Università degli Studi Roma Tre

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere

DOTTORATO DI RICERCA IN

LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

XXXII Ciclo

DEFORME/INFORME: PARADIGMI DEL MOSTRUOSO NEL TEATRO SHAKESPEARIANO

Dottoranda

MICHELA COMPAGNONI

TUTOR

Prof.ssa Maria Del Sapio Garbero

COORDINATRICE

Prof.ssa Fausta Antonucci

Anno Accademico 2018/2019

Indice

Ringraziamenti **5**

Introduzione **7**

Capitolo 1. Mostruoso: genealogie e forme **13**

1.1. Il mostro nell'Inghilterra *early modern* 13
1.2. Mostruose metamorfosi culturali 18
1.3. Il corpo incerto 21
1.4. Dissezioni e deformazioni dello sguardo 27
1.5. Le crepe nel linguaggio 31

Capitolo 2. "Lumpe of flesh" e "mooncalfe": le deformazioni informi di Richard III e Caliban **37**

2.1. Dal deforme all'informe: anatomia di due mostri 41

2.2. Ripensare la forma: la 'mola', traccia del materno 49

2.3. Richard III: nelle viscere del deforme 54
2.3.1. Lo spettacolo della nascita 54
2.3.2. Lo scardinamento del genere 59
2.3.3. La disgregazione della soggettività 70

2.4. Caliban: la materia informe 76
2.4.1. Contaminazioni e alterità 76
2.4.2. Stili e modi di esclusione del mostruoso 90
2.4.3. "Thing(s) of darkness" 98

Capitolo 3. "Take any shape but that": i mostri dell'immaginario in *Macbeth* e *Othello* **109**

3.1. *Macbeth*: troppo sangue per vedere 111
3.1.1. La deformazione dell'Ordine Simbolico 111
3.1.2. Profezie e sovversione delle strutture del tempo 118
3.1.3. Le deformazioni dei Macbeth: generi, menti, mostri 127

3.2. *Othello*: le distorsioni dello sguardo 146
3.2.1. L'eros deformato 146
3.2.2. Le migrazioni dell'informe 162

Capitolo 4. Le "roaring voices" di Poor Tom: la *performance* linguistica del mostruoso in *King Lear* **181**

4.1. *King Lear* e la tradizione dei Bedlam Beggars 186
4.2. La creazione linguistica del mostro 190
4.3. Poor Tom: la nascita dell'informe 193
4.4. Le mille voci di Poor Tom 199

Conclusione **211**

Bibliografia **213**

Ringraziamenti

Al termine di questo intenso percorso di dottorato, la prima persona che desidero ringraziare è Maria Del Sapio Garbero, per essere stata un modello di passione per la ricerca e dedizione al lavoro. La ringrazio di essersi presa cura di me con grande impegno, generosità e rispetto e soprattutto di avermi guidato con sapienza e lungimiranza.

Un ringraziamento speciale va inoltre a Maddalena Pennacchia per la sua profonda stima e fiducia, nonché per tutte le cose che mi ha permesso di imparare con e grazie a lei. Lavorare al suo fianco mi ha riempita di stimoli nuovi che mi hanno fatta crescere come studiosa e come persona. Grazie ad Alessandra Marzola, inesauribile fonte di ispirazione, per tutto ciò che ha saputo e voluto insegnarmi in questi anni. Grazie a Catherine Belsey, per il tempo che mi ha dedicato e i preziosi suggerimenti che mi ha donato; grazie al personale del Warburg Institute, University of London, per l'aiuto offertomi durante il mio soggiorno di ricerca presso la loro biblioteca. Grazie per tutti i suoi consigli a Domenico Lovascio, un amico, una guida e un modello di ricercatore cui aspirare. Grazie anche a tutti gli 'young scholars' della Italian Association of Shakespearean and Early Modern Studies e ai miei colleghi di dottorato per gli innumerevoli momenti di scambio, da cui non smetto mai di imparare.

Infine, ringrazio dal profondo del mio cuore la mia famiglia per il loro incondizionato supporto e Luana per tutte le attenzioni ed energie che ha dedicato a questa tesi, croce e delizia degli ultimi tre anni della nostra vita insieme.

Introduzione

Emblema della cultura che lo produce, il mostruoso occupa da sempre gli spazi aporetici e le opacità dei sistemi che ne definiscono forme e strutture. La sua intrinseca complessità liminale lo rende uno strumento privilegiato attraverso cui leggere i momenti di coesistenza tra e di passaggio da un paradigma epistemico all'altro.

