei tempi in cui vige l'anarchia, nell'arma con cui lo stesso pastore (zoomorfizzato, come vedremo, in un cane) viene percosso dai suoi nemici.

¹²⁰ «The most characteristic Shakespearean feature running through all the varied styles is the wealth of association that underlies and permeates the play. It is this richness of subconscious association in which he soaked his subjects that distinguishes Shakespeare among his contemporaries. His artistic sensibility to word and phrase, and his wealth of assimilated literature, both from reading and acting, with a vivid memory, furnished him with a storehouse of imagery». *Henry VI, II part*, ed. by A.S. Cairncross, Routledge for The Arden Shakespeare, London, 1962, *Introduction*, p. liii.

Il lemma “crutch”, che partecipa semanticamente della medesima area di “stick/staff” (“bastone”) già prepara i lettori-spettatori all’immagine del pastore a cui Gloucester paragona se stesso nel verso successivo. A definirlo “shepherd”, però, era già stato York, alla fine della II scena del II atto: “Till they have snared the *shepherd* of the flock, / That virtuous prince, the good Duke Humphrey” (II, 2, vv. 73-74) [Finché non abbiano preso al laccio il pastore del gregge, / Quel principe virtuoso, il buon Duca Humphrey]. L’immagine dello “shepherd of the flock” consente di sovrapporre a Gloucester la figura di Cristo. Si tratta di una metafora che fu forse ispirata a Shakespeare dalla pagina di Hall in cui si parla di “a shepherde whom his flocke loued”; ma in *Henry VI, part II*, all’immagine del pastore del gregge vanno a sommarsi una serie di espressioni che caratterizzano Gloucester in modo da renderne più agevole l’identificazione con Cristo. Ad esempio, Enrico, come abbiamo visto, definisce Gloucester “lamb”, il che richiama, sia pure per via obliqua, la figura dell’Agnus Dei. Poi lo stesso Gloucester, prima di essere mandato a morte, mette il re in guardia dai lupi che potrebbero avventarsi contro di lui: “Thus is the shepherd beaten from thy side, / And wolves are gnarling who shall gnaw thee first”: siamo vicinissimi al Cristo del Vangelo di Matteo: «I am sending you out as sheep in the midst of wolves», (*Matthew*, 10:16) [Io vi mando come pecore in mezzo ai lupi]. Ed ancora, se guardiamo più da vicino i versi in cui York definisce Gloucester *shepherd*, noteremo che l’aggettivo “good” del secondo verso assume, in questo contesto, un particolare rilievo: “Till they have snared the *shepherd* of the flock, / That virtuous prince, the good Duke Humphrey” (II, 2, vv. 73-74). L’espressione “*the good Duke Humphrey*”, pronunciata subito dopo il riferimento al “pastore del gregge”, ricalca il passo del Vangelo di Giovanni in cui Gesù si definisce “*the good*

Shepherd”: «I am the good Shepherd. A good Shepherd lays down his life for the sheep [...] they will hear my voice, and there will be one flock, one shepherd» (*John*, 10:11-16) [Io sono il buon Pastore. Il buon Pastore dà la propria vita per le sue pecore ... e ascolteranno la mia voce e si avrà un solo gregge e un solo pastore].

Morto Gloucester, in *Henry VI, part II* non si incontrerà più nessun Buon Pastore del gregge. Per sentire ancora parlare di greggi e pastori bisognerà attendere il II atto di *Henry VI, part III*, in particolare la celebre scena in cui Enrico, ormai sconfitto e privo di qualsiasi potere sul Regno, seduto su un cumulo di terriccio, assiste inerme e impotente agli orrori della guerra civile e specula sulla propria condizione di monarca:

KING HENRY VI:

This battle fares like to the morning's war
When dying clouds contend with growing light,
What time the shepherd, blowing of his nails,
Can neither call it perfect day or night.
Here on this molehill will I sit me down.
To whom God will, there be the victory!
[...]
O God! Methinks it were a happy life,
To be no better than a homely swain;
To sit upon a hill, as I do now,
To carve out dials quaintly, point by point,
Thereby to see the minutes how they run,
How many make the hour full complete;
How many hours bring about the day;
How many days will finish up the year;
How many years a mortal man may live.
When this is known, then to divide the times:
So many hours must I tend my flock;
So many hours must I take my rest;
So many hours must I contemplate;
So many hours must I sport myself;
So many days my ewes have been with young;
So many weeks ere the poor fools will ean:
So many years ere I shall shear the fleece:
So minutes, hours, days, months, and years,
Pass'd over to the end they were created,

Would bring white hairs unto a quiet grave.
 Ah, what a life were this! how sweet! How lovely!
 Gives not the hawthorn-bush a sweeter shade
 To shepherds looking on their silly sheep,
 Than doth a rich embroider'd canopy
 To kings that fear their subjects' treachery?
 O, yes, it doth; a thousand-fold it doth.
 (*Henry VI, part III, II, 5, vv. 1-46*)

[RE ENRICO VI: Questa battaglia si comporta come la guerra del mattino / Quando le nubi morenti lottano con la luce crescente, / Allorché il pastore, in paziente attesa, non può chiamarlo né giorno pieno né notte fonda ... Mi siedero qui su questa tana di talpa; conceda Dio la vittoria a chi vuole! La regina Margherita e Clifford mi hanno allontanato dal combattimento coi loro rimbrotti, entrambi giurando che la fortuna li seconda quando io sono lontano. Oh, volesse Dio farmi morire! Poiché, che vi è in questo mondo se non dolori e guai? O Dio! Che vita felice se fossi un semplice campagnuolo! Starei seduto come ora su un monticello di terra, facendo curiose meridiane punto per punto, per vedere come corrono i minuti ... quanti minuti compongono l'ora, e quante ore costituiscono il giorno, quanti giorni compiono l'anno e quanti anni può vivere un uomo mortale; e saputo questo, distribuire il tempo: tante ore per la cura del gregge, tante per il riposo, tante per la meditazione, tante per lo svago; per tanti giorni le mie pecore sono state gravide, tante settimane passeranno prima che quelle semplici creature figlino, e tanti anni prima che tosi gli agnelli: così minuti, ore, giorni, mesi e anni, spesi nei propositi per cui furono creati, porterebbero alla quiete della tomba l'uomo incanutito. Ah! Che vita sarebbe questa, quanto dolce, quanto amabile! Il biancospino non dà ai pastori che guardano le pecore che nulla sanno un'ombra più dolce di quella che il baldacchino riccamente ricamato dà ai re che temono il tradimento dei loro sudditi? Oh, sì a mille doppi!]

Nei versi di Enrico il lemma “shepherd” non presenta quella plurivalenza semantica che lo contraddistingue, come abbiamo visto, in *Henry VI, II part*, dove il Pastore è metafora del re e, ad un livello più profondo, simbolo figurativo di Cristo, ma definisce un qualsiasi pastore che abbia da badare alle sue pecore: queste, a loro volta, non sono dunque né metafora dei sudditi né dell'umanità, ma “silly sheep” e null'altro. In conclusione, Enrico aspira a un simile stato per liberarsi delle responsabilità per lui troppo gravose del governo e trascorrere un'esistenza semplice, scandita dai ritmi della natura. Il fatto che il personaggio sottolinei la sua incapacità di essere re mentre sta

seduto su una tana di talpa, non è un dettaglio irrilevante. Già in I, 4, si era fatto riferimento ad una 'molehill', allorché la regina, subito dopo l'uccisione di York a Wakefield, aveva ordinato ai suoi alleati, Clifford e Northumberland, di deponere il cadavere su una tana di talpa: Queen Margaret: «Brave Warriors, Clifford and Northumberland, / Come make him stand upon this molehill here, / That raught at mountains with outstretched arms, / Yet parted but the shadows with his hand. / What, was it you that would be England's king?» (vv. 66-70) [Valorosi guerrieri, Clifford and Northumberland, / Su quel rigonfiamento del terreno, dove c'è la tana della talpa, / Metteteci costui, che spalancava le braccia verso le montagne, / E con la mano ne afferrava solo l'ombra. / Come, eri tu che volevi fare il re dell'Inghilterra?]. Shakespeare riprende questo particolare dalle *Chronicles* di Holinshed, che riporta la leggenda secondo cui, prima di essere ucciso, il duca di York venne condotto dai suoi nemici sul tumulo di terriccio di una tana di talpa. Lì, postagli sul capo una corona di falaschi, i lancasteriani si fecero beffe di lui, urlandogli «Hail king without rule! Hail king without heritage!», perché lui, York, aveva osato ambire al regno. Dopo di che gli mozzarono la testa e la portarono alla regina. Il riferimento, blasfemo, al Calvario è evidente ma è agevole cogliere nella tana di talpa anche una parodia del trono: due simbolismi che riappaiono nel caso di re Enrico, ispessiti, però, nella loro stratificazione significativa. Ritrarre Enrico proprio su una *molehill*, poco prima menzionata a proposito di un supplizio figurativamente connesso, come abbiamo detto, alla passione di Cristo, è un espediente retorico che ben si presta ad ironizzare sulla passività di un re che – lontanissimo dall'esempio di Gesù, Re dei re – non si sacrifica per la salvezza della sua gente ma se ne sta seduto, inerte, sul simbolo del Calvario. Enrico e la talpa, poi, sono tutt'uno, poiché il re,

succube della sua indole debole e pusillanime, non ha saputo governare; ha cercato sempre di nascondersi, di estraniarsi dal mondo, di affidare agli altri (addirittura a Dio, come fa anche adesso, proponendosi involontariamente come parodia di Cristo che al Padre si affidava in ben più alti momenti) la responsabilità della storia inglese. Ed ora il re-talpa, uscito momentaneamente dalla sua tana, guarda impotente lo svolgersi degli eventi e non sa che piangere inutili lacrime. Nel frattempo, sotto i suoi occhi si perpetuano gli orrori della guerra civile. Giunge un figlio, disperato, che regge tra le braccia il cadavere del padre, che egli stesso ha ucciso nel corso del combattimento perché non lo ha riconosciuto: «Pardon me, God, I knew not what I did» dice, riformulando una delle più celebri frasi di Cristo (*Luca*, 23:34) «And pardon me, father, for I knew not thee» (II, 5, vv. 69-70) [Dio, perdonami, non sapevo quel che facevo. / Perdonami padre, perché non ti ho riconosciuto]. Subito dopo la situazione si inverte: arriva un padre col figlio morto tra le braccia. Immerso nella furia omicida del soldato in guerra, nemmeno lui si era reso conto di ciò che stava facendo. Enrico li compatisce entrambi, si addolora per le loro sorti. E tuttavia continua a piangere, a disperarsi, restandosene immoto sulla sua tana di talpa: Re Enrico: «Sad-hearted men, much overgone with care, / Here sits a king more woeful than you are» (II, 5, vv. 123-124) [Uomini accorati, sopraffatti dal dolore, / Qui siede un re a cui nulla rimane del suo cuore].

Questo monarca imperfetto, che siede per terra svilito, implorando Dio di farlo morire, liberandolo così, e per sempre, del peso della regalità, ci riporta alla mente un re parimenti esangue, Riccardo II, agitato da riflessioni altrettanto livide ma più esplicite. Deposto da Bolingbroke, Riccardo sa che ad un re privato del potere e di tutti gli averi non resta che un «small model of the barren heart / Which serves as paste and cover to

our bones» (III, 2, vv. 153-154) [piccolo calco di terra sterile / Che serve da argilla e da coperchio / Alle nostre ossa]. Una tomba, quindi, o un pulpito fatto di terra, da cui narrare storie di re morti: «For God's sake let us sit upon the ground / And tell sad stories of the death of kings» [Per amor di Dio, / Sediamo sulla terra e raccontiamo storie / Tristi sulla morte dei re].

Ma torniamo adesso alle parole con cui Gloucester si congeda dal suo re (e dalla vita), per individuare un'ulteriore rete di connessioni figurativo-semantiche interne a *Henry VI, part II*. Prima di pronunciare la metafora del “pastore del gregge”, il duca aveva paragonato se stesso ad un bastone che era servito da sostegno al debole Enrico e che adesso lo stesso re, prima ancora di avere la forza sufficiente per camminare da solo, ha voluto gettare via: «Ah, Thus the King Henry throws away his *crutch* / Before his legs be firm to bear his body» (III, 1, vv. 189-190) [Ah, così Re Enrico gitta via le sue stampelle, / Prima che le gambe siano tanto salde per reggere il corpo]¹²¹. La stampella di cui parla Gloucester rimanda al bastone del pastore del gregge, ma è anche, se ne consideriamo la funzione strettamente referenziale, il bastone emblema del potere raggiunto a Corte dal protettore del re. Quando, subito dopo la condanna della duchessa Eleonora, Enrico aveva deciso di sottrarre al duca la sua carica, il riferimento allo “staff” era stato, infatti, ossessivo: KING HENRY VI: «Stay, Humphrey Duke of Gloucester: ere thou go, / Give up thy *staff*» (II, 3, vv. 22-23) [Aspetta, Humphrey, Duca di Gloucester, prima di uscire, / consegna il tuo bastone]; QUEEN MARGARET: «Give up your

¹²¹ E si noti che Gloucester attribuisce ad Enrico, seppur surrettiziamente, la responsabilità della decisione di non avere più un protettore, poiché il duca non parla di una sottrazione coatta del bastone, ma di un atto derivato dalla volontà dello stesso re. Comincia così a delinearsi la caratterizzazione di Enrico come re inesperto e irresponsabile.

staff, sir, and the king his realm» (v. 31) [Consegna il bastone, signore, e lascia al re la sua terra]; GLOUCESTER: «My *staff*? here, noble Henry, is my *staff*: / As willingly do I the same resign / As e'er thy father Henry made it mine; / And even as willingly at thy feet I leave it / As others would ambitiously receive it» (vv. 32-36) [Il mio bastone? Eccolo, nobile Enrico, il mio bastone: / Lo restituisco volentieri, così, come un tempo / Mi fu concesso da tuo padre Enrico: / E tanto volentieri lo lascio ai tuoi piedi / Dove altri, per ambizione, vorrebbero riceverlo].

Nella scena in cui viene accerchiato dai suoi nemici, Gloucester cita un proverbio in cui ricorre un ulteriore riferimento allo “staff”. La parola assume qui, però, un significato diverso: «The ancient proverb will be well effected: / A *staff* is quickly found to beat a dog» (III, 1, vv. 170-171) [Il vecchio proverbio si mostrerà efficace: / “Si fa presto a trovare un bastone per battere il cane”]. La rete segnico-semantic originatasi dalla suggestiva iterazione intratestuale del lemma “staff” (e delle altre occorrenze sinonimiche, quali *crutch*, *wand*, *stick*) si mostra ormai visibile, e ci consente di rinvenire anche le rifrangenze simboliche relative all'*imagery* zoomorfa: il bastone è l'emblema concreto del potere di Gloucester (e del potere in generale) ma anche l'oggetto simbolo del suo ruolo, metaforico-figurativo, di “pastore del gregge”. Gloucester Protettore e Pastore, impugnando il bastone, protegge il gregge tenendolo al sicuro dagli agguati dei lupi; ma, una volta costretto a disfarsene e a gettarlo via, quello stesso bastone viene raccolto dai suoi nemici che lo usano contro di lui: ne fanno infatti un'arma per massacrare Humphrey, che ha assunto ormai le sembianze di un cane indifeso. In altre parole, se Humphrey-Pastore esercitava il suo potere su un re e un popolo zoomorfizzati in gregge e li difendeva dai Pari (animalizzati, a loro volta, in lupi), ora,

privato del bastone del potere, diventa un cane percosso – guarda caso – proprio da un bastone.

L'immagine dell'animale indifeso che viene maltrattato da un essere umano torna dopo pochi versi, nelle parole di Enrico, allorché associa Gloucester ad un vitello, picchiato a sangue dal macellaio che lo sta trascinando verso il mattatoio:

KING HENRY VI:

My heart is drowned with grief
Whose flood begins to flow within mine eyes
[...]
What louting star now envies thy estate,
That these great lords and Margaret our queen
Do seek subversion of thy harmless life?
Thou never didst them wrong, nor no man wrong;
And as the butcher takes away the calf
And binds the wretch, and beats it when it strays,
Bearing it to the bloody slaughter-house,
Even so remorseless have they borne him hence;
And as the dam runs lowing up and down,
Looking the way her harmless young one went,
And can do nought but wail her darling's loss,
Even so myself bewails good Gloucester's case
With sad unhelpful tears, and with dimm'd eyes
Look after him and cannot do him good,
So mighty are his vowed enemies.
His fortunes I will weep; and, 'twixt each groan
Say "Who's a traitor? Gloucester he is none"
(*Henry VI, part II, III, 1, vv. 198-222*)

[RE ENRICO: Il mio cuore affoga nel dolore, / E la piena di tal dolore già principia a fluir dai miei occhi ... Che maligna stella invidia ora la tua fortuna al punto che questi grandi signori e Margherita nostra regina cerchino la rovina della tua vita innocente? Tu non hai mai fatto torto né a loro né ad alcun altro. Come il beccaio trascina il vitello e lega l'infelice e lo batte se recalcitra mentre lo conduce al macello, così senza alcuna pietà lo hanno condotto via; e come la madre corre muggendo qua e là, cercando dove sia andato il suo piccolo innocente e può solo lamentar la perdita del suo caro, così compiangono il caso del buon Gloucester con tristi lacrime vane e lo seguono con occhi velati dal pianto senza potergli dare alcun aiuto, tanto potenti sono i suoi nemici. Lamerterò la sua fortuna e tra un gemito e l'altro dirò "chi è traditore? Non certamente Gloucester".]

Lo strazio della bestia condotta al macello viene descritto con tanta dovizia di particolari da riportare alla mente del lettore un

dato su cui i biografi di Shakespeare si sono unanimemente soffermati: vale a dire che Shakespeare – sia per via del mestiere del padre che dei lunghi soggiorni trascorsi nella tenuta in campagna di uno zio paterno – ebbe l’opportunità di assistere ai macabri rituali della vita campestre. La malinconia struggente che si sprigiona dai versi in cui la madre del vitellino geme nell’impotenza di salvare il suo piccolo induce a pensare che il futuro drammaturgo non ne sia stato indifferente testimone¹²².

La similitudine della mucca inerme e smarrita che, per mero istinto, si dispera nel momento in cui le viene sottratto il vitello e che, priva di razionalità, non sa servirsi della propria forza fisica (addolorata ma incapace di avere una visione completa di quanto sta accadendo, “corre muggendo qua e là” invece di scagliarsi contro i suoi nemici) mette in risalto un ulteriore tratto che fino a questo momento non aveva connotato Enrico: la stupidità. Simile alla mucca, parimenti incapace di interpretare gli eventi, non sa servirsi del potere che pure possiede per opporsi alla prepotenza di quanti lo circondano. Il suo regale potere è vano, come la forza inutilizzata di una mucca.

Gloucester, nel frattempo, viene condotto via. A tendergli la mano, mentre Enrico piange e si dispera, c’è solo la Morte. La “harmless life” di colui che Enrico aveva definito “harmless dove” (*Henry VI, part II, III, 1, v. 71*; e “harmless” torna ancora

¹²² Un altro riferimento al macello degli animali da allevamento si riscontra in *Henry VI, part II*, nella scena in cui il ribelle Jack si complimenta con il beccaio di Ashford che sui campi di battaglia uccide i nemici come se si trattasse di pecore e buoi da scannare nel suo mattatoio: CADE: «Where’s Dick, the butcher of Ashford?»; DICK: «Here, sir»; CADE: «They fell before thee like sheep and oxen, and thou / behavedst thyself as if thou hadst been in thine own / slaughter-house: therefore thus will I reward thee, / the Lent shall be as long again as it is; and thou / shalt have a licence to kill for a hundred lacking one» (IV, 3, vv. 1-7) [CADE: Dov’è Dick, il macellaio di Ashford?; DICK: Eccomi, messere; CADE: Sono caduti davanti a te come pecore e buoi, e ti sei comportato come se fossi nella tua beccheria: e questa sarà la tua ricompensa: la quaresima sarà lunga il doppio e tu avrai licenza di macellare per novantanove persone].

adesso, in riferimento al vitello: il re resta fedele all'aggettivazione evangelica) sta per giungere ormai al termine. La vittima innocente sarà presto immolata, ma a Satana, non a Dio: la morte di Gloucester non salverà nessuno.

I versi di Enrico sopra analizzati consentono anche ulteriori riflessioni. La metafora dello *slaughter-house* si inserisce in un contesto dominato dall'isotopia dell'acqua, sia da un punto di vista drammatico (poiché il re, mentre parla, non riesce a frenare le lacrime) che meramente linguistico, dal momento che Enrico non solo enfatizza il proprio pianto doloroso descrivendolo con espressioni idiomatico-metaforiche associate all'annegamento e al fluire delle acque ("My heart is *drowned* with grief / Whose flood begins to flow within mine eyes"), ma fa anche un uso insistito di lessemi legati, più o meno direttamente, all'atto del lacrimare: *wail; bewails; tears; dimm'd eyes; weep*. L'inflazione di riferimenti all'acqua e al pianto suggerisce l'immagine di un Enrico che, vinto dalla debolezza e travolto dal dolore, quasi si *liquefa* progressivamente. Non stupisce, quindi, che Margherita, uscito il re di scena, lo paragoni ad un blocco di neve in disgelo: "Free lords, cold snow melts with the sun's hot beams" (Nobili Signori, la neve fredda si scioglie ai caldi raggi del sole). Poi, infastidita da quella che lei stessa definisce la "foolish pity" di suo marito, e per giustificare il comportamento agli occhi degli altri membri della Corte, la regina torna ad insistere sul tema dell'apparenza ingannevole del duca di Gloucester e, nel farlo, chiama in causa ancora una volta il regno animale. Anche nella scelta dei paragoni zoomorfi Margherita resta presa dall'isotopia dell'acqua: il coccodrillo (rettile acquatico) e le sue false lacrime; il serpente arrotolato sulla riva di un corso d'acqua:

QUEEN MARGARET:
Free lords, cold snow melts with the sun's hot beams"

Henry my lord is cold in great affairs,
Too full of foolish pity, and Gloucester's show
Beguiles him as the mournful crocodile
With sorrow snares relenting passengers,
Or as the snake roll'd in a flowering bank,
With shining chequer'd slough, doth sting a child
That for the beauty thinks it excellent.
(*Henry VI, II part, III, 1, vv. 223-230*)

[REGINA MARGHERITA: Nobili Signori, la neve fredda si scioglie ai caldi raggi del sole. Enrico, mio signore, è troppo freddo nelle grandi occasioni, troppo pieno di futile pietà, e l'apparente bontà di Gloucester lo inganna come il coccodrillo lacrimoso sorprende con quella finzione di dolore i creduli viandanti; o come il serpente che con pelle lucida e screziata sta attorcigliato su una riva fiorita e punge un fanciullo che lo crede buono perché è tanto bello.]

Prima di tutto, è evidente che qui riprende forma quel contraccollo dei sememi che si impone come uno dei tratti che meglio definiscono la *imagery* zoomorfa attivata all'interno della *Whole Contention*: in effetti, per quanto Margherita stia oltraggiando Gloucester, i tratti semantici del coccodrillo e del serpente non connotano lui ma ricadono sulla regina stessa (oltre che sui personaggi a cui ella si sta rivolgendo). Nel contempo, l'ancestrale senso di ripugnanza che gli uomini avvertono alla vista di queste bestie viscide, che si muovono sgusciando nel terreno melmoso, permea di sé l'aria che i personaggi respirano, rendendo nauseabondo, e ancora più greve, il clima di corruzione in cui gli eventi si stanno snodando. E non c'è nemmeno bisogno di aggiungere che la presenza di due rettili, in siffatta circostanza, ha anche l'effetto di riaffermare la presenza del demoniaco.

In ogni caso, Enrico, dal momento in cui si sottrae alla protezione del buon duca Humphrey, perde qualsiasi opportunità di comando sul Regno, e la sua figura di re si *dissolve*. Uno scioglimento del potere monarchico che ha, come sua immediata e ben percepibile conseguenza, la trasformazione della Corte in un sudicio pantano.

A dispetto della menzione della neve e della duplice occorrenza dell'aggettivo "cold", le tre immagini che si susseguono alludono ad un ambiente dominato da un clima tutt'altro che freddo: l'acqua in cui si va sciogliendo Enrico è riscaldata da (tautologici) "sun's hot beams". Subito dopo compaiono due rettili, un coccodrillo e un serpente, animali che vivono, notoriamente, nelle zone a temperatura calda. È implicita la deduzione che le lacrime del coccodrillo – come quelle di Enrico – scorrono sotto i raggi del sole. Il serpente, dal canto suo, si trova su di una riva fiorita – un terreno umido, dunque, sul quale il calore del sole ha fatto sbocciare i fiori.

Dall'unione di queste tre immagini – il ghiaccio che si fonde, il coccodrillo che lacrima e il serpente arrotolato sulla proda – emerge l'associazione semantico-figurativa *dissoluzione-acqua-calore-animali infidi-corruzione*, che conduce direttamente al processo biologico dell'abiogenesi: è come se le vili lacrime di Enrico (complice, con la sua arrendevolezza, dell'omicidio di un giusto), riscaldate dal sole, e amalgamate col terreno infetto della Corte inglese (*infetto* perché vi poggiano i piedi di creature demoniache quali Margherita e i suoi sostenitori) avessero generato i viscidetti rettili menzionati dalla regina. Ed è interessante notare che, prima della 'liquefazione' di Enrico, nell'opera non si riscontri la presenza né di rettili né di altre creature che nascono e vivono in ambienti umidi o paludosi. Da quel momento in poi, invece, più di una volta la Corte inglese apparirà simile ad un terreno acquitrinoso, in cui proliferano rettili, rospi, vermi e insetti di varia natura. Un pantano ripugnante in cui avrà vita e troverà il suo nutrimento anche Riccardo III, il "fouler toad" ("il rospo più schifoso") della Guerra delle due Rose (e delle *Histories* di Shakespeare)¹²³.

¹²³ Riccardo III viene definito "toad" sei volte, una in *Henry VI, III part*, cinque in *Richard III*: MARGARET: «But thou art neither like thy sire nor

Anche in *Henry VI, part III*, nella scena in cui Enrico è seduto in lacrime sul cumulo di terriccio della tana di talpa, si riscontra l'associazione figurativa tra l'acqua e il terreno, e quindi l'associazione semantica con l'abiogenesi: le lacrime di Enrico scorrono copiose, e continuano a rendere fecondo il terreno infetto dell'Inghilterra, che genera e nutre mostruose creature. Non a caso, di lì a poco, il 'cucciolo di mostro', Riccardo III, ormai cresciuto, diverrà sovrano. Inquietante, da questo stesso punto di vista, è la penultima scena dell'opera, in cui Enrico VI viene pugnalato dal futuro Riccardo III: RICHARD: «I'll hear no more: die, prophet, in thy speech, (*Stabs him*) / For this, amongst the rest, was I ordained»; KING HENRY VI: «Ay, and for much more slauther after this, / O God forgive my sins, and pardon thee!»; RICHARD: «What, will the aspiring blood of Lancaster / Sink in the ground? I thought it would have mounted» (V, 4, vv. 57-62). Oltre all'evidente richiamo all'immagine del mattatoio, in cui l'Inghilterra si è ormai mutata da tempo, non può non balzare agli occhi il fatto che nei versi pronunciati dall'omicida il processo di abiogenesi assuma aspetti sinistri, perché al terreno inglese, questa volta, non va a mescolarsi il pianto di un re vile, bensì il sangue di un re assassinato.

dam; / But like a foul mis-shapen stigmatic, / Mark'd by the destinies to be avoided, / As venom toads, or lizards' dreadful stings» (*Henry VI, part III*, II, 2, vv. 135-138) [Ma tu non sei simile né al tuo genitore né alla sua donna, / Piuttosto uguale a un'oscena e deforme anomalia, / Marchiato dalle Parche in modo che ti si possa evitare, / Come i rospi velenosi o le punture mortali delle lucertole]. ANNE: «Never hung poison on a fouler toad» (*Richard III*, I, 2, v. 147) [Mai è caduto veleno su un rospo più schifoso]; QUEEN MARGARET: «The time will come when thou shalt wish for me / To help thee curse that poisonous bunchback'd toad» (*Richard III*, I, 3, v. 244) [Verrà tempo in cui mi chiederai aiuto per / Maledire quel rospo velenoso e gobbo]; QUEEN ELIZABETH: «O, thou didst prophesy the time would come / That I should wish for thee to help me curse / That bottled spider, that foul bunchback'd toad! » (*Richard III*, IV, 4, vv. 79-81) [Oh, tu mi avevi predetto che sarebbe venuto il tempo in cui avrei desiderato essere aiutata da te a maledire quel ragno a bottiglia, quel rospo di un gobbo!]; DUCHESS: «Thou toad, thou toad, where is thy broche Clarence?» (*Richard III*, IV, 4, vv. 145-146) [Rospo, rospo, dov'è tuo fratello Clarence?].

Il duca di Gloucester è ritenuto pericoloso da tutti i pari: disfarsi di lui è dunque interesse di entrambe le fazioni antagoniste, che uniscono le forze per annientare il nemico comune. Una volta eliminato il duca, gli York e i Lancaster torneranno a dilaniarsi per soddisfare le ambizioni personali. Ma adesso è necessario eliminare il pericolo più imminente.

Nella III scena del I atto di *Henry VI, part II*, i nobili discutono aspramente riguardo ad una nomina per la reggenza in Francia. York e Somerset sono i due contendenti. La prima parola spetta al re. Ma il 're-talpa' si sottrae alla responsabilità di decidere e lascia la parola ai membri della Corte: «For my part, noble lords, I care not which: / Or Somerset or York, all's one to me» (I, 3, vv. 104-105) [Da parte mia, nobili lord, non mi importa chi sia: / O Somerset o York, per me fa lo stesso]. Enrico, come suo solito, 'se ne lava le mani', e l'ignavia del re scatena nuovamente il caos. Warwick si schiera dalla parte di York, ma viene azzittito in malo modo da Winchester e Buckingham. Il conte di Salisbury balza in difesa di suo figlio Warwick. La regina Margherita dice la sua. Poi prende la parola il duca di Gloucester, e tutti i contendenti smettono di litigare tra loro per *puntare* lui, il duca, il nemico comune. Infatti, dopo il suo intervento, Suffolk, Winchester, Somerset, Buckingham e Margherita lo aggrediscono verbalmente uno dopo l'altro, senza dargli respiro: per Suffolk, Gloucester deve dimettersi perché ha mandato in rovina il Regno; Winchester lo accusa di aver sottratto denaro al popolo e alla Chiesa; Somerset chiosa Winchester dicendo che il duca ha usato il denaro tolto al popolo per coprire se stesso e sua moglie di beni di lusso; Buckingham aggiunge che Gloucester è stato oltremodo spietato nell'infliggere condanne ai trasgressori della legge. L'ultima accusa giunge dalla voce della regina: Gloucester ha messo in vendita città e cariche (I, 3, vv. 121-140).

Lo scontro dialogico, così serrato, dà l'idea di un vero proprio accerchiamento: Gloucester viene attaccato da tutte le parti. I Pari – animali carnivori assetati di sangue, che si azzannano senza requie per chi deve appropriarsi della preda – inveiscono contro di lui uno dopo l'altro, e la loro furia è tale da non dargli alcuna possibilità di replica e costringerlo alla fuga (Gloucester, infatti, esce di scena)¹²⁴. Lancasteriani e yorkisti si fondono in un unico branco nel momento stesso in cui percepiscono la presenza, tra loro, di un essere più temibile di tutti gli altri, che potrebbe impadronirsi da solo della corona (ossia della tanto vituperata preda). Gloucester viene quindi prima isolato, poi accerchiato, ed infine, come vedremo, eliminato.

Nella prima scena del terzo atto, subito dopo l'arresto di Gloucester, la regina Margherita sostiene la necessità della sua immediata eliminazione: «Believe me, lords, were none more wise than I / – And yet herein I judge mine own wit good – / This Gloucester should be quickly rid the world, / To rid us of the fear we have of him» (III, 1, vv. 231-234) [Credetemi, signori, anche se nessuno fosse più saggio di me / – E comunque mi reputo in questo abbastanza intelligente – / Questo Gloucester dovrebbe velocemente liberare il mondo, / Per liberare noi dalla paura che nutriamo verso di lui]. Suffolk e York non aspettavano altro: entrambi bramosi della morte del duca ma ben consapevoli della sua incolpevolezza e dell'impossibilità, quindi, di condannarlo a morte secondo la

¹²⁴ Uscito Gloucester di scena, ha luogo una breve quanto violenta zuffa tra le due femmine del branco: la regina Margherita schiaffeggia la duchessa di Gloucester, fingendo di averla scambiata per una serva irriverente. Eleonora non può reagire come vorrebbe (Margherita è pur sempre la regina), ma, pur limitandosi ad una minaccia verbale, non si astiene dall'evocare un gesto tipicamente ferino, qual è quello dell'unghia che scatta a ferire: «Could I come nesr your beauty with my nails, / I'd set my ten commandments in your face» (I, 3, vv. 144-145) [Potessi io mettere le unghie sulla vostra bellezza, vi lascerei sul viso il segno dei miei dieci comandamenti!].

legge, cercano un alibi che dia un'apparenza di liceità all'atto criminoso che si stanno accingendo a compiere. Tra loro c'è un tacito accordo: per quanto il duca sia scevro di colpe, la sua esistenza costituisce un intralcio. Bisogna dunque ucciderlo senza perdere altro tempo. E tuttavia, l'unico avvocato di cui questi diavoli possano servirsi è il linguaggio, con tutti i suoi nascosti poteri: servendosi della parola, York e Suffolk hanno l'opportunità di creare un mondo immaginario in cui reperire prove contro Gloucester. I due, infatti, elaborano lunghe similitudini zoomorfe che sostituiscono all'immagine della Corte inglese quella di un regno animale in cui a Gloucester è affidato il ruolo della belva assetata di sangue, mentre a re Enrico quello della bestiola innocente, che loro, i Pari, hanno il sacrosanto dovere di mettere in salvo. Il primo paragone zoomorfo è affidato alla voce del duca di York:

YORK

'Tis York that hath more reason for his death.
But, my lord cardinal, and you, my Lord of Suffolk,
Say as you think, and speak it from your souls,
Were't not all one, an empty eagle were set
To guard the chicken from a hungry kite,
As place Duke Humphrey for the king's protector?

QUEEN MARGARET:

So the poor chicken should be sure of death.

(*Henry VI, part II, III, 1, vv. 245-251*)

[YORK: È York che ha i motivi maggiori per la sua morte. / Ma, Monsignor Cardinale, e tu, Lord Suffolk, / Tirate fuori chiaro e tondo quello che avete in animo: / Non sarebbe come porre un'aquila con la pancia vuota / A guardia del pulcino insidiato da un nibbio affamato, / Sistemare il duca Humphrey come protettore del re?; MARGHERITA: Così il povero pulcino sarebbe sicuro di morire.]

York, preso dall'eccitazione che precede il raggiungimento di un traguardo tanto anelato, crea un'immagine che svela i suoi intenti segreti perché rende esplicito il pericolo maggiore che incombe su re Enrico: la sua similitudine rivela che, una volta uccisa l'aquila, il pollo resterà in balia di un altro rapace, ancora

più pericoloso. Ma procediamo per ordine. «In the Renaissance mind», si legge alla voce “Eagle” nell’*Encyclopedia of Shakespeare’s World* di K. Olsen, «which arranged all things in hierarchies, the eagle was the king of birds. It soared and nested high; it was physically large and powerful; its vision was acute. It could look directly at the sun, and so had almost magical abilities»¹²⁵. La capacità dell’aquila di volare ad altezze vertiginose e la sua abitudine di costruirsi il nido in luoghi inaccessibili all’uomo, e soprattutto la capacità di fissare il sole, fa di quest’uccello un simbolo ricco di significati non sempre concordanti tra loro. Shakespeare, infatti, ne fa uso sia per designare la regalità che per indicare l’ambizione fuori misura. Se, per esempio, in *Richard II* l’aquila viene evocata per definire il temperamento regale del mansueto re Riccardo, di cui viene detto che «His eye, / As bright as is the eagle’s, lightens forth / Controlling majesty» (III, 3, vv. 68-70) [Il suo occhio, / splendente come quello dell’aquila, / Illumina la sua maestà che governa”], in *Henry VI, III part* è il futuro Riccardo III a nominare il rapace per svegliare l’ambizione in suo fratello, il principe Edoardo, incitandolo ad aspirare al trono perché figlio, appunto, di un’aquila regale: «If thou be that princely eagle’s bird, / Show thou descent by gazing ’gainst the sun» (II, 1, vv. 91-92) [Se tu sei la prole di quell’aquila regale, / Dimostra la tua discendenza puntando lo sguardo sul sole]”¹²⁶.

Se l’aquila costituisce un simbolo bifronte, al confine tra il divino e il demoniaco, in cui convivono tratti distintivi declinabili in senso positivo o negativo a seconda di ciò che si intende caratterizzare, il nibbio – a cui York paragona se stesso

¹²⁵ K. Olsen, *All Things Shakespeare. An Encyclopedia of Shakespeare’s World*, Vol. I, cit., p. 87.

¹²⁶ Un breve ma interessante resoconto dell’uso del simbolo dell’aquila nella letteratura dell’Inghilterra elisabettiana – da Jonson a Shakespeare a Lyly – si trova in E. Phipson, *The Animal Lore of Shakespeare’s Time. Including Quadrupeds, Birds, Reptiles, Fish and Insects*, Kessinger, 2004, pp. 232-235.

– è invece un emblema del tutto negativo: considerato un uccello di malaugurio, è in Shakespeare sempre associato, come rilevava Armstrong¹²⁷, all'idea di morte, ed anche a quelle, più specifiche, di letto di morte, sangue, putrefazione della carne. I nibbi, infatti, avevano l'abitudine di rubare panni stesi ad asciugare per costruire i propri nidi, ed erano gli uccelli saprofaghi della Londra elisabettiana¹²⁸. Per quanto York intenda, quindi, connotare negativamente Gloucester attraverso il paragone con l'aquila affamata, la negatività dell'immagine viene polarizzata dalla figura del nibbio, a cui York paragona (forse inconsciamente) se stesso e gli altri cospiratori.

¹²⁷ E.A. Armstrong, *Shakespeare's Imagination. A Study of the Psychology of Association and Inspiration*, Lindsay Drummond, London, 1946, p. 22.

¹²⁸ «Kite: A scavenging bird, and thus lowly and despicable, a bird of ill omen. It is sometimes called a puttock. It has a forked tail. It was known to scavenge not only for food but also for small items of linen left to dry on hedges, which it stole to augment its nest». K. Olsen, *All Things Shakespeare. An Encyclopedia of Shakespeare's World*, Vol. I, cit., pp. 88-89.

Capitolo IV. *Animal analogies in Othello*

IV.I. *Asino e padrone*

Se, come avrebbe preferito Samuel Johnson, Shakespeare avesse fatto a meno di scrivere il primo atto di *Othello*¹²⁹, il pubblico di tutti i tempi sarebbe stato privato della scena in cui Iago e Roderigo, nel cuore della notte, irrompono sotto la finestra di Brabanzio per urlargli che sua figlia è fuggita via col Moro; e non avrebbe potuto ascoltare i versi in cui Otello racconta del tempo in cui Desdemona, a poco a poco, si innamorò di lui. Senza questo atto, Iago non avrebbe formulato la frase, poi divenuta celeberrima, «I am not what I am» (I, 1, v. 65), Roderigo non avrebbe definito Otello «the thick-lips owe» (I, 1, v. 66) e Desdemona non si sarebbe paragonata ad una «moth of piece» (I, 3, v. 254). Tutto ciò avrebbe sottratto al dramma scene di intensa suggestione e non pochi versi di importanza cruciale per la caratterizzazione dei personaggi principali; e non avrebbe nemmeno offerto la possibilità, a schiere critici, di domandarsi se Otello e Desdemona avessero consumato o meno il loro matrimonio, di paragonare il putiferio

¹²⁹ «The scenes from the beginning to the end are busy, varied by happy interchanges, and regularly promoting the progression of the story; and the narrative in the end, though it tells but what is known already, yet is necessary to produce the death of Othello. Had the scene opened in Cyprus, and the preceding incidents been occasionally related, there had been little wanting to a drama of the most exact and scrupulous regularity». S. Johnson, *Johnson on Shakespeare*, ed. by R.W. Desai, Sangam Books, London, 1997², pp. 207-208. Johnson sarebbe stato ben contento di sapere che Arrigo Boito, circa tre secoli più tardi, avrebbe fatto cominciare l'*Otello* verdiano proprio dalla prima scena del secondo atto, ossia dall'arrivo a Cipro delle navi di Desdemona, Iago ed Otello. Per le modalità in cui Verdi e il suo librettista riadattarono la tragedia shakespeariana si vedano: F. Kermode, «Shakespeare and Boito», in *Pieces of my Mind: Essays and Criticism 1958-2002*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 2003, pp. 357-373; G. Bradshaw, 'Metaferocities: Representation in *Othello* and *Otello*', *Shakespearean International Yearbook*, 3, 2003, pp. 336-356.

scatenato da Iago e Roderigo sotto la dimora di Desdemona all'antico rito della *charivari*, o di scorgere in Iago, partendo proprio dalla sua dichiarazione «I am not what I am» – che ricalca in ardita quanto blasfema parodia quella di Jaweh («I am that I am»: *Esodo*, 3:14) – la figura di Lucifero¹³⁰. Senza il primo atto, dunque, la tragedia sarebbe stata sì, come aveva sostenuto il dott. Johnson, più rigorosa, più 'esatta' dal punto di vista delle strutture drammaturgiche, ma avrebbe perso molto (troppo) dal punto di vista delle strutture profonde, poiché gran parte dei paradigmi tematici, semantici e figurativi dell'opera appaiono in germe in questi primi quattrocento versi. A questo si aggiunge – ed è la questione che ci riguarda più da vicino – il fatto che nell'opera sarebbero comparsi ben 14 zoonimi in meno, alcuni essenziali alla elaborazione di quattro fra le più ipotipotiche figurazioni zoomorfe concepite dalla mente di Iago. Pensiamo quindi che si possa condividere l'ironia con cui Jane Adamson ha stigmatizzato questo vero e proprio strafalcione interpretativo di Johnson:

Dr. Johnson was nodding – was indeed sound asleep, I think – when he said that “Had the scene opened in Cyprus, and the preceding incidents been occasionally related, there had been little wanting to a drama of the most exact and scrupulous regularity”¹³¹.

¹³⁰ In I, 1, Iago, nella nota immagine animale del *black ram* che monta la *white ewe* (vv. 87-88) fa l'unica allusione esplicita, in tutta l'opera, ad un'unione sessuale tra il Moro e la veneziana. Senza quest'immagine, saggi incentrati sul 'bed-motiv' in *Othello*, come “Unproper beds”: Race, Adultery and Hideous in *Othello*” (M. Neill, *Shakespeare Quarterly*, 40, 1989, pp. 384-412, ora in *Putting History to the Question: Power, Politics and Society in English Renaissance Drama*, Columbia University Press, New York, 2000, pp. 237-268), “Othello's Unconsummated Marriage” (T.G.A. Nelson & C. Haines, *Essays in Criticism*, 33, 1983, pp. 1-17) o “Othello's Marriage is Consummated” (N. Nathan, *Cahiers Élisabéthains*, 34, 1988, 79-82) forse non sarebbero stati concepibili. Riguardo all'identificazione di Iago con l'Anticristo si vedano H. Bloom, *Ruin the Sacred Truth: Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Harvard University Press, Harvard, 1989, pp. 64-69 e le riflessioni che ne trae P. Boitani nel suo *Esodi e Odissee*, Liguori, Napoli, 2004, pp. 165-66.