Questa sua funzione ermeneutica è tanto più evidente nel teatro shakespeariano, nel quale la mostruosità si muove a cavallo di tematiche centrali della cultura *early modern*, che la parola shakespeariana intercetta e a cui dà voce, offrendosi come chiave per comprenderne le sfaccettature. Tuttavia, nello sconfinato panorama di studi critici che hanno variamente interrogato il corpus di opere di William Shakespeare secondo le più disparate prospettive e metodologie pare mancare un testo specificamente dedicato alle rappresentazioni della mostruosità: il volume pubblicato da Mark Thornton Burnett nel 2002, *Constructing 'Monsters' in Shakespearean Drama and Early Modern Culture*, sembrerebbe essere l'unico a preludere a una ricerca complessiva in tale senso, benché di fatto solamente tre dei cinque drammi esaminati siano shakespeariani[1].

Il presente lavoro si inserisce nello sterminato panorama di studi sul teatro di Shakespeare e sul rinascimento inglese, con l'intento di offrire un contributo al dibattito sulle configurazioni della mostruosità in epoca *early modern* e precisamente sulle sue rese drammatiche shakespeariane. La categoria portante che si prediligerà sarà quella del mostruoso deforme/informe, una formulazione qui coniata al fine di condensare un insieme dicotomico di malformazioni – corporee ed epistemologiche – e dei loro esiti informi, una categoria duplice e ossimorica che risulta tuttavia particolarmente efficace nell'esplorare il mostruoso in Shakespeare.

[1] Cfr. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters' in Shakespearean Drama and Early Modern Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002. In questo volume, Burnett offre, fra le altre, una rilettura del mostruoso in *Richard III* come esito e riflesso della nutrita polemica contemporanea sulla successione al trono; egli suggerisce, inoltre, una possibile ri-localizzazione di *The Tempest* e dell'isola di Prospero e Caliban lontano dal Nuovo Mondo e sempre più verso il centro, identificandola con la società londinese dell'Inghilterra della prima età moderna. Infine, nel terzo capitolo dedicato a un dramma di Shakespeare, Burnett ricostruisce l'immaginario delle nascite mostruose in *Othello*, sottolineando come le rappresentazioni del Moro nel *play* mettano in scena cliché diffusi al tempo sulle popolazioni sub-sahariane. Si tratta, per quanto mi risulta, dell'unico testo con un taglio così specifico sul mostruoso nel teatro shakespeariano; questo tema, tuttavia, si presta a dialogare con molti altri ambiti di studio, che hanno prodotto innumerevoli contributi rilevanti ai fini della mia ricerca. Nel corso dei capitoli verranno fornite le coordinate bibliografie che hanno di volta in volta guidato le mie riflessioni sui cinque drammi e sulle tematiche legate al mostruoso in essi affrontate.

L'analisi si concentrerà sulle manifestazioni del mostruoso deforme/informe in cinque drammi scritti presumibilmente fra il 1597 e il 1611: *Richard III*, *Othello*, *Macbeth*, *King Lear* e *The Tempest*[2]. Sebbene nel canone shakespeariano il concetto di mostro ricorra con grande insistenza, come testimoniano le numerose occorrenze di termini quali 'monster', 'monstrous' e derivati[3], la scelta di questi testi e l'esclusione di altri risiede nel fatto che essi catalizzano in maniera spiccata discorsi legati al mostruoso e li articolano attorno a quelle che saranno le tre coordinate cardine del mio studio della mostruosità: il corpo, lo sguardo, la lingua[4].