¹³¹ J. Adamson, “*Othello*” as Tragedy: Some Problems of Judgment and Feeling, Cambridge University Press, Cambridge, 1980, p. 33.

Entriamo ora nel vivo dell'opera. Atto primo, scena prima: Roderigo, gentiluomo veneziano, sta rimproverando a Iago – un uomo in cui aveva riposto la sua fiducia – di non averlo messo a conoscenza di qualcosa che per lui doveva rivestire una notevole importanza: RODERIGO: «Tush! Never tell me; I take it much unkindly / That you, Iago, who hadst had my purse / As if the strings were thine, shouldst know of this» (I, 1, vv. 1-3) [No, non insistere! E mi dispiace molto / Che proprio tu, Iago, che tenevi da padrone / La mia borsa, non mi abbia detto niente]. Non abbiamo modo di capire, però, a che cosa Roderigo si stia riferendo di preciso. Iago replica con un lungo discorso in cui svela i motivi che hanno alimentato in lui l'odio per un non ben identificato «he» (v. 12)¹³², suo superiore, avido di potere, il quale – non tenendo conto né del valore dimostrato sul campo di battaglia né della sua anzianità di grado – gli ha rifiutato la nomina a luogotenente, preferendo a lui «one Michael Cassio, a Florentine» (v.20), e concedendogli solamente il ruolo di alfiere.

Le prime battute che Iago e Roderigo si scambiano (e lo stesso si può dire di tutta la prima scena dell'atto I) sono contrassegnate dalla vaghezza, dall'approssimazione, dalla mancata specificazione di elementi necessari alla comprensione di quanto i due personaggi stiano dicendo. «In no other play of Shakespeare's except may be Hamlet», annota Edward Petcher, «do we have to work so hard and over such a sustained period in order to determine what the play is about»¹³³. L'indefinitezza gravida di allusioni che caratterizza la prima scena di *Othello* si porrà come linfa vitale (anzi *mortale*, dovremmo dire) del linguaggio utilizzato da Iago, che proprio attraverso stratagemmi

¹³² Al v. 39 riceverà l'epiteto «the Moor»; il nome proprio, Otello, gli sarà attribuito solo nella terza scena (I, 3, v. 48).

¹³³ E. Petcher, *Othello and the Interpretive Traditions*, University of Iowa Press, Iowa City, 1999, p. 31.

retorici fondati sull'omissione di informazioni o sulla negazione di concetti affermati in precedenza (stiamo parlando di figure quali la reticenza e la litote) sarà lo strumento di cui egli si servirà per far esplodere la gelosia di Otello e condurlo alla pazzia (in primo luogo in III, 3, ossia nella cosiddetta *Temptation Scene*, su cui ci soffermeremo più avanti).

Ad ogni modo, i versi di Iago (vv. 8-33) sembrano gettare un barlume di luce sull'oscuro incipit del dramma: esiste dunque un potente, un certo Moro (presumibilmente il *villain*), che ha commesso un atto di iniquità contro un suo inferiore, il quale ha adesso intenzione di farsi giustizia. Sembrerebbe trattarsi dell'ennesimo *revenger's play*. A questo punto lo spettatore elisabettiano/giacomiano, individuati senza troppi problemi i primi fili della trama dell'opera, poteva cominciare a godersi lo spettacolo, non immaginando che sino alla fine della tragedia sarebbe rimasto invischiato in quei medesimi fili, intrecciati e annodati in maniera anomala, con movimenti scaltri e indecifrabili, dalle dita dello stesso Iago.

Resta il fatto che in apertura di dramma il desiderio di rivalsa di Iago sembra motivato, e la figurazione zoomorfa che egli crea per spiegare a Roderigo il perché della sua scelta di continuare a seguire il Moro parrebbe di agevole decodificazione:

IAGO:

O! Sir, content you;

I follow him to serve my turn upon him;

We cannot all be masters, nor all masters

Cannot be truly follow'd. You shall mark

Many a duteous and knee-crooking knave,

That, doting on his own obsequious bondage,

Wears out his time, much like his master's ass,

For nought but provender, and when he's old, cashier'd:

Whip me such honest knaves. Others there are

Who, trimm'd in forms and visages of duty,

Keep yet their hearts attending on themselves,

And, throwing but shows of service on their lords,

Do well thrive by them and when they have lined their coats

Do themselves homage: these fellows have some soul;
And such a one do I profess myself.
(I, 1, vv. 41-55)

[IAGO: Piano, signore! Se sono al suo seguito, / Lo faccio unicamente per servire un mio scopo preciso. / Non possiamo essere tutti padroni, né tutti i padroni / Si possono seguire con fedeltà. Conoscerete / Certamente anche voi molti servi ossequienti, / Che si piegano fino a terra, che, tenacemente attaccati / Alla loro catena consumano la propria vita / Come l'asino del proprio padrone, contenti / Di una manciata di fieno, e che vengono buttati / Sulla strada quando sono vecchi. Servi troppo onesti, / Che bisognerebbe prendere a frustate! Altri, invece, / Sotto le apparenze e la maschera del dovere, / Non servono in realtà che se stessi; e fingendo / Di essere molto zelanti nel servire il padrone, arricchiscono / A sue spese. E, una volta foderati di pelliccia / I loro mantelli, non rendono omaggio che a se stessi. / Gente di carattere, questa, e alla quale / Io pure appartengo.]¹³⁴

A dettargli parole così piene di livore deve essere stata, certo, la mortificazione appena subita: Iago, disprezzando quanti trascorrono l'esistenza al servizio di un padrone, sempre troppo zelanti, nella stupida illusione che un giorno o l'altro riceveranno la degna ricompensa, sta disdegnando innanzitutto se stesso. Era stato anche lui, sino a poco tempo prima, un asino, l'asino di Otello, ed ora Otello lo aveva gettato via (e non sfugga il lapsus dell'alfiere, che per indicare il 'licenziamento' dell'asino-schiavo trae il verbo dal registro militare: "to cashier" sta infatti, come attesta l'*Oxford English Dictionary*, per "radiare un ufficiale")¹³⁵. Molto meglio, quindi, badare ai propri interessi e trarre dallo stato di subordinazione sociale tutto il profitto possibile.

In questo primissimo momento dell'opera, quando il Moro di Venezia non ha ancora fatto la sua comparsa sul palcoscenico e la caratterizzazione di Iago è stata appena abbozzata, quando

¹³⁴ Trad. it. di S. Quasimodo, Mondadori, Milano, 1976.

¹³⁵ Va opportunamente registrata anche la fortissima energia semantica insita nel termine *bondage*, che ha valenze soprattutto negative. L'*Oxford Dictionary* lo registra come «anything with which one's body or limbs are bound in restraint of personal liberty; a shackle, chain, fetter, manacle». Quanto al servo che si innamora delle proprie catene, è concetto assai antico e di inesausto uso nelle dottrine politiche attente all'idea di emancipazione: fino a Marx, Mao Zedong e alle teorizzazioni anticolonialiste e femministe.

ancora non si sono sfiorate le corde più profonde del dramma e si è quindi molto lontani da quella tensione drammatica e da quell'insondabilità semantica che indussero A.C. Bradley a definire proprio *Othello*, tra tutte le tragedie di Shakespeare, «the most painfully exciting and the most terrible»¹³⁶ – l'interpretazione della similitudine dell'asino (per quanto si riesca già ad avvertire lo 'scalpitare' dei suoi significati latenti) resta legata ad un fatto empirico, ossia alla vicenda personale di Iago o, per dir meglio, al modo in cui egli l'ha appena esposta.

Se però osserviamo questa stessa similitudine alla luce dei successivi sviluppi del dramma – quando cioè il personaggio di Iago ha ormai preso forma (ha anzi *perso* forma, se teniamo conto del fatto che si tratta di uno dei personaggi più frastagliati di Shakespeare)¹³⁷ – e dopo aver individuato e analizzato altre rilevanti occorrenze dell'immagine dell'asino nel macrotesto shakespeariano, allora essa ci apparirà in una prospettiva più vasta, che ci consentirà di coglierne le molte plurisignificanze, sia in rapporto alla caratterizzazione del personaggio di Iago, che alla relazione di complementarità Iago-Otello, che alle tematiche di fondo dell'opera.

Un primo dato da considerare, è che quanto l'alfiere lamenta a proposito del repentino arresto della propria carriera militare, è solo la prima delle motivazioni addotte a sostegno del suo odio per il Moro. Più avanti si andrà col dramma, più il movente dei

¹³⁶ «What is the peculiarity of *Othello*? What is the distinctive impression that it leaves? Of all Shakespeare's tragedies, I would answer, not even excepting *King Lear*, *Othello* is the most painfully exciting and the most terrible». A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (1904), Macmillan, London, 1914, p. 176.

¹³⁷ Più si procede nell'opera, più il personaggio di Iago si disgrega ed i suoi contorni si sfumano. Alla fine di *Othello* non si ha più su di lui alcuna certezza. Del resto, nella sua ultima battuta, Iago ammette di non saper spiegare nemmeno a se stesso i motivi che l'hanno indotto a compiere il male. Le sue azioni – ossia il manifestarsi del Male, del demoniaco – si ripercuoteranno su Otello con una violenza tale da disgregarne la struttura umana: di Otello non resterà che la parte bestiale.

suoi atti diventerà problematico, addirittura oscuro. Iago, infatti, aggiungerà altre due giustificazioni, una alla fine del I atto ed una all'inizio del II, entrambe di carattere privato-passionale (e quindi non sociale, come nel caso della motivazione di cui sopra): qualcuno, dice Iago, gli ha dato motivo di pensare che il Moro sia stato l'amante di sua moglie Emilia; inoltre, anche lui, nel fondo del proprio animo, prova amore per Desdemona¹³⁸. Scrive A. C. Bradley: «A man moved by simple passions due to simple causes, does not stand fingering his feelings, industriously enumerating their sources, and groping about new ones. But it is what Iago does. And this in not all. This motives appear and disappear in the most extraordinary manner»¹³⁹. Al cospetto dell'insondabilità della cattiveria di Iago, Bradley giunge a concordare con Coleridge, che fu il primo a leggere in Iago – da lui definito «passionless character» – una naturale predisposizione al male; a vedere cioè in lui l'incarnazione della malvagità immotivata, autotelica, il prototipo del personaggio satanico, del perfetto seguace di quello che potremmo definire il

¹³⁸ Iago: «I hate the Moor: / And it is thought abroad, that 'twixt my sheets / He has done my office: I know not if't be true; / But I, for mere suspicion in that kind, / Will do as if for surety» (I, 3, vv. 383-387) [Odio il Moro perché sembra – così almeno / Si mormora in giro – che sia stato fra le mie lenzuola / A fare le mie veci. Non so se ciò sia vero; / Ma, in questi casi, basta un sospetto / Per darmi il diritto di agire come se ne avessi la certezza]; «The Moor, howbeit that I endure him not, / Is of a constant, loving, noble nature, / And I dare think he'll prove to Desdemona / A most dear husband. Now, I do love her too; / Not out of absolute lust, though peradventure / I stand accountant for as great a sin, / But partly led to diet my revenge, / For that I do suspect the lusty Moor / Hath leap'd into my seat; the thought whereof / Doth, like a poisonous mineral, gnaw my inwards; / And nothing can or shall content my soul / Till I am even'd with him, wife for wife» (II, 1, vv. 286-297) [Benché io non possa soffrirlo, devo riconoscere / Che il Moro è un uomo fedele, affettuoso, nobile, / E potrebbe essere un buon marito per Desdemona. / Ma anch'io amo Desdemona e non solo / Per puro desiderio fisico (sebbene anch'io, forse, / Debba rispondere d'un peccato così grave); / Ma in parte spinto dalla sete di vendetta, / Perché sospetto che il Moro / Si sia infilato un tempo nel mio letto. / E questo pensiero, come un veleno, mi rode / Le viscere; e nulla potrà calmarmi finché / Non gli avrò reso la pariglia: moglie per moglie].

¹³⁹ A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, cit., p. 185.

circolo dell'*evil for evil's sake*. Per Michael Neill, i critici che si muovono sulla scia di Coleridge:

Make a mistake in dismissing the Ensign's suspicions of adultery and his resentment at the lost lieutenancy as excuses designed to conceal the unfathomable nature of his malice. They overlook the meticulous ingenuity of Iago's counter-schemes of adulterous replacement, just as they ignore the self-lacerating punctilio with which he continues to stress the treacherous word 'Lieutenant' even after Cassio is formally stripped of his rank. It is, moreover, the fatal word that, at the triumphant conclusion of the Temptation scene, he will force Othello to pronounce: 'Now are thou my lieutenant'.¹⁴⁰

Certo, la mancata gratificazione professionale può essere addotta come causa scatenante dell'inarrestabile fluire delle scelleratezze di Iago, ma è più nel giusto Alessandro Serpieri, secondo il quale:

Il modo più semplice di uscire di imbarazzo – a parte quello coleridgiano di annullare tutti i suoi motivi “umani” nel segno di una metafisica diabolicità – è sceglierne uno come quello “vero” e relegare gli altri nell'area del fittizio, per autoinganno o per calcolo machiavellico di Iago [...]. Tutti i motivi sono validi, seppure tutti slittamenti di un unico desiderio segreto e inesplicabile.¹⁴¹

Un “desiderio segreto e inesplicabile”, quello di Iago, che Guido Paduano ha recentemente definito, in felice sintesi, come:

Niente più e niente meno che una volontà di potenza formale e universale, di cui sono epifenomeni il desiderio di ottenere la promozione toccata invece a Cassio, quello di vendicarsi dell'ingiustizia che presume di aver subito, il desiderio di possedere Desdemona, e quello di riscattare il tradimento – altrettanto presunto – della moglie Emilia¹⁴².

Ad ogni modo, che Iago sia sorretto o meno da una logica razionale che ne governa le azioni, che la stroncatura della sua

¹⁴⁰ W. Shakespeare, *Othello, the Moor of Venice*, ed. by M. Neill, The Oxford Shakespeare, Clarendon Press, Oxford, 2006, p. 152.

¹⁴¹ A. Serpieri, *Otello: l'eros negato*, Liguori, Napoli, 2003, p. 12.

¹⁴² G. Paduano, *Shakespeare e l'alienazione dell'io*, Editori Riuniti University Press, Roma, 2007, pp. 47-48.

carriera militare sia un fattore rilevante o marginale, che compia il male perché ha ricevuto il male o perché suppone di averlo ricevuto o per naturale inclinazione, resta il fatto che interpretare la similitudine dell'asino – la prima figurazione zoomorfa che compare in *Othello* – sulla base della sua reazione emotiva allo smacco sociale subito appare decisamente riduttivo, poiché è evidente che le sue azioni non sono dominate dalla sete di vendetta ma da un vero e proprio delirio di onnipotenza. Iago vuole sottomettere alla propria volontà gli esseri umani che lo circondano, primo fra tutti colui che, nella società, è il suo padrone. La similitudine asinina, quindi, leggibile di primo acchito come un'idrofoba manifestazione di disgusto nei confronti dei subordinati al potere altrui (e quindi, lo ribadiamo, anche e soprattutto nei confronti di se stesso), assume – ad un livello d'analisi più profondo – una funzione di tipo prolettico, poiché anticipatrice dei modi in cui si andrà sviluppando, nel corso dell'opera, la relazione Iago-Otello. È chiaro, infatti, che l'immagine dell'asino prefigura quel ribaltamento dell'ordine sociale che farà di Iago il padrone del suo padrone, e di Otello un asino¹⁴³. Ma procediamo per gradi.

Dalla tradizione favolistica esopiana sino alla fisiognomica di Giambattista Della Porta, l'asino è sempre stato il simbolo della credulità smisurata, della mancanza di perspicacia, dell'ottusità mentale, detto in una parola, della stupidità. Nell'*imagery* zoomorfa shakespeariana, l'asino – e in generale la bestia da soma – compare spesso (quando non sia inteso, come vedremo,

¹⁴³ È ben noto che nella tradizione favolistica la *reductio* allo stato ferino è reversibile per i buoni (per loro resta una punizione a tempo determinato, con contorni ai quali l'evo cristiano consegnerà tratti quasi purgatoriali) e irreversibile per i cattivi. Lo statuto di *Othello* come tragedia non consente, ai buoni, di essere assolti dal peccato della stupidità e della cecità. A differenza del Lucio di Apuleio, l'asino Otello non tornerà più alla condizione umana. Varrà infatti anche per lui ciò che il Faust marlowiano, citando Gerolamo, dice di sé nella celeberrima scena iniziale del dramma di cui è protagonista: «Stipendium peccati mors est».

nella sua simbologia erotica) associato all'immagine degli esseri umani che si servono di lui. Questo tipo di figurazione, che non è solo zoomorfa ma del tipo più complesso "bestia sfruttata-sfruttatore", consente da una parte l'individuazione e definizione di categorie umane come gli schiavi, i deboli, gli stolti (o qualsiasi altro gruppo o tipo umano che presenti delle caratteristiche che ne rendano possibile la sottomissione), dall'altra – e per opposizione – la raffigurazione di prototipi umani come lo schiavista, il padrone irricoscente, il despota, il dominatore, il plagiatore. In altre parole, in Shakespeare l'immagine dell'asino/bestia da soma sfruttato dagli uomini si pone come corrispettivo figurale della prevaricazione sociale, del dominio economico, politico o psicologico; in termini più generali, della legge del più forte, a sua volta esemplificatrice dell'attitudine, da sempre diffusa fra gli uomini, a sottomettere e ad usare i propri simili allorché il contesto storico-politico o la condizione psico-fisica del soggetto da reificare a strumento lo rendano possibile. Tema, questo, centrale in Shakespeare, che ricorre a questo tipo di figurazione in più di un'opera, sfruttandone a fondo le potenzialità espressive.

In *Julius Caesar*, ad esempio, quando Marc'Antonio vuole sottolineare la stupidità di Lepido e spiegare ad Ottaviano come sarà facile servirsi di lui per i loro scopi, lo paragona ad un asino:

ANTONY:

Octavius, I have seen more days than you:
And though we lay these honours on this man,
To ease ourselves of divers slanderous loads,
He shall but bear them as the ass bears gold,
To groan and sweat under the business,
Either led or driven, as we point the way;
And having brought our treasure where we will,
Then take we down his load, and turn him off,
Like to the empty ass, to shake his ears,
And graze in commons.

(IV, 1, vv. 18-27)

[MARC'ANTONIO: Ottaviano, ho visto più giorni di te; e anche se carichiamo di onori quest'uomo, per sgravarci del peso di molte accuse e calunnie, lui li porterà come l'asino porta l'oro, gemendo e sudando in tale incombenza, guidato o spinto da noi per la strada che gli indichiamo; e quando avrà portato il nostro tesoro dove noi vogliamo, allora gli toglieremo il fardello e lo manderemo via come un asino scarico a scuotere le orecchie e a pascolare nei campi.]

Marc'Antonio, che ritiene Lepido inferiore dal punto di vista delle capacità intellettive, sa che gli sarà agevole assoggettarlo al proprio volere. Non sfugge, tuttavia, che ad indicare le cariche onorifiche conferite a Lepido allo scopo di nutrirlo di illusioni e poterlo meglio utilizzare per i propri fini, Antonio avrebbe potuto più agevolmente utilizzare l'immagine della razione di foraggio (nello stesso Shakespeare più consueta), poiché in tal modo la similitudine avrebbe evocato quel tipo di reazione che secoli dopo si sarebbe chiamata pavloviana; al tempo stesso, l'immagine dell'animale che si affatica ma risponde a qualsiasi comando gli venga impartito, perché attratto per istinto irrefrenabile dalla ricompensa alimentare, avrebbe consentito un'immediata e completa 'asinizzazione' di Lepido. Ciò avverrà invece solo ai vv. 26-27, in quanto la prima parte della figurazione vuole ancora conservare a Lepido tratti antropozoomorfi: Lepido, cioè, come un asino nel quale si possa ancora riconoscere qualche ascendenza umana. Questa scelta è sostenuta sia da ragioni sintattiche (i verbi che descrivono il comportamento della bestia da soma dipendono tutti dal pronome personale "he", riferito, appunto, a Lepido) sia dal fatto che l'asino porta su dorso/spalle non una soma qualsiasi, ma un carico di oro. L'impressione che si intende comunicare, insomma, è quella di un essere *consapevole*, che suda e si affatica perché sa quanto prezioso sia il suo carico. Fino a questo momento, ad essere sottolineata è l'ingenuità del triumviro, che non sa avvedersi dell'inganno. Siamo ancora

nell'ambito di difetti umani. I versi conclusivi (vv. 26-27) sono però quelli che sottraggono a Lepido qualsiasi residuo di umano intelletto: ad essere ritratto è un asino, null'altro che un asino, il quale, dopo essere stato sfruttato, pascola nei campi, cedendo al gesto inconsapevole dello scuotere le orecchie, che è tipico di questo quadrupede e comunicativo della totale inconsapevolezza delle bestie. Lo scambio di marche semantiche tra l'uomo e l'animale si è interrotto a favore di una unilaterale zoomorfizzazione dell'umano.

Se in *Julius Caesar* il gruppo “bestia da soma-uomini sfruttatori” raffigura la strumentalizzazione, da parte di due scaltri (stavamo per dire “due volpi”), di un uomo ritenuto inferiore dal punto di vista intellettuale ma che occupa il loro stesso gradino nella scala sociale ed appartiene al loro stesso contesto economico e socio-culturale, nel *Merchant of Venice* accade qualcosa di diverso. Si tratta della scena in cui Shylock rinfaccia ai cristiani la pratica della schiavitù:

SHYLOCK:

You have among you many a purchased slave,
Which, like your asses and your dogs and mules,
You use in abject and in slavish parts,
Because you bought them.

(*The Merchant of Venice*, IV, 1, vv. 90-92)

[SHYLOCK: Voi tra di voi avete / Molti schiavi che avete comperati, /
E come i vostri asini, cani e muli, / Li usate in lavori abietti e vili, /
Visto che li avete comperati.]

Gli animali sfruttati e gli uomini sfruttatori simboleggiano qui due gruppi umani molto lontani e molto diversi tra loro: da un lato, gli uomini liberi della società borghese capitalistica e mercantile, dall'altro, “gli altri”, gli schiavi. Il dominio dell'uomo sull'uomo assume in questo caso una dimensione più vasta: le bestie sfruttate non rappresentano singoli individui soggiogabili perché meno dotati dal punto di vista intellettuale,

ma un intero gruppo etnico, tacciato di inferiorità sulla base di motivi di ordine economico, culturale, socio-antropologico e, più ancora, di pregiudizi¹⁴⁴.

In *Julius Caesar*, la figurazione delle bestie da soma accompagna la strumentalizzazione, da parte di un ristretto numero di uomini di un essere umano considerato inferiore ma ritenuto pur sempre, un essere umano dai suoi rivali. Nel *Merchant of Venice* la reificazione del gruppo umano è invece totale. Non a caso la metafora animale è concisa, secca: non si parla tipo di carico che gli schiavi-bestie devono trasportare, tanto meno si allude a dosi di foraggio. Gli schiavi – come gli asini e i muli e i cani) – sono esseri semplicemente animati, privi di coscienza e di diritti, oggetti che è lecito vendere e comprare. La figurazione asinina pronunciata da Iago accoglie entrambi questi sensi. Per quanto riguarda il tema della schiavitù, non può sembrare un caso che l'immagine dell'asino sfruttato e incatenato (un'immagine che, proprio in virtù

¹⁴⁴ In *Coriolanus*, bestie da soma come i muli e i cammelli sono invece metafora del popolo vittima della dittatura: BRUTUS: «We must suggest the people in what hatred / He still hath held them; that to's power he would / Have made them mules, silenced their pleaders and / Dispropertied their freedoms, holding them, / In human action and capacity, / Of no more soul nor fitness for the world / Than camels in the war, who have their provand / Only for bearing burdens, and sore blows / For sinking under them» (II, 1, vv. 237-245) [Dobbiamo ricordare alla gente l'odio / Che ha sempre avuto per loro. / E che, se avesse potuto, ne avrebbe fatto / Dei muli, avrebbe zittito i loro difensori, / Gli avrebbe tolto ogni libertà, / Perché in quanto a capacità e azione / Li pensa non più dotati / D'anima e di valore di cammelli in guerra, / Che gli si dà il foraggio per portare la soma / E legnate a leva pelle quando stramazzano]. L'immagine dei "camels in the war", ponendo l'accento sul nutrimento degli animali e sulle bastonate che ricevono nel momento in cui non hanno più la forza necessaria a portare i pesi, mette a fuoco uno dei tratti più tipici di ogni despota, ossia l'attitudine a nutrire di illusioni i suoi sudditi per poi fare di loro lo strumento del proprio potere, usandogli violenza qualora non si mostrino più disposti a soggiacere alla sua volontà. Un'immagine asinina si riscontra anche in *Measure for Measure*, dove l'asino viene addirittura innalzato a metafora della vita stessa: DUKE: «If thou art rich, thou'rt poor, / For like an ass whose back with ingots bows, / Thou bear'st thy heavy riches but a journey, / And death unloads thee» (I, 3, vv. 25-28) [Se sei ricca sei povera; perché come l'asino curvo sotto una soma d'oro, tu porti la pesante ricchezza un breve tratto: sopravviene la morte e ti scarica].

dell'indeterminatezza di fatti e significati che connota l'incipit dell'opera, si staglia netta, nitida, nella mente del lettore /spettatore) compaia proprio al principio di *Othello*, opera in cui il tema della riduzione in schiavitù (innanzitutto psicologica) riveste un'importanza cruciale. L'asino asservito non è soltanto Otello legato a Iago in quanto vittima di una sudditanza psicologica, ma anche Otello come prototipo dello schiavo vero e proprio. Il Moro – a dispetto dell'alto ruolo rivestito nella Repubblica di Venezia, continua ad essere considerato inferiore per le sue origini e – ovviamente – per il colore della sua pelle. Nonostante si tratti del primo personaggio a chiamare Otello col suo nome proprio e non con epiteti che lo identifichino come appartenente ad una diversa razza o con un'aggettivazione tesa ad isolarne specifici tratti estetici, il Doge usa una fraseologia che tradisce la sua considerazione di Otello come di un oggetto: «Valiant Othello, we must straight employ you / Against the general enemy Ottoman» (I, 3, vv. 48-49) [Valoroso Otello, abbiamo subito bisogno di voi / Per combattere contro il nostro comune nemico Ottomano]. Il verbo “employ” non lascia adito a dubbi. Più avanti, del resto, sarà lo stesso Otello a ricordare di essere stato, in passato, catturato e venduto come schiavo (I, 3, vv. 136-138).

Se adesso spostiamo la nostra attenzione dai contenuti ideologici all'intreccio (attraverso cui quegli stessi contenuti assumono forma e fruibilità), vedremo come questa figurazione, oltre che *epigrafica* rispetto alle tematiche dell'opera, sia anche *premonitrice* dello snodarsi degli eventi drammatici.

Marc'Antonio, abbiamo visto, sa che potrà soggiogare Lepido perché l'avversario è uno stupido; i cristiani del *Merchant of Venice* comprano e usano gli esseri umani dei paesi sottosviluppati in forza del propria poterr politico-economico. Iago vuole assoggettare Otello. Otello è un uomo intelligente e

potente. Eppure l'alfiere sa riconoscere ed isolare i tratti della personalità del Moro che, opportunamente manipolati, gli consentiranno di asservirlo alla propria volontà di onnipotenza.

Nel suo primo monologo, in cui traccia i primi schizzi del suo piano, Iago descrive così Otello: «The Moor is of a free and open nature, / That thinks men honest that but seem to be so» (I, 3, vv. 396-397) (Il Moro è franco e leale / E giudica onesti tutti gli uomini, anche quelli / Che solo all'apparenza sono tali). Otello è un uomo schietto, leale, e crede che i suoi simili siano come lui. Se, quindi, la stupidità asinina non gli appartiene, non gli sono però del tutto estranei gli elementi distintivi – altrettanto asinini – dell'ingenuità, della credulità e della mancanza di intuito. Iago saprà fare leva con così tanta forza su questi tratti asinini della personalità del Moro, da amplificarli e far sì che diventino, in lui, dominanti, e che egli assuma comunque, e totalmente, il comportamento (stupido) dell'asino.

Non è un caso, quindi, che nei due soli momenti del dramma in cui rivela in termini espliciti il suo intento di voler obnubilare la mente di Otello (ossia nei suoi due primi monologhi), Iago menzioni, nei paragoni di cui fa uso, proprio della figura dell'asino: «And will as tenderly be led by the nose / As asses are» (I, 3, vv. 398-399) [Sì, si lascerà senz'altro menare per il naso come un asino]; «Make the Moor thank me, love me, and reward me / For making him egregiously like an ass» (II, 1, vv. 306-307) [Cercherò di farmi ben volere, ringraziare e ricompensare / Dal Moro dopo aver fatto di lui un perfetto asino]. Nell'atto IV, quando cioè il suo piano è quasi giunto a compimento – ossia nella scena in cui Otello, per il crollo emotivo provocatogli dalla gelosia, sviene – Iago inserisce Otello all'interno della categoria dei “credulous”, che si può leggere come categoria animale (nello specifico, asinina) perché discende perpendicolo, diciamo così, dai versi appena citati:

«Work on, my medicine, work! Thus credulous fools are caught» (IV, 1, vv. 44-45) [Agisci, mio veleno, agisci! Gli sciocchi si prendono in trappola così].

Se ci allontaniamo per un momento dal rapporto Iago-Otello, o meglio, se cerchiamo di guardare ad esso come ad un caso esemplare – per quanto limite – delle dinamiche di potere e di dipendenza che si stabiliscono tra gli esseri umani in quanto tali, e dunque vi rintracciamo il fulcro ideologico-semanticamente dell'intera opera, allora la similitudine dell'asino ci parrà addirittura emblematica/epigrafica delle relazioni che intercorrono tra gran parte dei personaggi, poiché temi quali la schiavitù, l'asservimento, la dominazione, sono legati a doppio filo con quelli del legame sentimentale, che può trasformarsi, nelle sue espressioni più estreme, in sudditanza psicologica del soggetto che ama, o nella sua volontà di sottrarre la libertà all'oggetto amato. Se si suddividono in coppie i personaggi principali di *Othello*, è possibile rinvenire in ciascuna di esse rapporti di subordinazione o di sottomissione/dipendenza psicologica: in nessuna delle coppie attive in questa tragedia esiste un legame (sia esso di potere, affettivo-passionale, o si estrinsechi all'interno della sfera tragica o di quella comico-parodistica) che si possa definire paritetico. In altri termini, all'interno delle coppie Iago-Otello, Roderigo-Iago, Cassio-Iago, Bianca-Cassio, Desdemona-Brabantio, è sempre possibile individuare una parte dominante e una parte dominata, una parte che decide e una che soccombe; è possibile riconoscere, insomma, un padrone e un asino e vedere in questa sperequazione uno dei paradigmi che meglio definiscono i rapporti fra gli uomini.

IV.2. *La bestia a due groppe*

In *Midsummer Nigh's Dream*, Rocchella viene trasformato in un mostro dalla testa d'asino, e Titania, la regina delle fate, si innamora di lui al primo sguardo. Scrive Jan Kott:

Nell'incubo di questa notte d'estate, l'asino non simboleggia affatto la stupidità. Dall'antichità fino al rinascimento, all'asino fu sempre attribuita la massima potenza sessuale, nonché il fallo più lungo e più rigido di tutti i quadrupedi [...] L'etera, tenera e lirica Titania desidera l'amore bestiale. Puck e Oberon, parlando di Rocchella dopo la metamorfosi lo chiamano mostro. La fragile e dolce Titania si porta a letto un mostro [...] Era questo, l'amante che voleva. Era questo l'amante che sognava. Solo che non l'aveva mai voluto confessare a nessuno, neanche a se stessa¹⁴⁵.

Iago è un invidioso, ed Otello, per il solo fatto di esistere, costituisce per lui un inestinguibile focolaio di frustrazione. Dal confronto con il valoroso Moro – nella cui persona, dalla prospettiva di Iago, si sovrappongono potere sociale e potenza sessuale – Iago esce costantemente sconfitto; si sente umiliato 'a tutto tondo', nel suo ruolo di soldato e di uomo e, di conseguenza, mortificato nella sua funzione di maschio, e 'amputato' nella sua virilità (non a caso alla motivazione di ordine sociale l'alfiere ne aggiunge due che, come abbiamo visto, afferiscono alla sfera sessuale). Adesso, sostenere che Iago, nel paragonare due volte Otello ad un asino voglia fare esplicito riferimento alla sua potenza sessuale, sarebbe, con molta probabilità, una forzatura; ci è però lecito supporre che l'alfiere, nell'accostare figurativamente Otello proprio al mammifero superfallico per eccellenza stia, seppure per via obliqua, alludendo anche alla sua marcata (*bestiale*) virilità.

E ci sono, inoltre, anche buone ragioni per credere che nella mente di Iago (e a questo punto è opportuno ricordare che le

¹⁴⁵ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., pp. 225-226.

turpi fantasticherie che prendono forma nella mente di Iago, oltre a costituire il mondo virtuale in cui si muovono Otello e molti altri personaggi – primi fra gli altri Brabanzio, Roderigo e Cassio – si pongono come una sorta di inquietante sfondo subliminale, ricco di suggestioni oscene che lo spettatore non può eludere) l’immagine della coppia “Desdemona-Otello” non dovesse essere molto diversa da quella “Titania-Rocchella” (e dunque “donna-animale”, “creatura angelicata-mostro”, ed anche – e qui la dicotomia si insinua in ciascuno dei due elementi oppositivi – “fanciulla libidinosa dall’apparenza ingenua-uomo molto dotato sessualmente ma poco dotato intellettualmente”)¹⁴⁶. A dimostrarlo, oltre all’associazione figurativa Otello-asino, sono sia la visione che l’alfiere ha della sessualità (esplicitata più volte nel corso del dramma, e all’interno della quale si inserisce, ovviamente, anche l’opinione che egli ha della coppia Otello-Desdemona) che, e soprattutto, le figurazioni zoomorfe che egli crea ogniqualvolta intenda ritrarre insieme – ed in particolare nel momento dell’unione carnale – il Moro e la veneziana. Ma procediamo per gradi.

Ci troviamo ancora alla prima scena del I atto. Siamo nel cuore di una notte veneziana. Il senatore Brabanzio, tra le pareti di casa sua, sta dormendo. D’un tratto, dalla strada, giungono le grida infernali di Iago e Roderigo. Il primo a gridare sotto la finestra del senatore è Roderigo, al quale l’alfiere ha

¹⁴⁶ Anche queste funzioni (come già l’opposizione dominante-dominato) circoscrivono un’area vastissima all’interno delle letterature non solo europee. Si impongono anzi come un vero e proprio macrotema annodato attorno ad invarianti che il tempo non indebolisce. Nel solo ambito della cultura e della letteratura inglesi, per esempio, si può affermare senza tema di smentite che il romanzo gotico ne rappresenti una riscrittura alquanto scoperta (eclatante, direi, nel *Dracula* di Bram Stoker), che ha a sua volta un preciso corrispettivo nella coeva e copiosa paraletteratura a dominante pornografica. Si dovrà comunque attendere il 1979, l’anno in cui appare la raccolta *The Bloody Chamber and Other Stories* di Angela Carter, per vedere tutti questi elementi ripensati e riuniti in una sintesi magistrale. Com’è noto, la scrittrice vi sovrapponeva quanto di variamente scabroso si annidava nelle fiabe della tradizione.

raccomandato di strillare «with like timorous accent and dire yell / As when, by night and negligence, the fire / Is spied in populous cities» (vv. 75-77) [con grida di paura e di disperazione, / Come quando, di notte, d'improvviso, / Scoppia un incendio in una grande città]. I due continuano a sbraitare finché Brabanzio non compare alla finestra. È stato strappato al sonno, l'oscurità non gli consente di vedere chi c'è sotto la sua finestra. Ancora frastornato, ha appena il tempo di pronunciare qualche parola confusa che Iago gli inietta nella mente un'immagine di animalesca brutalità:

IAGO:
Even now, now, very now, an old black ram
Is tuppung your white ewe.
(I, 1, vv. 88-91)

[Ora, ora, proprio ora, un vecchio montone nero sta montando / La vostra candida pecorella. Su, su, svegliate / Con la campana a martello tutti i cittadini, / Prima che il diavolo vi faccia nonno.]

Se Brabanzio è ancora troppo intorpidito per lasciarsi colpire da questa immagine zoomorfa, essa può invece agevolmente attecchire nella mente del pubblico, resa ben desta dal desiderio di capire che cosa sta accadendo. La qualità stilistica, la carica di suggestione e la forza ipotipotica di questi versi sono tali che gli spettatori non potranno togliersi dalla mente quest'immagine sino alla fine dello spettacolo.

L'insistenza del v. 88 sull'*hic et nunc* viene intensificata sia dalla struttura fonica di *now* che da quella, sintattica, dell'intero verso. *Now*, avverbio dall'estesa protrazione vocalica, approda, in ciascuna delle sue tre occorrenze, ad una virgola, rallentando il ritmo del verso e conferendogli un tono tra il canzonatorio e l'ammiccante (canzonatorio per Brabanzio, ammiccante per il pubblico). La reiterazione di *now*, oltre ad essere indice della tendenza voyeuristica di Iago (che quasi cerca di frenare il tempo, per prolungare il più possibile la pregustazione della

scena di sesso bestiale a cui la sua immaginazione sta per dare vita), è anche un accorgimento retorico utile ad attirare il pubblico nel medesimo circuito.

Il ritmo dei versi è dapprima lento (“an old black ram”). La lunghezza dei suoni vocalici consente la messa a fuoco dell’immagine: vecchio – nero – montone. Poi, dopo l’attimo di suspense creato dall’enjambement, il ritmo dei versi (e dell’intera scena) accelera, si fa frenetico. Il montone non è solo, e non è fermo: sta montando una pecora bianca. Il verso “Is tuppung your white ewe” è fonicamente e dinamicamente aggressivo: lo stretto incalzare delle consonanti esplosive riproduce il ritmo sussultorio e la furia con cui il vecchio montone “is tuppung” (verbo proprio degli animali, fra l’altro) la “white ewe”. L’immagine è brutale quanto possono esserlo gli istinti primari e rende come meglio non si potrebbe la ferocia animalesca dell’atto: si tratta di uno stupro, sia pure animale.

Il pubblico non ha ancora visto né Otello né Desdemona, ma non potrà fare a meno, non appena compariranno sul palcoscenico l’uno accanto all’altra (l’uomo grosso e nero, la fanciulla delicata e candida), di ripensare al montone che stupra la pecora, e di riplasmare l’immagine nella propria mente, sostituendo ai due animali il Moro e la veneziana.

La figurazione può essere guardata, tuttavia, anche da un’altra prospettiva. “Ram” è il montone, cioè il maschio della pecora. “Ewe” è la pecora femmina. Due ovini, dunque, due pecore che si stanno accoppiando. Ma l’utilizzo dei sostantivi specifici per i due generi (e dunque non del generico *sheep* per entrambi i soggetti) e dell’aggettivazione (che enfatizza il contrasto *black/white*), fa sì che la copulazione in atto sembri quasi tra due bestie *diverse*, non appartenenti alla stessa razza. Ora, se i protagonisti della figurazione fossero stati effettivamente animali di specie diverse, la differenza di razza avrebbe

polarizzato su di sé l'attenzione del lettore-spettatore, distogliendola dall'opposizione *black/white*.

Invece l'accoppiamento animale posto a metafora dell'unione tra Desdemona e Otello è tra due pecore, due pecore che sono diverse tra loro per il solo fatto che una è bianca, e l'altra è nera. Similmente, Otello e Desdemona sono sì due esseri umani, ma uno è bianco, e l'altro è nero. La dicotomia cromatica risalta nettamente, e il codice binario che sta alla base della discriminazione razziale fondata sul colore della pelle emerge in tutta la sua primitività, in tutta la sua efficace rozzezza. Ma c'è dell'altro. Otello viene paragonato ad un *ram*, animale simbolo della potenza sessuale, il quale, essendo *black*, richiama alla mente anche l'immagine del demonio, che nell'iconografia medievale-rinascimentale compare sempre dipinto di nero¹⁴⁷. La figurazione del montone nero che monta la pecora bianca, dunque, nel mentre sottolinea il tema della discriminazione razziale, si pone anche come emblema della connessione fra demonologia e sessualità come poteva percepirla la borghese società puritana. Lo sottolinea opportunamente A. Kirsch:

In Medieval and Renaissance drama and art, devils as well as evil men (the torturers of Christ, for example) were regularly depicted as black. It is this sense of blackness that Shakespeare's audience would most likely have brought to the theatre and that, with a particularly acrid emphasis upon sexual bestiality and unnaturalness, is strongly associated with Othello in the first few scenes of the play⁴.

Ad ogni modo, nonostante la forza espressiva dell'immagine zoomorfa, Brabanzio ancora non riesce a comprendere che cosa stiano cercando di dirgli. Non ha mai sentito la voce di Iago, ma riconosce quella di Roderigo, il giovane spasimante di sua figlia e, credendo che sia venuto a fare baldoria per reclamare la mano

¹⁴⁷ A. Kirsch, *Shakespeare and the Experience of Love*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, pp. 19-20.

di Desdemona, gli ribadisce che non è l'uomo adatto a lei e che deve quindi abbandonare ogni speranza. A questo punto Iago elabora una nuova immagine animale, altrettanto estrema:

IAGO:

Zounds! Sir, you are one of those that will not serve God if the devil bid you. Because we come to do you service and you think we are ruffians, you'll have your daughter covered with a Barbary horse; you'll have your nephews neigh to you; you'll have coursers for cousins and jennets for germans.

(vv. 108-113)

[Perdio, signore, siete proprio uno di quelli che non ringrazierebbero Dio nemmeno se glielo ordinasse il diavolo. Siamo venuti per farvi un favore e voi ci trattate come farabutti. E allora se vostra figlia sarà coperta da uno stallone berbero, se i vostri nipoti nitriranno e se avrete dei cavalli per cugini e dei puledri come altri parenti, sarà tutta colpa vostra.]

Per la seconda volta, nelle parole di Iago «Othello and Desdemona cease to be human beings who love each other. They become animals which 'tup' and 'cover'»¹⁴⁸. L'animale scelto per il paragone con Otello è di nuovo un simbolo di potenza sessuale: il *barbary horse* è uno stallone¹⁴⁹, vale a dire l'esemplare da riproduzione. Ma lo stallone è anche, nelle *Sacre Scritture*, un emblema degli adulteri e dei lussuriosi¹⁵⁰, il che getta enfasi sul carattere illecito dell'unione tra Otello e Desdemona, vista da Iago come il frutto di una libidine

¹⁴⁸ T. Hawkes, *Shakespeare's Talking Animals. Language and Drama in Society*, Edward Arnold, London, 1973, p. 135.

¹⁴⁹ Nell'apparato di note che corredano la sua edizione del dramma, Michael Neill osserva: «Barbary horse: Arab stallion (with a quibble on 'barbarian'; i.e. the Moor, Othello. 'Barbary' was strictly the home of the Barbary Moors (Berbers), west of Egypt, but sometimes referred more loosely to the larger North African littoral». *Othello, The Moor of Venice*, ed. by M. Neill, Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 204.

¹⁵⁰ «How shall I pardon thee for this? Thy children have forsaken me, and sworn by them that are no gods: when I had fed them to the full, they then committed adultery, and assembled themselves by troops in the harlots' houses. They were as fed horses in the morning: every one neighed after his neighbour's wife» (*Jeremiah*, 5: 7,8) [Perché ti dovrei perdonare? I tuoi figli mi hanno abbandonato, / Hanno giurato per chi non è Dio. / Io li ho saziati ed essi hanno commesso adulterio, / Si affollano nelle case di prostituzione. / Sono come stalloni ben pasciuti e focosi; / Ciascuno nitrisce dietro la moglie del suo prossimo].

peccaminosa. Né deve sfuggire che la bestializzazione sia qui riservata al solo Otello, mentre a Desdemona, indicata con “daughter”, vengono lasciate le sue fattezze umane. La scandalosa innaturalità del rapporto sessuale tra i due viene quindi spinta ad un livello di ulteriore sofisticazione negativa: non più due animali diversi, ma un animale e una donna, uno stallone e una fanciulla. È bene che Brabanzio sappia che, se non farà subito qualcosa, sua figlia sarà montata e ingravidata da un cavallo, e metterà al mondo una progenie equina¹⁵¹.

I virtuosismi fonico-retorici di questo passo sono mirabili¹⁵². Brabanzio è vittima di una vera e propria lapidazione verbale. L’anafora di “you’ll have” assimila le battute di Iago ad una malvagia filastrocca canzonatoria; lo stesso effetto retorico di spietato dileggio del destinatario viene conseguito mediante le insistite assonanze e allitterazioni (*nephews neigh to you; you’ll have coursers for cousins and jennets for germans*), funzionali anche a ricalcare ritmicamente (a somiglianza di quanto accadeva al v. 88) il movimento della copulazione. Ma è nell’ultima delle tre paronomasie che si giunge ad un vero e proprio virtuosismo fonico-retorico: nell’espressione “jennets

¹⁵¹ Gli echi di questa scena giungeranno fino alla *Tempest*. Le parole con cui Prospero (I, 2) rinfaccia a Calibano di aver tentato di usare violenza a Miranda, potrebbero agevolmente applicarsi al Moro: «most lying slave» (v. 347), «abhorred slave» (v. 353), «A thing most brutish» (v. 359; nella parola “thing” trova spazio un’ulteriore de-umanizzazione del personaggio: operazione che precede sempre – come ha tristemente dimostrato la storia umana – l’annientamento dell’avversario), così come la figliolanza equina evocata a mo’ di spauracchio da Iago trova il suo corrispondente nei piccoli Calibani di cui il selvaggio avrebbe voluto popolare l’isola (vv. 351-53). In entrambi i casi il tema razziale ingloba quello sessuale, nutrendosi di pregiudizi e fobie e sotterranei terrori molto simili.

¹⁵² Alessandro Serpieri, in una raffinata analisi di questi versi, ha rilevato come l’innaturale incrocio tra l’uomo e la bestia sia già tutto nel significante: «“you’ll have your nephew neigh to you”, con scomposizione fonica del sostantivo umano *nephews* in altre due parole: verbo animalesco – *neigh* – e pronomi umano – *to you* – con folgorante effetto di derisione, reiterato nel successivo “you’ll have coursers for cousins, and jennets for germans”, con assonanze paronomastiche generate figurativamente dal precedente verbo *neigh* che uniscono i termini umani ai termini animaleschi – *coursers cousins jennets germans*». A. Serpieri, *Otello. L’eros negato*, cit., p. 23.

for germans”, l’iterazione allitterante dell’affricata postalveolare sonora [dʒ] svolge una funzione onomatopeica che riproduce l’atto sessuale anche ad un livello acustico¹⁵³. Il montone e la pecora si sono metamorfosati nello stallone e la fanciulla, ma l’accoppiamento bestiale – anche in virtù, come abbiamo appena visto, della struttura fonico-ritmica dei versi di Iago – non trova interruzione almeno sino al v. 117. Quando, infatti, Brabanzio capisce che a parlare non è Roderigo e chiede all’uomo sotto la sua finestra: “What profane wretch art thou?”, Iago incalza con la terza immagine di accoppiamento animale:

IAGO:

I am one, sir, that comes to tell you, your daughter and the Moor are now making the beast with two backs.

(I, 1, vv. 115-117)

[Sono uno, signore, che viene ad avvertirvi che vostra figlia e il Moro, in questo momento, stanno facendo la bestia a due groppe.]

L’immagine della “beast with two backs”, derivante da un proverbio italo-francese di fama popolare la cui prima occorrenza può rintracciarsi in Rabelais¹⁵⁴, doveva muovere al riso il già eccitato pubblico. Brabanzio, invece, all’ascolto di queste parole, deve avere avuto ben poco da ridere. Qui Iago, infatti, non solo passa dall’implicito all’esplicito riferendosi

¹⁵³ Un effetto retorico-sonoro accostabile al «Jug Jug» con cui, nella *Waste Land*, Eliot – con un moto intertestuale che metteva insieme il VI libro delle *Metamorfosi* ovidiane e il *Cymbeline* shakespeariano, rievocava lo stupro di Filomela: «[...] Yet there the nightingale / Filled all the desert with inviolable voice / And still she cried, and still the world pursues, / “Jug Jug” to dirty ears» (vv. 100-104). Qui pare che nel voyerismo di Iago si insinui una nota di disgusto.

¹⁵⁴ Lo ricorda J.B. Webb: «Urquhart’s trans. of Rabelais runs: ‘These two did oftentimes do the two-backed beast together...’ the idea being elaborated in the Motteux section: ‘I saw some beasts with two backs, and those seemed to me to be the merriest creatures in the world: they were most nimble at wriggling the buttocks... perpetually jogging and shaking their double rumps’». J. Barry Webb, *Shakespeare’s Animal (and related) Imagery chiefly in the erotic context*, Cornwallis Press, Hastings, 1988, p.7. Si veda anche R.W. Dent, *Shakespeare’s Proverbial Language: an Index*, University of California Press, Berkeley, 1981, B 151.

senza velami metaforici ai due protagonisti della copula bestiale (“your daughter and the Moor”), ma crea un’immagine in cui Desdemona non subisce l’atto sessuale (come nel caso in cui era stata *tupped* dal montone e *covered* dallo stallone berbero), ma vi prende parte attiva. L’enfasi sugli animali maschi, nelle due immagini precedenti, non aveva consentito di mettere a fuoco la femmina, e la foga dell’atto aveva dato l’idea di uno stupro. Adesso, invece, sappiamo che la femmina è consenziente: il verbo *make* (che, nel caso in cui avessimo dimenticato che l’azione si sta svolgendo sincronicamente al parlare di Iago, è al tempo progressivo e preceduto dall’ennesima occorrenza di *now*), alla terza persona plurale, fa vedere una Desdemona che all’atto sessuale sta prendendo parte in tutta gaiezza. La fregola, adesso, appartiene alla coppia, e non più al solo Moro. La dolce Desdemona, nell’immagine che la ritrae come la *metà* della giuliva bestia perennemente copulante, non è mai stata più Titania di così.

A questo punto, Roderigo spiega a Brabanzio ciò che Iago ha cercato di dirgli per mezzo delle immagini animali. Il senatore rivela di aver sognato qualcosa di simile, e di essere ora terrorizzato al pensiero che quell’incubo si stia avverando proprio in quel momento: «This accident is not unlike my dream; / Belief of it oppresses me already» (vv. 142-143). Brabanzio pronuncia queste parole subito dopo la sequela di immagini animali di Iago, le cui suggestioni negative si sono amalgamate e confuse con quelle del suo orrendo sogno. «Light. I say! Light!» (v. 144), Brabanzio chiede di accendere la luce. Vorrebbe svegliarsi da quel nero incubo; vorrebbe che Desdemona fosse ancora, casta e pura, sotto il tetto di casa sua. Ma quanto gli hanno appena riportato corrisponde al vero: la sua bambina ha sposato il Moro. La pena di Brabanzio sarà talmente

insopportabile che – come ci verrà detto alla fine dell’opera – ci rimetterà la vita.

Se adesso guardiamo nell’insieme le figurazioni zoomorfe create da Iago sotto la finestra di Brabanzio, le inseriamo nel contesto spaziale in cui si svolge la scena (la buia notte veneziana), e vi aggiungiamo il suono della campana (evocato da Iago al v. 90), le due menzioni che egli fa del diavolo (vv. 91; 109) e la frenesia ritmica e il tono canzonatorio dei versi, esse ci appariranno come un unico, inquietante incubo, che è l’incubo personale di Brabanzio, ma è anche l’incubo generato dall’inconscio bacato della repressa società puritana. La semplice evocazione di un atto sessuale fra uomo e donna sarebbe stato sufficiente ad attivare pulsioni proibite. Ma qui si sta parlando di un negro (il termine dispregiativo è d’obbligo perché così lo vedeva il pubblico, non solo quello di basso livello), per giunta non più giovane, che ha rapporti intimi con una ragazza bianca. I mostri generano altri mostri: ormai la scena è stata saturata da un viluppo inestricabile di corpi animali e umani in fregola: il caprone e la pecora, lo stallone e la fanciulla, la bestia a due groppe, i bambini-centauri, i figli del diavolo che nitriscono tra una moltitudine di cavalli in calore. Un *pageant* infernale, insomma, un pandemonio nel senso più letterale del termine, una *Walpurgisnacht* di cui solo Hieronymus Bosch, sommo interprete dello zoomorfismo, avrebbe potuto partorire l’eguale.

IV.3. *Iago cacciatore-predatore*

Al termine della terza scena del I atto, Iago, dopo aver fatto credere a Roderigo che Desdemona si sia innamorata di Cassio, lo induce a provocare il luogotenente e a coinvolgerlo in una

rissa, in modo da screditarlo agli occhi del Moro, il quale lo punirà – assicura Iago – rimuovendolo dalla sua alta carica. Così, liberatosi di Cassio, Roderigo potrà corteggiare liberamente Desdemona. L'alfiere, in realtà, non nutre per le questioni sentimentali di Roderigo il benché minimo interesse: il suo unico scopo è quello di strumentalizzare il giovane veneziano per portare a compimento il suo ben più vasto e articolato piano di distruzione di Otello.

Che Roderigo sia un ragazzo istintivo e sanguigno quanto sciocco, e prevedibile nelle sue azioni, affiora sin dalla scena d'apertura dell'opera. Egli appare da subito molto agitato: la sua prima parola è un'imprecazione: "Tush!". È in collera con Iago che non lo ha messo al corrente di qualcosa che per lui rivestiva una fondamentale importanza. Eppure in Iago aveva riposto la sua più totale fiducia, al punto – come dice lui stesso – da avergli affidato la sua borsa. Era stato tanto sciocco, cioè, da mettere la sua borsa nelle mani di chi non farà altro che servirsi sia di lui che del suo denaro per tutto il resto dell'opera. Quando poi Iago gli racconta di non aver ottenuto da Otello la promozione a luogotenente, Roderigo replica che, se si fosse trovato *lui* al suo posto, lo avrebbe di certo ucciso, e che, in ogni caso, non sarebbe rimasto al suo seguito nemmeno un minuto di più. Infine, quando l'alfiere gli propone di andare a svegliare Brabanzio, il giovane non se lo fa ripetere due volte, e subito si precipita sotto la casa del senatore: «Here is her father's house: I'll call aloud» (I, 1, v. 74) [Ecco la casa di suo padre. Ora lo chiamo io!]. Si potrebbe dire che il temperamento impulsivo di Roderigo fornisca una dimostrazione comportamentale del terzo principio della dinamica: in lui, infatti, ad ogni impulso esterno corrisponde una reazione uguale e contraria – che Iago, uomo scaltro e di consumata esperienza, sa calcolare senza difficoltà, per poi servirsene a proprio piacimento, facendone anche, e

soprattutto, una fonte di divertimento. Non a caso, nel suo primo monologo, Iago paragona Roderigo ad un beccaccino¹⁵⁵, uccello dal frenetico volo a zig-zag; una sequenza di movimenti repentini che sono, però, ben noti al cacciatore esperto, il quale, sapendoli prevedere, può mutarli in una fonte di (crudele) spasso. Come fa, appunto, Iago: trasformatosi per il momento in cacciatore, prevede le reazioni impulsive di Roderigo; se ne giova, e al tempo stesso ne trae – come si diceva – motivo di personale trastullo:

IAGO:
For I mine own gain'd knowledge should profane,
If I would time expend with such a snipe
But for my sport and profit.
(I, 3, vv. 381-383)

[Farei torto alla mia dura esperienza, / Se sciupassi il tempo con un beccaccino simile / Senza ricavarne un guadagno e qualche svago.]

Dopo essersi divertito a catturarlo, l'alfiere porta il beccaccino-Roderigo con sé a Cipro, dove il ragazzo sarà oggetto di una seconda metamorfosi: agli occhi dell'uccellatore Iago, che lo ha ormai in suo potere, Roderigo si trasforma da uccellino da cacciare in cane da caccia da tenere al guinzaglio per braccare una nuova preda:

IAGO:
If this poor trash of Venice, whom I trash
For his quick hunting, stand the putting-on,
I'll have Michael Cassio on the hip.
(II, 1, vv. 301-303)

[Se questo povero cane / Di veneziano, che tengo al guinzaglio nella caccia, / Si lascerà guidare, Michele Cassio / Sarà giocato da me come voglio.]

¹⁵⁵ Già la scelta di paragonarlo ad uno *snipe* e non ad un *woodcock* (cioè ad un beccaccino e non ad una beccaccia) è indicativa della scarsa considerazione in cui Iago tiene Roderigo. In Shakespeare compare molto più di frequente il paragone con il *woodcock*, in riferimento alla caccia 'al potere' o 'all'amore' (*Henry VI, part I*, 6, v. 61, *Troilus and Cressida*, I, 2, v. 159, *Much Ado about Nothing*, V, 1, vv. 156-157).

Il secondo *trash* (ed è chiaro che l'iterazione del lemma ha intenzioni spregiative) è il termine tecnico con cui i cacciatori definiscono l'atto di «hold back by a trash or leash, as a dog in pursuing game». Roderigo è diventato ora il segugio di Iago (e l'aggettivo “quick” rinnova l'allusione alla passionalità dell'agire di Roderigo, un motivo di diletto in più per il cacciatore-Iago)¹⁵⁶, e Michele Cassio l'animale da catturare. Cassio, però, non è una preda facile come Roderigo. Per servirsi di lui, Iago dovrà prima metterne a fuoco pregi e difetti e poi fare leva sugli uni o sugli altri a seconda delle circostanze. La battuta di caccia si fa ancora più eccitante.

Partiamo proprio dalla scena della rissa notturna. A Cipro si respira aria di festa: la tempesta ha disperso in mare la flotta dei nemici turchi e Otello ha indetto pubblici festeggiamenti sia per la vittoria militare che per il suo recente matrimonio. Dopodiché, affidato a Cassio il comando della guardia notturna, il generale prende commiato e l'azione torna nelle mani di Iago. Roderigo, già istigato a dovere, è pronto a lanciarsi contro la preda. Alla fine del II atto, infatti, l'alfiere gli aveva spiegato,

¹⁵⁶ Pur senza esserne consapevole, il giovane veneziano eseguirà puntualmente i comandi di Iago, coinvolgendo Cassio in una rissa notturna, durante la quale, però, toccheranno percosse anche a lui. Nella circostanza Roderigo mostrerà di essere ben consapevole della sua funzione di cane da caccia ma si lamenterà di ricoprire – in questa sorta di gerarchia canina – un ruolo minore e non quello di bracco da presa, come avrebbe desiderato: «I do follow here in the chase, not like a hound that hunts, but one that fills up the cry. My money is almost spent; I have been to-night exceedingly well cudgelled; and I think the issue will be, I shall have so much experience for my pains» (II, 3, vv. 365-369) [In questa caccia io non sono il bracco di punta, ma uno dei cani che vengono dietro abbaiano. Ho speso quasi tutto il mio denaro. Stanotte sono stato bastonato di santa ragione; e credo che alla fine, dopo tante fatiche, non ci guadagnerò che in esperienza]. Come si sa, il bracco da punta è il cane destinato ad acciuffare la preda (nella caccia al tartufo è quello che ha il privilegio, al momento dell'individuazione del prezioso tubero, di afferrarlo con la bocca). Ed è interessante notare, a questo punto, che Roderigo pronuncia, nella sua prima battuta, la parola “strings”, evocativa dei lacci (e del guinzaglio) con cui Iago lo terrà legato a sé per tutto il corso dell'opera. Un'ironia inconsapevole, e soprattutto tragica, poiché, sotto la guida di Iago, Roderigo andrà incontro alla morte.

punto per punto, il modo in cui far infuriare Cassio e predisporlo alla lite: «Watch you to-night; for the command, I'll lay upon you: Cassio knows you not. I'll not be far from you: do you find some occasion to anger Cassio, either by speaking too loud, or tainting his discipline [...] Sir, he is rash and very sudden in choler, and haply may strike at you: provoke him, that he may» (II, 1, vv. 262-271) [Stanotte sarete di guardia; io vi darò gli ordini. Cassio non vi conosce; e io vi starò vicino. Trovate la maniera di irritare Cassio, o parlando ad alta voce o con un atto di indisciplina ... Badate, signore: è rapido e violento nella collera e potrebbe anche colpirvi; provocatelo, costringetelo a farlo]. Iago (che, per riprendere la similitudine analizzata sopra, è simile al cacciatore che tiene al guinzaglio il segugio e sa controllarne e guidarne i movimenti) ha Roderigo al suo comando, e può disporre a proprio piacimento di tutta la sua energia. Non resta, adesso, che creare l'occasione favorevole allo scoppio della rissa e rendere irritabile Michele Cassio. Ma il luogotenente è un uomo assennato e la sua prima preoccupazione, non appena il Moro si allontana, è di adempiere il proprio dovere: «Welcome, Iago. We must go to the watch» (II, 3, v. 12) [Benvenuto, Iago; è ora di andare al posto di guardia]. Ma no, gli risponde Iago, è ancora molto presto, non sono nemmeno le dieci: perché non andare a bere qualcosa insieme, alla salute di Otello? Il luogotenente declina l'invito, confessando di non reggere il vino: «Not to-night, good Iago: I have very poor and un happy brains for drinking [...] I have drunk but one cup to-night, and that was craftily qualified too, and, behold, what innovation it makes here: I am unfortunate in the infirmity, and dare not task my weakness with any more» (II, 3, vv. 32-33) [Stasera proprio no, Iago; mi gira facilmente la testa e non sopporto il vino ... Stasera non ho bevuto che un bicchiere di vino, annacquato, come sempre, per prudenza, e

vedete in che stato sono ridotto. È una disgrazia, una vera malattia, ed io non voglio sfidare il mio malessere con un altro bicchiere]. Cassio non può immaginare di essersi appena confidato con un diavolo, il quale, intuiva la possibilità di poter sfruttare questo suo tallone d'Achille per i propri fini, continua ad insistere sino ad averla vinta.

Nel momento in cui Cassio esce di scena per andare ad invitare altri amici, Iago, rimasto solo sul palcoscenico, fa il punto della situazione: «If I can fasten but one cup upon him / With that which he hath drunk to-night already, / He'll be as full of quarrel and offence / As my young mistress'dog» (II, 3, vv. 47-50) [Se riesco a fargli mandar giù un altro bicchiere, / Oltre a quello che ha già bevuto stasera, / Diventerà ringhioso e aggressivo come il cane / Della mia padroncina]. Ed infatti, come l'alfiere aveva scritto nel suo copione, Cassio, eccitato dall'euforia generale, alza il gomito e si ubriaca; e quando, ormai del tutto ebbro, esce di scena per dirigersi verso il posto di guardia, entra Roderigo (l'altro cane, il cane da caccia), subito incitato da Iago ad inseguire il luogotenente: IAGO: [*aside to him*] «How now, Roderigo! / I pray you, after the lieutenant, go» (II, 3, vv. 136-137) [Come va, Roderigo? / Su, vi prego, seguite il luogotenente]. Ancora pochi versi e sarà chiaro che il piano è andato in porto. Cassio, che lo stato di ubriachezza ha reso "quarrel and offence" come un cane, vistosi braccato da Roderigo, reagisce, e da inseguito diviene inseguitore; a rivelare il corso degli eventi è la didascalia: *Enter Cassio, pursuing Roderigo*. Segue la violenta zuffa – «barbarous brawl», la definisce Otello, una volta accorso sul posto (v. 174) – in cui anche Montano (ex-governatore di Cipro) viene coinvolto e ferito a sangue. Ricapitolando: l'alfiere prima istiga Roderigo, poi rende Cassio irascibile, infine li fa scagliare l'uno contro l'altro – cane contro cane. Si potrebbe dire che in questa fase del

suo piano Iago somigli, più che ad un cacciatore, ad un aizzatore di cani da combattimento¹⁵⁷.

Iago, psicologo dal fermo giudizio, sa giovare anche dei pregi del luogotenente. Cassio è bello e di maniere cortesi. Quando, al principio del II atto, ha l'opportunità di osservarlo mentre fa sfoggio con Desdemona di tutta la sua galanteria – in quella forma di garbato omaggio che per gli uomini del suo rango costituiva un obbligo più formale che sostanziale – Iago intuisce che questa qualità gli tornerà utile per trasformare il giovane fiorentino in un'arma da puntare contro il Moro: i modi galanti di Cassio gli consentiranno di far credere, prima a Roderigo, poi ad Otello, che egli stia corteggiando Desdemona. La metafora zoomorfa che l'alfiere usa nell'*a parte*, mentre guarda Cassio fare baciamento e riverenze alla moglie del Moro, è eloquente:

IAGO:

He takes her by palm; ay, well said, whisper; with as little a web as this I ensnare as great a fly as Cassio
(II, 1, vv. 167-169)

[Ora le prende la mano! Molto bene! Sussurra al suo orecchio! Con una ragnatela sottile come questa catturerò quel grosso moscone di Cassio.]

Mettendo in risalto il contrasto fra le dimensioni minuscole della ragnatela e quelle ben più vistose dell'insetto da imprigionarvi dentro, l'alfiere si sta compiacendo della propria machiavellica intelligenza. Massimo risultato col minimo

¹⁵⁷ Come abbiamo visto, Iago muta sia Roderigo che Cassio in cani. Ma, in entrambi questi casi, egli si sta, come dire, intrattenendo, prima del vero e proprio divertimento, ossia prima della 'bestializzazione' di Otello. Con Roderigo, infatti, è stato sin troppo facile: un gioco elementare, di rapido consumo. Nel caso di Cassio, per affrettare i tempi verso il grande divertimento, Iago ha 'barato': si è servito di un trucco – il vino – per ridurre più in fretta Cassio alla condizione di bestia. Con Otello, invece, la sfida sarà molto più ardua, e proprio per questo molto più allettante: Otello è un uomo di valore, e Iago, per rendere più eccitante la sfida – per mettere alla prova il proprio intelletto e quello del suo avversario – vorrà condurlo allo stato bestiale senza l'aiuto di strumenti esterni, ma con la sola forza della sua mente, mediante la manipolazione verbale.

sforzo. La sua intuizione gli consentirà infatti di servirsi di Cassio – che è comunque un luogotenente, un uomo di valore, dunque una “great fly” – senza dover impiegare troppe energie: gli sarà sufficiente assecondare e incoraggiare, al momento opportuno, inclinazioni già insite nel giovane fiorentino. Il ragno-Iago non dovrà affaccendarsi molto; non avrà nemmeno bisogno di secernere i fili della sua ragnatela, poiché essi esistono già, pronti per essere intessuti, e la sostanza di cui sono fatti è la galanteria di Cassio. La tela è lì, paradossalmente secreta dalla vittima stessa, che l’ha adattata alle proprie dimensioni. Il ragno-Iago dovrà soltanto intesserla e avvolgergliela intorno.

Anche nel caso di Desdemona Iago farà leva sulle virtù della vittima:

IAGO:
So will I turn her virtue into pitch,
out of her own goodness make the net
That shall enmesh all them
(II, 3, vv. 363-364)

[Muterò così la tua virtù in peccato, / E con la tua stessa bontà tesserò la rete / che li avvolgerà tutti.]

La metafora viene collocata a suggello di un monologo in cui Iago espone meticolosamente le tappe del suo piano. Il lemma “net” (che è “trappola”, ma anche “rete”), unito al verbo “enmesh” (ossia “intrappolare”, ma anche “irretire”), indurrebbe a pensare a Iago sia nelle vesti di cacciatore che in forma di ragno. Ma è l’immagine aracnea a prendere il sopravvento, non solo per il fatto che Iago la formula a meno di due scene di distanza dall’ipotipotica similitudine in cui egli è il ragno che irretisce la mosca-Cassio, ma anche per la presenza del verbo “make”, che individua in Iago l’artefice – o meglio, il tessitore, poiché, come era stato con Cassio, anche in questo caso la

materia prima gli viene fornita dall'indole stessa della sua vittima – della “net” (del cui lemma si impone, ovviamente, all'interno del contesto figurativo dominante, il significato di “rete”).

La bontà d'animo di Desdemona è però una qualità infinitamente più preziosa degli inchini e dei baciamento di Cassio (si tratta di una virtù, e non di un insieme di regole di buon comportamento), e da essa verrà secreta una quantità di fili talmente copiosa che Iago, intessendoli, catturerà, oltre alla fanciulla, anche “all them”, ossia tutte le altre sue prede. Delle persone che Iago attirerà nella ragnatela, resterà in vita solo Cassio. Moriranno, in sequenza, Brabanzio, Roderigo, Desdemona, Emilia, Otello. Quando gli verrà chiesto il perché del male fatto, Iago non saprà rispondere. Resterà muto, immobile, con i corpi morti delle sue vittime ancora imbrigliati nella tela¹⁵⁸.

A Iago sono affidati cinque monologhi (tre dei quali posti in posizione enfatica – ossia a suggello di una scena o di un atto), ed in ben quattro di essi almeno una delle sue vittime viene paragonata ad un animale. Nel suo primo monologo, che chiude il I atto, Roderigo è lo *snipe* ed Otello l'*ass* (II, 1, vv. 381-383; vv. 396-399); nel secondo, con cui si conclude la prima scena del II atto, Roderigo si trasforma in un segugio, mentre Otello continua ad essere chiamato *ass* (II, 1, vv. 301-303; vv. 306-

¹⁵⁸ Per una breve ricostruzione della storia della rete come simbolo del cattivo nel teatro inglese – dal *Vice* al *villain* – si legga A. Serpieri, *Othello: l'eros negato*, cit., pp. 87-89. Altri aspetti interessanti inerenti alla figura di Iago-ragno sono stati sviluppati da L. Di Michele nel saggio «*Othello*. Testi nel testo», in cui l'autrice riconosce all'interno della struttura stessa del discorso dell'alfiere, la sua capacità aracnea di intessere fili: «[...] è a Iago che è affidato il compito di orchestrare [...] vari testi, di muovere e intrecciare i diversi fili di discorso, di approntare, insomma, un testo-ragnatela (che allo stesso tempo è anche un testo-reticolo) in grado di intrecciare tutti i fili negativi prodotti e di intrappolare tutte le prede che l'autore/ragno/predatore saprà astutamente farvi cadere dentro», in L. Di Michele, a cura di, *Aspetti di "Othello"*, Liguori, Napoli, 1996, p. 249.

309). Nel terzo monologo compare la similitudine in cui Cassio viene assimilato ad un cane. Nel quarto monologo, che si trova alla fine del II atto, la bontà di Desdemona diviene, per paradosso, la trappola e la ragnatela che trasformerà i nemici di Iago – cacciatore e ragno – nelle prede che lui catturerà.

I monologhi sono gli unici momenti del dramma in cui Iago *non mente*. Ed è qui che, più che altrove, egli paragona gli uomini che lo circondano – e talvolta anche se stesso – ad animali. Durante un monologo si stabilisce, tra l'attore ed il pubblico, un rapporto di 'intima metateatralità' in cui il personaggio consente agli spettatori di 'affacciarsi' per qualche istante nella sua mente: quando ciò avviene con Iago, il lettore-spettatore vede comparire, in sequenza, un beccaccino bramato dal cacciatore, un asino tirato per il naso, un ragno che tesse e una mosca che sta per restare impigliata nella ragnatela, due cani stizziti e pronti all'assalto. Sono infatti proprio le immagini animali che, sia per la forza ipotipotica da cui sono connotate che per il fatto che si trovino quasi esclusivamente in posizione enfatica – e cioè in parentetiche fulminanti o a suggello dei ragionamenti in cui Iago preordina il corso delle sue azioni – restano impresse nella mente di chi legge i suoi monologhi o li ascolta, lasciando, come impressione dominante, quella di un mondo in cui forma umana e forma animale si sovrappongono e si confondono tra di loro¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Inoltre, questa sua attitudine a zoomorfizzare le sue vittime solo 'privatamente' – quando gli altri personaggi non possono vederlo (come nei monologhi) o non possono sentirlo (come nell'*a parte* in cui pronuncia la similitudine di *Cassio-great fly*) gli conferisce l'atteggiamento, tipico del cacciatore quanto del predatore, di occultarsi allo scopo di studiare le mosse delle sue prede prima di catturarle.

IV.4. *Iago crudele falconiere*

Al principio della terza scena dell'atto III, Cassio e Desdemona recitano alla perfezione la parte che Iago aveva scritto per loro. All'indomani della rissa con Roderigo, Cassio, sotto suggerimento dell'alfiere, si reca da Desdemona per chiederle di intercedere per lui presso il Moro in modo da riottenere la sua stima e, di conseguenza, la carica di luogotenente. Desdemona, di indole generosa, convinta di sostenere una causa giusta, decide di aiutare Cassio (se vogliamo riprendere per un momento la metafora aracnea, possiamo dire che Desdemona, con la sua decisione, secerne il primo filo per la ragnatela di Iago). Nell'accettare la richiesta di aiuto di Cassio, Desdemona utilizza un'immagine tratta dalla falconeria:

DESDEMONA:

If I do vow a friendship, I'll perform it
To the last article; my lord shall never rest;
I'll watch him tame, and talk him out of patience;
(III, 3, vv. 21-23)

[Quando faccio una promessa a un amico / Vuol dire che so di poterla mantenere. / Non darò più pace al mio signore; lo terrò sveglio / Come un falco finché non l'avrò addomesticato, / Gli parlerò tanto che perderà la pazienza.]

La similitudine è segnata da una tragica ironia. Tutto quanto Desdemona si prefigge in quest'immagine zoomorfa, accadrà: da quel momento in poi, infatti, Otello non avrà più tregua, e le parole della moglie gli faranno perdere completamente la pazienza. Ma l'«ammaestramento» di Otello non somiglierà in nulla alle dolci dinamiche coniugali che vedono un marito cedere, compiacendosene, alle richieste di una moglie amata. Le tattiche della fanciulla non domeranno il falco-Otello, anzi, indurranno in lui un comportamento di segno opposto rispetto a

quello che ci si aspetterebbe: lo renderanno, paradossalmente, più selvaggio. Gli innocui assilli di Desdemona, rivolti ad un Otello che Iago ha già reso guardingo, non faranno che accelerare, e rendere più impetuoso, l'insorgere della sua gelosia.

La tecnica della veglia, come tutti gli altri metodi di addomesticamento del falco, richiedeva tempo¹⁶⁰ e pazienza, ed escludeva qualsiasi forma di violenza nei confronti del rapace. Il falco, uccello schivo e asociale per natura, si piega alla volontà degli uomini solo mediante una lunga e graduale somministrazione di stimoli positivi, poiché metodi aggressivi o punitivi finirebbero solo con lo stizzirlo. Adesso, se scegliamo di leggere la prima parte della *Temptation Scene* nella chiave zoomorfa della *falconry*, vedremo come il falco-Otello, una volta allontanatasi l'ammaestratrice Desdemona (dal fare dolce e paziente), passi nelle mani di Iago, che continuerà a tenerlo sveglio, ma con ben altri metodi: a suon (potremmo dire, conciliando in una sola espressione piano metaforico e piano del reale) di 'bastonate verbali'. Iago non gli dà un istante di tregua. Ogniqualvolta il falco cerca di riposare (quando Otello, cioè, si sforza di sfuggire ai sospetti che l'alfiere vuole insinuargli nella mente), Iago lo percuote (incalza cioè il Moro con ulteriori dubbi, a colpi di allusioni, ambiguità, reticenze, litoti).

Poi, in una fase ormai matura della *Temptation Scene*, Iago dice ad Otello – ormai esausto – che farebbe bene a stare in guardia da una donna che, nonostante la giovane età, è stata capace di ingannare il proprio padre. Nel farlo, usa un'immagine che allude ad un altro metodo di addomesticamento del falco:

¹⁶⁰ Il falconiere doveva tenere sveglio il falco per numerose notti di seguito. Come sottolinea la Olsen, il metodo della veglia stremava, oltre al falco, anche il falconiere. Olsen, K., *All Things Shakespeare. An Encyclopedia of Shakespeare's World*, Vol. I, cit., 2002, pp. 242-244.

IAGO:
Why, go to, then;
She that so young could give out such a seeming,
To seel her father's eyes up close as oak...
(III, 3, vv. 208-210)

[Eh, se pur essendo così giovane ha saputo / Fingere così bene da cucire / Stretti gli occhi del padre come quelli di un falco...]

Il verbo “seel”, tecnicismo della falconeria, indicava la cucitura degli occhi del falco, una pratica che serviva ad abituare il rapace all'utilizzo del cappuccio. È dunque molto probabile che “oak” sia un errore per “hawk”, dovuto alla trasmissione orale del testo. In tal caso, quella di Iago sarebbe a pieno titolo una similitudine legata alla *falconry*; ma del resto, anche in caso contrario, la presenza di “seel” (verbo che non ha altri significati se non quello specifico, appunto, della cucitura degli occhi del falco) è sufficiente a rendere legittima la collocazione di questi versi all'interno dell'area semantico-figurativa legata alla *falconry*, e di fare farne quindi parte integrante del nostro discorso.

I termini “seeming” e “seel”, essenziali alla definizione dell'inganno perpetrato da Desdemona ai danni di Brabanzio, contengono entrambi il verbo “see”, un'iterazione da cui si ottiene una sorta di anadiplosi che, enfatizzando l'atto del vedere, rende più netta – per contrasto – l'idea della cecità a cui Desdemona aveva costretto suo padre.

Prima di formulare l'immagine della cucitura degli occhi del falco-Brabanzio, Iago aveva insistito ossessivamente sul tema del guardare, usando, nel giro di dodici versi, ben sei lemmi connessi alla percezione visiva: «*Look at your wife*», aveva ingiunto ad Otello, «*observe her well with Cassio; / Wear your eye...*»; «*look to 't*», era stato un suo ulteriore avvertimento, perché le donne di Venezia (i cui costumi, lui, da veneziano, conosce a fondo) agiscono alle spalle dei loro mariti, e lasciano

vedere solo al cielo i peccati che commettono: «In Venice they do let heaven *see* the pranks / They dare not show their husbands». Poi, dopo aver reso scettico lo sguardo di Otello sul presente, Iago si era spinto oltre, ed aveva lavorato alla modificazione della sua visione del passato (del tempo, cioè, in cui corteggiava Desdemona)¹⁶¹; era riuscito infatti – pur senza il sostegno di trucchi o di prove più o meno concrete (come nel caso delle garbatezze di Cassio, o del luogo comune sulle donne veneziane) – a penetrare con le sue parole nell’‘area protetta’ dei ricordi di Otello, dei suoi ricordi più cari, e l’aveva infestata:

IAGO:
She did deceive her father, marrying you;
And when she seem'd to shake and fear your looks,
She lov'd them most»
(vv. 204-206)

[Riuscì a sposarvi ingannando suo padre; / E quando sembrava timida e tremante / Sotto i vostri sguardi, essa li desiderava di più.]

Ancora una volta la messa a fuoco era caduta sullo sguardo: Desdemona, che ai tempi del corteggiamento sembrava così innocente e schiva, era in realtà già tanto scaltra da raggirare il proprio padre, e tanto smaliziata da bramare gli sguardi di Otello. Ed era stato a questo punto (dopo aver irreversibilmente falsato e deformato l’immagine di Desdemona nella mente di Otello, ed averlo reso cieco di fronte alla realtà) che Iago gli aveva detto: «She that so young could give out such a seeming, / To seal her father’s eyes up close as oak...». Risulta ora evidente che ciascuna delle frasi pronunciate da Iago prima di

¹⁶¹ Iago sa che per ottenere una reazione certa – e più violenta possibile – da parte di Otello, deve manipolare il suo pensiero ‘a tutto tondo’: deve fare in modo che in nessun luogo della sua mente possa baluginare la speranza. Ed infatti Iago insinua il dubbio in tutte e tre le coordinate temporali della realtà di Otello: Desdemona, in passato, ha ingannato il padre; ora, con Cassio, sta ingannando lui; in futuro – ed il pronostico viene rafforzato dai fatti passati e presenti, oltre che dal cliché sulle donne di Venezia – continuerà a farlo. Agli occhi di Otello, la degradazione della figura di Desdemona è totale e irreversibile.

giungere alla metafora della cucitura degli occhi di Brabanzio è un filo col quale egli stesso sta cucendo gli occhi di Otello, e che la metafora descrive sì il reale, ma solo se nell'immagine andiamo a sostituire Iago a Desdemona, ed Otello a Brabanzio. (L'alfiere si riconferma, dunque, nel ruolo di crudele falconiere che conduce il falco-Otello alla pazzia)¹⁶². Poco dopo, Desdemona torna sulla scena, e trova suo marito nervoso, esausto. Otello ha la voce flebile, ed un forte dolore alla testa¹⁶³. «Faith, that's with watching» (III, 3, v. 285) [Sarà colpa della lunga veglia], suppone la fanciulla. Ancora una volta, la frase pronunciata da Desdemona – in cui viene ripreso, in forma sostantivata, quello stesso verbo “watch” che aveva usato 265 versi prima, allorché si era ripromessa di addomesticare il suo marito-falco – è avvolta da una tragica ironia: Otello è stremato perché reduce da una veglia forzata, vero; ma Desdemona non sa che a costringere sveglio suo marito non è stato, come lei

¹⁶² Ed il Moro, in effetti, al momento dell'immagine del falco-Brabanzio, ha già perso quasi completamente la vista. Ne era ancora in possesso, invece, quando Brabanzio, alla fine del I atto, lo aveva esortato – come avrebbe poi fatto anche Iago – a tenere gli occhi aperti su Desdemona, poiché, come aveva ingannato il padre, avrebbe presto o tardi ingannato anche lui: «Look to her, Moor, if thou hast eyes to see: / She has deceiv'd her father, and may thee» (I, 3, 290-291) [Non perderla mai d'occhio, Moro, se hai occhi per vedere. / Come ha ingannato suo padre, potrebbe ingannare anche te!]. Brabanzio pronuncia parole simili a quelle con cui Iago obnubilerà la mente di Otello (i verbi “look”, “see”, “deceive”, e la parola “eye” torneranno, come abbiamo visto, nel discorso di Iago); ma il Moro, i cui occhi in quel momento non erano ancora stati accecati, aveva scommesso la vita sulla fedeltà della moglie (I, 3, v. 292). Ad ogni modo, si tratta delle ultime parole pronunciate dal senatore che, da quel momento in poi, non comparirà più sul palcoscenico. Più tardi si avrà notizia della sua morte. Brabanzio è, in ordine temporale, la prima vittima di Iago: se la notizia della fuga di sua figlia gli fosse giunta per altre vie, e non attraverso la voce dell'alfiere e le sue violente immagini zoomorfe, forse non sarebbe morto. Ed è per questo che la sua ultima battuta (in cui ricorrono i lemmi legati alla percezione visiva) risuona come una macabra premonizione dell'“accecamento” di cui sarà vittima Otello.

¹⁶³ DESDEMONA: «Why do you speak so faintly? Are you not well?»; OTHELLO: «I have a pain upon my forehead here» (III, 3, vv. 281-283) [DESDEMONA: Perché parlate con voce così stanca? / Non state bene?; OTHELLO: Mi fa male la testa, qui sulla fronte].

crede, il viaggio in mare che lo ha condotto a Cipro, bensì il gusto sadico del falconiere-Iago.

IV.5. *Luridi rospi*

Subito dopo l'uscita di Iago, e prima dell'entrata di Desdemona, Otello aveva pronunciato il suo primo monologo (che analizzeremo suddividendolo in più parti), che si pone, per più di una ragione, come un punto nevralgico dello zoomorfismo di Otello.

OTHELLO:
This fellow's of exceeding honesty,
And knows all qualities, with a learned spirit,
Of human dealings.
(III, 3, vv. 257-262)

[Iago è di un'onestà esemplare e conosce / Profondamente l'anima umana.]

Nei versi di esordio, lodando la "exceeding honesty" del personaggio meno onesto dell'opera, Otello si riconferma nella sua immagine di asino tirato per il naso dal padrone; qui infatti, più ancora che in altre sezioni del testo, l'ingenuità del Moro e la sua dipendenza psicologica da Iago si mostrano in tutta evidenza. Poi la figurazione, tragica, del falconiere:

OTHELLO:
If I do prove her haggard,
Though that her jesses were my dear heartstrings,
I'd whistle her off and let her down the wind,
To pray at fortune.
(III, 3, vv. 259-262)

[Ma se dovessi avere / Le prove che essa è un falco selvaggio, benché i suoi lacci / Siano le corde più care al mio cuore, come un falconiere / La cacerò lontano da me con un fischio, in balia del vento, alla ventura.]

Tragica perché si pone come testimonianza concreta dell'impatto violento che le parole di Iago stanno avendo sulla mente di Otello, il quale, una volta solo, si esprime imprigionandosi nell'area semantica dell'ultima immagine creata dall'alfiere, ossia quella – legata alla falconeria – di Brabanzio con gli occhi cuciti. Tragica perché, nonostante la volontà di Otello di assumere un atteggiamento stoico, il pathos e il lirismo poetico dei versi rivelano tutta la sua pena.

Otello si paragona al falconiere che, per disfarsi di un rapace difficile da addomesticare, gli dà l'aire nella direzione del vento, in modo da disperderlo e da non fargli più ritrovare la strada del ritorno. Ma, nella figurazione, i geti che stringono i tarsi del falco-Desdemona sono legati, all'estremità opposta, al cuore di Otello (sono, come lui stesso dice, le sue "dear heartstrings"); per cui, un volo del falcone nella direzione e alla velocità del vento farebbe spezzare bruscamente le corde, che a loro volta lacererebbero, e farebbero sanguinare, il cuore di Otello¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Immagini di falconieri che richiamano indietro i propri falconi e di uccelli legati ai padroni per mezzo di fili, come metafore e similitudini del legame d'amore, compaiono anche in *Romeo and Juliet*, al termine della famosa scena notturna al balcone di Giulietta, quando i due giovani, al culmine dell'infatuazione amorosa, non hanno la forza di separarsi. Nel momento in cui Romeo si allontana, Giulietta lo richiama, e si rammarica di non avere la voce forte di un falconiere: «Hist! Romeo, hist! O for a falc'ner's voice / To lure this tassel-gentle back again!» (II, 2, vv. 158-159) [Pss! Romeo! Pss! O se avessi la voce di un falconiere / Per richiamare il mio falco gentile]. Ma non c'è bisogno del tono vigoroso di un addestratore di falconi per far sì che l'innamorato senta la sua voce e ritorni da lei. I dolci spasimi d'amore vanno avanti per qualche altro verso, finché Romeo e Giulietta devono, per forza di cose, separarsi sul serio: JULIET: «'Tis almost morning. I would have thee gone - / And yet no farther than a wanton's bird, / That lets it hop a little from her hand, / Like a poor prisoner in his twisted gyves, / And with a silk thread plucks it back again, / So loving-jealous of his liberty»; ROMEO: «I would I were thy bird»; JULIET: «Sweet, so would I. / Yet I should kill thee with much cherishing. / Good night, good night! Parting is such sweet sorrow, / That I shall say good night till it tomorrow» (II, 2, vv. 176-182) [GIULIETTA: È quasi giorno, ed io vorrei / Che tu fossi andato; ma non più in là d'un uccello / Che una fanciulla libera dalla mano, / Come un povero prigioniero dalle catene; / E poi con un filo di seta lo riporta a sé, / Amante gelosa di quella libertà; ROMEO: Vorrei essere io quell'uccello; GIULIETTA: Anch'io lo vorrei, caro; / Ma avrei paura d'ucciderti con le mie carezze. / Buona notte, buona notte! Lasciarti è dolore / Così dolce che direi buona notte fino a

Il suo patimento trapela anche dalla struttura sintattica in cui è organizzata la figurazione. Si tratta di un periodo ipotetico, in cui, però, nel passaggio dalla protasi alla apodosi, il grado di probabilità si abbassa, poiché dalla prima alla seconda proposizione si passa dal mondo della possibilità concreta a quello della possibilità remota; detto altrimenti, si passa dal periodo ipotetico di primo tipo a quello di secondo tipo. Mi spiego meglio. In termini puramente grammaticali, l'uso del *simple present* nella *if clause* ("If I do prove") presupporrebbe la presenza del tempo futuro nella *main clause*; invece Otello usa il condizionale ("I'd whistle her off"); una scelta che rivela un'esitazione improvvisa, un tentativo di voler attenuare, frenare, l'impulso decisionale della proposizione precedente. È come se Otello avesse paura dei suoi stessi propositi. Un condizionale che racchiude in sé un barlume di luce, una speranza: che Otello stia rinsavendo? Che la potenza dell'amore per Desdemona lo stia aiutando a districarsi della rete di Iago? Nulla di tutto ciò. Si tratta di una luce flebile (di una riluttanza inconscia, troppo debole), poiché già dal verso successivo ha inizio il suo crollo psicologico:

OTHELLO:

Haply, for I am black
And have not those soft parts of conversation
That chamberers have, or for I am declined
Into the vale of years, - yet that's not much -
She's gone. I am abused; and my relief
Must be to loathe her. O curse of marriage,
That we can call these delicate creatures ours,
And not their appetites!

giorno (trad. it. di S. Quasimodo, Mondadori, Milano, 1976]. Il filo di seta con cui Giulietta vuole tenere vicino a sé il suo Romeo è l'equivalente figurativo delle "heartstrings" che legano Otello a Desdemona. In quest'ultimo caso, però, l'impatto emotivo che l'immagine ha sul lettore-spettatore è straziante, perché il falconiere-Otello, che sopra ogni altra cosa desidera tenere il suo falco legato a sé, si vede invece costretto ad allontanarlo per sempre.

(III, 3, vv. 262-269)

[Forse perché sono / Nero e non so parlare mollemente come un damerino, o perché già scendo / Per la valle degli anni – ma anche questo / Non conta molto – io l’ho perduta. Mi ha tradito, / E d’ora in poi la mia unica consolazione / Sarà quella di odiarla. Maledetto il matrimonio / Che ci fa chiamare nostre queste tenere creature, / Ma non le loro voglie!]

Certo dell’infedeltà di Desdemona, Otello si lascia schiacciare dal peso delle proprie insicurezze (è stato tradito perché è nero, perché non sa essere forbito, perché è vecchio). Ma presto l’autocommiserazione si trasforma in astio bruciante verso ciò in cui aveva creduto sino a quel momento (Desdemona, l’amore, il matrimonio), e la violenza delle sue invettive sfocia in un’altra immagine animale:

OTHELLO:

I had rather be a toad,
And live upon the vapour of a dungeon,
Than keep a corner in the thing I love
For others’ uses.

(III, 3, vv. 269-272)

[Meglio essere un rospo / E vivere nell’umidità di un sotterraneo, / Piuttosto che dividere con altri la donna amata.]

Nell’immagine del rospo che vive isolato in un luogo umido e squallido (“dungeon” è “prigione sotterranea” e “torrione”), confluiscono il penoso senso di disagio e solitudine di chi è (o si sente) emarginato dalla società in cui vive, e il disgusto sessuale di chi scopre il tradimento della persona amata.

Il rospo è una bestia ibrida, per metà acquatica e per metà terrestre. Questa sua configurazione liminare, questa sorta di doppia natura, consente a Shakespeare di farne la metafora – più di altre pregnante – dell’*outsider*, del discriminato per razza, e quindi della condizione patita dal Moro, il quale, pur ricoprendo nella Serenissima un ruolo di prestigio (e pur essendo stimato

dal Doge ed amato da una delle donne più belle e più corteggiate di Venezia), lascia spesso intravedere, tra le righe dei suoi discorsi (ed anche prima della devastazione interiore indottagli da Iago), irrisolti complessi di inferiorità e di estraneità¹⁶⁵.

Adesso, a seguito del crollo psicologico, Otello viene annichilito dalle proprie debolezze e da un senso di inadeguatezza e di emarginazione (“Haply, for I am black” è, non a caso, la prima causa che egli adduce alla propria rovina). La sua figura di capo militare, solida come una pietra, diventa molle come la carne del batracio. Pertanto, nel momento stesso in cui dichiara che *preferirebbe* mutarsi in un rospo, la metamorfosi si è in realtà già compiuta, poiché il rospo che vive, solo, nell’umidità di una prigione sotterranea, è l’esatto corrispondente figurativo dello stato d’animo in cui Otello è appena precipitato.

La critica ha invece preferito concentrare gran parte della sua attenzione sulle valenze sessuali dell’immagine usata da Otello. Connettendo i lemmi “toad” e “thing”, ha letto nel secondo una chiara allusione alla vagina, e nel primo l’espressione della ripugnanza sessuale, accentuata dal riferimento spaziale alla “dungeon”. Un’interpretazione non priva di fondamento¹⁶⁶, ma

¹⁶⁵ Come nota Geoffrey Bullough (*Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. VII, Routledge and Kegan Paul, London, 1973), Shakespeare, nella costruzione del personaggio di Otello, fu con molta probabilità ispirato dalla figura di Giovanni Leone Africano, la cui storia poté leggere nella *Descrittione de l’Africa* (1550-59) dell’italiano Giovanni Battista Ramusio, tradotta in inglese da John Pory (*A Geographical History of Africa*; 1600). Leone Africano, di pelle nera, di vasta cultura e di straordinaria intelligenza, al termine di un viaggio in Egitto (1516-17) fu fatto prigioniero dai corsari cristiani, che, rimasti stupefatti dall’argutezza dei suoi ragionamenti, decisero di darlo in dono al Papa Leone X, il quale, a sua volta colpito dalle doti intellettive dello schiavo, lo liberò, lo convertì al cristianesimo e lo battezzò dandogli il suo stesso nome. In Ramusio si legge che Leone era solito definirne se stesso con l’attributo di *anfìbio*.

¹⁶⁶ Non vi è dubbio, infatti, che la figurazione sia evocativa della repulsione per l’organo genitale femminile, che per il maschio tradito può diventare – assecondando un’ossessione che può sfociare nel patologico – sineddchico della donna amata. Rilevato che il rospo è anche fornito di un’ampia bocca, che si spalanca ad inghiottire la preda, aggiungeremo che l’unione tra la

abbiamo appena dimostrato che nell'immagine del rospo si annidano significati più complessi: il disgusto erotico di Otello diventa esistenziale nel momento in cui il personaggio lo sovrappone al proprio status di solitario paria dalla pelle nera.

Il mondo, che per Amleto è un «unweeded garden», per Otello si è mutato in una cisterna, un pozzo d'acqua stagnante in cui proliferano (e la presenza di questi animali e non altri non può essere casuale) rospi schifosi:

OTHELLO:

But there, where I have garner'd up my heart,
Where either I must live, or bear no life;
The fountain from the which my current runs,
Or else dries up; to be discarded thence!
Or keep it as a cistern for foul toads
To knot and gender in!
(IV, 2, vv. 56-61)

[Ma essere strappato dagli affetti / Di cui aveva fatto tesoro il mio cuore, / Da ciò per cui vale la pena di vivere o di morire, / La sorgente stessa dalla quale deve scorrere / La mia vita per non inaridirsi, / Esserne lontano o doverla considerare / Un pantano in cui si accoppiano luridi rospi!]

Nella doppia proporzione aritmetica instaurata da questi versi (fluidità: fonte = aridità : pantano; fonte : vita = pantano : morte) si attesta una svalutazione della natura – più che mai, qui, proiezione della coscienza – che davvero apparenta Otello ad Amleto. La fonte, che una tradizione millenaria (dai Salmi biblici all'Orazio della «fons Bandusiae splendidior vitro», via

figura del rospo (animale dal tessuto molle e madido) e l'immagine della squallida “dungeon”, trasmette l'idea di una vagina che, ben lontana dall'essere un luogo di intimo tepore, è un posto repellente in cui si sprofonda in un senso di nausea e di agghiacciante solitudine. La sofferenza e il senso di repulsione di Otello sono tali che, come emerge dai due versi successivi (vv. 271-272), gli è necessario – per non essere prostrato dal dolore – dissociarsi dalla figura di Desdemona, pensare a lei depauperandola di qualsiasi attributo umano, e quindi (con un cinismo sofferto) parlare di lei e del suo luogo più nascosto nei termini di una “thing” e di un “corner” a uso e consumo degli altri maschi.

via fino a giorni più prossimi a Shakespeare) aveva consacrato come *exemplum* del divenire vitale e della verità, si isterilisce in una morta gora, densa di un fango che sa solo germinare creature infette.

Ma le parole di Otello impongono altre riflessioni. La menzione del rospo sia nella prima che nella seconda figurazione introduce anche i temi del demoniaco e della stregoneria. Sin dai bestiari medievali, infatti, il rospo è simbolo del demonio ed è figurativamente associato alle streghe, che si servivano, per la preparazione di pozioni e filtri mortali, sia dei rospi che del liquido velenoso da essi secreto¹⁶⁷. Nel corso della *Temptation Scene*, infatti, Otello precipita all'inferno, e lo stato di follia e vulnerabilità in cui versa lo induce a riavvicinarsi alle credenze magiche della sua cultura d'origine¹⁶⁸.

Le valenze semantiche del rospo, inoltre, nel mentre connotano sia lo stato d'animo in cui si trova Otello che la visione che egli ha di Desdemona (peccatrice e demonio), richiamano implicitamente la figura di Iago in quanto creatura asservita al demonio, che col veleno della calunnia dapprima *induce in tentazione* (sintagma che più evocativo del demoniaco

¹⁶⁷ Il pensiero va, ovviamente, all'incipit del *Macbeth*, allorché le Weird Sisters rispondono al richiamo del gatto e del rospo: «I come, Grimalkin! / Paddock calls!» (I, 1, vv. 9-10). Nella scena, inquietante quanto spettacolare, Shakespeare rielabora da par suo (piegandolo cioè, come meglio non si potrebbe, ad esigenze drammatiche) il materiale che gli mettono a disposizione le credenze popolari, in cui animalismo e demoniaco si sovrappongono copiosamente. Tensioni, queste, che le arti figurative accolgono in maniera quasi automatica, anche in considerazione del fatto che la fantasia dell'artista vi si può applicare senza freni. Da questo punto di vista, il filo rosso che lega fra loro – per esempio – l'Apocalisse, i capitelli romanici, le numerosissime rappresentazioni dell'Inferno e le deflagrazioni oniriche di un Bosch, di un Brueghel, di uno Schongauer, si lascia percepire con chiarezza. Il tema ha appassionato la critica, che vi ha dedicato molteplici studi. Fra i più documentati, il volume di Enrico Castelli, *Il demoniaco nell'arte* (1952), Bollati Boringhieri, Torino, 2007 (la curatela è di Enrico Castelli Gattinara jr, l'introduzione di Corrado Bologna).

¹⁶⁸ Serpieri, riprendendo Leone Africano, ricorda che era stata la madre morente a consegnare ad Otello il fazzoletto-talismano «perché lo desse alla donna che avrebbe sposato vincolandola allo stesso modo». A. Serpieri, *Othello: l'eros negato*, cit., p. 135.

non potrebbe essere) Otello, poi ne determina la caduta. Poco dopo, infatti, l'alfiere (è il suo quinto monologo) parla degli effetti che le sue parole-veleno stanno avendo sul Moro: «The Moor already changes with my poison: / Dangerous conceits are in their nature poisons, / Which at the first are scarce found to distaste, / But with a little act upon the blood, / Burn like the mines of sulphur» (III,3, vv. 324-328) [Il Moro sta già cambiando colore: / Il mio veleno agisce. I sospetti sono / Per loro stessa natura come veleni: in un primo momento / Si prova appena un senso di disgusto, / Ma, quando cominciano ad agire sul sangue, / Bruciano come lo zolfo]. A permettere di sovrapporre Iago alla figura del rospo è la parola chiave “sulphur” che in alchimia veniva riferita (proprio per la sostanza tossica secreta dal batrace) allo zolfo. Colta da questa punto di vista, la reazione di Otello alla *Temptation Scene* assume l'aspetto di un vero e proprio avvelenamento, causato dalla manipolazione verbale di Iago, simile, appunto, all'insufflazione di un veleno.

IV.6. *Iago vipera*

All'immagine di Iago-rospo velenoso è possibile affiancare quella (affine da più di una prospettiva semantica, ma aperta ad ulteriori sviluppi interpretativi) di Iago-vipera.

Nel secondo libro delle *Metamorfosi* ovidiane l'invidia viene personificata in una donna che si ciba di vipere ed ha perciò sulla lingua sempre una patina di veleno. L'Invidia ha il “petto verde di fiele”, si strazia alla vista di chi è felice e ride solo al cospetto del dolore. Possiede, inoltre, la facoltà di contagiare il prossimo con il proprio tormento: posando la mano sul cuore degli uomini può riempirlo di “rovi uncinati” ed iniettarli un

veleno tanto potente da insinuarsi sin dentro alle ossa e ai polmoni¹⁶⁹.

Anche Iago si strugge al pensiero della gioia altrui e gode delle loro disgrazie. Anche lui, come l'Invidia, si ciba di vipere (intendendo la vipera, ovviamente, nel significato metaforico di pensiero malevolo di cui l'invidioso è schiavo). L'alfiere ha infatti l'attitudine a nutrirsi dei pensieri da cui traggono origine i suoi turbamenti, alimentando l'astio contro quanti sono oggetto del suo livore. Ad esempio, nell'organizzare i suoi piani di vendetta, egli si dilunga nella descrizione delle qualità positive dei suoi antagonisti e dei privilegi di cui essi godono: Cassio, che occupa la carica di luogotenente da lui tanto bramata, è bello, galante, e piace alle donne. Otello, il generale-comandante, occupa il gradino più alto della scala militare, è un uomo buono e leale, ed è felicemente sposato¹⁷⁰. Quanto più

¹⁶⁹ «Concussae patuere fores: videt intus edentem / vipereas carnes, vitiorum alimenta suorum, / Invidiam, visaque oculos avertit; at illa / surgit humo pigre semesarumque relinquit / corpora serpentum passuque incedit inertis, / utque deam vidit formaque armisque decoram, / ingemuit vultumque inita ad suspiria duxit. / Pallor in ore sedet, macies in corpore toto, / nusquam recta acies, livent rubigine dentes, / pectora felle virent, lingua est suffusa veneno. Risus abest, nisi quem visi movere dolores, / nec fruitur somno, vigilantibus excita curis, / sed videt inarato intabescitque videndo / successus hominum, carpitque et carpitur una, / suppliciumque suum est». Ovidio, *Metamorfosi*, II, vv. 768-782. [La porta, così scossa, si apre. E dentro vede l'Invidia che mangia carne di vipera, con la quale alimenta il proprio vizio, e a quella vista distoglie lo sguardo. Ma quella si alza pigramente da terra, lasciando i brandelli di serpenti semiroscati, e con passo fiacco viene avanti. E come vede la dea tutta bella e adorna di armi, manda un gemito e contrae la faccia per emettere un sospiro. Il pallore le sta steso sul volto, macilenta in tutto il corpo, mai uno sguardo diritto, ha i denti lividi e guasti, il petto verde di fiele, sulla lingua una patina di veleno. Mai un riso, se non suscitato dalla vista del dolore, e neppure conosce il beneficio del sonno, sempre agitata com'è da pensieri che la tengono desta; con dispiacere vede i successi della gente, e al vederli si strugge, e rode gli altri e insieme rode se stessa, e questo è il suo tormento (trad. it. di P. B. Marzolla, Einaudi, Torino, 1994)].

¹⁷⁰ Iago: «... Cassio's a proper man ... The Moor is of a free and open nature, / That thinks men honest that but seem to be so» [Cassio è un bell'uomo ... Il Moro è franco e leale / E giudica onesti tutti gli uomini, anche quelli / Che solo all'apparenza sono tali] (I, 3, vv. 389-397); «The Moor, howbeit that I endure him not, / Is of a constant, loving, noble nature; / And I dare think he'll prove to Desdemona / A most dear husband» (II, 1, vv. 286-289) [Benché io non possa soffrirlo, devo riconoscere che il Moro è un uomo fedele, affettuoso, nobile, / E potrebbe essere un buon marito per

questi dati di fatto gli si affacciano alla mente – o meglio, quanto più egli li va ossessivamente cercando – tanto più il suo impulso di distruzione si fa violento. Il rancoroso livore verso i pregi dei suoi antagonisti è talmente radicato nel suo essere che Iago giungerà a mutare quelle loro stesse qualità nelle armi da puntargli contro. Si tratta di sospetti, timori, di cui Iago potrebbe disfarsi con un atto della volontà. Ed invece egli li innesca, li tiene in vita, e se ne alimenta. Quanto più questi pensieri gli si affollano nella mente, tanto più il suo impulso di distruzione si acuisce. Tornando all'immagine dell'Invidia, è come se Iago mangiasse le vipere, ne assorbisse il veleno, e poi lo utilizzasse per mordere i suoi nemici. Se l'Invidia intossica il cuore delle persone mettendo loro la mano sul petto, Iago raggiunge lo stesso scopo servendosi del linguaggio, Manipolato in maniera

Desdemona]. Iago è ossessionato dal sospetto che Otello sia stato l'amante di sua moglie Emilia, e che anche Cassio, prima o poi, potrebbe diventarlo: «... I hate the Moor, / And it is thought abroad that twixt my sheets / *He has done my office*. I know not if't be true / But I, for mere suspicion in that kind, / Will do as if for surety» (I, 3, vv. 383-387) [Odio il Moro perché sembra – così almeno / Si mormora in giro – che sia stato fra le mie lenzuola / A fare le mie veci. Non so se ciò sia vero]; «I do suspect the lusty Moor / *Hath leap'd into my seat*; the thought whereof / Doth like a poisonous mineral gnaw my inwards» (II, 1, vv. 293-295) [sospetto che il vigoroso Moro sia stato nel mio letto. / E questo pensiero, come un veleno, mi rode / Le viscere] ; «I fear Cassio with my night-cap too» [temo / Che Cassio potrebbe un giorno o l'altro mettersi / Il mio berretto da notte]. Ho usato il corsivo per le frasi *has done my office* e *Hath leap'd into my seat* perché meritano alcune considerazioni. La traduzione di Quasimodo, che in entrambi i casi rende esplicito il significato latente parlando di lenzuola e di letti, mette in ombra alcuni aspetti che sono invece rilevanti ai fini della nostra argomentazione. Nel primo caso, è evidente che l'uso del lemma *office* (che sta sia per "carica" che per "incarico") sia emblematico di quella sovrapposizione tra il 'ruolo di soldato' e il 'ruolo di marito' di cui parlavamo sopra. Nel secondo caso, la frase presenta più di un aspetto interessante. Il verbo *to leap* significa "saltare; far salti; balzare; fare un balzo", ma anche, in riferimento al mondo animale, "montare, coprire una femmina". Il sostantivo *seat* presenta a sua volta una plurisignificanza: è sia "sedile; sedia; sgabello; posto a sedere", che, in riferimento ad una persona, "fondoschiena; bacino; sedere; deretano". Che con la frase *Hath leap'd into my seat* Iago intenda dire che Otello sia stato al suo posto (e cioè nel suo letto, accanto ad Emilia), non ci sono dubbi. Il verbo *leat* va dunque a consegnare all'atto di Otello il tratto della bestialità, mentre il lemma *seat* aggiunge alla frase un'ambiguità semantica che spinge la frase di Iago ai limiti della decenza.

tendenziosa¹⁷¹. Nel caso specifico di Otello, una serie di espressioni pronunciate da Iago ci mutano, per così dire, in testimoni oculari del ‘processo dell’avvelenamento’. Iago paragona più volte il flusso delle sue parole ad una sostanza letale che stia agendo dentro il corpo di Otello: «I’ll pour this pestilence into this ear» (II, 3, v. 358)¹⁷²; «The Moor already changes with my poison» (III, 3, 324). Nel IV atto, Otello, ormai intossicato, sviene, e Iago dice: «Work on, My medicine, work!» (IV, 1, v. 45), e, quando entra Cassio, Iago gli spiega che Otello ha avuto un attacco epilettico, e che ha schiumato dalla bocca: un sintomo sovrapponibile a quello dell’avvelenamento¹⁷³. E non può sfuggire il fatto che Lodovico, nell’ultima scena dell’opera, quando la malvagità di Iago è stata ormai scoperta – si riferisca a lui chiamandolo vipera: «Where is that viper?» (V, 2, v. 285) [E dov’è quell’altra vipera?].

IV.7. *Green-ey’d monster*

¹⁷¹ Il primo ad essere avvelenato dalle parole di Iago è, come abbiamo già avuto modo di vedere, Brabanzio: a lui l’alfiere inocula, tutta in una volta, una massiccia dose di parole/veleno. Ed infatti il senatore, di lì a poco, muore.

¹⁷² Il Rinascimento, si sa, è l’evo dei grandi avvelenatori. Spesso, nelle corti europee, dove non arrivava il pugnale arrivava il veleno. E l’orecchio non è, in *Othello*, una scelta casuale, né va letto in senso esclusivamente metaforico: in *Hamlet* la pozione che uccide il padre del protagonista gli viene inoculata per questo canale.

¹⁷³ L’avvelenamento di Otello ha come ‘effetto collaterale’ l’insorgere, in lui, di emozioni negative e violente, di pulsioni distruttive e autodistruttive: la vendetta, la rabbia, il sospetto. Per definire ciascuna di esse, Otello ricorre a figurazioni ancora una volta zoomorfe: «Arise, black vengeance, from the hollow cell! [...] Swell, bosom, with thou fraught, / For ’tis of aspics’ tongues!» (III, 3, vv. 446-448) [E ora, nera vendetta, esci dalla tua oscura tana! ... Gonfiati, petto, delle lingue di serpenti di cui sei pieno!]; «Thou said’st – O! It comes o’er my memory, / As doth the raven o’er the infected house, / Boding to all – he had my handkerchief» (IV, 1, vv. 20-22) [Tu m’hai detto – è un pensiero che continua a girarmi / Nella mente, come il corvo sulla casa dell’appestato, / Malaugurio per tutti – che egli aveva il mio fazzoletto].

Quando, dopo aver chiesto a Desdemona di intercedere per lui, Cassio si allontana, Iago esclama, di fronte ad Otello: «Ha! I like no that» (III, 3, v. 35) [Ah, questo non mi piace!]. Il Moro vuole sapere che cos'è che non gli piace, e Iago ribatte: «Nothing, my lord: or if_ I know not what» (v. 37) [Nulla, mio signore: cioè, non so...]. Il “that” della prima frase viene occultato dal “nothing”, per essere poi fatto progressivamente riapparire negli “if” e “what” della seconda metà del verso. È il trionfo dell’elusività e dell’allusione: un deittico che fa riferimento ad un fatto concreto (“that”), seguito da una negazione che cancella quello stesso fatto (“nothing”), seguita una congiunzione che ne presume di nuovo l’esistenza (“if”). Una rivelazione, una negazione, un sospetto: una sequenza che si pone come il primo esempio delle tecniche retoriche che Iago impiegherà, nel corso dell’intera scena, per far uscire Otello fuori di sé.

Il dialogo viene interrotto dall’entrata di Desdemona, che supplica il marito di concedere a Cassio il perdono. Subito dopo, Iago ricomincia ad incalzare Otello. Gli chiede se, ai tempi in cui corteggiava Desdemona, Cassio sapesse dei loro incontri. Il Moro gli risponde di sì, ma vuole sapere il motivo di quella domanda. «But for a satisfaction of my *thought*» (v. 98) [Solo per chiarire un mio pensiero], è la risposta di Iago. Si tratta della prima occorrenza, in questa scena, del lemma “thought” che, declinato in vari modi o utilizzato nella forma verbale, torna, nel giro di appena sessantasei versi, per altre diciassette volte¹⁷⁴, assecondando una strategia che investe contemporaneamente i personaggi e lo sviluppo stesso del dramma. Mentre i primi attori si attorciano attorno al lemma *thought* e ai suoi derivati,

¹⁷⁴ Precisamente, ai versi 100; 101; 108; 109; 111; 120; 122; 130; 131; 134; 136; 137; 141; 148; 149; 159; 166: “thought”; “think”; “think”; “think”; “think”; “thought”; “thought”; “think”; “think”; “think”; “think”; “thinkings”; “thoughts”; “thoughts”; “think’st”; “thoughts”; “thoughts”.

Shakespeare si serve degli uni e dell'altro per preparare – a mo' di dilatata prolessi – l'ingresso in scena del celebre "mostro dagli occhi verdi". Come vedremo presto, il mostro dagli occhi verdi non è la gelosia, ma il pensiero corrotto, che merita una simile prognosi sia quando si serve del raziocinio per compiere il male (Iago) che quando insegue i fantasmi del sospetto e del sentito dire (Otello).

Ma procediamo per gradi. La risposta non soddisfa Otello: «*Why of thy thought?*» (v. 100) [Quale pensiero, Iago?], chiede, e l'alfiere gli risponde che non *pensava* che Desdemona e Cassio si conoscessero. Certo che si conoscevano – continua Otello – spesso Cassio era stato persino il loro messo d'amore. «*Indeed!*» (v. 103) [Davvero?], esclama l'alfiere, e la sua stupefazione insospettisce ulteriormente Otello: cosa può esserci stato di male in questo? Forse Cassio non è un uomo onesto? Ma Iago alle domande risponde con domande, sospensioni, litoti, anafore, anadiplosi, epanadiplosi, creando quello che Serpieri ha definito «effetto d'eco»¹⁷⁵. Iago spezza a metà le proprie frasi, è vago, si interrompe di continuo: come se ci fosse qualcosa a distrarlo, e come se questo qualcosa albergasse e si muovesse letteralmente dentro la sua testa. Il Moro si spazientisce, vuole conoscere il pensiero di Iago:

OTHELLO:

What dost thou *think*?

IAGO:

Think, my lord?

OTHELLO:

Think, my lord! By heaven, he echoes me,

As if some monster in his *thought*

Too hideous to be shown.

(III, 3, vv. 108-112)

[OTHELLO: Ma che cosa pensi?; IAGO: Che cosa penso, signore?;

OTHELLO: "Che cosa penso, signore?". Perdio, mi fa l'eco! /

¹⁷⁵ A. Serpieri, *Otello: l'eros negato*, cit., p. 101.

Temporeggia come se avesse nella mente un'idea / Mostruosa, troppo orribile per farmela conoscere.]

Otello comprende che nella mente di Iago vive un mostro che ha assunto la forma e l'aspetto dei suoi pensieri, e pretende di vederlo: «Show me thy thought» (v. 120) [Dimmi che cosa pensi]; una richiesta, la sua, che Iago soddisferà nel momento apicale della *Temptation Scene*:

IAGO:
O! Beware, my lord, of jealousy;
It is a green-ey'd monster which doth mock
The meat it feeds on.
(III, 3, vv. 169-171)

[Guardatevi dalla gelosia, signore. / È un mostro dagli occhi verdi, che prima si diverte / A giocare col cibo di cui si nutre.]

Come si vede, questi versi accolgono due sole specificazioni, una fisionomica, l'altra comportamentale: il verde degli occhi del mostro (sintomatico, già per i profisiologi del tempo, di un eccesso di bile) e l'attitudine a dileggiare (secondo una variante del classico gioco del gatto col topo) la carne di cui si nutre. Eppure al lettore-spettatore le due informazioni non giungono del tutto inattese, perché le precedenti parole di Iago hanno già dato al mostro del pensiero la forma che ha. Da quando Iago dice "Ha! I like not that!", sino all'irruzione del "green-ey'd monster", il drammaturgo ha offerto lo spettacolo del crudele gioco in cui Iago ha coinvolto Otello, mostrandogli e nascondendogli l'orribile creatura, prima nutrendosi davanti ai suoi occhi di un cibo malsano, quindi affamandolo di quel cibo e inducendolo per questa strada a trasformarsi lui stesso nel mostro che tanto teme. Detto altrimenti, il "green-ey'd monster" è in un primo momento la mente dello stesso Iago, sia per quanto si è evidenziato prima – la sua attitudine a 'nutrirsi' del sospetto – sia per quanto accade nel dialogo con Otello, dove

l'alfiere, per mezzo di strategie retoriche fondate sul susseguirsi di affermazione-negazione-insinuazione, mette a nudo la propria invidia. A questo punto l'invidioso e il geloso, inclini entrambi ad alimentare il proprio vizio, si collocano sullo stesso piano. Iago, con la perizia che gli proviene dai tormenti inflitti a se stesso, fa in modo che questi meccanismi diventino iperattivi nella mente di Otello, fino a mutare lui, il Moro, nel mostro dagli occhi verdi. Nel punire i ladri, Dante aveva mostrato uomini e serpenti nell'atto di scambiarsi la natura, prendendo gli uni l'aspetto degli altri:

Già eran li due capi un divenuti,
Quando n'apparver due figure miste
In una faccia, ov'eran due perduti.
Fersi le braccia due di quattro liste;
Le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso
Divenner membra che non fuor mai viste.
(*Inferno*, XXV, vv. 70-75).

Nell'*Othello* Shakespeare dimostra che l'umana perfidia è sempre incline a generare inediti orrori: Iago e Otello, unendo i mali che si crescevano dentro e seminandoli nel medesimo terreno, hanno dato vita a un ircocervo che non cede – per quanto di atroce vi si accompagna – a quello immaginato dal grande fiorentino.

Capitolo V. *Animal analogies in King Lear*

V.1. *Il cuore-Medusa*

Lear, re della Britannia, ormai vecchio, si appresta a suddividere il regno fra le sue tre figlie: Gonerill, primogenita, moglie del duca di Albany; Regan, sposata al duca di Cornovaglia; Cordelia, la più giovane, corteggiata dal duca di Borgogna e dal re di Francia. Nel giorno della cerimonia per l'assegnazione delle doti, il re chiede a ciascuna delle eredi di esprimere in parole, di fronte a lui e agli astanti, l'amore che sentono per il proprio padre, così da ripartire il territorio in misura dei loro sentimenti. Com'è noto, Gonerill e Regan, le figlie infide, lusingano il genitore con reboanti elogi costruiti sulla base della retorica tradizionale¹⁷⁶, mentre l'ultimogenita, la sola che ami il padre, disgustata dalla falsità dei panegirici delle sorelle, rivolge al re poche parole semplici, speranzosa che egli ravviserà, dietro la schiettezza del suo linguaggio, l'autenticità dell'affetto che sente per lui. Ma Lear, che ha sempre vissuto di fasti e adulazioni, non sa leggere la verità che si cela dietro le apparenze, non vede oltre la superficie del reale, ed è del tutto incapace, quindi, di capire Cordelia. Nell'opinione del re, abituato a misurare e a quantizzare tutto quanto lo circonda, poche parole equivalgono a poco amore.

Offeso nel profondo, re Lear ripudia Cordelia:

¹⁷⁶ «Gonerill ricorre a ciò che i retori chiamano “la topica dell'essere inespriabile”, un luogo comune nei panegirici di re e imperatori – “io vi amo più di quanto / la parola possa dire, più caro voi mi siete / della vista degli occhi... un amore / che rende povero il fiato e la lingua / incapace...” (55-60). Segue Regan con la ben collaudata formula topica che Ernst Curtius chiama “sopravanza mento” o “formula cedat”: sua sorella ha espresso molto bene i sentimenti della stessa Regan, “ma con troppa parsimonia” (72)». F. Kermode, *Il linguaggio di Shakespeare*, cit., p. 219. La definizione di Curtius e le sue riflessioni sull'argomento sono in *Letteratura europea e medioevo latino*, trad. it. e cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze, 1992, pp. 86-182.

KING LEAR:
Here I disclaim all my paternal care,
Propinquity and property of blood,
And as a stranger to my heart and me
Hold thee from this for ever. The barbarous Scythian,
Or he that makes his generation messes
To gorge his appetite, shall to my bosom
Be as well neighboured, pitied, and relieved
As thou my sometime daughter.
(I, 1, vv. 113-120)

[RE LEAR: Io qui ripudio ogni cura paterna, / Ogni affinità e comunità di sangue, / E d'ora innanzi ti riterrò sempre / Estranea a me e al mio cuore. Il barbaro Scita, / O colui che, cibandosi di chi l'ha generato, / Soddisfa il suo appetito, troveranno nel mio seno / Maggiore simpatia, pietà ed aiuto / Di te, mia figlia d'un tempo.]¹⁷⁷

Come spesso accade in Shakespeare, anche qui il personaggio è inconsapevole profeta del proprio futuro: dice che nel suo petto troveranno ospitalità il “barbarous Scythian” – ossia colui che, secondo la mitologia greca, discende da Echidna (Εχιδνα: “la Vipera”), un mostro con busto di donna e coda di serpente – e un essere antropofago capace di pascersi della carne della sua stessa prole. In effetti, nel momento in cui allontana Cordelia dal proprio cuore, Lear lo sta aprendo a Gonerill e a Regan, donne inumane, che condividono non pochi tratti del mostro-rettile e della creatura antropofaga.

Quando Lear informa il duca di Borgogna e il re di Francia di aver disconosciuto Cordelia, il primo rinuncia subito alla sua mano, mentre il secondo vuole sapere che cosa la giovane abbia fatto di tanto mostruoso da meritare un simile trattamento. A rispondere è la stessa Cordelia, che si rivolge direttamente al re suo padre:

CORDELIA:
I yet beseech your majesty,
If for I want that glib and oily art
To speak and purpose not, since what I well intend

¹⁷⁷ Trad. it. di G. Melchiori, Mondadori, Milano, 1976.

I'll do before I speak – that you make known
It is no vicious blot, murder or foulness,
No unchaste action or dishonoured step
But even for want of that for which I am richer:
A still-solliciting eye and such a tongue
That I am glad I have not, though not to have it
Hath lost me in your liking.
(I, 1, vv. 223-233)

[CORDELIA: Supplico Vostra Maestà... / Io non ho l'arte disinvolta e untuosa / Di dire senza intenzione di fare, perché quel che intendo, / Lo faccio prima di dirlo – vi supplico di render noto / Che non fu macchia infame, delitto o vizio, / Azione impura o gesto disonorevole / A privarmi della vostra grazia e del vostro favore, / Ma proprio l'assenza di ciò la cui mancanza mi rende più ricca: / Un occhio adescatore ed una lingua / Che sono lieta di non avere, benché il non averla / Mi abbia perduta nel vostro favore.]

Nello spiegare quanto poco sia incline alla magniloquenza, Cordelia usa – in tutta coerenza – un linguaggio semplice e schietto. E se suo padre non riesce a capirla, a noi, come al conte di Kent e al re di Francia, il senso delle sue parole giunge forte e chiaro. Cordelia, sottolineando l'assenza, in se stessa, di uno “still-solliciting eye” e di una “such a tongue”, ne sta mettendo in risalto, per contrasto, la presenza nelle sue due sorelle (che invece il padre sono riuscite a conquistarlo). Lo stile scarno del suo discorso – che non accoglie alcuna immagine – fa sì che gli unici due elementi referenziali concreti risaltino nettamente: ossia l'occhio, appunto, e la lingua. Niente parafrasi o tropi di alcun tipo: solo un occhio¹⁷⁸ ed una lingua. Seppure Cordelia non posseda né l'arte né la sfrontatezza di sviluppare quelle immagini animali che il contesto drammatico suggerirebbe (è infatti evidente che le espressioni “still-solliciting eye” e “such a tongue” richiamino alla mente una faccia da rettile), le sue parole cominciano ad attribuire a Gonerill e a Regan quei tratti

¹⁷⁸ Prima di uscire di scena, Cordelia si rivolge alle sue sorelle facendo nuovamente riferimento agli occhi. Questa volta, però, si tratta dei propri: «[...] with washed eyes, / Cordelia leaves you» (I, 1, vv. 267-278) [... con occhi dilavati, / Cordelia vi lascia]. Agli occhi seduttori e ferini di Gonerill e Regan fanno da contraltare quelli, bagnati di lacrime, di Cordelia. Ma Lear, cieco, non sa scrutare gli animi dietro gli occhi delle sue figlie.

serpentine – e animaleschi in genere – che diverranno poi espliciti nel corso del dramma, allorché a definire le due sorelle (la loro cattiveria, e il dolore da esse arrecato) sarà la voce di personaggi ben più avvezzi all'uso di formule retoriche.

Come concordato nel giorno dell'assegnazione delle doti, Lear trascorrerà periodi di tempo alternati presso le residenze di Gonerill e Regan. Alla maggiore tocca ospitare il padre per prima: sarà solo per questa coincidenza temporale – e non in relazione ad una 'gerarchia di cattiveria' – che la sua natura ferina si renderà manifesta prima di quella di Regan.

La terza scena del I atto è breve quanto eloquente: ci troviamo nel palazzo di Gonerill, che si sta lagnando col suo maggiordomo Oswald dei disturbi procuratigli dalla presenza, in casa propria, del re e dei suoi cento cavalieri. La donna è in preda ad una vera e propria crisi isterica. Inferocita, non fa che sputare veleno: suo padre è un vecchio rincretinito, dà fastidio, dovrà allontanarlo, o castigarlo come si fa con i poppanti. Non lo sopporta, quello stupido vecchio che pretende di dettare legge in casa sua. Che se ne vada al più presto via! Che se ne vadano da Regan, lui e il suo seguito di rozzi cavalieri!

Quando Gonerill incontra il padre, lo accusa di incoraggiare gli atteggiamenti insolenti e i comportamenti villani dei cavalieri e del matto che si porta dietro, e gli ingiunge che, se le cose non cambieranno, si vedrà costretta a procedere con le dovute punizioni. Lear, che alle figlie ha dato tutto, e che da loro si aspetterebbe amore e deferenza, resta talmente attonito all'ascolto delle parole di Gonerill, da mettere in dubbio la concretezza del momento che sta vivendo. Come se si fosse improvvisamente avveduto di trovarsi in un sogno (o meglio, in un *incubo*), Lear, stranito, interroga e si interroga: «Are you our daughter?», «Does any here know me? This is not Lear. / Does Lear walk does, speak does? / Where are his eyes? / Either his

notion weakens, his discernings / Are lethargied. – Ha! Waking?
 'Tis not so! / Who is that can tell me who I am?» (I, 4, vv. 201;
 208-212) [Siete voi nostra figlia? ... Chi mi conosce di voi?
 Questo qui non è Lear. / Vi pare che Lear cammini così, parli
 così? Dove ha gli occhi? / Forse è rimbecillito e i suoi sensi sono
 in letargo. – Ah, è sveglio? Non è vero. Chi sa dirmi chi sono?].
 Lear, investito dal gelo delle parole di Gonerill, precipita in uno
 stato di torpore, di inerzia mentale e fisica simile all'ibernazione
 invernale degli animali. Questo suo vaneggiare (che è insieme
 sintomo e presagio della pazzia di cui la sua mente sarà presto
 preda), reazione immediata alla sprezzante irriverenza della
 figlia, si muta, nel momento in cui l'impertinenza di Gonerill lo
 costringe a svegliarsi dal letargo e ad affrontare la realtà, in una
 furia bestiale che si manifesta in forma di mostruose immagini
 zoomorfe:

KING LEAR:
 Ingratitude, thou marble-hearted fiend,
 More hideous when thou showest thee in a child
 Than the sea-monster!
 (I, 4, vv. 237-239)

[RE LEAR: Ingratitudine, demonio dal cuore di marmo, / Più orrido,
 quando ti manifesti in una figlia, / di un mostro marino.]

Nell'ipostasi dell'ingratitude filiale, il demoniaco viene
 sospinto al limite delle sue potenzialità immaginifiche:
 l'attributo "marble-hearted", sommandosi al comparativo di
 maggioranza di "hideous", attesta che persino il diavolo può
 essere peggiore di se stesso¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Più volte, nel King Lear, i personaggi sono costretti a constatare che al male non c'è limite. Oltre ad Edgar, che, nel momento in cui si trova di fronte al vecchio padre a cui sono appena stati cavati gli occhi, esclama: «O gods! Who is't can say "I am the worst"? / I am worse than e'er I was ... And worse I may be yet. The worst is not, / So long as we can say "This is the worst"» (IV, 1, vv. 25-28) [O dei! Chi può mai dire "Sono arrivato al peggio?" / Sto peggio adesso di quanto sia mai stato ... E peggio ancora potrò stare. Il peggio non è peggio / Finché si può ancor dire: "Questo è il

In una sorta di spirale iperbolica del male, che evoca e presagisce l'orrore di scene apocalittiche, la figura di Satana si sovrappone a quella dell'Anticristo: l'accostamento semantico tra "fiend" e "sea-monster", infatti, con un effetto di elevazione a potenza dell'emblema del male assoluto, richiama alla mente l'immagine dell'*Apocalisse* in cui l'Anticristo emerge dalle acque in forma di bestia marina¹⁸⁰.

Ma l'invettiva contro Gonerill è solo all'inizio. «Detested kite, thou liest!» (I, 4, v. 241) [Nibbio maledetto, tu menti!], le urla Lear un istante dopo, marchiandola come rapace saprofago. Bisogna a questo punto ricordare che a chiamare in causa il regno dei volatili era già stato il Matto, qualche verso più sopra, poco prima che Lear scoprisse la malvagità di Gonerill:

FOOL:
For, you know, nuncle,
The hedge-sparrow fed the cuckoo so long,
That it's had its head bit off by its young.
(I, 4, vv. 197-200)

peggio"], è lo stesso Lear, quando decide di affrontare la tempesta pur di non tornare dalle sataniche figlie, ad esprimere in un'immagine (in cui gli elementi della natura fanno a gara in ferocia e pericolosità) l'illimitatezza del male: KING LEAR: «Thou think'st 'tis much that this contentious storm / Invades us to the skin: so 'tis to thee; / But where the greater malady is fix'd, / The lesser is scarce felt. Thou'ldst shun a bear; / But if thy flight lay toward the raging sea, / Thou'ldst meet the bear in the mouth. When the / Mind's free, / The body's delicate: the tempest in my mind / Doth from my senses take all feeling else / Save what beats there. Filial ingratitude! / Is it not as this mouth should tear this hand / For lifting food to't? But I will punish home» (III, 4, vv. 6-16) [Ti par gran fatto che questo temporale furibondo ci penetri fino alla pelle. Tale è per te. Ma là dove esiste un male maggiore, il minore non si sente. Diciamo che scappi da un orso: però se la fuga ti porta verso un mare ruggente, allora ti volgi ad affrontare le fauci dell'orso. Quando la mente è libera il corpo è vulnerabile; ma la tempesta che ho io nella mente rende i miei sensi incapaci di provare altra pena se non quella che mi martella dentro. Ingratitudine filiale! Come se questa bocca mordesse questa mano perché le porta il cibo!]

¹⁸⁰ «Poi vidi salire dal mare una bestia che aveva dieci corna e sette teste, e sulle corna dieci diademi, e sulle teste nomi di bestemmia». *Apocalisse*, 13: 1. Ad un livello interpretativo meno sofisticato, l'invettiva di Lear richiama alla mente la vastissima e variegata genealogia di mostri marini di cui sono ricche la letteratura occidentale, greco-latina in specie, e la tradizione popolare.

[MATTO: Perché lo sapete, zietto, / Il passero ha nutrito il cuculo per tanto, / Che infine i cuculetti se lo son mangiato.]

Il cuculo, com'è noto, ha la bizzarra abitudine di deporre le uova nei nidi di altri uccelli (in genere della specie dei passeracei). I cuculi 'ospiti', al momento della schiusa, schiacciano le uova autoctone, così da poter essere abbondantemente nutriti dalla madre 'adottiva'. In questa breve allegoria zoomorfa, che racconta la storia del re Lear e delle sue figlie, si annidano una molteplicità di significati traslati. L'immagine dei piccoli cuculi che, mai sazi, finiscono per divorare anche l'uccello che li ha nutriti, simboleggia l'avidità di Gonerill e Regan, e quindi, in generale, l'ingratitude filiale. Ma ad un livello di significato più profondo, il riferimento al comportamento del cuculo genitore, così atipico in natura, vuole essere anche un ammonimento – latente quanto amaro – al re di Britannia: simile al cuculo, che lascia in nidi estranei il proprio uovo, Lear ha abbandonato Cordelia. Ma anche i tratti caratterizzanti del passero vanno a ricadere sul re Lear: la mancanza, da parte di quest'uccello, dell'istinto genitoriale che dovrebbe fargli distinguere le uova vere da quelle false, è un ulteriore dito puntato contro il re, che ha disconosciuto l'unica figlia degna di essere chiamata tale, donando se stesso e i propri beni alle due figlie false.

Ma ora andiamo più avanti nel testo. Dopo aver definito "kite" la primogenita, il re erompe in una lunga maledizione in cui chiede alla Natura di rendere sterile il ventre dell'arida Gonerill; o che, almeno, nel caso in cui dovesse procreare, i suoi figli siano – per legge di contrappasso – snaturati quanto lei, così che ella sappia «How sharper than a serpent's tooth it is / To have a thankless child!» (I, 4, vv. 268-269) [Quanto l'aver un figlio ingrato sia dolore più acuto / Del morso del serpente]. Il paragone tra il dolore arrecato da una delusione profonda e il

morso del serpente parrebbe, di primo acchito, ovvio. Solo avanzando nel testo ci si accorge di quanto la menzione del serpente e del suo morso sia necessaria e complementare alla costruzione della ricca e suggestiva area figurativo-semanticamente relativa al dolore patito da Lear. Per cominciare, anche se il re non specifica il punto del suo corpo in cui sente affondare i denti del rettile, una serie di immagini successive riveleranno che il serpente gli sta mordendo il cuore.

Tradito da Gonerill, Lear si rifugia dalla secondogenita, sicuro di trovare in lei comprensione e amore. Ma presto è costretto a constatare che anche nella casa di Regan l'atmosfera gli è ostile. Il re scopre che il suo servo, mandato in precedenza ad annunciare il suo arrivo, è stato messo in ceppi, e che ad impartire l'ordine sono stati Regan e suo marito. Il re non può credere che abbiano commesso una tale irriverenza nei suoi riguardi. Chiede, dunque, di parlare con Regan, che però si fa negare, e così anche il Cornovaglia. Lear si impone di avere pazienza, dice a se stesso che con molta probabilità la figlia e il genero sono ammalati, e che è per questo non si presentano al suo cospetto. Ma l'illusione svanisce in fretta; il terrore di un secondo tradimento avanza, e il cuore di Lear va in tumulto: «O me, my heart, my rising heart! But down!» (II, 2, v. 292) [O cuore mio, come si gonfia e sale! Giù, giù!]. Il Matto, che è accanto a lui, gli risponde:

FOOL:

Cry to it, nuncle, as the cockney did to the eels when she put 'em I' the paste alive. She knapped 'em o' the coxcombs with a stick and cried "Down, wantons, down!"
(II, 2, vv. 293-296)

[MATTO: Fai come quella donna, zietto, che metteva le anguille vive nella torta: ci picchiava sulla zucca con un bastone gridando: "Giù birichine, giù"]

L'immagine creata dal Matto, in cui il cuore di Lear viene raffigurato come una torta colma di pesci serpentine in subbuglio, fa sì che quel singolo rettile menzionato dal re nell'atto precedente si moltiplichi adesso in un covo di rettili che gli avvolge il cuore. Un cuore trasformatosi a sua volta in una testa di Medusa che si accanisce contro se stessa.

Quando, finalmente, il mattino successivo Regan concede al padre un incontro, Lear torna ad aggrapparsi alla speranza, e le racconta, affranto, del male inflittogli da Gonerill:

KING LEAR:

Belovèd Regan,
Thy sister's naught. O Regan, she hath tied
Sharp-toothed unkindness like a vulture here –
I can scarce speak to thee – thou'lt not believe
With how depraved a quality – O Regan!
(II, 2, vv. 305-309)

[RE LEAR: Regan, carissima, / Tua sorella è un'infame. O Regan, mi ha legato al petto l'ingratitude dal rostro aguzzo come un avvoltoio – non riesco quasi a parlare – non potrai credere con che gusto perverso... O Regan!]

Questa figurazione vive in un interspazio semantico tra il mondo dei rettili e quello degli uccelli rapaci. Prima che il “vulture” faccia la sua comparsa, infatti, Lear dice che Gonerill gli ha *legato* al petto¹⁸¹ una “sharp-toothed unkindness”: ossia, letteralmente, una “crudeltà dai denti aguzzi”. Oltre al fatto che l'atto del ‘legare’ può rammentare di per sé una morsa serpentina, l'espressione è in stretta connessione con l'immagine del serpente usata da Lear nell'atto I, in cui comparivano entrambi gli elementi costitutivi dell'aggettivo composto che zoomorfizza adesso la malvagità di Gonerill (“sharp-toothed”: “How *sharper* than a serpent's *tooth* it is / To have a thankless

¹⁸¹ Lear dice “here”, ma il contesto semantico rende chiaro che il riferimento è al proprio cuore. Sono le famose “note di regia interna”, in cui un lemma (che può essere un qualsiasi deittico, o un avverbio o un aggettivo) suggerisce agli attori un gesto che devono compiere o un atteggiamento che devono assumere.

child!”). Poi la metafora fa comparire, nel petto di Lear, un avvoltoio, con tutte le suggestioni negative connesse alla figura di un uccello mangiatore di carogne. Ed è anche chiaro che l’aggettivo “sharp-toothed”, che prima della menzione del rapace aveva alluso al morso del serpente, rivela ora la propria polifunzionalità andando a connotare anche il becco acuminato dell’avvoltoio; un becco che sa bene come lacerare la carne. La forza ipotipotica delle immagini fa sì che il cuore del re divenga, per così dire, ectopico sino ad uscire fuori del corpo dello stesso Lear e a rendersi visibile – in tutta la sua pena – agli occhi del lettore-spettatore. Lo vediamo, questo cuore, assalito da più parti: tra le serpi che lo avvolgono, lo mordono, lo soffocano, si fa spazio un avvoltoio, che lo squarcia col becco sino a farlo sanguinare.

Una ventina di versi più avanti, il re dà forma compiuta a quella similitudine serpentina di cui Cordelia aveva disegnato i primi tratti nella scena in cui, subito dopo il ripudio paterno, aveva alluso alla lingua e agli occhi delle sorelle:

KING LEAR:

Never, Regan:

She hath abated me of half my train;

Look’d black upon me; struck me with her tongue,

Most serpent-like, upon the very heart.

(II, 2, vv. 331-334)

[RE LEAR: Mai e poi mai, Regan. / Mi ha privato di metà del mio seguito, mi ha guardato / Con occhio ostile, mi ha ferito al cuore / Con la sua lingua, come una vipera.]

Determinante nel processo di zoomorfizzazione è qui l’esplicita similitudine con il serpente. A ben guardare, però, i versi che la precedono già attribuiscono alla primogenita atti e gesti che ricordano molto da vicino il regno animale. Il dimezzamento della scorta si configura come una vera e propria mutilazione, che Lear subisce nel suo corpo regale (in quanto

dimezzamento del potere) ma anche – ad un livello figurativo – in quello naturale: all'interno di una *imagery* dominata da azioni violente e da esseri che rodono, lacerano o mangiano la carne delle vittime, ed in cui, soprattutto, la stessa Gonerill è già stata più volte paragonata ad animali carnivori¹⁸², si viene facilmente indotti a sovrapporre l'azione spietata con cui lei sottrae i cavalieri al vecchio re ad un'aggressione ferina che la vede, in forma di predatrice famelica, divorare metà del corpo paterno. A confermare l'immagine dell'aggressione animale è il verso immediatamente successivo: il re racconta di come la figlia, dopo avergli ridotto il seguito, gli abbia rivolto un'occhiata "black", ossia nera, cupa, minacciosa: lo sguardo della fiera che, non ancora sazia, fissa la preda prima di azzannarla di nuovo. Ed infatti – come si evince dalle parole di Lear – un istante dopo Gonerill (mutatasi infine in un serpente) gli era balzata al petto e gli aveva ferito il cuore.

Si tratta, ad ogni modo, dell'ultima volta in cui Lear fa uso di un tropo zoomorfo al singolare: presto anche la secondogenita rivelerà la sua natura ferina, ed egli si vedrà costretto a declinare al plurale le immagini animali di cui si servirà. Quando, reso folle di dolore dalla crudeltà di Gonerill e Regan, affronterà la notte di tempesta, la sua immaginazione sconvolta muterà le due figlie in pellicani, volpi e cani (III, 4, v. 73; III, 6, v. 22; vv. 62-63; IV, 6, vv. 97-99), e poi, per via sineddochica (nel momento in cui il disgusto per le figlie si amplia sino a divenire repulsione per il genere femminile – e poi per l'umanità tutta) in forapaglie,

¹⁸² Al cuculetto che si mangia il passero e agli uccelli da preda (il nibbio e l'avvoltoio) abbiamo già fatto cenno in precedenza. Ma Gonerill era stata assimilata anche a due carnivori selvatici, la lupa e la volpe: nella quarta scena dell'atto I, Lear aveva definito "wolfish" il suo volto (v. 309), e il Matto le aveva augurato di finire in trappola come una volpe: «A fox, when one has caught her, / And such a daughter / Should sure to the slaughter» (vv. 317-319) [Una volpe alla tagliola e 'sta razza di figliola devono fare una fine sola].

mosche, puzzole, cavalle, centaure, e di nuovo cani (IV, 6, vv. 113-126; vv. 152-161).

V.2. *Cani al potere*

Addentriamoci ora nella quarta scena dell'atto III, per osservare da vicino le bestie generate dal sonno della ragione di Lear. Cominciamo dall'entrata in scena di Edgar. La sua storia è nota a tutti. Vittima delle crudeli macchinazioni di suo fratello Edmund (figlio illegittimo del loro padre, il conte di Gloucester), il giovane è costretto a fuggire l'ira paterna e a vivere in una capanna nella landa, la stessa in cui troveranno riparo, la notte della tempesta, Lear, il Matto e il conte di Kent. Quando il re vede Edgar nelle vesti del povero Tom ed ascolta il racconto disperato e folle delle sue sofferenze, non può fare a meno di pensare che, a ridurlo in uno stato simile, devono essere state delle figlie ingrante. Quando Kent gli spiega che quell'uomo, in realtà, non ha figlie, suscita la collera del re, che inveisce contro di lui:

KING LEAR:

Death, traitor! Nothing could have subdued nature
To such a lowness but his unkind daughters.
Is it the fashion, that discarded fathers
Should have thus little mercy on their flesh?
Judicious punishment! 'Twas this flesh begot
Those pelican daughters.
(III, 4, vv. 68-73)

[Morte a te, traditore! Null'altro al mondo se non figlie ingrante / Possono aver ridotto la natura a una bassezza simile. / Dunque è di moda che i padri ripudiati / Non abbiano pietà per la carne loro? / Un giusto contrappasso! È stata questa carne a generare queste figliole-pellicano!]

Secondo una leggenda raccontata nel *Fisiologo* (II-III d.C.) e poi ripresa e diffusa dai bestiari medievali, i piccoli di pellicano,

aggressivi alla nascita, colpivano al volto il padre. Ciò provocava il gesto di difesa della madre, che li uccideva. Ma poi, pentitosi, il pellicano-madre si lacerava il petto col becco ed aspergeva i figli del proprio sangue: un atto di amore che aveva il potere di riportarli in vita. Varianti successive della leggenda, tralasciando la morte e la resurrezione dei piccoli, si soffermavano sul momento in cui il pellicano si trafigge per nutrire i figli col proprio sangue. Ed è da questa versione che deriva l'interpretazione cristiana che ha fatto del pellicano il simbolo di Gesù che versa il sangue per la salvezza dell'umanità (e, per estensione, della virtù teologale della Carità)¹⁸³. È evidente che l'espressione usata da Lear, "pelican-daughters", non alluda alla carità e all'amore per il prossimo. Secondo Melchiori, Shakespeare si rifà alla versione più antica, e prima ricordata, della leggenda, e cioè ai piccoli di pellicano che aggrediscono il genitore¹⁸⁴. Possiamo però avanzare l'ipotesi che Shakespeare, per sottolineare e rendere paradigmatiche l'avidità, l'egoismo, la cattiveria, l'ingratitude filiale di Gonerill e Regan, abbia scelto come referente privilegiato proprio l'emblema di Cristo, «il nostro pellicano»¹⁸⁵, ribaltandone però – con ardita quanto felice invenzione – la lettura corrente: dirigendo l'epiteto "pelican" alle figlie e non al genitore, la focalizzazione si sposta infatti dall'atto di amore dell'uccello che nutre i figli col proprio sangue a quello dei nidiacei, che quel sangue, invece, glielo spillano con avidità omicida. Di conseguenza, il passaggio dall'immagine di Cristo

¹⁸³ Il simbolo cristiano del pellicano affonda le sue più lontane radici nell'interpretazione data dai teologi al versetto dei *Salmi*: «Sono simile al pellicano del deserto» (101: 7).

¹⁸⁴ «Secondo i bestiari medievali, i giovani pellicani uccidono il padre e a sua volta la madre li uccide a colpi di becco per farli poi rinascere versando su di loro il proprio sangue», note al testo dell'edizione di *Re Lear* che stiamo qui usando (trad. it. di G. Melchiori, Mondadori, Milano, 1976).

¹⁸⁵ È Dante a definire così Gesù, nel XXV canto del *Paradiso* «Questo è colui che giacque sopra 'l petto / del nostro pellicano, e questi fue / di su la croce al grande officio eletto» (vv. 112-114).

che versa il sangue per amore degli uomini, a quella degli uomini che per cieca malvagità lo hanno innalzato sulla croce. Di qui, “pelican-daughters”. Nessun altro epiteto avrebbe potuto essere più impietoso nei confronti delle figlie di Lear: Gonerill e Regan perfide quanto i piccoli di pellicano che dissanguano letteralmente il genitore che gli ha donato la vita; Gonerill e Regan infami quanto gli assassini di Cristo¹⁸⁶.

Poi il re, in uno dei suoi eccessi di follia, ha una visione: crede di essere in tribunale, dove il giudice (Edgar) e due uomini eccellentissimi e sapienti (Kent e il Matto) stanno per processare Gonerill e Regan, da lui citate in giudizio¹⁸⁷. Lear chiede al giudice Edgar e al sapiente Matto di avvicinarsi a lui, ma, prima ancora che lo facciano loro, accorrono due volpi (Gonerill e Regan) che il re scaccia in malo modo: «[...] No, you she-foxes...» (II, 13, v. 18) {in-quarto}.

¹⁸⁶ Anche in *Richard II* Shakespeare si serve del simbolo del pellicano, privilegiandone anche in questo i tratti negativi. John di Gaunt, minacciato di morte da re Riccardo, gli dice: «That blood already, like the pelican, / Hast thou tapped out and drunkenly caroused» (*Richard II*, II, 1, vv. 26-27) [Quel sangue, come il pellicano, me l'hai già spillato, tracannandolo fino a ubriacarti]. Solo in *Hamlet* il pellicano sembra accogliere in sé il senso positivo attribuitogli dalla mitografia interpretazione cristiana. È Laerte a menzionarlo, quando, subito dopo aver saputo dal re Claudio dell'assassinio del padre, dice che si vendicherà di chi l'ha ucciso e che mostrerà tutta la sua riconoscenza a quanti gli erano stati amici, primo fra tutti, appunto, il re: Laertes: To his good friends thus wide I'll ope my arms, / And, like the kind life-rend'ring pelican, / Repast them with my blood" (IV, 5, vv. 145-147) [Ai suoi amici / Spalancherò le braccia così. Come il pellicano / Che dà la vita, li nutrirò con il mio sangue]. L'immagine è molto bella. L'atto dello spalancare le braccia, che esprime di per sé l'abbandonarsi a chi ispira fiducia, si sovrappone – nell'unirsi alla similitudine del pellicano – all'apertura di ali con cui gli uccelli proteggono i piccoli mentre li nutrono. Il senso di speranza e di fiducia insito in quest'immagine viene però soffocato dai sentimenti e dagli impulsi negativi che dominano la scena e l'intera tragedia. Tra i 'piccoli' al quale il pellicano-Laerte sta offrendo il proprio sangue c'è, infatti, il re Claudio, che si servirà di lui e del suo dolore per escogitare il piano contro Amleto (a seguito del quale, com'è noto, perderanno tutti la vita tutti). Anche in questo caso, quindi, il simbolo del pellicano ha ripercussioni negative.

¹⁸⁷ La scena del processo immaginario a Gonerill e Regan è assente nella versione in-folio. Facciamo dunque riferimento, per i passi omessi nell'in-folio, al testo in-quarto contenuto nell'edizione delle opere di Shakespeare che stiamo utilizzando (*The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, ed. by S. Wells and G. Taylor, OUP, Oxford, 2006).

Il conte di Kent, vedendo il re in preda al delirio, prova una gran pena: lo invita a riposarsi, a poggiare la testa su dei cuscini. Ma Lear gli risponde che vuole prima assistere al processo. L'allucinazione, dunque, prosegue. Che entrino i testimoni, dice il re, che gli uomini di legge prendano i loro posti. Ed ecco che si fa avanti la prima imputata: è Gonerill, la sua colpa è quella di aver preso a calci «the poor King her father» (vv. 43-44) {in-quarto}. Poi giunge l'altra, Regan, che con le sue smorfie si porta in faccia la durezza del cuore. Tutto è pronto, le figlie cattive stanno per essere giudicate e a Lear sarà finalmente resa giustizia. Ma Regan fugge, e il giudice non la ferma: «False justicer», urla Lear, «why hast thou let her scape?» (v. 51) {in-quarto}. Perché nessuno la ferma? Perché il male non viene punito? La mente straziata di Lear non sa trovare risposte, e si riempie di un'immagine colma di dolore, in cui si mescolano passato e presente, mondo umano e mondo animale:

KING LEAR:
The little dogs and all –
Trey, Blanch, and Sweetheart – see, they bark me.
(III, 6, vv. 61-62)

[Perfino i cagnolini – Terza, Bianchetta, Cocchina – vedete, abbaiano contro di me!]

Nel suo cuore di padre, le figlie sono rimaste bambine. Le vede, tutte e tre, in forma di tre cuccioli di cane, e il suo pronunciarne i nomi – uno per uno – evidenzia un legame intimo, di tenero affetto. La triade di cagnolini è il breve e malinconico miraggio di un uomo che aveva un tempo creduto di avere una famiglia unita, e di essere amato da tutte e tre le figlie. Ora però quei cuccioli, Gonerill, Regan e Cordelia, hanno assunto la mostruosa sembianza di cani ringhiosi che si accaniscono inspiegabilmente contro di lui.

La presenza della figura di Cordelia (forse il cucciolo chiamato *Sweetheart*) aggiunge all'immagine creata da Lear una nota struggente: nel suo delirio, comincia a farsi strada il penoso rimorso per l'errore commesso. fra quei tre cuccioli, ve ne era uno sincero, e lui l'ha rinnegato.

Più avanti, Lear torna a menzionare i cani. Si tratta ora di una similitudine dura e rancorosa, in cui vengono raffigurate solo le due figlie abiette: «They flattered me like a dog and told me I had white hairs in my beard ere the black ones were there» (IV, 6, v. 97-99) [Mi hanno adulato come cani e mi hanno detto che avevo peli bianchi nella barba prima ancora che mi spuntassero quelli neri]. Qui il cane serve a rappresentare – come nella stragrande maggioranza dei casi in cui Shakespeare ne fa menzione – gli esseri umani falsi, che ossequiano i potenti per trarne personale vantaggio. Ma poco più avanti Lear, per mezzo di un breve racconto dai toni moralistici – quasi omiletici – estende il simbolo del cane dagli adulatori agli adulati, e cioè a tutta l'umanità potente e corrotta. «Thou hasth seen a farmer's dog bark at a beggar?», chiede a Gloucester, «An the creature run from the cur? There thou mightst behold the great image of authority: a dog's obeyed in office» (IV, 5, vv. 150-155) [Hai mai visto il cane d'un contadino abbaiare a un mendicante? ... E il poveretto che se la dava a gambe davanti al bastardo? È lì che avresti potuto vedere il grande emblema dell'autorità: a un cane in carica si obbedisce]. Il senso di quest'immagine viene reso manifesto dai mirabili versi che il re pronuncia di lì a poco: [Robes and furred gowns hide all. Plate sins with gold, / And the strong lance of justice hurtless breaks] (vv. 161-162) [ricchi mantelli e toghe impellicciate nascondono tutto. / Metti al peccato una corazza d'oro, e la lancia / Robusta della giustizia va in frantumi]. Lear, che ha sempre arrestato lo sguardo alla superficie della realtà, lasciandosi abbagliare e sedurre dal

potere e dalla ricchezza, dai titoli nobiliari, dagli abiti di lusso e dalle parole preziose, capisce solo ora (e a sue spese, poiché ci ha rimesso Cordelia, la felicità, la ragione; di lì a non molto ci rimetterà anche la vita) che molto spesso dietro gli appellativi autorevoli e le vesti sontuose si celano i *cani* più ignobili.

Nel *King Lear* nessun altro animale ha un numero di occorrenze pari a quelle del cane. Se poi, oltre al lemma “dog”, consideriamo anche le nomenclature relative alle diverse razze canine, si arriva a 25 riferimenti¹⁸⁸, ossia ad una quantità superiore rispetto a qualsiasi altra opera di Shakespeare¹⁸⁹. Eppure, la muta dei cani del *King Lear* non ha suscitato un’attenzione pari a quella (di ‘soli’ 20 cani) del *Timon of Athens*, su cui i critici – primo fra tutti William Empson¹⁹⁰ – si sono più volte soffermati. Ad ogni modo, ci sembra qui opportuno ricordare gli altri luoghi del testo in cui viene menzionato il cane.

Il primo riferimento al regno canino viene fatto da Lear nel momento in cui, in casa della primogenita, si irrita di fronte ai primi segni di mancanza di rispetto nei suoi riguardi da parte della servitù. Quando ordina al maggiordomo Oswald di andare a chiamargli Gonerill, l’uomo finge di non sentire ed esce di scena. Infuriato, Lear chiede ad un cavaliere: «Where’s that mongrel?» (I, 4, v. 48) [Dov’è quel can bastardo?]. Poco dopo, Lear imprecherà direttamente contro Oswald chiamandolo “dog” e “cur”. Non può di certo stupire che al maggiordomo leccapiedi e sicofante vengano diretti epiteti canini, ed infatti anche Kent, nel II atto, nel corso della scena in cui litiga con

¹⁸⁸ Si veda l’*Appendice*.

¹⁸⁹ Se ne riscontra un numero ancora più alto in *The Two Gentlemen of Verona*, in cui al cane Crab è però concesso il ruolo di vero e proprio personaggio, che il suo padrone Launce porta con sé sulla scena (23 “dog”; 2 “cur”; 2 “spaniel”: 27).

¹⁹⁰ W. Empson, “Timon’s Dog”, in *The Structure of Complex Words* (1951), Penguin, London, 1995, pp. 175-184.

Oswald, lo definisce «heir of a mongrel bitch»¹⁹¹, poi lo descrive al duca di Cornovaglia per mezzo di una concatenazione di immagini che si conclude proprio con una similitudine canina. Al duca che gli chiede perché sia tanto adirato contro Oswald, Kent risponde:

KENT:
That such a slave as this should wear a sword
Who wears no honesty. Such smiling rogues as these,
Like rats, oft bite the holy cords atwain,
Which are t'intrise t'unloose; smooth every passion
That in the natures of their lords rebel,
Being oil to fire, snow to the colder moods,
Renege, affirm, and turn their halcyon beaks
With every gale and vary of their masters,
Knowing naught – like dogs – but following.
(II, 2, vv. 71-79)

[Perché un villano simile possiede una spada / Ma non possiede onore.
Carogne sorridenti come queste, / Spesso rodono come topi quei sacri
legami / Che in sé sono inscindibili; lusingano le passioni / Ribelli
nella natura dei loro signori, / Sono olio per il fuoco, neve per chi è
già freddo, / Negano, affermano, volgono i loro becchi da alcione /
Secondo ciascun vento ed umore dei loro padroni, / Non sapendo far
altro, come cani, che venir dietro.]

Questi versi di Kent si impongono come una sorta di paradigma figurativo-semanticamente da cui partire per cogliere alcuni meccanismi intrinseci all'*imagery* zoomorfa del *King Lear*. Cominciamo dalla similitudine dei topi. La presenza del verbo “bite” fa sì che al centro dell'immagine non ci siano gli animali in quanto tali, ma l'azione che stanno compiendo, ossia il mordere, l'addentare. Lo stesso accade per un numero consistente di animali citati nel testo. Dei cuculetti, ad esempio, viene specificato che staccano con un morso (*bite off*) la testa

¹⁹¹ Il lemma “mongrel”, ossia “cane bastardo, meticcio”, tornerà altre due volte (II, 2, v. 20; III, 6, v. 67). Si tratta di un termine che Shakespeare usa con una frequenza bassissima: compare due volte nel *Troilus and Cressida* (nelle imprecazioni di Tersite, V, 4, v. 12) ed una sola volta in *Macbeth* (nei famosi versi in cui il protagonista elenca le razze canine come modello di paragone per i diversi tipi umani, III, 1, v. 92). È dunque indicativo che compaia tre volte in un'opera in cui l'opposizione figli legittimi-figli illegittimi riveste un ruolo di primo piano.

del passero; Regan, felina dalle unghie-artigli, viene immaginata mentre scortica (*flay*) il volto della sorella. Il racconto del Matto fa vedere anguille che sgusciano agitate. Gonerill-serpente, con la lingua, colpisce (*strike*) Lear al petto (II, 4, vv. 157-158), mentre Gonerill-cinghiale, a sua volta, gli infilza (*stick*) le zanne nella carne (III, 7, v. 58). Ci sono, inoltre, cani che abbaiano (III, 6, v. 62; IV, 6, vv. 155-161) e lupi che ululano (III, 7, v. 63). In qualche altro caso, invece, anche senza un verbo che specifichi l'azione compiuta, il riferimento alla parte del corpo con cui l'animale è solito attaccare richiama di per sé un atto violento: il dente del rettile (I, 4, v. 288), i becchi degli uccelli (II, 2, vv. 78, 307), le fauci dell'orso (III, 4, v. 11). Ed è superfluo ribadire che l'immagine dei pellicani sia in connessione diretta con gesti quali il picchiare con il becco, lo scorticare, il succhiare il sangue. L'opera, inoltre, è abitata da animali allo stato brado: Lear, quando tutto è perduto e pur di non tornare dalle figlie preferisce affrontare la tempesta, dice: «Thou think'st 'tis much that this contentious storm / Invades us to the skin: so 'tis to thee; / But where the greater malady is fix'd, / The lesser is scarce felt. Thou'ldst shun a bear; / But if thy flight lay toward the raging sea, / Thou'ldst meet the bear i' the mouth» (III, 4, vv. 6-11) [Ti par gran fatto che questo temporale furibondo ci penetri fino alla pelle. Tale è per te. Ma là dove esiste un male maggiore, il minore non si sente. Diciamo che scappi da un orso: però se la fuga ti porta verso un mare ruggente, allora ti volgi ad affrontare le fauci dell'orso]. Lear è in uno spazio aperto: da una parte il mare, dall'altra un orso feroce che potrebbe aggredirlo. Gloucester e Kent pronunciano versi dai quali si può supporre che nella landa in cui Lear affronta la notte di tempesta avrebbe potuto imbattersi in bestie feroci come orsi, leoni e lupi¹⁹².

¹⁹² KENT: «Contending with the fretful element: / Bids the winds blow the earth into the sea, / Or swell the curled water 'bove the main, / That things

Questa cospicua presenza di animali che rodono, mordono, scorticano (con denti, becchi, artigli), o che sono pericolosi e in procinto di assalire, partecipa (sommandosi al vasto insieme di verbi e di immagini che, nel tessuto figurativo-semanticamente del *King Lear*, indicano distruzione, lacerazione, frantumazione) alla realizzazione dell'atmosfera di tensione e di orrore che pervade la tragedia e, soprattutto, alla raffigurazione ipostatica dello strazio patito dagli uomini traditi: un dolore che diviene pena fisica, un vero e proprio supplizio del corpo, minacciato, assalito, graffiato, roso, punto, persino divorato dagli animali dell'*imagery* del dramma (oltre che tormentato e torturato dalla furia degli elementi della Natura, come nell'emblematica scena della tempesta).

V.3. *L'animale biforcuto*

La caratterizzazione zoomorfa di Gonerill e Regan, oltre che a Lear e al Matto, è affidata anche alla voce di altri personaggi principali: Gloucester, per esempio, allude alle unghie/artigli di Regan e alle zanne da verro di Gonerill; Albany paragona entrambe a delle tigri e Regan ad un serpente; Kent attribuisce

might change or cease; tears his white hair, / Which the impetuous blasts, with eyeless rage, / Catch in their fury, and make nothing of; / Strives in his little world of man to out-scorn / The to-and-fro-conflicting wind and rain. / This night, wherein the cub-drawn bear would couch, / The lion and the belly-pinched wolf / Keep their fur dry, unbonneted he runs, / And bids what will take all» (ho usato il corsivo per i versi che sono assenti nell'in-folio) (III, 1, vv. 4-14) [Fa a gara con gli elementi scatenati: ingiunge al vento di soffiare la terra in mare, o di avventare le onde ricciute sulla terraferma, perché ogni cosa si trasformi o muoia; si strappa i capelli canuti, che raffiche impetuose con cieca rabbia afferrano e furibonde trattano come cose da nulla; si sforza di sopraffare nel suo microcosmo umano l'alternativo conflitto del vento e della pioggia. In una notte come questa, quando l'*orsa* spossata dalla voracità dei suoi piccoli se ne sta rintanata, e il *leone* e il *lupo* benché famelici si tengono all'asciutto, egli a capo scoperto corre gridando che chi vuole prenda tutto]. GLOUCESTER: «If wolves had at thy gate howl'd that stern time, / Thou shouldst have said "Good porter, turn the key" » (III, 7, vv. 63-64) [Se in quell'ora tremenda alla tua porta fossero venuti *lupi* ululanti, avresti detto: «Aprila, buon portiere, ogni crudeltà ha un limite].

loro un cuore canino; Edmund, infine, le definisce vipere. I versi di Gloucester e di Edmund meritano qualche osservazione.

Per riguarda i versi affidati a Gloucester, va innanzitutto notato il fatto che essi vengono pronunciati nel corso della scena più truce dell'opera, allorché Regan e il marito gli cavano gli occhi. La tortura ha luogo sulla scena, unico caso, in tutto il corpus drammatico di Shakespeare, in cui un atto così efferato si svolge di fronte al pubblico¹⁹³. Si tratta di una scena dominata da una ferocia che davvero merita di essere definita bestiale. Non si salva nessuno da siffatta *deductio*: Regan e il duca di Cornovaglia compiono un atto che di umano non ha nulla; Gloucester, a sua volta, viene trattato come un animale. Nel comandare che il vecchio conte venga legato, Cornovaglia impartisce l'ordine ripetendolo ben quattro volte: «Pinion him like a thief»; «Bind fast his corky arms», «Bind him, I say, To this chair bind him». Poi Gloucester riceve da Regan quello che, secondo le regole della cavalleria, era il peggiore oltraggio che si potesse fare a un uomo: la donna e gli strappa i fili della barba. Sia l'insistenza sull'atto del legare che il riferimento ai peli della barba di Gloucester fanno da prolessi dell'immagine a cui il conte ricorrerà un istante dopo, quando, nella totale impossibilità di reagire, paragonerà se stesso ad un orso legato al palo:

Gloucester:
I am tied to the stake, and I must stand the course.
(III, 7, v. 54)

[Sono legato al palo; non posso sottrarmi alla tortura.]

¹⁹³ Nemmeno nel *Titus Andronicus* – unica tragedia seneciana di Shakespeare – si giunge a tanto: Lavinia, infatti, nella seconda scena dell'atto III, compare sul palcoscenico già mutilata.

Anche in *Macbeth* e in *Julius Caesar* vengono usate metafore tratte dal *bear baiting*. Ma, come abbiamo già avuto modo di osservare, in entrambi i casi il significato traslato dominante è quello del senso di impotenza patito da pochi guerrieri (o da uno solo, nel caso di *Macbeth*) vicini alla sconfitta perché in procinto di essere aggrediti da un esorbitante numero di nemici. Nel caso di Gloucester, l'immagine classica dell'orso aggredito dai cani viene invece affiancata e rafforzata dalla variante, di gran lunga più inconsueta, dell'accecaimento dell'orso.

Se l'atto di balzare addosso alla preda è ferino, strappare la barba e cavare gli occhi sono gesti che solo l'uomo sa compiere. L'oscillazione fra mondo animale e mondo umano, su cui è impostata l'intera scena, si arresta infine per mostrare un uomo che dal confronto con l'animale resta sconfitto: la bestia può uccidere, ma ignora lo scherno e l'odio.

Rispetto a *Macbeth* o Antonio ed Ottaviano nel *Julius Caesar* il conte è molto più simile all'orso vittima designata del *bear baiting*: non è un guerriero, è un uomo disarmato, vecchio, dalle membra fragili (Cornovaglia non si esime dall'accennare alle sue braccia "incartapecorite"), su cui si stanno accanendo due giovani crudeli; è legato alla sedia come l'orso è legato al palo; gli vengono cavati gli occhi, come si faceva con gli orsi, ed ha la barba intrisa di sangue, come intriso di sangue era il pelo dell'orso alla fine dell'assalto.

Prima di essere torturato, Gloucester aveva avuto il tempo di imprecare contro Regan. Quando la donna gli aveva domandato perché avesse deciso di mandare il re a Dover, Gloucester le aveva risposto:

GLOUCESTER:

Because I would not see thy cruel nails
Pluck out his poor old eyes; nor thy fierce sister

In his anointed flesh stick boarish fangs.
(III, 7, vv. 56-58)

[GLOUCESTER: Per non vedere quelle tue unghie crudeli cavargli i poveri, vecchi occhi; né quella tua sorella feroce affondare le sue zanne da verro nella sua carne consacrata.]

Ancora una volta ci troviamo ad ascoltare un personaggio che, senza averne coscienza (in termini teatrali, l'artificio è efficacissimo) pronuncia versi che adombrano il suo futuro: Gloucester dice di aver sottratto Lear all'accecamento, ma presto sarà lui a subire un simile trattamento. Gonerill, a sua volta, ha delle "boarish fangs", ossia zanne da cinghiale. Il paragone con il "boar" è utilizzato da Shakespeare nell'intero corpus per connotare esseri umani sanguinari, o lussuriosi, o entrambe le cose. Il cinghiale richiama sia lo spargimento di sangue che la sessualità 'bassa', quindi disgustosa. In *Richard III*, ad esempio, il cinghiale è l'animale che – dopo il cane – ricorre con maggiore frequenza, imponendosi come emblema zoomorfo del feroce e repellente protagonista. Lo si ritrova menzionato sempre in relazione a Riccardo, sia in forma di traslato (come nel caso del sogno di Lord Stanley) che di epiteto¹⁹⁴. In *Titus Andronicus* il malvagio Aronne, nel momento in cui sta per scatenarsi la sua furia omicida, paragona se stesso ad un «chafed boar» (IV, 2, v. 137). Al termine di *Timon of Athens*, ad essere definito «a boar too savage» è Alcibiade, che combatte con impeto contro gli ateniesi (V, 1, v. 169). Anche Cleopatra, per descrivere la rabbia furibonda di Antonio, lo associa ad un cinghiale: «the boar of Thessaly» (IV, 13, v. 2), con un riferimento neanche troppo implicito alla sua irruenza sessuale. Ed ancora: in *Henry IV, part II*, il principe Harry, nel chiedere a Bardolfo se ha notizie di Falstaff, gli si rivolge in

¹⁹⁴ «Then certifies your lordship that this night / He dreamt the boar had razèd off his helm» (III, 2, vv. 7-8); «this most deadly boar» (IV, 5, v. 2); «The wretched, bloody, and usurping boar» (V, 2, v. 7).

questi termini: «Where sups he? Doth the old boar feed in the old frank?» (II, 2, vv. 137-138) [Dove cena? Il vecchio cinghiale mangia sempre nel vecchio porcile?], ironizzando sull'abitudine, che egli ostenta, di trascorrere il suo tempo in un'osteria frequentata da donne malfamate, chiamata, guarda caso, "Boar's-Head Tavern". In *Cymbeline*, infine, Postumo Leonato, nella collera di una gelosia che ricorda quella di Otello, immagina (in mancanza di uno Iago che gli suggerisca visioni di sesso bestiale) la propria donna, da lui presunta adultera, mentre viene montata dall'amante-cinghiale: «This yellow Iachimo, in an hour, - was't not? / Or less - at first? – perchance he spoke not, but / Like a full-acorn'd boar, a German one, / Cried 'O'! And mounted» (II, 5, vv. 14-17) [Iachimo, questo / Figuro giallastro, in un'ora – no? – forse meno, al primo incontro, / Magari senza dire una parola, come un cinghiale / – tedesco per giunta – rimpinzato di ghiande, / Ha fatto "O!", e se l'è montata].

Non sarà sfuggito un elemento che accomuna tutti i casi citati: si tratta, sempre comunque, di maschi, quasi che la ferocia sia una prerogativa del 'sesso forte'. Gonerill, l'unica donna ad essere paragonata – nell'intero macrotesto – ad un cinghiale, sembrerebbe contraddire una lettura così orientata. Ed invece il messaggio che sottende il paragone scelto per lei è chiaro: una donna può cedere alle proprie pulsioni più distruttive solo se, come Lady Macbeth (*Macbeth*, I, 6, vv. 39-41; 46-47; I, 7, vv. 54-59), rinuncia al suo sesso e 'si fa uomo'.

Passiamo ora all'analisi dei versi in cui Edmund paragona Gonerill e Regan a delle vipere. Si ricorderà che le due sorelle si innamorano di Edmund, figlio illegittimo di Gloucester, che si promette a entrambe. Nel monologo che chiude la prima scena dell'ultimo atto, Edmund, mentre si mostra incerto sulla scelta da operare, paragona entrambe le donne ad una vipera:

Edmund:
To both these sisters have I sworn my love;
Each jealous of the other, as the stung
Are of the adder.
(V, 1, vv. 55-57)

[Ho giurato il mio amore a entrambe le sorelle; / Ciascuna diffida dell'altra, come chi è morso diffida della vipera.]

I versi, semplici all'apparenza, nascondono un concettismo addirittura ardito. Chi legga o senta "as the stung / Are of the adder" va col pensiero ad esseri umani. Però qui si sta parlando di vipere o, per dir meglio, di vipere fornite di qualche tratto umano (jealous), che consente loro l'atto – impossibile in natura – di mordersi l'un l'altra. La mutazione zoomorfa non è ancora compiuta.

Poco dopo Regan viene definita da Albany 'gilded serpent' (V, 3, v. 85); poi avverte un malore e muore. Si verrà presto a sapere che è stata avvelenata da sua sorella. L'epiteto usato da Albany contro Regan, e l'atto di avvelenamento compiuto da Gonerill fanno sì che entrambe le donne, nell'ultima scena del *King Lear*, si riconfermino nella sembianza di rettili. Potremmo anche aggiungere che, in questa scena conclusiva, all'immagine delle due donne-serpi che strisciano l'una accanto all'altra nel parallelo compimento del male, va a sostituirsi quella di due rettili aggrovigliati che si prendono vicendevolmente a morsi; o anche, se pensiamo a Gonerill e a Regan come simbolo della vorticosa ineludibilità del male, quella di un unico grosso rettile che si morde – fatalmente – la coda. E non può non risultare interessante il fatto che, nonostante la pluri-zoomorfizzazione di cui Gonerill e Regan sono oggetto nel corso dell'opera, al momento della svolta finale (quando cioè l'odio che alberga nei loro cuori si rivolta contro loro stesse) torni a trionfare la rappresentazione di loro due come serpenti, cioè proprio quella abbozzata da Cordelia al principio dell'opera.

Lear è ossessionato da quelle che lui stesso chiama “addition”¹⁹⁵, ossia da tutte quelle superfetazioni (i privilegi, il denaro...) senza le quali l’essere umano – nell’opinione del re – non sarebbe che una *bestia*. È un concetto che Lear ripete in più di una circostanza. Quando, ad esempio, Regan vuole sottrargli tutti i cavalieri del suo seguito, affermando che tanto non ne ha più *bisogno*, Lear le risponde:

KING LEAR:
O, reason not the need: our basest beggars
Are in the poorest thing superfluous:
Allow not nature more than nature needs,
Man’s life’s as cheap as beast’s.
(II, 4, vv. 261-264)

[Non cavillate sul “bisogno”! Gl’infimi mendicanti / Nella loro miseria hanno qualcosa di superfluo. / Se si concede alla natura nulla più dello stretto indispensabile / La vita dell’uomo vale meno di quella della bestia]

Senza la sua scorta, dunque, il re si sentirebbe ridotto ad una bestia. In effetti, aveva provato la stessa sensazione quando il seguito Gonerill glielo voleva ‘solo’ dimezzare; in tale circostanza, le aveva detto che pur di non essere costretto a congedare cinquanta cavalieri avrebbe preferito essere bestia tra le bestie, “a comrade with wolf and owl” (II, 4, v. 207). Il concetto viene espresso in maniera più articolata ed anche più esplicita nel terzo atto (scena quarta), quando Lear si trova di fronte Edgar, con il corpo nudo esposto alle intemperie:

KING LEAR:
Thou wert better in thy grave than to answer with thy uncovered body
this extremity of the skies. Is man no more than this? Consider him
well. Thou owest the worm no silk, the beast no hide, the sheep no
wool, the cat no perfume. Ha! Here’s three on ’s are sophisticated!
Thou art the thing itself: unaccommodated man is no more but such a
poor bare, forked animal as thou art.
(III, 4, vv. 100-107)

¹⁹⁵ I, 1, v. 136.

[Staresti meglio in una tomba piuttosto che a rispondere con il tuo corpo nudo a questa violenza scatenata dai cieli. Dunque l'uomo non è niente più di questo? Consideratelo bene: tu non sei debitore né di seta al baco, né di pelle alla bestia, né di lana alla pecora, né di profumo allo zibetto. Ah! Tre di noi sono adulterati; tu invece sei la cosa così com'è! L'uomo inadulterato non è altro che un povero animale nudo e forcuto come te.]

Nulla da eccepire. Eppure, in questa disamina così veemente gli sfugge qualcosa di fondamentale, un qualcosa – e si annida in ciò una ulteriore ironia – che dà origine e forma alla sua personale tragedia. Per lui è chiaro che l'essere umano, privo delle aggiunte 'materiali' quali i vestiti e gli orpelli, diviene persino nel corpo un animale fra altri animali. Quello che ancora non coglie è il fatto che a degradare l'uomo alla condizione di bestia è l'assenza di una 'addition' non costituita da beni materiali: i sentimenti, gli affetti, i legami d'amore. Se Gonerill e Regan sono bestie è perché non sanno amare. A loro volta, il re Lear, il conte Gloucester e suo figlio Edgar vengono ridotti ad uno stadio ferino perché – per colpa propria o altrui – i legami di amore che li innalzavano al di sopra del mero istinto sono andati distrutti.

Si arresta qui il nostro discorso sullo zoomorfismo in Shakespeare. O, per dir meglio, si interrompe, per due ragioni: perché le opere qui prese in esame non coprono l'intero corpus del grande drammaturgo, e perché il dialogo che ogni lettura critica instaura con il testo è, per definizione, provvisorio. I classici, in particolare, chiedono che li si interroghi senza sosta. Su ogni riflessione che abbia per oggetto l'uomo e il suo destino (che si tratti di speculazioni filosofiche o scientifiche o politiche o, come nel nostro caso, concernenti la letteratura) è apposta l'esortazione montaliana «più in là». La ricompensa, come accadde a Giacobbe, nella celeberrima visione della scala che

univa terra e cielo (*Genesi*, XXVIII: 10-16), viene al critico dal quantum cognitivo che è riuscito ad accumulare – per se stesso e per quanti si preoccuperanno di leggerlo – lungo il viaggio interpretativo. Speriamo di averla meritata. C'è venuto incontro, in questo percorso, un universo ibrido nella forma e nella sostanza. Quell'uomo, che Dio stesso aveva collocato in posizione egemone fra le sue creature affinché ne fosse il paragone, riscopre la sua centralità nel Rinascimento e la rivendica con orgogliosa fermezza. Ma gli eventi che si succedono con rapidità da quando la Cristianità si spacca in frazioni fratricide e la terra si muta, come dimostra la nuova scienza, in un pianeta fra gli altri, minuscolo, nel firmamento infinito, aprono crepe sotto il terreno su cui egli poggia il piede, costringendolo a guardarsi in uno specchio che gli restituisce un'immagine franta e lineamenti deformati. Sulla scena del mondo e del teatro che lo rispecchia avanzano ora gli Amleti, i Macbeth, i Riccardo III; menti disgregate dal male di vivere, assassini a tempo pieno, ingannatori, nemici giurati dei propri simili. Davvero, come direbbe García Lorca, «¡Dios está muy lejos!» (*Hay almas que tienen*, 1920). Shakespeare comprende che la *reductio ad bestias* può meglio di altre opzioni descrivere quest'uomo che con la sua malizia, «like an angry ape, / Plays such fantastic tricks before high heaven / As make the angels weep» (*Measure for Measure*, II, 2, vv. 110-123) [come scimmia rabbiosa dà in così strane incandescenze al cospetto dell'alto cielo, da far piangere gli angeli]¹⁹⁶, mostrando di preferire al faticoso esercizio della virtù il cedimento sistematico alle sue passioni più basse. Catabasi infernale, che ben giustifica le allucinate mutazioni animalesche di un Bosch e la fittissima schiera di figure zoomorfe che Shakespeare fa avanzare verso il lettore-spettatore. Sono troppo numerose, queste figurazioni, per

¹⁹⁶ Trad. it. di C.V. Lodovici, Einaudi, Torino, 1964.

non dare conforto all'idea che la crisi epocale di cui si diceva abbia ormai partorito un homunculus, un essere tanto degradato da scendere a livello delle bestie o portarsi ancora più in basso. I personaggi che qui abbiamo analizzato, che riempiono delle loro gesta i drammi storici e alcune fra le tragedie più note, sembrano aver perso ogni umana fattezze per mutarsi in irrocervi, in più mostruose chimere, in novelle gorgoni, più spaventosi di quelli nati dalle antiche mitologie o dal sonno di colui che, sconvolto dal trionfo del male, scrisse un giorno l'Apocalisse.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI WILLIAM SHAKESPEARE:

SHAKESPEARE, W., *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, ed. by S. Wells & G. Taylor, Oxford University Press, Oxford, 2006.

ALTRE EDIZIONI CONSULTATE:

SHAKESPEARE, W., *The Complete Works*, ed. by J. Bate & E. Rasmussen, Palgrave Mcmillan, London, 2007.

King Lear, ed. by R.A. Foakes, Cengage Learning for The Arden Shakespeare, London, 1997.

Othello, ed. by E.A.J. Honigmann, Thompson Learning for The Arden Shakespeare, London, 2006.

Othello, The Moor of Venice, ed. by M. NEILL, Oxford University Press, Oxford, 2006.

STUDI E SAGGI CRITICI:

ADAMSON, J., "*Othello*" as Tragedy: Some Problems of Judgment and Feeling, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.

ADAMSON, S., HUNTER, L., MAGNUSSON, L., THOMPSON, A., WALES, K., ed. by, *Reading Shakespeare's Dramatic Language. A Guide*, Thompson Learning for the Arden Shakespeare, London, 2000.

ADAMSON, W.D., "Unpinned or Undone? Desdemona's Critics and the Problem of Sexual Innocence", *Shakespeare Studies* (U.S.), 13, 1980, pp. 169-86.

AGAMBEN, G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

ALEXANDER, C.M.S., WELLS, S., ed. by, *Shakespeare and Race*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2000.

ARMSTRONG, P., *Shakespeare in Psychoanalysis*, Routledge, London-New York, 2001.

ASTINGTON, J.H., *English Court Theatre, 1558-1642*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1999.

AUDEN, W. H., *Lectures on Shakespeare*, reconstructed and edited by A. Kirsch, Faber, London, 2000 (trad. it., *Lezioni su Shakespeare*, Adelphi, Milano, 2006).

AUTERI, L., *Nel regno del «dis-umano». Uno studio sull'epopea degli animali nella Germania tardo-rinascimentale*, Guerini, Milano, 1990.

BAKER, S., *Picturing the Beast*, Manchester University Press, Manchester, 1993.

BALDINI, G., *Manualetto shakespeariano*, Einaudi, Torino, 1964.

BALTRUŠAITIS, J., *Aberrations: quatre essais sur la légende des formes*, 1957 (*Aberrazioni*, trad. it. di A. Bassan Levi, Adelphi, Milano, 1984).

BARROLL, J.L., *Artificial Persons. The Formation of Character in the Tragedies of Shakespeare*, University of South Carolina Press, Columbia, 1974.

BARTHELEMY, A.G., *Black Face, Maligned Race. The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1987.

BATE, J., ed. by, *The Romantics on Shakespeare*, Penguin, London, 1992.

BATE, J., *Shakespeare and Ovid*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

BAYLEY, O., *Shakespeare and Tragedy*, Routledge, London-New York, 1981.

BELL, M., *Shakespeare's Tragic Skepticism*, Yale University Press, New Haven-London, 2002.

BELLAVIA, S., *L'ombra di Lear. Il Re Lear di Shakespeare e il teatro italiano, 1858-1995*, Bulzoni, Roma, 2004.

BELSEY, C., *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, MacMillan, London-New York, 1985.

BERKE, C., *Tragic Thought and the Grammar of Magic Myth*, Indiana University Press, Bloomington, 1982.

BERRY, R., *The Shakespearean Metaphor. Studies in Language and Form*, Macmillan, London, 1978.

ID., *Tragic Instance. The Sequence of Shakespeare's Tragedies*, University of Delaware Press, Newark-London, 1999.

BETHELL, S.L., "Shakespeare's Imagery: The Diabolic Images in *Othello*", *Shakespeare Survey*, 5, 1952, pp. 62-80.

BEVINGTON, D., *Action is Eloquence*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1984.

BLANPIED, W., *Time and the Artist in Shakespeare's English Histories*, University of Delaware Press, Newark-London, 1983.

BLOCH, M., *Les rois thaumaturges: étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*, Istra, Strasbourg, 1924 (*I re taumaturghi*, tr. it. di Silvestro Lega, Einaudi, Torino, 2005).

BLOOM, H., *Ruin the Sacred Truth: Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Harvard University Press, Harvard, 1989.

ID., *Shakespeare. The Invention of Human*, Fourth, London, 1999.

BOEHRER, B.T., *Shakespeare among the Animals: Nature and Society in the Drama of Early Modern England*, Palgrave, New York, 2002.

BOITANI, P., *Esodi e odisee*, Liguori, Napoli, 2004.

ID., *Prima lezione sulla letteratura*, Laterza, Bari, 2007.

BOOTH, S., *King Lear, Macbeth, Indefinition and Tragedy*, Yale University Press, New Haven-London, 1983.

BRADLEY, A.C., *Shakespearean Tragedy* (1904), MacMillan, London, 1992.

BRADSHAW, G., *Shakespeare's Scepticism*, Harvester Press, Brighton, 1987.

BROWN, J.R., *Shakespeare. The Tragedies*, Palgrave, Basingstoke-New York, 2001.

BUCI-GLUCKSMANN, M., *Tragique de l'ombre. Shakespeare et le maniérisme*, Galilée, Paris, 1990.

CACCIARI, C., *Teorie della metafora*, Cortina, Milano, 1991.

CALDERWOOD, J.L., *The Properties of Othello*, University of Massachusetts Press, Amherst-London, 1989.

CANZIANI, A., et. al., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milano, 1978.

CARLSON, M., *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, il Mulino, Bologna, 1984.

CAROLI, F., *Storia della fisiognomica*, Leonardo, Milano, 1995.

CHAMPION, L.S., *Perspective in Shakespeare's Histories*, University of Georgia Press, Athens, 1980.

CHARNEY, M., ed. by, *Bad Shakespeare. Revaluations of the Shakespeare Canon*, Associated University Presses, London, 1988.

CIOCCA, R., *Il cerchio d'oro. I re sacri nel teatro shakespeariano*, Officina, Roma, 1987.

CLEMEN, W., *The Development of Shakespeare's Imagery*, Methuen, London, 1977.

COLIE, R., *Shakespeare's Living Art*, Princeton University Press, Princeton, 1974.

COLOMBO, R.M., *Le utopie e la storia: saggio sull'Othello di Shakespeare*, Adriatica, Bari, 1975.

CONTE, G., *La metafora barocca*, Mursia, Milano, 1972.

ID., a cura di, *Metafora*, Feltrinelli, Milano, 1981.

COPE, J.I., *The Theatre and the Dream. From Metaphor to Form in Renaissance Drama*, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1973.

CORTI, C., "Shakespeare e i luoghi storici: spazio della drammatizzazione / drammatizzazione dello spazio". *Annali dell'Istituto Universitario Orientale: Anglistica*, XXX/1-2, 1987, pp. 1-28.

ID., *Shakespeare e gli emblemi*, Bulzoni, Roma, 2002.

COWHIG, R., "Blacks in English Renaissance Drama and the Role of Shakespeare's Othello", in *The Black Presence in*

English Literature, ed. by D. Dabydeen, Manchester University Press, Manchester, 1985.

CUNNINGHAM, J., *Shakespeare's Tragedies and Modern Critical Theory*, Fraleigh Dickinson University Press, Madison, 1997.

D'AMICO, J., *The Moor in English Renaissance Drama*, University of South Florida Press, Tampa, 1991.

D'AMICO, M., *Scena e parola in Shakespeare*, Einaudi, Torino, 1974.

DANBY, J.F., *Shakespeare's Doctrine of Nature. A Study of King Lear*, Faber, London, 1949.

DANSON, L., *Shakespeare's Dramatic Genres*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2000.

DAVIS, L., *Guise and Disguise. Rhetoric and Characterization in the English Renaissance*, Toronto University Press, Toronto, 1993.

DE CRISTOFARO, F., *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Liguori, Napoli, 2002.

DE FILIPPIS, S., *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca*, Bulzoni, Roma, 2003.

DE MAURO, T., *Introduzione alla semantica*, Laterza, Bari, 1993.

ID., *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*, Laterza, Bari, 2000.

DEL SAPIO GARBERO, M., *Il bene ritrovato. Le figlie di Shakespeare*, Bulzoni, Roma, 2004.

DENT, A., *World of Shakespeare: Animals and Monsters*, Taplinger, New York, 1973.

DESMET, C., *Reading Shakespeare's Characters. Rhetoric, Ethics, and Identity*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1992.

DI MICHELE, L., *Il teatro dei potenti. Teatro politica spettacolo nell'età di W. Shakespeare*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1988.

- ID., a cura di, *Aspetti di «Othello»*, Liguori, Napoli, 1996.
- DOCKRAY, K., *William Shakespeare, the Wars of the Roses, and the Historians*, Temous, Stroud, 2002.
- DOEBLER, J., *Shakespeare's Speaking Pictures. Studies in Iconic Imagery*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1974.
- DOLLIMORE, J., *Radical Tragedy* (1984), Harvester Wheatsheaf, New York, 1989.
- DOLLIMORE, J., SINFIELD, A., ed. by, *New Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*, Manchester University Press, Manchester, 1985.
- DRAKAKIS, J., ed. by, *Alternative Shakespeares*, Methuen, London, 1985.
- ID., ed. by, *Shakespearean Tragedy*, Longman, London, 1992.
- DURAND, G., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, trad. it. di A. Peduzzi, Dedalo, Bari, 1972.
- EAGLETON, T., *William Shakespeare*, Blackwell, Oxford, 1990.
- ECO, U., *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milano, 1971.
- ID., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1997.
- ID., *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano, 2007.
- EDMUND, B., *An Approved Treatise of Hawkes and Hawking* (1619), Da Capo Press, New York, 1968.
- EDWARDS, P., EWBANK, I.S., HUNTER, G.K., ed. by, *Shakespeare's Styles*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1980.
- ELAM, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London, 1980 (trad. it. *Semiotica del teatro*, il Mulino, Bologna, 1988).
- ID., "Understand me by my signs': on Shakespeare's semiotica". *New theatre quarterly*, I/1, 1985, pp. 84-97.

ID., a cura di, *La grande festa del linguaggio: Shakespeare e la lingua inglese*, il Mulino, Bologna, 1987.

EMPSON, W., *Seven Types of Ambiguity*, 1930 (*Sette tipi di ambiguità*, trad. it. a cura di Giorgio Melchiori, Einaudi, Torino, 1965).

ID., *The Structure of Complex Words* (1951), Penguin, London, 1995.

ERIKSON, P., *Shakespeare. The Reinterpretation of Race*, Palgrave Macmillan, London, 2007.

EVANS, K.W., "The Racial Factor in Othello", *Shakespeare Studies* (U.S.), 5, 1965, pp. 124-40

FERRARA, F., *Shakespeare e le voci della storia*, Bulzoni, Roma, 1994.

FIEDLER, L.A., *Lo straniero in Shakespeare* (1972), Argalìa, Urbino, 1979.

FISCH, H., *The Biblical Presence in Shakespeare, Milton and Blake: A Comparative Study*, Clarendon, Oxford, 1999.

FLOYD-WILSON, M., *English Ethnicity and Race in Early Modern Drama*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2003.

FOAKES, R.A., ed. by, *Coleridge on Shakespeare: the Text of the Lectures of 1811-1812*, Routledge, London, 1971.

FORD, B., ed. by, *The Pelican Guide To English Literature: The Age Of Shakespeare*, Harmondsworth, Penguin, 1976.

FRYE, H.N., *Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedies*, Oxford University Press, London, 1967.

FRYE, H.N., *Northrop Frye on Shakespeare*, Yale University Press, New Haven-London, 1988.

FUSINI, N., *La passione dell'origine. Note sul tragico shakespeariano e il romanzesco moderno*, De Donato, Bari, 1981.

ID., *Donne fatali. Ofelia, Desdemona, Cleopatra*, Bulzoni, Roma, 2005.

GABRIELI, V., *La storia d'Inghilterra nel teatro di Shakespeare*, Bulzoni, Roma, 1995.

GARIN, E., *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari, 1980².

GENTILI, V., *La recita della follia: funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Einaudi, Torino, 1978.

GIRARD, R., *A Theater of Envy. William Shakespeare*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1991.

GLAZ, A., "Iago or Moral Sadism", *American Imago*, 19, 1962, pp. 323-48.

GODFREY, D.R., "Shakespeare and the Green-Eyed Monster", *Neophilologus*, 56, 1972, pp. 207-20.

GOLDBERG, S.L., *An Essay on King Lear*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1974.

GOLDMAN, M., *Acting and Action in Shakespearean Tragedy*, Princeton University Press, Princeton-London, 1984.

GOZZI, F., *Il gioco del teatro in King Lear*, Bulzoni, Roma, 2002.

GREENWOOD, J., *Shifting Perspectives and the Stylish Styles: Mannerism in Shakespeare and His Jacobean Contemporaries*, University of Toronto Press, Toronto- Buffalo-London, 1988.

GRENE, N., *Shakespeare's Tragic Imagination*, St. Martin's Press, New York, 1992.

ID., *Shakespeare's Serial History Plays*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2002.

GULLÌ PUGLIATTI, P., *I segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in «King Lear»*, D'Anna, Messina-Firenze, 1976.

ID., *Shakespeare storico*, Bulzoni, Roma, 1993.

ID., "The Enigma of Cordelia", in A. Lombardo, a cura di, *Memorie di Shakespeare*, I, Roma, Bulzoni, 2000.

GURISATTI, G., *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macerata, 2006.

GURR, A., *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1980.

HARTER, D.A., *Bodies in pieces. Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*, Stanford University Press, Stanford, 1996.

HAWKES, T., *Shakespeare's Talking Animals*, Edward Arnold, London, 1973.

HAWKINS, H., *The Devil's Party*, Clarendon Press, Oxford, 1985.

HELLER, À., *L'uomo del Rinascimento*, La Nuova Italia, Firenze, 1977.

HILLMAN, J., *Animali del sogno*, trad. it. di A. Serra e D. Verzona, Cortina, Milano, 1991.

HOLDEN, A., *William Shakespeare*, Little, Brown and Company, London, 1999.

HOLDERNESS, G., *Shakespeare's History*, St. Martin's Press, New York, 1985.

ID., G., *Shakespeare's History Plays: "Richard II" to "Henry V"*, Macmillan, London, 1992.

ID., *Shakespeare. The Histories*, St. Martin's Press, New York, 2000

HULME, H.M., *Explorations in Shakespeare's Language: Some Problems of Word Meaning in the Dramatic Text* (1962), Longman, London, 1977.

JONES, J., *Shakespeare at Work*, Clarendon, Oxford, 1995.

JONES, R.C., *Those Valiant Dead. Renewing the Past in Shakespeare's Histories*, University of Iowa Press, Iowa City, 1991.

KAHAN, J., ed. by, *King Lear. New Critical Essays*, Routledge, New York, 2008.

KANTOROWICZ, E.H., *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1957.

KERMODE, F., ed. by, *Shakespeare: King Lear. A Casebook* (1969), Macmillan, London, 1992.

ID., *Shakespeare's Language*, Penguin, London, 2000.

KIERNAN, P., *Shakespeare's Theory of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1996.

KIRSH, A., *Shakespeare and the Experience of Love*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

ID., *The Wheel of Fire* (1930), Methuen, London, 1961.

KOLIN, P., *Othello: Critical Essays*, Routledge, London, 2001.

KOTT, J., "The Two Paradoxes of Othello", *Études anglaises*, 17, 1964, pp. 402-20.

LERNER, L., "The Machiavel and the Moor", *Essays in Criticism*, 9, 1959, pp. 339-60.

LOCATELLI, A., *L'eloquenza e gli incantesimi: interpretazioni shakespeariane*, Guerini, Milano, 1988.

LOMBARDO, A., *Il fuoco e l'aria. Quattro Studi su "Antonio e Cleopatra"*, Bulzoni, Roma, 1995.

ID., a cura di, *Shakespeare e il Novecento*, Bulzoni, Roma, 2002.

MAGLI, P., *Il volto e l'anima*, Bompiani, Milano, 1995.

ID., *La descrizione del corpo nel testo letterario*, Clueb, Bologna, 1995.

MANFERLOTTI, S., "I cinque sensi nei sonetti di Shakespeare", *Belfagor*, 4, 1993, pp. 385-401.

ID., "Col tempo. Volti allo specchio nei sonetti di Shakespeare", in Manferlotti, S., a cura di, *La scrittura e il volto. Figurazioni fisiognomiche in letteratura*, Liguori, Napoli, 2006, pp. 23-38.

MAQUERLOT, J.P., *Shakespeare and the Mannerist Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

MARENCO, F., *Le parole in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, Einaudi, Torino, 2000.

MARGOLIES, D., *Monsters of the Deep. Social Dissolution in Shakespeare's Tragedies*, Manchester University Press, Manchester-New York, 1992.

MARRAPODI, M., "A horned man's a monster, and a beast': Notes on Shakespeare's Treatment of Jealousy as Metamorphosis in *Othello*", *The Blue Guitar*, 3-4, 1977-78, pp. 151-74.

ID., *'The great image': figure e immagini della regalità nel teatro di Shakespeare*, Herder, Roma, 1984.

MCDONALD, R., ed. by, *Shakespeare: an Anthology of Criticism and Theory 1945-2000*, Blackwell, Oxford, 2004.

MCDONALD, R., *Shakespeare and the Arts of Language*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2001.

MCMULLAN, G., *Renaissance Configuration. Voices/Bodies/Spaces 1580-1690*, MacMillan, London-New York, 1998.

MELCHIORI, G., *L'uomo e il potere*, Einaudi, Torino, 1973.

ID., *Shakespeare. Politica e contesto economico*, Bulzoni, Roma, 1992.

ID., *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma-Bari, 1994.

MICHEL, K., *Volte. Scorrubande fisiognomiche*, Il Melangolo, Genova, 1992.

MIDDLETON MURRY, J., *Shakespeare (1936)*, Jonathan Cape, London, 1954 (tr. it. di F. Lo Bue, Einaudi, Torino, 1977).

MOCHI, G., *Il viaggio del testo. Shakespeare tra filologia vecchia e nuova*, Bulzoni, Roma, 2003.

MORELLI, A., *La scena della visione. L'eccesso barocco e la teatralità shakespeariana*, Bulzoni, Roma, 1997.

MOUSLEY, K., *Renaissance Drama and Contemporary Literary Theory*, MacMillan, Basingstoke-New York, 2000.

MULLANEY, S., *The Place of the Stage. License, Play and Power in Renaissance England*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1988.

MULLINI R., ZACCHI, R., *Introduzione allo studio del teatro inglese*, Liguori, Napoli, 2003.

MURPHY, P., ed. by, *The Tempest. Critical Essays*, Routledge, London, 2001.

NORWICH, J.J., *Shakespeare's Kings, The Great Plays and the History of England in the Middle Ages, 1337-1485*, Viking, London, 2000.

OLSEN, K., *All Things Shakespeare. An Encyclopedia of Shakespeare's World*, Greenwood Press, London, 2002.

ORLANDO, F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino, 1993.

ID., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

PAGNINI, M., *Shakespeare e il paradigma della specularità*, Pacini, Pisa, 1976.

ID., *Pragmatica della letteratura*, Sellerio, Palermo, 1980.

PECHTER, E., *Othello and Interpretive Traditions*, University of Iowa Press, Iowa, 1999.

PHIPSON, E., *The Animal-Lore of Shakespeare's Time, including Quadrupeds, Birds, Reptiles, Fish and Insects*, Kegan Paul, London, 1883 (anastatic reprint: *The Animal-Lore of Shakespeare's Time, including Quadrupeds, Birds, Reptiles, Fish and Insects*, Kessinger Publishing, Whitefish, 2003).

PRAZ, M., *Studi sul concettismo*, La Cultura, Milano, 1934.

ID., *Caleidoscopio shakespeariano*, Adriatica Editrice, Bari, 1969.

RABKIN, N., *Shakespeare and the Problem of Meaning*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.

RODLER, L., *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.

RONBERG, G., *A Way with Words. The Language of English Renaissance Literature*, Edward Arnold, London, 1992.

ROSATI, S., *Il giro della ruota: saggio su King Lear*, Le Monnier, Firenze, 1958.

RYAN, K., ed. by, *King Lear. Contemporary Critical Essays*, Macmillan, London, 1993.

SACCIO, P., *Shakespeare's English Kings. History, Chronicle and Drama*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1977.

SACERDOTI, G., *Nuovo cielo, nuova terra. La rivoluzione copernicana di «Antony and Cleopatra»*, il Mulino, Bologna, 1990.

SALA DI FELICE, E., SANNA, L., a cura di, *Tre secoli di Othello*, Bulzoni, Roma, 1999.

SCHANZER, E., *The Problem Plays Of Shakespeare A Study Of Julius Caesar, Measure For Measure, Antony And Cleopatra*, Routledge, London, 1965.

SCHOENBAUM, S., *Shakespeare. A Documentary Life*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1975.

ID., *Shakespeare's Lives* (1970), Oxford University Press, Oxford-New York, 1991.

SERPIERI, A., a cura di, *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*, Il formichiere, Milano, 1978.

ID., *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma, 1986.

ID., A., ELAM, K., a cura di, *Mettere in scena Shakespeare*, Pratiche, Parma, 1987.

ID., ELAM, K., a cura di, *L'eros in Shakespeare*, Pratiche, Parma, 1988.

ID., et al., a cura di, *Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi*, 4 volumi, Pratiche, Parma, 1989.

ID., *Polifonia shakespeariana*, Bulzoni, Roma, 2002.

ID., *Otello: l'eros negato*, Liguori, Napoli, 2003.

SPENCER, T., *Shakespeare and The Nature Of Man*, Macmillan, London, 1969.

SPURGEON, C.F.E., *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, Cambridge University Press, Cambridge, 1961.

STANCO, M., "A Kingdom for a Stage. Shakespeare's Theatricalisation of History", *Studi rinascimentali*, 3, 2005, pp. 201-17.

TRAUB, V., *Desire and Anxiety. Circulation of Sexualities in Shakespearean Drama*, Routledge, London-New York, 1992.

TRAVERSI, D., *Shakespeare: The Roman Plays*, Hollis and Carter, London, 1963.

ID., *The Literary Imagination: Studies in Dante, Chaucer and Shakespeare*, University of Delaware Press, London, 1982.

TYLLIARD, E.M.W., *The Elizabethan World Picture* (1943), Penguin, Harmondsworth, 1984.

ID., *Shakespeare's History Plays* (1944), Penguin, Harmondsworth, 1991.

UBERSFELD, A., *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1977.

WAIN, J., ed. by, *Shakespeare, Othello. A Casebook*, London, MacMillan, 1971.

WEBB, J. B., *Shakespeare's Animals (and related) Imagery: Chiefly in the Erotic Context*, Cornwallis, Hastings, 1988.

WEBB, J.B., *Shakespeare's Animals: A Guide to the Literal and Figurative Usage*, Cornwallis, Hastings, 1996.

WELLS, S., ORLIN, L.C., *Shakespeare. An Oxford Guide*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2003.

WEST, R.H., "Iago and the Mystery of Iniquity", in *Shakespeare and the Outer Mystery*, University of Kentucky Press, Lexington, 1968, pp. 96-110.

YODER, A.E., *Animal Analogy in Shakespeare's Character Portrayal: as Shown in His Reflection of the Aesopian Tradition and the Animal Aspect of Physiognomy*, King's Crown Press, New York, 1947 (anastatic reprint: *Animal Analogy in Shakespeare's Character Portrayal: as Shown in His Reflection of the Aesopian Tradition and the Animal Aspect of Physiognomy* Kessinger Publishing, Whitefish, 2008).

YOUNG, D., *The Action to the Word: Structure and Style in Shakespearean Tragedy*, Yale University Press, New Haven-London, 1990.

Appendice

Riteniamo di fare cosa utile al lettore riportando, in ordine alfabetico, gli animali che Shakespeare evoca nella sua opera drammatica. L'edizione utilizzata è anche qui quella curata da S. Wells e G. Taylor (SHAKESPEARE, W., *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Oxford University Press, Oxford, 2006).

La precisazione è d'obbligo, perché eventuali discrepanze quantitative fra l'elenco qui redatto e quelli rinvenibili in analoghi studi, dove ad essere presi in considerazione sono solo alcuni animali, in ossequio a criteri di selezione non meglio specificati¹⁹⁷, sono da attribuirsi – in tutta evidenza – alle edizioni di riferimento.

Come è ovvio, un'analisi meramente quantitativa sarebbe di scarsa utilità per il critico. Anche questo si è cercato di dimostrare nelle pagine precedenti. E tuttavia, la massiccia presenza di animali come l'asino, l'orso, gli uccelli (ne vengono citate molte specie), il gatto, il toro, i cani (anche di loro se ne citano svariate specie), la mosca, la volpe, la lepre, la scimmia, il topo, i serpenti (per i quali vale ciò che si è detto sopra a proposito degli uccelli e dei cani), la pecora, la donnola, il ragno, il cigno, il rospo, il lupo, il verme, inducono ad ulteriori riflessioni. Salta agli occhi, innanzitutto, un ecosistema esteso e pressoché intatto in cui – per così dire – le diverse specie animali affollano il mondo naturale, a maggior ragione in un paese sostanzialmente rurale come l'Inghilterra del tempo.

Shakespeare, in particolare, nato e vissuto per lunghi anni in campagna, dimostra di avere in materia conoscenze e competenze ammirevoli (si pensi a quanto sa dire, per esempio, delle più diverse specie canine ed ornitologiche). Al tempo stesso, l'accentuata presenza di animali domestici si deve non solo allo loro quotidiana 'visibilità', ma anche al fatto che l'immaginario popolare quale si addensava nel folklore e nella

¹⁹⁷ A.E. Yoder, *Animal Analogy in Shakespeare's Character Portrayal: as Shown in His Reflection of the Aesopian Tradition and the Animal Aspect of Physiognomy*, King's Crown Press, New York, 1947 (anastatic reprint: *Animal Analogy in Shakespeare's Character Portrayal: as Shown in His Reflection of the Aesopian Tradition and the Animal Aspect of Physiognomy* Kessinger Publishing, Whitefish, 2008); K. Olsen, *All Things Shakespeare. An Encyclopedia of Shakespeare's World*, Vol. I, Greenwood Press, London, 2002.

tradizione fiabesca e narrativa a dominante orale (nella vasta area circoscritta dalla *Volksliteratur*, insomma) vi aveva attinto da secoli. Tutta interna al circuito colto è invece la presenza di animali esotici o di altri più o meno favolosi, come il cammello, il coccodrillo, la pantera, l'arpia, il basilisco (che vanta ben sei occorrenze), l'idra, il centauro, l'unicorno, il leviatano (e qui la fonte è biblica). Nell'opera di Shakespeare, in sintesi, trovano posto non solo quasi tutti gli animali discesi dall'arca di Noè dopo il diluvio, ma anche quelli che nel tempo vi seppe aggiungere la fantasia degli uomini.

- ❖ adder (*Cymbeline*: IV, 2, v. 92)
- ❖ adder (*Hamlet*: III, 4, v. 205)
- ❖ adder (*Henry VI, part II*: III, 2, v. 76)
- ❖ adder (*Henry VI, part III*: I, 4, v. 113)
- ❖ adder (*Julius Caesar*: II, 1, v. 14): 1
- ❖ adder (*King Lear*: II, 22, v. 61)¹⁹⁸
- ❖ adder (*Macbeth* IV, 1, v. 16)
- ❖ adder (*Midsummer Night's Dream*: III, 2, vv. 71, 72)
- ❖ adder (*Richard II*: III, 2, v. 20)
- ❖ adder (*Taming of the Shrew*: IV, 4, v. 175)
- ❖ adder (*Tempest*: II, 2, v. 13)
- ❖ adder (*Timon of Athens*: IV, 3, v. 182)

¹⁹⁸ I riferimenti dal *King Lear* sono tratti dalla versione in-quarto.

- ❖ adder (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 35)
- ❖ adder (*Troilus and Cressida*: II, 2, v. 171)

- ❖ alligator (*Romeo and Juliet*: V, 1, v. 43)

- ❖ animal (*Merchant of Venice*: IV, 1, v. 131)
- ❖ animal (*As You Like It*: I, 1, v. 14)
- ❖ animal (*Hamlet*: II, 2, v. 309)
- ❖ animal (*King Lear*: II, 11, v. 98)

- ❖ ant (*Henry IV, Part I*: III, 1, v. 145)
- ❖ ant (*King Lear*: II, 7, v. 234)

- ❖ ape (*As You Like It*: IV, 1, v. 144)
- ❖ ape (*Comedy of Errors*: II, 2, v. 202)
- ❖ ape (*Coriolanus*: I, 5, v. 7)
- ❖ ape (*Cymbeline*: I, 6, v. 40; II, 1, v. 52; II, 2, v. 31; IV, 2, v. 195)
- ❖ ape (*Hamlet*: III, 4, v. 178; IV, 2, v. 16)
- ❖ ape (*Henry IV, Part I*: II, 4, v. 75)
- ❖ ape (*Henry IV, Part II*: II, 2, v. 79; IV, 3, v. 251)
- ❖ ape (*Julius Caesar*: V, 1, v. 42)
- ❖ ape (*Measure for Measure*: II, 2, v. 123)
- ❖ ape (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 181)
- ❖ ape (*Much Ado about Nothing*: V, 1, v. 91)
- ❖ ape (*Taming of the Shrew*: II, 1, v. 34)
- ❖ ape (*Tempest*: II, 2, v. 9; IV, 1, v. 249)

- ❖ aspic (*Antony and Cleopatra*: V, 2, vv. 288, 344, 346)

- ❖ ass (*Coriolanus*: II, 1, v. 87; IV, 5, v. 50)
- ❖ ass (*Antony and Cleopatra*: V, 2, vv. 302)
- ❖ ass (*Comedy of Errors*: II, 1, v. 14; II, 2, vv. 203, 205; III, 1, vv. 14, 18; III, 2, v. 77; IV, 4, vv. 29, 30)
- ❖ ass (*Cymbeline*: II, 1, v. 60)
- ❖ ass (*Hamlet*: II, 2, v. 585; V, 1, v. 57)
- ❖ ass (*Henry V*: III, 3, v. 15)
- ❖ ass (*Julius Caesar*: IV, 1, vv. 21, 26)
- ❖ ass (*King John*: II, 1, vv. 144, 145)
- ❖ ass (*King Lear*: I, 4, v. 218; I, 5, v. 34)
- ❖ ass (*Measure for Measure*: I, 3, v. 26)
- ❖ ass (*Merchant of Venice*: V, 1, v. 90)
- ❖ ass (*Merry Wives of Windsor*: II, 2, vv. 317, 318; V, 5, v. 128)
- ❖ ass (*Midsummer Night's Dream*: III, 2, vv. 17, 34; III, 3, vv. 25, 76; IV, 1, v. 204; V, 1, vv. 153, 306)
- ❖ ass (*Othello*: I, 1, v. 47; I, 3, v. 394; II, 1, v. 308)
- ❖ ass (*Richard II*: V, 5, v. 93)
- ❖ ass (*Taming of the Shrew*: I, 2, v. 158; II, 1, v. 199; III, 3, v. 104)
- ❖ ass (*Tempest*: V, 1, v. 299)
- ❖ ass (*Timon of Athens*: I, 1, v. 275; II, 2, v. 61; III, 6, v. 49; IV, 3, vv. 333, 334, 351)
- ❖ ass (*Troilus and Cressida*: I, 2, v. 238; V, 1, vv. 55, 56, 57; V, 4, v. 5)

- ❖ ass (*Two Gentlemen of Verona*: II, 4, v. 35; II, 6, vv. 22, 41; V, 2, v. 28)
- ❖ baboon (*Macbeth* IV, 1, v. 37)
- ❖ baboon (*Merry Wives of Windsor*: II, 2, v. 10)
- ❖ baboon (*Othello*: I, 3, v. 316)
- ❖ baboon (*Pericles*: I, 19, v. 203)
- ❖ baboon (*Timon of Athens*: I, 1, v. 255)
- ❖ bait (*Cymbeline*: III, 4, v. 59)
- ❖ bandog (*Henry VI, part II*: I, 4, v. 19)
- ❖ barnacle (*Tempest*: IV, 1, v. 249)
- ❖ basilisk (*Cymbeline*: II, 4, v. 107)
- ❖ basilisk (*Henry V*: V, 2, v. 17)
- ❖ basilisk (*Henry VI, part II*: III, 2, vv. 52, 324)
- ❖ basilisk (*Henry VI, part III*: III, 2, v. 187)
- ❖ basilisk (*Richard III*: I, 2, v. 150)
- ❖ basilisk (*Winter's Tale*: I, 2, v. 388)
- ❖ bat (*Hamlet*: III, 4, v. 174)
- ❖ bat (*Macbeth* III, 2, v. 40; IV, 1, v. 15)
- ❖ bat (*Tempest*: I, 2, v. 342)
- ❖ bawcock (*Henry V*: III, 2, v. 26)
- ❖ beagle (*Twelfth Night*: II, 3, v. 173)
- ❖ bear (*Antony and Cleopatra*: IV, 15, v. 3)
- ❖ bear (*Comedy of Errors*: III, 2, v. 160)
- ❖ bear (*Coriolanus*: I, 3, v. 33; II, 1, vv. 11, 12)
- ❖ bear (*Henry IV, Part I*: I, 2, v. 74)
- ❖ bear (*Henry V*: III, 7, v. 140)
- ❖ bear (*Henry VI, part II*: V, 1, vv. 144, 148, 148, 153, 203, 208; V, 3, v. 2)
- ❖ bear (*Henry VI, part III*: II, 1, v. 15; II, 2, v. 13; III, 2, v. 161; V, 7, v. 9)
- ❖ bear (*Julius Caesar*: II, 1, v. 206)
- ❖ bear (*King John*: II, 1, v. 249)
- ❖ bear (*King Lear*: II, 7, v. 194; II, 8, v. 11; II, 11, vv. 9, 11; II, 16, v. 41)
- ❖ bear (*Macbeth* III, 4, v. 99; V, 7, v. 2)
- ❖ bear (*Merchant of Venice*: II, 1, v. 29)
- ❖ bear (*Merry Wives of Windsor*: I, 1, vv. 268, 272)
- ❖ bear (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 180; II, 2, vv. 30, 94; III, 1, vv. 104, 106; IV, 1, v. 112; V, 1, v. 22)
- ❖ bear (*Much Ado about Nothing*: III, 2, v. 70)
- ❖ bear (*Othello*: IV, 1, v. 185)
- ❖ bear (*Romeo and Juliet*: IV, 1, v. 80)
- ❖ bear (*Tempest*: I, 2, v. 290)
- ❖ bear (*Timon of Athens*: III, 7, v. 94; IV, 3, vv. 190, 340)
- ❖ bear (*Titus Andronicus*: IV, 1, v. 95)
- ❖ bear (*Troilus and Cressida*: I, 2, v. 20; V, 8, v. 10)

- ❖ bear (*Winter's Tale*: II, 3, v. 187; III, 3, vv. 98, 103, 125; IV, 4, v. 802)
- ❖ beast (*Much Ado about Nothing*: I, 1, v. 133)
- ❖ beast (*Antony and Cleopatra*: I, 1, v. 38; I, 4, v. 63)
- ❖ beast (*As You Like It*: IV, 3, v. 118)
- ❖ beast (*Comedy of Errors*: II, 1, v. 18; II, 2, v. 81; III, 2, vv. 86, 87; V, 1, v. 84)
- ❖ beast (*Coriolanus*: II, 1, v. 6; IV, 1, v. 1)
- ❖ beast (*Cymbeline*: V, 5, v. 27)
- ❖ beast (*Hamlet*: I, 2, v. 150; I, 5, v. 42; IV, 5, v. 84; IV, 7, v. 74; V, 2, vv. 87, 88)
- ❖ beast (*Henry IV, Part I*: III, 3, vv. 122, 124, 125)
- ❖ beast (*Henry V*: III, 7, vv. 20, 24; IV, 3, v. 94)
- ❖ beast (*Henry VI, part III*: II, 1, v. 12)
- ❖ beast (*Julius Caesar*: I, 3, v. 64; II, 2, vv. 40, 42):
- ❖ beast (*King John*: IV, 3, v. 153)
- ❖ beast (*King Lear*: II, 11, v. 95; II, 7, vv. 175, 426)
- ❖ beast (*Love's Labour's Lost*: I, 1, v. 231; II, 1, v. 222)
- ❖ beast (*Macbeth* I, 7, v. 67)
- ❖ beast (*Merchant of Venice*: I, 2, v. 86)
- ❖ beast (*Merry Wives of Windsor*: I, 1, v. 17; V, 5, vv. 5, 5, 9)
- ❖ beast (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 228; V, 1, vv. 225, 226)
- ❖ beast (*Othello*: I, 1, v. 118; II, 3, vv. 286, 299; IV, 1, vv. 60, 61)
- ❖ beast (*Richard II*: V, 1, vv. 34, 35, 35)
- ❖ beast (*Richard III*: I, 2, vv. 71, 72)
- ❖ beast (*Romeo and Juliet*: III, 3, vv. 110, 112)
- ❖ beast (*Taming of the Shrew*: induction, 1, v. 32; IV, 1, vv. 20, 23)
- ❖ beast (*Tempest*: I, 2, v. 371; II, 2, v. 31)
- ❖ beast (*Timon of Athens*: III, 7, v. 97; IV, 1, v. 36; IV, 3, vv. 49, 325, 327, 327, 345, 346, 350, 374, 394, 425, 426)
- ❖ beast (*Titus Andronicus*: III, 1, v. 34; V, 3, v. 197)
- ❖ beast (*Troilus and Cressida*: I, 2, v. 18; V, 6, v. 30)
- ❖ beast (*Two Gentlemen of Verona*: V, 4, v. 34)
- ❖ beast (*Winter's Tale*: IV, 4, v. 27)

- ❖ bee (*All's Well that Ends Well*: IV, 5, v. 7)
- ❖ bee (*Cymbeline*: III, 2, v. 36)
- ❖ bee (*Henry IV, Part II*: IV, 3, vv. 79, 203, 206)
- ❖ bee (*Henry V*: I, 2, v. 188)
- ❖ bee (*Henry VI, part I*: I, 7, v. 23)
- ❖ bee (*Henry VI, part II*: III, 2, v. 125; IV, 2, vv. 82, 83)
- ❖ bee (*Julius Caesar*: V, 1, v. 35)
- ❖ bee (*Midsummer Night's Dream*: III, 1, v. 160)
- ❖ bee (*Pericles*: I, 5, v. 88)
- ❖ bee (*Titus Andronicus*: V, 1, v. 14)
- ❖ bee (*Two Gentlemen of Verona*: I, 2, v. 108)

- ❖ beetle (*Antony and Cleopatra*: III, 2, v. 19)
- ❖ beetle (*Cymbeline*: III, 3, v. 20)
- ❖ beetle (*Macbeth* III, 2, v. 42):
- ❖ beetle (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, v. 22)
- ❖ beetle (*Taming of the Shrew*: IV, 1, v. 143)

- ❖ beetle (*Tempest*: I, 2, v. 342)

- ❖ bird (*Henry IV, Part I*: V, 1, v. 60)
- ❖ bird (*As You Like It*: IV, 1, v. 193)
- ❖ bird (*Cymbeline*:III, 3, v. 43; IV, 2, v. 198; IV, 2, v. 350)
- ❖ bird (*Hamlet*:III, 4, v. 178)
- ❖ bird (*Henry IV, Part II*: IV, 3, v. 91)
- ❖ bird (*Henry V*: III, 2, v. 19)
- ❖ bird (*Henry VI, part II*: I, 3, v. 92; II, 1, v. 14)
- ❖ bird (*Henry VI, part III*: I, 4, v. 37; II, 1, v. 91; II, 1, v. 170; III, 3, v. 161; IV, 7, v. 12; V, 6, vv. 13, 15)
- ❖ bird (*Julius Caesar*: I, 3, vv. 26; 64)
- ❖ bird (*King Lear*: II, 24, v. 9)
- ❖ bird (*Love's Labour's Lost*: I, 1, vv. 103, 231; V, 2, v. 907)
- ❖ bird (*Macbeth* I, 6, v. 8; II, 3, v. 59; IV, 2, v. 10; IV, 2, vv. 33, 35, 37)
- ❖ bird (*Measure for Measure*:II, 1, v. 2)
- ❖ bird (*Merchant of Venice*: III, 1, v. 27)
- ❖ bird (*Midsummer Night's Dream*: III, 1, vv. 127, 128; IV, 1, v. 138)
- ❖ bird (*Much Ado about Nothing*:I, 1, v. 133)
- ❖ bird (*Pericles*:I, 19, v. 125)
- ❖ bird (*Romeo and Juliet*: II, 1, vv. 64, 222; II, 4, v. 74)
- ❖ bird (*Taming of the Shrew*: V, 2, vv. 48, 52)
- ❖ bird (*Tempest*: V, 1, v. 184)
- ❖ bird (*Timon of Athens*: III, 7, v. 32; IV, 3, v. 425)
- ❖ bird (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 12; II, 3, vv. 27, 154; III, 1, v. 85; IV, 4, v. 83; V, 3, vv. 197, 199)

- ❖ boar (*Antony and Cleopatra*: IV, 14, v. 2)
- ❖ boar (*Cymbeline*:II, 5, v. 16)
- ❖ boar (*Henry IV, Part II*: II, 2, v. 160)
- ❖ boar (*King Lear*: II, 14, v. 56)
- ❖ boar (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, v. 31)
- ❖ boar (*Richard III*: III, 2, vv. 8, 25, 26, 30; IV, 5, v. 2; V, 2, v. 7)
- ❖ boar (*Taming of the Shrew*: I, 2, v. 201)
- ❖ boar (*Timon of Athens*: V, 1, v. 50)
- ❖ boar (*Titus Andronicus*: IV, 2, v. 137)

- ❖ bobtail (*King Lear*: II, 13, v. 63)

- ❖ brach (*Henry IV, Part I*: III, 1, v. 232)
- ❖ brach (*King Lear*: I, 4, v. 108; II, 13, v. 63)
- ❖ brach (*Taming of the Shrew*: induction, 1, v. 16)

- ❖ breeze (*Troilus and Cressida*: I, 3, v. 47)

- ❖ buck (*Love's Labour's Lost*: IV, 2, v. 10)
- ❖ buck (*Merry Wives of Windsor*: V, 5, v. 23)

- ❖ bull (*Henry IV, Part I*: II, 5, vv. 249, (bull-calf) 264; IV, 1, v. 104)
- ❖ bull (*Henry IV, Part II*: II, 2, v. 172)
- ❖ bull (*Henry VI, part III*: II, 5, v. 126)
- ❖ bull (*Merry Wives of Windsor*: V, 5, v. 3)
- ❖ bull (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 180; IV, 1, v. 121)

- ❖ bull (*Much Ado about Nothing*: I, 1, vv. 2244, 245, 246):
- ❖ bull (*Titus Andronicus*: IV, 3, v. 71; V, 1, v. 31)
- ❖ bull (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 51; V, 8, vv. 2, 3)
- ❖ bull (*Winter's Tale*: IV, 4, v. 28)

- ❖ burr (*Midsummer Night's Dream*: III, 2, v. 261)

- ❖ butterfly (*Coriolanus*: IV, 6, v. 98; V, 4, vv. 12, 12)
- ❖ butterfly (*King Lear*: II, 24, v. 13)
- ❖ butterfly (*Midsummer Night's Dream*: III, 1, v. 164)
- ❖ butterfly (*Troilus and Cressida*: III, 3, v. 72)

- ❖ buzzard (*Richard III*: I, 1, v. 134)
- ❖ buzzard (*Taming of the Shrew*: II, 1, vv. 206, 207, 208)

- ❖ buzzer (*Hamlet*: IV, 5, v. 95)

- ❖ calf (*Cymbeline*: II, 3, v. 28)
- ❖ calf (*Henry VI, part II*: III, 1, v. 171; IV, 1, v. 29)
- ❖ calf (*Love's Labour's Lost*: V, 2, vv. 247, 248, 248, 253)
- ❖ calf (*Tempest*: V, 1, v. 179)
- ❖ calf (*Titus Andronicus*: V, 1, v. 32)
- ❖ calf (*Troilus and Cressida*: III, 2, v. 189)
- ❖ calf (*Winter's Tale*: I, 2, vv. 126, 128, 129)
- ❖ calve (*Hamlet*: V, 1, v. 113)

- ❖ camel (*Coriolanus*: II, 1, v. 248)
- ❖ camel (*Hamlet*: III, 2, vv. 365, 366)
- ❖ camel (*Troilus and Cressida*: I, 2, v. 245)

- ❖ capon (*Comedy of Errors*: III, 1, v. 32)
- ❖ capon (*Cymbeline*: II, 1, v. 22)
- ❖ capon (*Hamlet*: III, 2, v. 91)
- ❖ capon (*Henry IV, Part I*: II, 5, v. 461)
- ❖ capon (*Two Gentlemen of Verona*: IV, 4, v. 9)

- ❖ carp (*Hamlet*: II, 1, v. 62)

- ❖ cat (*Othello*: I, 3, v. 335; II, 1, v. 113)
- ❖ cat (*All's Well that Ends Well*: IV, 3, v. 242, 243)
- ❖ cat (*Coriolanus*: I, 7, v. 44)
- ❖ cat (*Hamlet*: V, 1, v. 289)
- ❖ cat (*Henry IV, Part I*: I, 2, v. 74; (kitten) III, 1, v. 125; IV, 2, v. 58)
- ❖ cat (*Henry V*: I, 2, vv. 172, 174)
- ❖ cat (*King Lear*: II, 11, v. 96)
- ❖ cat (*Macbeth* I, 7, v. 45; IV, 1, v. 1)
- ❖ cat (*Merchant of Venice*: II, 5, v. 47; IV, 1, vv. 47, 54)
- ❖ cat (*Merry Wives of Windsor*: II, 2, v. 29)
- ❖ cat (*Midsummer Night's Dream*: I, 2, v. 25; II, 2, v. 30; III, 2, v. 260)
- ❖ cat (*Much Ado about Nothing*: I, 1, v. 240)
- ❖ cat (*Pericles*: I, 10, v. 5)
- ❖ cat (*Romeo and Juliet*: II, 4, v. 19; III, 1, v. 82; III, 1, v. 108; III, 3, v. 30)

- ❖ cat (*Taming of the Shrew*: I, 2, v. 114, 194)
- ❖ cat (*Tempest*: II, 1, v. 293; V, 1, v. 259)
- ❖ cat (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 57)
- ❖ cat (*Two Gentlemen of Verona*: II, 3, v. 7)

- ❖ caterpillar (*Henry VI, part II*: III, 1, v. 90)

- ❖ centaur (*King Lear*: II, 20, v. 119)

- ❖ chameleon (*Hamlet*: III, 2, v. 90)
- ❖ chameleon (*Henry VI, part III*: III, 2, v. 191)
- ❖ chameleon (*Two Gentlemen of Verona*: II, 1, v. 162; II, 4, v. 25)

- ❖ chick (*Tempest*: V, 1, v. 320)

- ❖ chicken (*Cymbeline*: V, 5, v. 42)
- ❖ chicken (*Henry VI, part II*: III, 1, vv. 249, 251)
- ❖ chicken (*Macbeth* IV, 3, v. 217)
- ❖ chicken (*Timon of Athens*: II, 2, v. 67)

- ❖ chough (*Macbeth* III, 4, v. 124)
- ❖ chough (*Midsummer Night's Dream*: III, 2, v. 21)
- ❖ chough (*Tempest*: II, 1, v. 268)

- ❖ chuck (*Henry V*: III, 2, v. 26)
- ❖ chuck (*Love's Labour's Lost*: V, 1, v. 105)

- ❖ cock (*Antony and Cleopatra*: II, 3, v. 34)
- ❖ cock (*Cymbeline*: II, 1, vv. 21, 22, 23)
- ❖ cock (*Hamlet*: I, 1, vv. 128, 131, 138; I, 2, v. 218;)
- ❖ cock (*Henry IV, Part I*: II, 1, v. 18)
- ❖ cock (*Henry V*: IV, Chorus, v. 15)
- ❖ cock (*Romeo and Juliet*: I, 3, v. 55; IV, 4, v. 3)
- ❖ cock (*Taming of the Shrew*: II, 1, vv. 224, 225; IV, 1, v. 105)
- ❖ cock (*Two Gentlemen of Verona*: II, 1, v. 26)
- ❖ cock (*Winter's Tale*: IV, 3, v. 34)

- ❖ cockatrice (*Richard III*: IV, 1, v. 54)
- ❖ cockatrice (*Romeo and Juliet*: III, 2, v. 47)

- ❖ cock-pigeon (*As You Like It*: IV, 1, v. 142)

- ❖ cod (*Merry Wives of Windsor*: I, 1, v. 20)
- ❖ cod (*Othello*: II, 1, v. 155)

- ❖ colt (*Merchant of Venice*: V, 1, v. 72)
- ❖ colt (*Midsummer Night's Dream*: V, 1, v. 119)
- ❖ colt (*Richard II*: II, 1, v. 70)
- ❖ colt (*Tempest*: V, 1, v. 176)

- ❖ comb (*Henry IV, Part II*: IV, 3, v. 79)

- ❖ cony (*Coriolanus*:IV, 5, v. 217)
- ❖ cony (*Henry VI, part III*: I, 4, v. 63)

- ❖ cormorant (*Love's Labour's Lost*: I, 1, v. 4)
- ❖ cormorant (*Richard II*: II, 1, v. 38)

- ❖ courser (*Antony and Cleopatra*: I, 2, v. 185)
- ❖ courser (*Othello*: I, 1, v. 115)
- ❖ courser (*Pericles*:I, 5, v. 201)
- ❖ courser (*Timon of Athens*: I, 2, v. 211)

- ❖ cow (*Antony and Cleopatra*: III, 10, v. 14)
- ❖ cow (*Titus Andronicus*: V, 1, v. 31)
- ❖ cow (*Henry VIII*:V, 2, v. 26)
- ❖ crab (*Hamlet*:II, 2, v. 204)
- ❖ crab (*Love's Labour's Lost*: IV, 2, v. 6; V, 2, v. 909)
- ❖ crab (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 48)
- ❖ crab (*Taming of the Shrew*: II, 1, vv. 227, 228)
- ❖ crab (*Tempest*: II, 2, v. 170)
- ❖ cricket (*Cymbeline*:II, 2, v. 11)
- ❖ cricket (*Henry IV, Part I*: II, 5, v. 90)
- ❖ cricket (*Macbeth* II, 2, v. 15)
- ❖ cricket (*Pericles*:I, 10, v. 7)
- ❖ cricket (*Romeo and Juliet*: I, 4, v. 64)
- ❖ crocodile (*Antony and Cleopatra*: II, 7, vv. 27, 40)
- ❖ crocodile (*Hamlet*:V, 1, v. 273)
- ❖ crocodile (*Henry VI, part II*: III, 1, v. 226)
- ❖ crocodile (*Othello*: IV, 1, v. 246)
- ❖ crow (*All's Well that Ends Well*: IV, 3, v. 322)
- ❖ crow (*Comedy of Errors*: III, 1, vv. 81, 82, 84, 84, 85)
- ❖ crow (*Coriolanus*:III, 1, v. 142; IV, 5, vv. 42, 43)
- ❖ crow (*Cymbeline*:I, 3, v. 15; II, 1, v. 23; III, 3, v. 12; V, 5, v. 93)
- ❖ crow (*Henry V*: II, 1, v. 83)
- ❖ crow (*Henry VI, part II*: IV, 9, v. 84; V, 3, v. 12)
- ❖ crow (*Henry VI, part III*: V, 6, v. 45)
- ❖ crow (*Macbeth* III, 2, v. 50)
- ❖ crow (*Merchant of Venice*: V, 1, v. 102)
- ❖ crow (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, vv. 97, 267; III, 2, v. 143)
- ❖ crow (*Much Ado about Nothing*:I, 1, v. 125):
- ❖ crow (*Pericles*:I, 15, v. 32)
- ❖ crow (*Romeo and Juliet*: I, 2, v. 92; I, 5, v. 52)
- ❖ crow (*Troilus and Cressida*: I, 2, vv. 241, 241)
- ❖ crow (*Julius Caesar*: V, 1, v. 85)
- ❖ cub (*Merchant of Venice*: II, 1, v. 29)
- ❖ cub (*Twelfth Night*:V, 1, v. 162)

- ❖ cuckold (*Merry Wives of Windsor*: II, 2, vv. 316, 316):
- ❖ cuckold (*Othello*: I, 3, v. 367)
- ❖ cuckold (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 52; V, 8, vv. 1, 1)
- ❖ cuckold (*Henry VIII*: V, 2, vv. 24, 24)
- ❖ cuckold (*Winter's Tale*: I, 2, vv. 192, 271)

- ❖ cuckoo (*Antony and Cleopatra*: II, 6, v. 28)
- ❖ cuckoo (*Henry IV, Part I*: II, 5, v. 356; III, 2, v. 75; V, 1, v. 60)
- ❖ cuckoo (*King Lear*: I, 4, v. 209)
- ❖ cuckoo (*Love's Labour's Lost*: V, 2, vv. 873, 878, 883, 884, 886, 886, 892, 894, 895, 895)
- ❖ cuckoo (*Midsummer Night's Dream*: III, 1, vv. 124, 128)

- ❖ cur (*Coriolanus*: I, 1, v. 166)
- ❖ cur (*Henry V*: II, 1, v. 39; III, 7, v. 139)
- ❖ cur (*Henry VI, part I*: IV, 2, v. 47)
- ❖ cur (*Henry VI, part II*: III, 1, v. 18; V, 1, vv. 146, 151)
- ❖ cur (*Henry VI, part III*: I, 4, v. 57)
- ❖ cur (*Henry VIII*: I, 1, v. 120; II, 4, v. 156)
- ❖ cur (*Julius Caesar*: III, 1, v. 46, V, 1, v. 44)
- ❖ cur (*King Lear*: II, 14, v. 57; II, 20, v. 151)
- ❖ cur (*Macbeth* III, 1, v. 92)
- ❖ cur (*Merchant of Venice*: I, 3, vv. 117, 121; III, 3, v. 18)
- ❖ cur (*Midsummer Night's Dream*: III, 2, v. 65)
- ❖ cur (*Richard II*: II, 2, v. 139)
- ❖ cur (*Richard III*: V, 4, v. 56)
- ❖ cur (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 281)
- ❖ cur (*Troilus and Cressida*: I, 3, v. 383; V, 4, vv. 12, 14)
- ❖ cur (*Two Gentlemen of Verona*: IV, 4, vv. 10, 20, 47)

- ❖ cygnet (*Henry VI, part I*: V, 3, v. 56)
- ❖ cygnet (*King John*: V, 7, v. 21)
- ❖ cygnet (*Troilus and Cressida*: I, 1, v. 58)

- ❖ dace (*Henry IV, Part II*: III, 2, v. 320)

- ❖ dam (*Merchant of Venice*: III, 1, v. 29; IV, 1, v. 135)
- ❖ dam (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 142; IV, 1, v. 96; V, 2, v. 144)

- ❖ daw (*Coriolanus*: IV, 5, v. 44)
- ❖ daw (*Henry VI, part I*: II, 4, v. 18)
- ❖ daw (*Love's Labour's Lost*: V, 2, v. 890)
- ❖ daw (*Othello*: I, 1, v. 65)
- ❖ daw (*Troilus and Cressida*: I, 2, vv. 241, 241)

- ❖ deer (*All's Well that Ends Well*: I, 3, v. 55)
- ❖ deer (*Comedy of Errors*: II, 1, v. 100)
- ❖ deer (*Cymbeline*: II, 3, v. 68; III, 4, v. 109)
- ❖ deer (*Hamlet*: III, 2, v. 259)
- ❖ deer (*Henry IV, Part I*: IV, 2, v. 106)
- ❖ deer (*Henry VI, part I*: IV, 2, vv. 46, 48, 54)
- ❖ deer (*Henry VI, part II*: V, 3, v. 16)
- ❖ deer (*Henry VI, part III*: III, 1, vv. 2, 22; IV, 6, v. 17)
- ❖ deer (*Julius Caesar*: III, 1, v. 209)
- ❖ deer (*King Lear*: II, 11, v. 126)
- ❖ deer (*Love's Labour's Lost*: IV, 1, vv. 35, 113; IV, 2, vv. 3, 19, 51, 52; IV, 3, v. 1)
- ❖ deer (*Macbeth* IV, 3, v. 206)

- ❖ deer (*Merry Wives of Windsor*: I, 1, v. 105; V, 5, vv. 16, 17, 127)
- ❖ deer (*Taming of the Shrew*: V, 2, v. 58)
- ❖ deer (*Titus Andronicus*: III, 1, v. 89)

- ❖ demi-wolf (*Macbeth* III, 1, v. 93)

- ❖ ditch-dog (*King Lear*: II, 11, v. 121)

- ❖ doe (*As You Like It*: II, 7, v. 128)
- ❖ doe (*Love's Labour's Lost*: IV, 2, vv. 12, 20)
- ❖ doe (*Merry Wives of Windsor*: V, 5, vv. 15, 18)
- ❖ doe (*Titus Andronicus*: II, 1, vv. 93, 118; II, 2, v. 26)

- ❖ dog (*Antony and Cleopatra*: IV, 16, v. 82; V, 2, v. 41)
- ❖ dog (*Comedy of Errors*: V, 1, v. 70)
- ❖ dog (*Coriolanus*: I, 1, vv. 27, 204; II, 2, v. 254; II, 3, v. 216)
- ❖ dog (*Cymbeline*: V, 5, v. 91)
- ❖ dog (*Hamlet*: IV, 5, v. 108; V, 1, v. 289)
- ❖ dog (*Henry IV, Part I*: I, 3, v. 9)
- ❖ dog (*Henry IV, Part II*: I, 2, v. 147; I, 3, v. 97; II, 2, v. 100; IV, 3, v. 260)
- ❖ dog (*Henry V*: I, 2, v. 218; II, 1, vv. 39, 44; II, 3, v. 83, II, 4, v. 69; III, 2, v. 22; III, 3, v. 18)
- ❖ dog (*Henry VI, part I*: I, 3, v. 2; I, 7, v. 25; II, 4, v. 12)
- ❖ dog (*Henry VI, part II*: III, 1, v. 171)
- ❖ dog (*Henry VI, part III*: II, 1, v. 15; V, 6, vv. 46, 77)
- ❖ dog (*Julius Caesar*: III, 1, v. 273; IV, 2, v. 79)
- ❖ dog (*King John*: II, 1, v. 461; IV, 1, v. 115)
- ❖ dog (*King Lear*: I, 4, v. 107; II, 7, vv. 78, 130, 194; II, 11, v. 84; II, 13, v. 56; II, 17, v. 46; II, 20, vv. 96, 149, 153; II, 21, v. 34; II, 24, v. 301)
- ❖ dog (*Love's Labour's Lost*: IV, 2, v. 59)
- ❖ dog (*Macbeth* III, 1, v. 94; IV, 1, v. 15)
- ❖ dog (*Merchant of Venice*: I, 3, vv. 110, 120, 126; III, 3, vv. 6, 7; V, 1, v. 90; V, 1, v. 127)
- ❖ dog (*Merry Wives of Windsor*: I, 1, vv. 87, 88, 88, 267; II, 1, v. 112; V, 5, v. 264)
- ❖ dog (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 210; III, 2, v. 65; V, 1, v. 134)
- ❖ dog (*Much Ado about Nothing*: I, 1, v. 125)
- ❖ dog (*Othello*: II, 3, v. 47; II, 3, v. 269; IV, 1, v. 139; V, 1, v. 64)
- ❖ dog (*Richard II*: III, 2, v. 126; V, 3, v. 137)
- ❖ dog (*Richard III*: I, 1, v. 23; I, 2, v. 39; I, 3, v. 213; I, 3, v. 287; IV, 4, v. 49; IV, 4, v. 78; V, 8, v. 2)
- ❖ dog (*Romeo and Juliet*: I, 1, vv. 7, 10; II, 3, v. 200; III, 1, v. 106; III, 3, v. 30)
- ❖ dog (*Taming of the Shrew*: induction, 1, vv. 19, 23; IV, 1, v. 148;)
- ❖ dog (*Tempest*: I, 2, v. 385)
- ❖ dog (*Timon of Athens*: I, 1, vv. 185, 204, 206, 274, 275; I, 2, v. 66; II, 1, vv. 5, 6; II, 2, vv. 48, 84, 85; III, 7, v. 84; IV, 3, vv. 54, 201, 252, 358, 368, 530; V, 1, v. 114)
- ❖ dog (*Titus Andronicus*: II, 2, v. 20; IV, 2, v. 77; V, 1, v. 102)
- ❖ dog (*Troilus and Cressida*: III, 1, v. 230; V, 1, v. 57; V, 4, v. 13; V, 8, v. 2)
- ❖ dog (*Two Gentlemen of Verona*: II, 3, vv. 5, 6, 11, 21, 21, 22, 22, 30, 40; II, 5, v. 31; IV, 2, v. 75; IV, 4, vv. 6, 12, 13, 17, 20, 24, 25, 45, 47, 49, 55, 57)

- ❖ dog-ape (*As You Like It*: II, 5, v. 24)
- ❖ dog-fish (*Henry VI, part I*: I, 6, v. 85)
- ❖ dog-fox (*Troilus and Cressida*: V, 4, v. 10)
- ❖ dolphin (*Antony and Cleopatra*: V, 2, v. 88)
- ❖ dolphin (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 150)

- ❖ dove (*Antony and Cleopatra*: III, 13, v. 199)
- ❖ dove (*Coriolanus*:V, 6, v. 115)
- ❖ dove (*Hamlet*:IV, 5, v. 168)
- ❖ dove (*Henry IV, Part II*: III, 2, v. 158)
- ❖ dove (*Henry VI, part I*: I, 3, v. 119; I, 7, v. 23)
- ❖ dove (*Henry VI, part II*: III, 1, vv. 71, 75)
- ❖ dove (*Henry VI, part III*: I, 4, v. 42; II, 2, v. 18)
- ❖ dove (*Merry Wives of Windsor*: I, 3, v. 90)
- ❖ dove (*Midsummer Night's Dream*: I, 1, v. 171; I, 2, v. 77; II, 1, v. 232; II, 2, v. 114; V, 1, v. 320)
- ❖ dove (*Pericles*:I, 15, v. 32)
- ❖ dove (*Romeo and Juliet*: I, 5, v. 52; II, 5, v. 7; III, 2, v. 76)
- ❖ dove (*Taming of the Shrew*: II, 1, v. 288; III, 3, v. 30)
- ❖ dove (*Troilus and Cressida*: III, 1, v. 125)
- ❖ dove (*Twelfth Night*:V, 1, v. 130)
- ❖ dove (*Winter's Tale*: IV, 4, v. 361)

- ❖ dragon (*Antony and Cleopatra*:IV, 15, v. 2)
- ❖ dragon (*Coriolanus*:IV, 1, v. 30; V, 4, v. 13)
- ❖ dragon (*Cymbeline*:II, 2, v. 48)
- ❖ dragon (*Henry IV, Part I*: III, 1, v. 147)
- ❖ dragon (*Henry VI, part I*: I, 1, v. 11)
- ❖ dragon (*King John*: II, 1, v. 288)
- ❖ dragon (*King Lear*: I, 1, v. 114)
- ❖ dragon (*Pericles*:I, 1, v. 72)
- ❖ dragon (*Richard III*: V, 6, v. 80)
- ❖ dragon (*Romeo and Juliet*: III, 2, v. 74)
- ❖ dragon (*Timon of Athens*: IV, 3, v. 190)
- ❖ dragon(*Macbeth* IV, 1, v. 22)

- ❖ drone (*Comedy of Errors*: II, 2, v. 297)
- ❖ drone (*Henry V*: I, 2, v. 204)
- ❖ drone (*Henry VI, part II*: IV, 1, v. 109)
- ❖ drone (*Pericles*:I, 5, v. 88)

- ❖ duck (*Henry IV, Part I*: II, 3, v. 9; IV, 2, v. 21)
- ❖ duck (*Midsummer Night's Dream*: V, 1, v. 276)
- ❖ duck (*Tempest*: II, 2, vv.127, 128, 130)
- ❖ duck (*Troilus and Cressida*: III, 2, v. 52)

- ❖ eagle (*Coriolanus*:III, 1, v. 142; V, 6, v. 115)
- ❖ eagle (*Cymbeline*:I, 1, v. 140; III, 3, v. 21; IV, 2, v. 350; V, 5, v. 42)
- ❖ eagle (*Henry IV, Part I*: II, 5, v. 333; IV, 1, v. 100)

- ❖ eagle (*Henry V*: I, 2, v. 169)
- ❖ eagle (*Henry VI, part I*: I, 3, v. 120)
- ❖ eagle (*Henry VI, part II*: III, 1, v. 248; IV, 1, v. 109)
- ❖ eagle (*Henry VI, part III*: I, 1, v. 269; II, 1, v. 91; V, 2, v. 12)
- ❖ eagle (*Julius Caesar*: V, 1, v. 81)
- ❖ eagle (*King John*: V, 2, v. 149)
- ❖ eagle (*Love's Labour's Lost*: IV, 3, vv. 224, 310)
- ❖ eagle (*Macbeth* I, 2, v. 37)
- ❖ eagle (*Pericles*:I, 17, v. 49)
- ❖ eagle (*Richard II*: I, 3, v. 128; III, 3, v. 69)
- ❖ eagle (*Richard III*: I, 1, v. 133; I, 3, v. 71)
- ❖ eagle (*Romeo and Juliet*: III, 5, v. 219)
- ❖ eagle (*Timon of Athens*: I, 1, v. 49)
- ❖ eagle (*Titus Andronicus*: IV, 4, v. 83)
- ❖ eagle (*Troilus and Cressida*: I, 2, v. 240)

- ❖ eel (*Pericles*:I, 16, v. 139)
- ❖ eel (*King Lear*: II, 7, v. 283)
- ❖ eel (*Love's Labour's Lost*: I, 2, vv. 26, 27, 28)
- ❖ eel (*Taming of the Shrew*: IV, 4, v. 175)

- ❖ elephant (*Julius Caesar*: II, 1, v. 206)
- ❖ elephant (*Troilus and Cressida*: I, 2, v. 20; II, 3, vv. 2, 104)

- ❖ estridge (*Antony and Cleopatra*: II, 13, v. 199)

- ❖ ewe (*Henry VI, part III*: II, 5, v. 35)
- ❖ ewe (*Othello*: I, 1, v. 89)

- ❖ eyas (*Hamlet*:II, 2, v. 340)

- ❖ falcon (*Macbeth* II, 4, v. 12)
- ❖ falcon (*As You Like It*: III, 3, v. 73)
- ❖ falcon (*Henry VI, part II*: II, 1, v. 5; II, 1, v. 12)
- ❖ falcon (*Henry VI, part III*: I, 4, v. 42)
- ❖ falcon (*Richard II*: I, 3, v. 61)
- ❖ falcon (*Taming of the Shrew*: IV, 1, v. 176)
- ❖ falcon (*Troilus and Cressida*: III, 2, vv. 51)

- ❖ ferret (*Julius Caesar*: I, 2, v. 186)

- ❖ finch (*Midsummer Night's Dream*: III, 1, v. 123)

- ❖ fish (*Much Ado about Nothing*:III, 1, v. 26)
- ❖ fish (*Antony and Cleopatra*: II, 5, v. 12)
- ❖ fish (*Comedy of Errors*: II, 1, vv. 18, 23; III, 1, vv. 22, 80, 83)
- ❖ fish (*Coriolanus*:IV, 7, v. 34)
- ❖ fish (*Cymbeline*:IV, 2, v. 36)
- ❖ fish (*Hamlet*:IV, 3, vv. 27, 28)
- ❖ fish (*Henry IV, Part I*: III, 1, v. 147; III, 3, v. 127)
- ❖ fish (*Henry IV, Part II*: II, 1, v. 200)
- ❖ fish (*Henry VIII*:I, 2, v. 80)

- ❖ fish (*Merchant of Venice*: III, 1, v. 49)
- ❖ fish (*Merry Wives of Windsor*: I, 1, vv. 19, 19)
- ❖ fish (*Pericles*: I, 5, vv. 66, 68, 158)
- ❖ fish (*Romeo and Juliet*: I, 1, v. 35; I, 3, v. 91; IV, 4, v. 44)
- ❖ fish (*Tempest*: II, 2, vv. 25, 26, 26, 27, 28, 35, 179; III, 1, v. 29)
- ❖ fish (*Timon of Athens*: IV, 3, vv. 425, 426): 2
- ❖ fish (*Titus Andronicus*: IV, 4, v. 91)
- ❖ fish (*Two Gentlemen of Verona*: II, 6, v. 18)
- ❖ fish (*Winter's Tale*: I, 2, vv. 195, 269)

- ❖ fitchew (*King Lear*: II, 20, v. 117)
- ❖ fitchew (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 57)

- ❖ flea (*Henry V*: III, 7, v. 142)

- ❖ flock (*Henry VI, part II*: II, 2, v. 73)
- ❖ flock (*Henry VI, part III*: II, 5, v. 31)
- ❖ flock (*Merchant of Venice*: IV, 1, v. 113)
- ❖ flock (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 97)
- ❖ flock (*Winter's Tale*: IV, 4, v. 109)

- ❖ fly (*Coriolanus*: IV, 6, v. 99)
- ❖ fly (*Cymbeline*: IV, 2, v. 211)
- ❖ fly (*Henry V*: V, 2, vv. 336, 340)
- ❖ fly (*Henry VI, part III*: II, 5, vv. 8, 17)
- ❖ fly (I, 5, v. 73)
- ❖ fly (*King Lear*: II, 15, v. 35; II, 20, v. 109)
- ❖ fly (*Love's Labour's Lost*: V, 2, v. 408)
- ❖ fly (*Macbeth* IV, 2, v. 33)
- ❖ fly (*Othello*: I, 1, v. 71; II, 1, v. 172; IV, 2, v. 68)
- ❖ fly (*Romeo and Juliet*: II, 4, v. 37; III, 3, vv. 35, 40)
- ❖ fly (*Timon of Athens*: III, 7, v. 95)
- ❖ fly (*Titus Andronicus*: III, 2, vv. 53, 59, 60, 63, 66, 76; V, 1, v. 142)
- ❖ fly (*Troilus and Cressida*: I, 3, v. 50; II, 3, v. 15)

- ❖ foal (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 46)

- ❖ fowl (*Comedy of Errors*: II, 1, vv. 18, 23; III, 1, v. 80, 83)
- ❖ fowl (*Cymbeline*: I, 4, v. 87)
- ❖ fowl (*Henry IV, Part I*: IV, 2, v. 20)
- ❖ fowl (*Henry VI, part II*: II, 1, v. 10)
- ❖ fowl (*Henry VI, part III*: V, 6, v. 19)
- ❖ fowl (*Measure for Measure*: II, 2, v. 87)
- ❖ fowl (*Merry Wives of Windsor*: V, 5, v. 10)
- ❖ fowl (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, v. 29)
- ❖ fowl (*Much Ado about Nothing*: II, 1, v. 190)
- ❖ fowl (*Titus Andronicus*: V, 3, v. 67)

- ❖ fox (*All's Well that Ends Well*: II, 1, vv. 69, 70; III, 6, v. 103)
- ❖ fox (*Coriolanus*: I, 1, v. 170)
- ❖ fox (*Cymbeline*: III, 3, v. 40)
- ❖ fox (*Henry IV, Part I*: V, 2, v. 9)

- ❖ fox (*Henry IV, Part II*: I, 2, v. 178)
- ❖ fox (*Henry VI, part II*: III, 1, vv. 55, 252, 256)
- ❖ fox (*Henry VI, part III*: IV, 8, v. 25)
- ❖ fox (*Henry VIII*:I, 1, v. 158)
- ❖ fox (*King Lear*: I, 4, v. 311; II, 11, v. 84; II, 13, v. 18; II, 14, v. 27; II, 24, v. 23)
- ❖ fox (*Midsummer Night's Dream*: V, 1, vv. 231, 232)
- ❖ fox (*Much Ado about Nothing*:II, 3, v. 41)
- ❖ fox (*Timon of Athens*: IV, 3, vv. 330, 331, 332)
- ❖ fox (*Troilus and Cressida*: III, 2, v. 189)
- ❖ fox (*Two Gentlemen of Verona*: IV, 4, v. 90)

- ❖ frog (*King Lear*: II, 11, v. 117)
- ❖ frog (*Macbeth* IV, 1, v. 14)

- ❖ fry (*Pericles*:II, 1, v. 37)

- ❖ gib (*Hamlet*:III, 4, v. 174)

- ❖ glow-worm (*Hamlet*:I, 5, v. 89)
- ❖ glow-worm (*Midsummer Night's Dream*: III, 1, v. 162)
- ❖ glow-worm (*Pericles*:I, 7, v. 42)

- ❖ gnat (*Comedy of Errors*: II, 2, v. 30)
- ❖ gnat (*Henry VI, part III*: II, 5, v. 9)
- ❖ gnat (*Love's Labour's Lost*: IV, 3, v. 164)
- ❖ gnat (*Merchant of Venice*: III, 2, v. 123)
- ❖ gnat (*Pericles*:I, 7, v. 59)
- ❖ gnat (*Romeo and Juliet*: I, 4, v. 65)
- ❖ gnat (*Titus Andronicus*: IV, 4, v. 82)

- ❖ goat (*Macbeth* IV, 1, v. 27)
- ❖ goat (*Cymbeline*:IV, 4, v. 37)
- ❖ goat (*Henry IV, Part I*: III, 1, v. 37; IV, 1, v. 104)
- ❖ goat (*Othello*: III, 3, v. 408; IV, 1, v. 265)
- ❖ goat (*Titus Andronicus*: IV, 2, v. 177)

- ❖ goose (*As You Like It*: II, 7, v. 86; III, 4, v. 40)
- ❖ goose (*Coriolanus*:I, 1, v. 170; I, 5, v. 5)
- ❖ goose (*Henry IV, Part I*: II, 5, v. 138; III, 1, v. 225)
- ❖ goose (*Henry IV, Part II*: V, 1, v. 63)
- ❖ goose (*Henry VI, part I*: I, 4, v. 51)
- ❖ goose (*Love's Labour's Lost*: IV, 3, v. 72)
- ❖ goose (*Merchant of Venice*: V, 1, v. 105)
- ❖ goose (*Merry Wives of Windsor*: V, 5, v. 8)
- ❖ goose (*Midsummer Night's Dream*: III, 2, v. 20)
- ❖ goose (*Midsummer Night's Dream*: V, 1, vv. 229, 231, 232)
- ❖ goose (*Romeo and Juliet*: II, 4, vv. 66, 67, 69, 71, 73, 76, 80, 80)
- ❖ goose (*Tempest*: II, 2, v. 132)

- ❖ grasshopper (*Romeo and Juliet*: I, 4, v. 61)

- ❖ greyhound (*Coriolanus*:I, 7, v. 38)
- ❖ greyhound (*Henry IV, Part I*: I, 3, v. 248)
- ❖ greyhound (*Henry V*: III, 1, v. 31)
- ❖ greyhound (*Henry VI, part III*: II, 5, v. 129)
- ❖ grey-hound (*King Lear*: II, 13, v. 62)
- ❖ greyhound (*Macbeth* III, 1, v. 92)
- ❖ greyhound (*Merry Wives of Windsor*: I, 1, v. 82)
- ❖ greyhound (*Much Ado about Nothing*:V, 2, v. 10)
- ❖ greyhound (*Taming of the Shrew*: induction, 2, v. 46; V, 2, v. 54)
- ❖ greyhound (*Timon of Athens*: I, 2, v. 188)

- ❖ griffin (*Henry IV, Part I*: III, 1, v. 148)
- ❖ griffin (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, v. 232)

- ❖ grub (*Coriolanus*:V, 4, vv. 11, 12)
- ❖ grub (*Romeo and Juliet*: I, 4, v. 67)

- ❖ guinea-hen (*Othello*: I, 3, v. 315)

- ❖ gull (*Timon of Athens*: II, 1, v. 31)

- ❖ gurnet (*Henry IV, Part I*: IV, 2, v. 12)

- ❖ haggard (*Much Ado about Nothing*:III, 1, v. 36)
- ❖ haggard (*Othello*: III, 3, v. 264)
- ❖ haggard (*Taming of the Shrew*: IV, 1, v. 179; IV, 2, v. 39)
- ❖ haggard (*Twelfth Night*:III, 1, v. 63)

- ❖ halcyon (*Henry VI, part I*: I, 3, v. 110)
- ❖ halcyon (*King Lear*: II, 7, v. 76)

- ❖ hare (*Antony and Cleopatra*: IV, 8, v. 10)
- ❖ hare (*Coriolanus*:I, 1, v. 169; I, 9, v. 7)
- ❖ hare (*Cymbeline*:IV, 4, v. 37)
- ❖ hare (*Henry IV, Part I*: I, 2, v. 77; I, 3, v. 196; II, 5, v. 441)
- ❖ hare (*Henry VI, part III*: II, 5, v. 130)
- ❖ hare (*King John*: II, 1, v. 137)
- ❖ hare (*Macbeth* I, 2, v. 37)
- ❖ hare (*Merchant of Venice*: I, 2, v. 19)
- ❖ hare (*Romeo and Juliet*: II, 4, vv. 138, 138, 140, 141, 143)
- ❖ hare (*Troilus and Cressida*: II, 2, v. 47; III, 2, v. 85)

- ❖ harpier (*Macbeth* IV, 1, v. 3)

- ❖ harpy (*Pericles*:I, 17, v. 47)

- ❖ hart (*Julius Caesar*: III, 1, vv. 204, 207)
- ❖ hart (*Twelfth Night*:I, 1, v. 20)
- ❖ hart (*Cymbeline*:II, 4, v. 27; V, 5, v. 24)
- ❖ hart (*Hamlet*:III, 2, v. 260)
- ❖ hart (*Troilus and Cressida*: II, 3, v. 272)

- ❖ hawk (*Hamlet*:II, 2, v. 375)
- ❖ hawk (*Henry V*: III, 7, v. 15)
- ❖ hawk (*Henry VI, part I*: II, 4, v. 11)
- ❖ hawk (*Henry VI, part II*: II, 1, v. 10)
- ❖ hawk (*Taming of the Shrew*: induction, 2, v. 42)

- ❖ hedgehog (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, v. 10)
- ❖ hedgehog (*Richard III*: I, 2, v. 103)
- ❖ hedgehog (*Tempest*: II, 2, v. 10)

- ❖ hedge-pig (*Macbeth* IV, 1, v. 2)

- ❖ hedge-sparrow (*King Lear*: I, 4, v. 209)

- ❖ heifer (*Henry IV, Part II*: II, 2, v. 171)
- ❖ heifer (*Henry VI, part II*: III, 2, v. 188)
- ❖ heifer (*Troilus and Cressida*: III, 2, v. 189)
- ❖ heifer (*Winter's Tale*: I, 2, v. 126)

- ❖ hen (*As You Like It*: IV, 1, v. 156)
- ❖ hen (*Coriolanus*:V, 3, v. 163)
- ❖ hen (*Taming of the Shrew*: II, 1, v. 224)

- ❖ herd (*Henry IV, Part I*: III, 1, v. 39)
- ❖ herd (*Julius Caesar*: I, 2, v. 262)
- ❖ herd (*Troilus and Cressida*: I, 3, v. 47)

- ❖ herring (*Henry IV, Part I*: II, 5, v. 129)
- ❖ herring (*Henry VI, part II*: IV, 1, v. 35)
- ❖ herring (*King Lear*: II, 13, v. 27)
- ❖ herring (*Merry Wives of Windsor*: II, 3, v. 12)
- ❖ herring (*Romeo and Juliet*: II, 4, v. 39)
- ❖ herring (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 58)

- ❖ hind (*All's Well that Ends Well*: I, 1, v. 90)
- ❖ hind (*Julius Caesar*: I, 3, v. 106)
- ❖ hind (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, v. 232)
- ❖ hind (*Richard III*: III, 1, v. 49)
- ❖ hind (*Troilus and Cressida*: III, 2, v. 190)

- ❖ hog (*King Lear*: II, 11, v. 83)
- ❖ hog (*Midsummer Night's Dream*: III, 1, vv. 104, 106)
- ❖ hog (*Richard III*: I, 3, v. 225)

- ❖ hopdance (*King Lear*: II, 13, v. 26)

- ❖ horse (*Antony and Cleopatra*: I, 4, v. 62; I, 5, vv. 20, 21, 22; III, 2, v. 20; III, 7, vv. 7, 8, 9; IV, 15, v. 9)
- ❖ horse (*As You Like It*: I, 1, v. 10; III, 3, v. 72; III, 4, v. 39)
- ❖ horse (*Comedy of Errors*: III, 2, v. 86)
- ❖ horse (*Coriolanus*: I, 4, vv. 2, 5; V, 4, v. 17)
- ❖ horse (*Cymbeline*:II, 3, v. 28; IV, 4, v. 38)

- ❖ horse (*Hamlet*:IV, 7, v. 72)
- ❖ horse (*Henry IV, Part I*: II, 1, v. 3; II, 2, vv. 12, 29, 30; II, 3, v. 12; II, 4, vv.68, 69, 69 (roan), 70 (roan), 74, 75, 91; III, 1, vv. 164, 261; IV, 1, vv. 120, 123, 123)
- ❖ horse (*Henry IV, Part II*: induction, v. 4; I, 1, vv. 9, 38, 43, 58; I, 2, vv. 50, 51; V, 1, v. 54; V, 3, v. 135)
- ❖ horse (*Henry V*: II, 3, v. 58; III, 7, vv. 12, 24, 26, 35, 43, 57; IV, 2, vv. 12, 15, 15)
- ❖ horse (*Henry VI, part I*: I, 6, v. 86; I, 7, v. 31; II, 4, v. 14)
- ❖ horse (*Henry VI, part II*: IV, 3, v. 11; IV, 4, v. 53; IV, 7, v. 46; V, 1, v. 52)
- ❖ horse (*Henry VI, part III*: II, 3, v. 24; IV, 6, vv. 12, 19)
- ❖ horse (*Henry VIII*:I, 1, v. 133; V, 2, v. 55)
- ❖ horse (*Julius Caesar*: II, 2, v. 23; IV, 1, v. 30; IV, 2, v. 23)
- ❖ horse (*King Lear*: I, 4, v. 219; I, 5, v. 35; II, 7, vv. 193, 287; II, 11, v. 125; II, 13, v. 15; II, 20, v. 117; II, 24, v. 301)
- ❖ horse (*Love's Labour's Lost*: I, 2, v. 53; IV, 2, v. 127)
- ❖ horse (*Macbeth* II, 4, v. 14; III, 1, vv. 25, 34, 37)
- ❖ horse (*Measure for Measure*:I, 2, v. 148)
- ❖ horse (*Merchant of Venice*: II, 6, v. 10)
- ❖ horse (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 45; III, 1, vv. 96, 103, 106)
- ❖ horse (*Much Ado about Nothing*:I, 1, vv. 135, 248)
- ❖ horse (*Othello*: I, 1, v. 114)
- ❖ horse (*Richard II*: II, 1, vv. 301, 301, 302; III, 2, v. 7; IV, 1, v. 72; V, 2, vv. 74, 77, 111; V, 5, vv. 78 (roan Barbary), 79, 80, 81 (Barbary), 90, 92)
- ❖ horse (*Richard III*: I, 1, v. 160; I, 3, v. 122; III, 2, v. 13; V, 5, v. 131; V, 6, vv. 19, 24, 30, 70; V, 7, vv. 4, 7, 7, 7, 8, 13, 13, 13)
- ❖ horse (*Romeo and Juliet*: I, 4, v. 88)
- ❖ horse (*Taming of the Shrew*: induction, 1, v. 59; induction, 2, v. 40; I, 1, v. 141; I, 2, v. 80; III, 2, vv. 48, 64, 77, 82; III, 3, vv. 77, 79, 104; IV, 1, vv. 47, 61, 63, 65, 66, 68, 69, 71, 84, 107; IV, 4, vv. 183, 189; IV, 6, v. 9)
- ❖ horse (*Timon of Athens*: I, 2, vv. 165, 183; II, 1, vv. 7, 10; IV, 3, vv. 148, 340, 341)
- ❖ horse (*Titus Andronicus*: II, 2, vv. 18, 23, 25)
- ❖ horse (*Troilus and Cressida*: I, 3, v. 41; III, 3, vv. 121, 155; V, 5, v. 20)
- ❖ horse (*Two Gentlemen of Verona*: III, 1, vv. 264, 272, 273)

- ❖ hound (*Comedy of Errors*: IV, 2, v. 39)
- ❖ hound (*Henry V: Prologue*, v. 7; II, 1, v. 71)
- ❖ hound (*Julius Caesar*: II, 1, v. 174; V, 1, v. 42)
- ❖ hound (*King Lear*: II, 13, v. 63)
- ❖ hound (*Love's Labour's Lost*: IV, 2, v. 126)
- ❖ hound (*Macbeth* III, 1, v. 92)
- ❖ hound (*Midsummer Night's Dream*: III, 1, vv. 103, 106; III, 2, v. 64; IV, 1, vv. 105, 110, 118)
- ❖ hound (*Othello*:II, 3, v. 354)
- ❖ hound (*Richard III*: IV, 4, v. 48)
- ❖ hound (*Taming of the Shrew*: induction, 1, vv. 14, 59; induction, 2, v. 44)
- ❖ hound (*Titus Andronicus*: II, 2, v. 25; II, 3, vv. 17, 27, 63, 70; V, 2, v. 144)
- ❖ hound (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 88)
- ❖ hound (*Twelfth Night*:I, 1, v. 21)

- ❖ hydra (*Henry IV, Part I*: V, 4, v. 24)

- ❖ hydra (*Henry IV, Part I*: V, 4, v. 25)
- ❖ hydra (*Henry IV, Part II*: IV, 2, v. 38)
- ❖ hydra (*Henry V*: I, 1, v. 35)
- ❖ hydra (*Othello*:II, 3, v. 297)

- ❖ hyena (*As You Like It*: IV, 1, v. 147)

- ❖ jade (*All's Well that Ends Well*: II, 3, v. 281)
- ❖ jade (*Henry IV, Part I*: II, 1, vv. 6, 9)
- ❖ jade (*Henry IV, Part II*: I, 1, v. 45)
- ❖ jade (*Henry V*: III, 7, vv. 24, 58; IV, 2, v. 46)
- ❖ jade (*Henry VI, part II*: IV, 1, v. 3)
- ❖ jade (*Julius Caesar*: IV, 2, v. 26)
- ❖ jade (*Much Ado about Nothing*:I, 1, v. 138)
- ❖ jade (*Richard II*: III, 3, v. 179; V, 5, v. 85)
- ❖ jade (*Taming of the Shrew*: I, 2, v. 249; II, 1, v. 201; IV, 1, v. 1)
- ❖ jade (*Two Gentlemen of Verona*: III, 1, v. 274)

- ❖ jay (*Taming of the Shrew*: IV, 4, v. 173)

- ❖ jennet (*Othello*: I, 1, v. 115)

- ❖ kite (*Coriolanus*:IV, 5, vv. 42, 43)
- ❖ kite (*Hamlet*:II, 2, v. 581)
- ❖ kite (*Henry V*: II, 1, v. 74)
- ❖ kite (*Henry VI, part II*: III, 1, v. 249; III, 2, v. 196; V, 3, v. 12)
- ❖ kite (*King Lear*: I, 4, v. 256)
- ❖ kite (*Macbeth* III, 4, v. 72; IV, 3, v. 216)
- ❖ kite (*Richard III*: I, 1, v. 134)
- ❖ kite (*Taming of the Shrew*: (IV, 1, v. 181)
- ❖ kite (*Winter's Tale*: II, 3, v. 186)
- ❖ kite (*Julius Caesar*: V, 1, v. 85)

- ❖ ladybird (*Romeo and Juliet*: I, 3, v. 3)

- ❖ lamb (*Coriolanus*:II, 1, vv. 8, 11, 12)
- ❖ lamb (*Cymbeline*:I, 6, v. 51; III, 4, v. 96)
- ❖ lamb (*Henry V*: III, 7, v. 22)
- ❖ lamb (*Henry VI, part I*: I, 3, v. 55)
- ❖ lamb (*Henry VI, part II*: III, 1, vv. 55, 71, 77; IV, 2, v. 80)
- ❖ lamb (*Henry VI, part III*: I, 1, v. 243; I, 4, v. 5; II, 5, v. 75; IV, 10, vv. 17, 18)
- ❖ lamb (*Julius Caesar*: IV, 2, v.161)
- ❖ lamb (*Love's Labour's Lost*: II, 1, v. 217; IV, 1, v. 88)
- ❖ lamb (*Macbeth* IV, 3, vv. 15, 54)
- ❖ lamb (*Merchant of Venice*: IV, 1, v. 73)
- ❖ lamb (*Much Ado about Nothing*:I, 1, v. 15)
- ❖ lamb (*Richard II*: II, 1, v. 175)
- ❖ lamb (*Richard III*: IV, 4, vv. 22, 50, 228)
- ❖ lamb (*Romeo and Juliet*: I, 3, v. 3; II, 5, v. 45; III, 2, v. 76; IV, 4, v. 29)
- ❖ lamb (*Taming of the Shrew*: III, 3, v. 30)
- ❖ lamb (*Timon of Athens*: IV, 3, v. 331)
- ❖ lamb (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 223; IV, 2, v. 136)

- ❖ lamb (*Troilus and Cressida*: III, 2, v. 189)
- ❖ lamb (*Twelfth Night*: V, 1, v. 129)
- ❖ lamb (*Two Gentlemen of Verona*: IV, 4, v. 90)
- ❖ lamb (*Winter's Tale*: I, 2, v. 69)

- ❖ lambkin (*Henry IV, Part II*: V, 3, v. 117)
- ❖ lambkin (*Henry V*: II, 1, v. 122)

- ❖ lapwing (*Hamlet*: V, 2, v. 183)
- ❖ lapwing (*Measure for Measure*: I, 4, v. 32)
- ❖ lapwing (*Much Ado about Nothing*: III, 1, v. 24)

- ❖ lark (*Cymbeline*: II, 3, v. 19; II, 6, v. 91)
- ❖ lark (*Henry V*: III, 7, v. 32)
- ❖ lark (*Henry VIII*: III, 2, v. 283)
- ❖ lark (*Love's Labour's Lost*: V, 2, v. 889)
- ❖ lark (*Merchant of Venice*: V, 1, v. 102)
- ❖ lark (*Midsummer Night's Dream*: I, 1, v. 184; III, 1, v. 123)
- ❖ lark (*Richard II*: III, 3, v. 183)
- ❖ lark (*Romeo and Juliet*: III, 5, vv. 2, 6, 21, 27, 29, 31)
- ❖ lark (*Taming of the Shrew*: induction, 2, v. 43; IV, 4, v. 173)
- ❖ lark (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 149; III, 1, v. 158)

- ❖ leopard (*Henry VI, part I*: I, 7, v. 31)
- ❖ leopard (*Richard II*: I, 1, v. 174)
- ❖ leopard (*Timon of Athens*: IV, 3, vv. 341, 342)

- ❖ leviathan (*Henry V*: III, 3, v. 26)
- ❖ leviathan (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 174)
- ❖ leviathan (*Two Gentlemen of Verona*: III, 2, v. 80)

- ❖ lion (*All's Well that Ends Well*: I, 1, v. 90; III, 2, v. 119)
- ❖ lion (*Antony and Cleopatra*: III, 13, v. 93; IV, 15, v. 3; V, 1, v. 16)
- ❖ lion (*As You Like It*: IV, 3, vv. 115, 127, 131, 148)
- ❖ lion (*Coriolanus*: I, 1, vv. 169, 235)
- ❖ lion (*Cymbeline*: V, 5, v. 38)
- ❖ lion (*Henry IV, Part I*: I, 2, v. 75; I, 3, v. 196; II, 5, vv. 274, 277, 303; III, 1, v. 164; III, 2, v. 102; III, 3, vv. 147, 148, 149)
- ❖ lion (*Henry V*: I, 2, vv. 109, 124; II, 2, v. 119; III, 7, v. 142; IV, 3, v. 93)
- ❖ lion (*Henry VI, part I*: I, 3, v. 6; I, 7, v. 28; I, 7, v. 29)
- ❖ lion (*Henry VI, part II*: III, 1, v. 19)
- ❖ lion (*Henry VI, part III*: I, 3, v. 13; II, 1, v. 14; II, 2, v. 11; II, 5, v. 74; IV, 10, v. 17; V, 2, v. 13; V, 7, v. 11)
- ❖ lion (*Henry VIII*: III, 2, v. 207)
- ❖ lion (*Julius Caesar*: I, 3, vv. 20, 75, 106; II, 1, v. 207; II, 2, v. 17; II, 2, v. 46)
- ❖ lion (*King John*: I, 1, vv. 266; II, 1, vv. 138, 142, 290, 291, 292, 294, 453, 460; III, 1, v. 185; V, 1, v. 57; V, 2, v. 75)
- ❖ lion (*King Lear*: II, 11, v. 85; II, 8, v. 12)
- ❖ lion (*Love's Labour's Lost*: IV, 1, v. 87; V, 2, v. 571)
- ❖ lion (*Macbeth* I, 2, v. 37; IV, 1, v. 89)
- ❖ lion (*Measure for Measure*: I, 3, v. 22; I, 4, v. 63)
- ❖ lion (*Merchant of Venice*: II, 1, v. 30)

- ❖ lion (*Midsummer Night's Dream*: I, 2, vv. 60, 62; II, 1, v. 180; III, 1, vv. 25, 28, 30, 32, 34, 39; IV, 1, vv. 36, 37; V, 1, vv. 142, 151, 152, 216, 220, 223, 228, 260, 264, 286, 287; V, 2, v. 1)
- ❖ lion (*Much Ado about Nothing*: I, 1, v. 15)
- ❖ lion (*Othello*: II, 3, v. 269)
- ❖ lion (*Richard II*: I, 1, v. 174; II, 1, v. 174; V, 1, vv. 29, 34)
- ❖ lion (*Taming of the Shrew*: I, 2, v. 199)
- ❖ lion (*Timon of Athens*: III, 6, v. 49; IV, 3, vv. 332, 342)
- ❖ lion (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 151; IV, 1, v. 97; IV, 2, v. 137)
- ❖ lion (*Troilus and Cressida*: I, 2, v. 19; II, 3, v. 85; III, 2, v. 85; III, 3, v. 217; V, 3, v. 38)
- ❖ lion (*Twelfth Night*: III, 1, v. 128)
- ❖ lion (*Two Gentlemen of Verona*: II, 1, v. 26; v, 4, v. 33)

- ❖ lizard (*Henry VI, part II*: III, 2, v. 325)
- ❖ lizard (*Henry VI, part III*: II, 2, v. 138)
- ❖ lizard (*Macbeth* IV, 1, v. 17)
- ❖ lizard (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 58)

- ❖ loach (*Henry IV, Part I*: II, 1, v. 21)

- ❖ louse (*Merry Wives of Windsor*: I, 1, v. 16)
- ❖ louse (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 61)

- ❖ luce (*Merry Wives of Windsor*: I, 1, vv. 14, 19)

- ❖ lym (*King Lear*: II, 13, v. 63)

- ❖ maggot (*Hamlet*: IV, 3, v. 23)

- ❖ maggot-pie (*Macbeth* III, 4, v. 124)

- ❖ mallard (*Antony and Cleopatra*: III, 10, v. 19)

- ❖ mare (*Antony and Cleopatra*: III, 7, vv. 7, 8)
- ❖ mare (*Henry V*: II, 1, v. 26)

- ❖ martlet (*Macbeth* I, 6, v. 5)
- ❖ martlet (*Merchant of Venice*: II, 9, vv. 27)

- ❖ mastiff (*Henry V*: III, 7, vv. 138, 144)
- ❖ mastiff (*King Lear*: II, 13, v. 62)
- ❖ mastiff (*Troilus and Cressida*: I, 3, v. 384)

- ❖ mermaid (*Comedy of Errors*: III, 2, v. 45)
- ❖ mermaid (*Hamlet*: IV, 7, v. 179)
- ❖ mermaid (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 150)

- ❖ minnow (*Love's Labour's Lost*: I, 1, v. 242)

- ❖ mole (*Hamlet*: I, 5, v. 164)
- ❖ mole (*Pericles*: I, 1, v. 143):

- ❖ mole (*Winter's Tale*: IV, 4, v. 837)

- ❖ mongrel (*King Lear*: II, 13, v. 62)
- ❖ mongrel (*Macbeth* III, 1, v. 92)
- ❖ mongrel (*Troilus and Cressida*, V, 4, v. 12)

- ❖ monkey (*As You Like It*: IV, 1, v. 145)
- ❖ monkey (*King Lear*: II, 7, v. 194)
- ❖ monkey (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 181)
- ❖ monkey (*Othello*:III, 3, v. 408; IV, 1, v. 265)
- ❖ monkey (*Tempest*: III, 1, v. 46)
- ❖ monkey (*Timon of Athens*: I, 1, v. 255)
- ❖ monkey(*Cymbeline*:I, 6, v.40)

- ❖ moth (*Othello*:I, 3, v. 256)

- ❖ mouse (*Measure for Measure*:I, 4, v. 63)
- ❖ mouse (*Coriolanus*:I, 7, v. 44)
- ❖ mouse (*Hamlet*:III, 2, v. 226; III, 4, v. 167)
- ❖ mouse (*Henry IV, Part II*: III, 2, v. 158)
- ❖ mouse (*Henry V*: I, 2, v. 172)
- ❖ mouse (*Henry VI, part I*: I, 1, v. 12)
- ❖ mouse (*King Lear*: II, 11, v. 126)
- ❖ mouse (*Love's Labour's Lost*: V, 2, v. 19)
- ❖ mouse (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, v. 4; V, 1, v. 218; V, 2, v. 17)
- ❖ mouse (*Pericles*:I, 10, v. 6)
- ❖ mouse (*Romeo and Juliet*: III, 1, v. 107; III, 3, v. 31; IV, 4, v. 11)
- ❖ mouse (V, 4, v. 9)

- ❖ mule (*Coriolanus*:II, 1, v. 244)
- ❖ mule (*Henry VI, part I*: I, 2, v. 10)
- ❖ mule (*Henry VI, part II*: IV, 1, v. 55)
- ❖ mule (*Merchant of Venice*: V, 1, v. 90)
- ❖ mule (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 57)

- ❖ nag (*Antony and Cleopatra*: III, 10, v. 10)
- ❖ nag (*Henry IV, Part I*: III, 1, v. 131)

- ❖ neat (*Henry IV, Part I*: II, 5, v. 249)
- ❖ neat (*Henry VI, part III*: II, 1, v. 14)

- ❖ newt (*Macbeth* IV, 1, v. 14)

- ❖ night-bird (*Pericles*:I, 15, v. 26)

- ❖ nightingale (*King Lear*: II, 13, v. 26)
- ❖ nightingale (*Merchant of Venice*: V, 1, v. 104)
- ❖ nightingale (*Midsummer Night's Dream*: I, 2, v. 78)
- ❖ nightingale (*Romeo and Juliet*: III, 5, vv. 2, 5, 7)
- ❖ nightingale (*Taming of the Shrew*: induction, 2, v. 35; II, 1, v. 171)

- ❖ night-owl (*Richard II*: III, 3, v. 183)
- ❖ nit (*Love's Labour's Lost*: IV, 2, v. 147)
- ❖ otter (*Henry IV, Part I*: III, 3, vv. 125, 126)
- ❖ ousel (*Midsummer Night's Dream*: III, 1, v. 119)
- ❖ ouzel (*Henry IV, Part II*: III, 2, v. 7)
- ❖ owl (*Cymbeline*: III, 7, v. 91)
- ❖ owl (*Henry VI, part I*: IV, 2, v. 15)
- ❖ owl (*Henry VI, part III*: II, 1, v. 130; II, 5, v. 56; V, 6, v. 44)
- ❖ owl (*King Lear*: II, 7, v. 367)
- ❖ owl (*Love's Labour's Lost*: IV, 2, v. 138; V, 2, vv. 873, 877, 902, 910)
- ❖ owl (*Macbeth* II, 2, vv. 3, 15; II, 4, v. 13; IV, 2, v. 11; IV, 1, v. 17)
- ❖ owl (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, v. 6)
- ❖ owl (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 97)
- ❖ owl (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 58)
- ❖ ox (*As You Like It*: I, 1, v. 9; III, 3, v. 72)
- ❖ ox (*Henry IV, Part I*: II, 5, v. 457; V, 2, v. 14)
- ❖ ox (*Henry VI, part I*: I, 7, v. 31)
- ❖ ox (*Henry VI, part II*: IV, 1, v. 28; IV, 3, v. 3; V, 1, v. 27)
- ❖ ox (*Love's Labour's Lost*: V, 2, v. 250)
- ❖ ox (*Merry Wives of Windsor*: V, 5, v. 129)
- ❖ ox (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 93)
- ❖ ox (*Taming of the Shrew*: III, 3, v. 104)
- ❖ ox (*Troilus and Cressida*: II, 1, v. 107; V, 1, vv. 56, 56, 56)
- ❖ paddock (*Hamlet*: III, 4, v. 174)
- ❖ palfrey (*Henry VI, part II*: IV, 1, v. 71)
- ❖ palfrey (*Henry V*: III, 7, v. 33)
- ❖ panther (*Titus Andronicus*: II, 2, v. 21; II, 3, v. 194)
- ❖ parasite (*Timon of Athens*: III, 7, v. 93)
- ❖ pard (*As You Like It*: II, 7, v. 150)
- ❖ pard (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, v. 31)
- ❖ pard (*Tempest*: V, 1, v. 259)
- ❖ pard (*Troilus and Cressida*: III, 2, v. 190)
- ❖ parrot (*Merchant of Venice*: I, 1, v. 53; III, 5, v. 51)
- ❖ parrot (*As You Like It*: IV, 1, v. 143)
- ❖ parrot (*Henry IV, Part I*: II, 5, v. 100)
- ❖ parrot (*Much Ado about Nothing*: I, 1, v. 132)
- ❖ parrot (*Othello*: II, 3, v. 273)
- ❖ parrot (*Troilus and Cressida*: V, 2, v. 195)
- ❖ partridge (*Henry VI, part II*: III, 2, v. 191)
- ❖ peacock (*Comedy of Errors*: IV, 3, v. 81)

- ❖ peacock (*Henry VI, part I*: III, 3, v. 6)
- ❖ peacock (*Troilus and Cressida*: III, 3, v. 244)

- ❖ pelican (*Hamlet*:IV, 5, v. 146)
- ❖ pelican (*King Lear*: II, 11, v. 68)
- ❖ pelican (*Richard II*: II, 1, v. 126)

- ❖ phoenix (*Henry VI, part III*: I, 4, v. 36)
- ❖ phoenix (*Timon of Athens*: II, 1, v. 32)

- ❖ pie (*Henry VI, part III*: V, 6, v. 48)

- ❖ pig (*Merchant of Venice*: IV, 1, vv. 46, 53)
- ❖ pig (*Romeo and Juliet*: I, 4, v. 78)
- ❖ pig (*Titus Andronicus*: IV, 2, v. 145)

- ❖ pigeon (*As You Like It*: I, 2, v. 89; III, 3, v. 74)
- ❖ pigeon (*Hamlet*:II, 2, v. 579)
- ❖ pigeon (*Love's Labour's Lost*: V, 2, v. 315)
- ❖ pigeon (*Merchant of Venice*: II, 6, v. 5)

- ❖ pike (*Henry IV, Part II*: III, 2, v. 321)

- ❖ porcupine (*Hamlet*:I, 5, v. 20)
- ❖ porcupine (*Henry VI, part II*: III, 1, v. 363)

- ❖ porpoise (*Pericles*:I, 5, v. 65)

- ❖ pricket (*Love's Labour's Lost*: IV, 2, vv. 12, 21, 52, 57)

- ❖ puttock (*Cymbeline*:I, 1, v. 141)
- ❖ puttock (*Henry VI, part II*: III, 2, v. 191)
- ❖ puttock (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 58)

- ❖ quail (*Antony and Cleopatra*: II, 3, v. 35)
- ❖ quail (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 49)

- ❖ rabbit (*Henry IV, Part I*: II, 5, v. 440)
- ❖ rabbit (*Henry IV, Part II*: II, 2, v. 93)

- ❖ ram (*Othello*:I, 1, v. 88)
- ❖ ram (*Winter's Tale*: IV, 4, v. 29)

- ❖ rat (*Coriolanus*:I, 1, v. 160, 249)
- ❖ rat (*Hamlet*:III, 4, v. 24; IV, 1, vv. 9, 9)
- ❖ rat (*King Lear*: II, 11, vv. 120, 126; II, 24, v. 301; II, 7, v. 72)
- ❖ rat (*Macbeth* I, 3, v. 8)
- ❖ rat (*Measure for Measure*:I, 2, v. 121)
- ❖ rat (*Merchant of Venice*: IV, 1, v. 43)
- ❖ rat (*Merry Wives of Windsor*: II, 1, v. 215)
- ❖ rat (*Richard III*: V, 6, v. 61)
- ❖ rat (*Romeo and Juliet*: III, 1, v. 106)

- ❖ raven (*Cymbeline*:II, 2, v. 49)
- ❖ raven (*Hamlet*:III, 2, v. 241)
- ❖ raven (*Henry IV, Part I*: III, 1, v. 148)
- ❖ raven (*Henry VI, part II*: III, 1, v. 76; III, 2, v. 40)
- ❖ raven (*Henry VI, part III*: V, 6, v. 47)
- ❖ raven (*King John*: IV, 3, v. 154)
- ❖ raven (*Love's Labour's Lost*: IV, 3, v. 85)
- ❖ raven (*Macbeth* I, 5, v. 37)
- ❖ raven (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, v. 114)
- ❖ raven (*Othello*:IV, 1, v. 21)
- ❖ raven (*Romeo and Juliet*: III, 2, v. 19; III, 2, v. 76)
- ❖ raven (*Titus Andronicus*: II, 3, vv. 83, 97, 149, 153; III, 1, v. 158)
- ❖ raven (*Troilus and Cressida*: II, 3, v. 208; V, 2, v. 193)
- ❖ raven (*Twelfth Night*:V, 1, v. 130)
- ❖ raven (*Winter's Tale*: II, 3, v. 186)
- ❖ raven (*Julius Caesar*: V, 1, v. 85)

- ❖ redbreast (*Henry IV, Part I*: III, 1, v. 254)

- ❖ rhinoceros (*Macbeth* III, 4, v. 100)

- ❖ robin (*Two Gentlemen of Verona*: II, 1, v. 19)

- ❖ roe (*Love's Labour's Lost*: V, 2, v. 309)
- ❖ roe (*Taming of the Shrew*: induction, 2, v. 47)

- ❖ rook (*Love's Labour's Lost*: V, 2, v. 890)
- ❖ rook (*Macbeth* III, 4, v. 124)

- ❖ ruddock (*Cymbeline*:IV, 2, v. 225)

- ❖ salmon (*Othello*:II, 1, v. 155)

- ❖ screech-owl (*Henry VI, part II*: I, 4, v. 19; III, 2, v. 327)

- ❖ scorpion (*Henry VI, part II*: III, 2, v. 86)
- ❖ scorpion (*Macbeth* III, 2, v. 36)
- ❖ screech-owl (*Midsummer Night's Dream*: V, 2, v. 6)

- ❖ sea-monster (*King Lear*: I, 4, v. 256)

- ❖ serpent (*Antony and Cleopatra*: I, 2, v. 186; I, 5, v. 25; II, 5, v. 79; II, 7, vv. 24, 26, 47; IV, 16, v. 26; V, 15, v. 25)
- ❖ serpent (*Coriolanus*:I, 9, v. 3)
- ❖ serpent (*Hamlet*:I, 5, vv. 36, 39)
- ❖ serpent (*Henry VI, part II*: III, 2, vv. 47, 254, 266)
- ❖ serpent (*Henry VI, part III*: II, 2, v. 15)
- ❖ serpent (*Julius Caesar*: II, 1, v. 32)
- ❖ serpent (*King John*: III, 1, v. 184; III, 3, v. 61)
- ❖ serpent (*King Lear*: I, 4, v. 282; II, 7, v. 319; II, 24, v. 82)
- ❖ serpent (*Love's Labour's Lost*: V, 2, v. 585):

- ❖ serpent (*Macbeth* I, 5, v. 65; III, 4, v. 27)
- ❖ serpent (*Merchant of Venice*: IV, 1, v. 68)
- ❖ serpent (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, vv. 146, 149; III, 2, v. 261; epilogue, v. 11)
- ❖ serpent (*Much Ado about Nothing*: V, 1, v. 90)
- ❖ serpent (*Othello*: IV, 2, v. 17)
- ❖ serpent (*Pericles*: I, 1, v. 175)
- ❖ serpent (*Richard II*: III, 4, v. 75; V, 3, v. 57)
- ❖ serpent (*Romeo and Juliet*: III, 2, v. 73; IV, 1, v. 80)
- ❖ serpent (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 87)

- ❖ shark (*Macbeth* IV, 1, v. 24)

- ❖ sheep (*Coriolanus*: II, 2, v. 254)
- ❖ sheep (*Hamlet*: V, 1, v. 113)
- ❖ sheep (*Henry VI, part I*: I, 4, v. 54; I, 7, v. 29)
- ❖ sheep (*Henry VI, part II*: IV, 1, v. 65; IV, 3, v. 3; V, 1, v. 27)
- ❖ sheep (*Henry VI, part III*: II, 5, v. 42; V, 6, v. 8)
- ❖ sheep (*Julius Caesar*: I, 3, v. 105)
- ❖ sheep (*King Lear*: II, 11, v. 95)
- ❖ sheep (*Love's Labour's Lost*: II, 1, vv. 215, 217, 218; IV, 3, vv. 6, 7)
- ❖ sheep (*Titus Andronicus*: IV, 4, v. 91)

- ❖ shough (*Macbeth* III, 1, v. 93)

- ❖ slug (*Comedy of Errors*: II, 2, v. 297)

- ❖ snail (*As You Like It*: II, 7, v. 146; IV, 1, vv. 49, 50, 51)
- ❖ snail (*Comedy of Errors*: II, 2, v. 297)
- ❖ snail (*King Lear*: I, 5, v. 27)
- ❖ snail (*Love's Labour's Lost*: IV, 3, v. 314)
- ❖ snail (*Merchant of Venice*: II, 5, v. 46)
- ❖ snail (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, v. 23)
- ❖ snail (*Troilus and Cressida*: V, 5, v. 18)

- ❖ snake (*Antony and Cleopatra*: II, 5, vv. 40, 79)
- ❖ snake (*As You Like It*: IV, 3, vv. 71, 109)
- ❖ snake (*Henry VI, part II*: III, 1, vv. 228, 343)
- ❖ snake (*Love's Labour's Lost*: V, 1, vv. 129, 133)
- ❖ snake (*Macbeth* III, 2, v. 13; IV, 1, v. 12)
- ❖ snake (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 255; II, 2, v. 9)
- ❖ snake (*Richard II*: III, 2, v. 127)
- ❖ snake (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 13; II, 3, v. 100; III, 1, v. 251)

- ❖ snipe (*Othello*: I, 3, v. 377)

- ❖ sore (*Love's Labour's Lost*: IV, 2, vv. 58, 59, 60, 61, 61, 61, 62)

- ❖ sorel (*Love's Labour's Lost*: IV, 2, v. 60)

- ❖ sow (*Henry IV, Part II*: I, 2, v. 13)

- ❖ sow (*Macbeth* IV, 1, v. 64)

- ❖ spaniel (*Henry VIII*:V, 2, v. 160)
- ❖ spaniel (*Julius Caesar*: III, 1, v. 43)
- ❖ spaniel (*King Lear*: II, 13, v. 63)
- ❖ spaniel (*Macbeth* III, 1, v. 92)
- ❖ spaniel (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 203)
- ❖ spaniel (*Taming of the Shrew*: IV, 1, v. 136)
- ❖ spaniel (*Two Gentlemen of Verona*: III, 1, v. 269; IV, 2, v. 12)

- ❖ sparrow (*Henry IV, Part I*: II,5, vv. 349, 351; V, 1, v. 61)
- ❖ sparrow (*Macbeth* I, 2, v. 37)
- ❖ sparrow (*Measure for Measure*:III, 1, v. 434)
- ❖ sparrow (*Midsummer Night's Dream*: III, 1, v. 123)
- ❖ sparrow (*Tempest*: IV, 1, 100)
- ❖ sparrow (*Troilus and Cressida*: III, 2, v. 32; V, 7, v. 12)

- ❖ spider (*Henry VI, part II*: III, 1, v. 339)
- ❖ spider (*Henry VIII*:I, 1, v. 62)
- ❖ spider (*King John*: IV, 3, v. 129)
- ❖ spider (*Merchant of Venice*: III, 2, v. 121)
- ❖ spider (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, v. 20)
- ❖ spider (*Richard II*: II, 1, v. 14)
- ❖ spider (*Richard III*: I, 2, v. 19; I, 3, v. 240; IV, 4, v. 81)
- ❖ spider (*Romeo and Juliet*: I, 4, v. 63)
- ❖ spider (*Troilus and Cressida*: II, 3, v. 16)
- ❖ spider (*Winter's Tale*: II, 1, vv. 42, 47)
- ❖ spider(*Cymbeline*:IV, 2, v. 92)

- ❖ spinner (*Romeo and Juliet*: I, 4, v. 60)

- ❖ squirrel (*Romeo and Juliet*: I, 4, v. 67)
- ❖ squirrel (*Two Gentlemen of Verona*: IV, 4, v. 53)

- ❖ stag (*Antony and Cleopatra*: I, 4, v. 65)
- ❖ stag (*Henry VI, part I*: IV, 2, v. 50)
- ❖ stag (*Merry Wives of Windsor*: V, 5, v. 12)
- ❖ stag (*Taming of the Shrew*: induction, 2, v. 47)
- ❖ stag (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 71)

- ❖ steed (*Othello*:III, 3, v. 356)
- ❖ steed (*Antony and Cleopatra*: I, 5, v. 47)
- ❖ steed (*Coriolanus*:I, 10, v. 12)
- ❖ steed (*Cymbeline*:II, 3, v. 21)
- ❖ steed (*Henry V*: IV, *Chorus*, vv. 10, 10; IV, 2, v. 3; IV, 7, v. 81)
- ❖ steed (*Henry VI, part II*: V, 3, v. 10)
- ❖ steed (*Henry VI, part III*: II, 1, v. 183; II, 3, v. 20; II, 5, v. 12)
- ❖ steed (*Richard II*: III, 3, v. 116; V, 2, vv. 8, 19)
- ❖ steed (*Richard III*: I, 1, v. 10)
- ❖ steed (*Romeo and Juliet*: III, 2, v. 1)
- ❖ steed (*Taming of the Shrew*: I, 2, v. 205)
- ❖ steed (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 76)

- ❖ steer (*Henry IV, Part II*: IV, 1, v. 328)
- ❖ steer (*Winter's Tale*: I, 2, v. 126)

- ❖ stock-fish (*Henry IV, Part I*: II, 5, v. 249)
- ❖ stock-fish (*Measure for Measure*: III, 1, v. 373)

- ❖ stray (*Henry V*: I, 2, v. 160)

- ❖ sumpter (*King Lear*: II, 7, v. 274)

- ❖ swallow (*Henry IV, Part II*: IV, 1, v. 32)
- ❖ swallow (*Timon of Athens*: III, 7, v. 29)
- ❖ swallow (*Titus Andronicus*: II, 2, v. 24; IV, 2, v. 171)

- ❖ swan (*Antony and Cleopatra*: III, 2, v. 48)
- ❖ swan (*Cymbeline*: III, 4, v. 140)
- ❖ swan (*Henry VI, part I*: V, 3, v. 56)
- ❖ swan (*Henry VI, part III*: I, 4, v. 20)
- ❖ swan (*King John*: V, 7, v. 21)
- ❖ swan (*Merchant of Venice*: III, 2, v. 44)
- ❖ swan (*Merry Wives of Windsor*: V, 5, v. 6)
- ❖ swan (*Othello*: V, 2, v. 254)
- ❖ swan (*Romeo and Juliet*: I, 2, v. 92)
- ❖ swan (*Titus Andronicus*: IV, 2, v. 101)

- ❖ swine (*King Lear*: II, 21, v. 37)
- ❖ swine (*Macbeth* I, 3, v. 2)
- ❖ swine (*Richard III*: V, 2, v. 10)
- ❖ swine (*Taming of the Shrew*: induction, 1, v. 32)

- ❖ tadpole (*King Lear*: II, 11, v. 118)
- ❖ tadpole (*Titus Andronicus*: IV, 2, v. 84)

- ❖ tench (*Henry IV, Part I*: II, 1, vv. 15, 16)

- ❖ tercel (*Troilus and Cressida*: III, 2, v. 51)
- ❖ tercel gentle (*Romeo and Juliet*: II, 2, v. 159)

- ❖ throstle (*Midsummer Night's Dream*: III, 1, v. 120)

- ❖ tiger (*Coriolanus*: III, 1, v. 313; V, 4, v. 29)
- ❖ tiger (*Henry V*: III, 1, v. 6)
- ❖ tiger (*Henry VI, part III*: I, 4, vv. 138, 156; III, 1, v. 39)
- ❖ tiger (*King John*: III, 1, v. 186)
- ❖ tiger (*King Lear*: II, 16, v. 39)
- ❖ tiger (*Macbeth* III, 4, v. 100; IV, 1, v. 33)
- ❖ tiger (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, v. 233)
- ❖ tiger (*Richard III*: III, 1, v. 49)
- ❖ tiger (*Romeo and Juliet*: V, 3, v. 39)
- ❖ tiger (*Timon of Athens*: IV, 3, v. 190)
- ❖ tiger (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 142; III, 1, v. 54; V, 3, v. 5; v, 3, v. 195)

- ❖ tiger (*Troilus and Cressida*: I, 3, v. 48)
- ❖ tiger (*Two Gentlemen of Verona*: III, 2, v. 80)

- ❖ toad (*Othello*:III, 3, v. 274; IV, 2, v. 63)
- ❖ toad (*Cymbeline*:IV, 2, v. 92)
- ❖ toad (*Henry VI, part III*: II, 2, v. 138)
- ❖ toad (*King Lear*: II, 11, v. 117),
- ❖ toad (*Macbeth* IV, 1, v. 6):
- ❖ toad (*Richard II*: II, 1, v. 15)
- ❖ toad (*Richard III*: I, 2, v. 19; I, 2, v. 147; I, 3, v. 244; IV, 4, vv. 81, 145, 145)
- ❖ toad (*Romeo and Juliet*: II, 4, vv. 217, 218; III, 5, v. 31)
- ❖ toad (*Tempest*: I, 2, v. 342)
- ❖ toad (*Timon of Athens*: IV, 3, v. 182)
- ❖ toad (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 101; IV, 2, v. 67)
- ❖ toad (*Troilus and Cressida*: II, 3, v. 158)
- ❖ toad (*Troilus and Cressida*: V, 1, v. 57)

- ❖ tortoise (*Romeo and Juliet*: IV, 4, v. 42)
- ❖ tortoise (*Tempest*: I, 2, v. 318)

- ❖ trundle-tail (*King Lear*: II, 13, v. 63)

- ❖ turkey (*Henry IV, Part I*: II, 1, v. 26)

- ❖ turkey-cock (*Twelfth Night*:II, 5, v. 29)

- ❖ turtle (*Love's Labour's Lost*: IV, 3, v. 210; V, 2, v. 890)
- ❖ turtle (*Merry Wives of Windsor*: II, 1, v. 83)
- ❖ turtle (*Taming of the Shrew*: II, 1, vv. 207, 208)
- ❖ turtle (*Troilus and Cressida*: III, 2, v. 174)
- ❖ turtle (*Winter's Tale*: IV, 4, v. 154; V, 3, v. 133)

- ❖ turtle-dove (*Henry VI, part I*: II, 2, v. 30)

- ❖ unicorn (*Julius Caesar*: II, 1, v. 206)
- ❖ unicorn (*Timon of Athens*: IV, 3, v. 338)

- ❖ venison (*Cymbeline*:IV, 4, v. 37)

- ❖ viper (*Coriolanus*:III, 1, v. 263)
- ❖ viper (*Cymbeline*:III, 4, v. 39)
- ❖ viper (*Henry V*: II, 1, v. 44)
- ❖ viper (*Othello*:V, 2, v. 291)
- ❖ viper (*Pericles*:I, 1, v. 107)
- ❖ viper (*Richard II*: III, 2, v. 125)

- ❖ vixen (*Midsummer Night's Dream*: III, 2, v. 324)

- ❖ vulture (*Henry IV, Part II*: V, 3, vv. 138)
- ❖ vulture (*Henry VI, part I*: IV, 3, v. 47)
- ❖ vulture (*King Lear*: II, 7, v. 297)
- ❖ vulture (*Macbeth* IV, 3, v. 74)

- ❖ vulture (*Merry Wives of Windsor*: I, 3, v. 80)
- ❖ vulture (*Titus Andronicus*: V, 2, v. 31)

- ❖ wall-newt (*King Lear*: II, 11, v. 118)

- ❖ wasp (*Henry VIII*:III, 2, v. 55)
- ❖ wasp (*Taming of the Shrew*: II, 1, vv. 209, 213)
- ❖ wasp (*Tempest*: IV, 1, v. 99)
- ❖ wasp (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 132)
- ❖ wasp (*Two Gentlemen of Verona*: I, 2, v. 107)

- ❖ waterfly (*Antony and Cleopatra*: V, 2, v. 58)
- ❖ waterfly (*Hamlet*:V, 2, v. 84)

- ❖ water-rug (*Macbeth* III, 1, v. 93)

- ❖ weasel (*Henry IV, Part I*: II, 4, v. 76)
- ❖ weasel (*As You Like It*: II, 5, v. 24)
- ❖ weasel (*Cymbeline*:III, 4, v. 160)
- ❖ weasel (*Hamlet*:III, 2, vv. 367, 368)
- ❖ weasel (*Henry V*: I, 2, v. 170)

- ❖ wether (*Merchant of Venice*: IV, 1, vv. 113)

- ❖ whale (*All's Well that Ends Well*: IV, 3, v. 225)
- ❖ whale (*Hamlet*:III, 2, vv. 369, 370)
- ❖ whale (*Henry IV, Part II*: IV, 3, v. 40)
- ❖ whale (*Merry Wives of Windsor*: II, 1, v. 65)
- ❖ whale (*Pericles*:I, 5, vv. 72, 74)
- ❖ whale (*Troilus and Cressida*: V, 5, v. 23)

- ❖ whelp (*Henry VI, part I*: I, 7, v. 26; IV, 7, v. 35)
- ❖ whelp (*Tempest*: I, 2, v. 284)
- ❖ whelp (*Titus Andronicus*: II, 3, v. 281)

- ❖ wolf (*Comedy of Errors*: IV, 2, v. 36)
- ❖ wolf (*Coriolanus*:II, 1, v. 7; IV, 6, v. 116)
- ❖ wolf (*Cymbeline*:III, 3, v. 41)
- ❖ wolf (*Henry IV, Part II*: I, 2, vv. 175, 178; IV, 5, v. 136)
- ❖ wolf (*Henry V*: III, 7, v. 147)
- ❖ wolf (*Henry VI, part I*: I, 4, v. 54; I, 7, v. 30)
- ❖ wolf (*Henry VI, part II*: III, 1, vv. 78, 192; IV, 1, v. 3)
- ❖ wolf (*Henry VI, part III*: I, 1, v. 243; I, 4, v. 5; I, 4, v. 112; II, 4, v. 13; V, 4, v. 80; V, 6, v. 7)
- ❖ wolf (*Henry VIII*:I, 1, v. 159)
- ❖ wolf (*Julius Caesar*: I, 3, v. 104)
- ❖ wolf (*King Lear*: II, 7, v. 367; II, 8, v. 12; II, 11, v. 84; II, 13, v. 15; II, 14, v. 61)
- ❖ wolf (*Macbeth* II, 1, v. 53; IV, 1, v. 22)
- ❖ wolf (*Merchant of Venice*: V, 1, vv. 72, 133)
- ❖ wolf (*Midsummer Night's Dream*: II, 1, v. 180; V, 2, v. 2)
- ❖ wolf (*Othello*:III, 3, v. 409)

- ❖ wolf (*Richard III*: I, 2, v. 19; IV, 4, v. 23)
- ❖ wolf (*Tempest*: I, 2, v. 289)
- ❖ wolf (*Timon of Athens*: III, 7, v. 94; IV, 1, v. 2; IV, 3, vv. 190, 335, 336)
- ❖ wolf (*Troilus and Cressida*: I, 3, v. 121; III, 2, v. 189)
- ❖ wolf (*Twelfth Night*: III, 1, v. 128)
- ❖ wolf (*Winter's Tale*: II, 3, v. 187)

- ❖ woodcock (*Hamlet*: I, 3, v. 115; V, 2, v. 259)
- ❖ woodcock (*Henry VI, part III*: I, 4, v. 62)
- ❖ woodcock (*Taming of the Shrew*: I, 2, v. 158)
- ❖ woodcock (*Twelfth Night*: II, 5, v. 94)

- ❖ worm (*Antony and Cleopatra*: V, 2, vv. 238, 250, 252, 253, 255, 257, 260, 262)
- ❖ worm (*Cymbeline*: III, 4, v. 35; IV, 2, v. 219)
- ❖ worm (*Hamlet*: IV, 3, vv. 21, 21, 27, 28)
- ❖ worm (*Henry IV, Part I*: IV, 2, v. 86)
- ❖ worm (*Henry VI, part I*: III, 1, v. 72)
- ❖ worm (*Henry VI, part II*: III, 2, v. 263)
- ❖ worm (*Henry VI, part III*: II, 2, v. 17)
- ❖ worm (*King Lear*: II, 11, v. 95; II, 15, v. 32)
- ❖ worm (*Love's Labour's Lost*: IV, 3, v. 152)
- ❖ worm (*Macbeth* III, 4, v. 27; IV, 1, v. 16; IV, 2, v. 33)
- ❖ worm (*Midsummer Night's Dream*: II, 2, vv. 11, 23; III, 2, v. 71)
- ❖ worm (*Othello*: III, 4, v. 73)
- ❖ worm (*Pericles*: I, 1, v. 145)
- ❖ worm (*Richard III*: I, 3, v. 219)
- ❖ worm (*Romeo and Juliet*: I, 1, v. 156; I, 4, v. 66; v, 3, v. 109)

- ❖ wren (*Cymbeline*: IV, 2, v. 307)
- ❖ wren (*Henry VI, part II*: III, 2, v. 42)
- ❖ wren (I, 17, v. 22)
- ❖ wren (*King Lear*: II, 20, v. 109)
- ❖ wren (*Macbeth* IV, 2, v. 9)
- ❖ wren (*Merchant of Venice*: V, 1, v. 106)
- ❖ wren (*Midsummer Night's Dream*: III, 1, v. 121)
- ❖ wren (*Richard III*: I, 3, v. 71)