---

[2] Secondo le ricostruzioni più accreditate della critica filologica shakespeariana degli ultimi decenni, *Richard III* fu scritto attorno al 1593 e fu pubblicato per la prima volta (Q1) nel 1597 (seguono altre sette versioni: Q2, 1598; Q3, 1602; Q4, 1605; Q5, 1612; Q6, 1622; F1, 1623; Q7, 1629; Q8, 1634); *Othello* fu scritto presumibilmente attorno al 1601-2, la prima messa in scena documentata risale al 1 novembre 1604 e fu pubblicato per la prima volta (Q1) nel 1622 (seguono altre tre versioni a stampa: F1, 1623; Q2, 1630; F2, 1632). *Macbeth* fu scritto probabilmente nel 1606, fu messo in scena per la prima volta nel 1611 e pubblicato nel First Folio del 1623; *King Lear* venne messo in scena il 26 dicembre 1606 e pubblicato in una versione in Quarto del 1608, che per molti aspetti differisce da quella in Folio del 1623 (in tutto si hanno sette edizioni dell'opera: Q1, 1608; Q2, 1619; F1, 1623; Q3, 1655; F2, 1632; F3, 1663; F4, 1685). Infine, la prima messa in scena documentata di *The Tempest* risale al 1 novembre 1611, mentre la prima pubblicazione è quella nella versione del First Folio del 1623, in cui compare come dramma di apertura. Le edizioni di riferimento per questi drammi sono quelle Arden Third Series, in particolare: *King Lear*, a cura di R. A. Foakes (1997); *Othello*, a cura di E. A. J. Honigmann (1997); *Richard III*, a cura di James R. Siemon (2009); *The Tempest*, a cura di Virginia Mason Vaughan e Alden T. Vaughan (2011); *Macbeth*, a cura di Sandra Clark e Pamela Mason (2015). Si rimanda agli apparati critici dei curatori delle singole edizioni Arden per tutte le questioni di carattere editoriale e testuale, soprattutto in merito alle differenze (talvolta sostanziali, ma non sempre rilevanti ai fini della mia analisi) fra le versioni in Quarto e in Folio. Tutte le altre citazioni da opere shakespeariane, salvo diversa indicazione, fanno invece riferimento alla edizione delle opere complete Norton: William Shakespeare, *The Norton Shakespeare – Third Edition*, a cura di Stephen Greenblatt, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus e Gordon McMullan, New York: W. W. Norton, 2016.

[3] Da un'analisi delle occorrenze linguistiche, emerge che nel corpus dei testi shakespeariani la parola 'monster' (come sostantivo o come verbo) ricorre ben 70 volte in 21 drammi (cui si aggiungono 11 occorrenze del plurale o della terza persona singolare del presente semplice, 'monsters') e l'aggettivo 'monstrous' 65 volte in 26 drammi; a questi si aggiungono i derivati o forme flesse 'bemonster' (una occorrenza), 'bully-monster' (una occorrenza), 'man-monster' (una occorrenza), 'monster'd (una occorrenza), 'monster's' (sei occorrenze), 'monster-like' (una occorrenza), 'monstrously' (una occorrenza), 'monstrousness' (una occorrenza), 'monstruosity' (una occorrenza), 'sea-monster' (due occorrenze), 'servant-monster' (tre occorrenze). Cfr. http://www.opensourceshakespeare.org/concordance/.

[4] Si precisa che, sebbene a ogni capitolo corrisponda la prevalenza di una delle tre tematiche come canale di indagine (il corpo per *Richard III* e *The Tempest*, lo sguardo per *Macbeth* e *Othello*, il linguaggio per *King Lear*), ci sono frequenti contaminazioni nei cinque drammi: si tratta, infatti, di regimi interpretativi complessi e fortemente interconnessi, che sono dunque ricchi di sfumature non sempre riducibili a demarcazioni nette. La scelta di non soffermarsi su altre rappresentazioni del mostruoso, fra cui quelle celebri di Falstaff in *The Merry Wives of Windsor* (3.2.71-80) e di Bottom in *A Midsummer Night's Dream* (3.1.90-125; 3.2.6), si fonda sul fatto che in questi casi si tratta della mostruosità grottesca tipica del genere comico, che appare meno intrisa delle derive tragiche dei cambiamenti di episteme di cui si nutre invece il mostruoso deforme/informe nei testi selezionati. Nel caso di Bottom, in particolare, Shakespeare mette in scena una metamorfosi magica dai tratti bucolici di chiara matrice ovidiana, che perde la connotazione mostruosa condivisa, invece, dalle metamorfosi metaforiche in *Richard III*, *Othello*, *Macbeth*, *King Lear* e *The Tempest*. Per quanto riguarda il grande tema della mostruosità femminile nella cultura e nel teatro *early modern*, va precisato che si è deciso di non dedicargli un paragrafo a sé stante, come forse ci si aspetterebbe da una ricerca del genere, poiché su questo aspetto la critica femminista nell'ambito degli Shakespeare Studies offre già diversi contributi preziosi elaborati a partire dagli anni Ottanta e che qui confluiscono come strumenti critici (si vedano, a titolo esemplificativo, gli studi di Janet Adelman, Linda Bamber,

L'indagine del mostruoso nella parola shakespeariana si muoverà lungo questi tre binari nelle loro accezioni rinascimentali filtrate dalle suggestioni critiche dei secoli XX e XXI, che a questi temi hanno dato valenza paradigmatica[5]. Nell'ambito della molteplicità di riflessioni sulla corporeità, sulla vista e sul linguaggio nel pensiero *early modern* inglese ed europeo, si porrà l'enfasi sui momenti di frizione, collisione e frattura fra paradigmi conoscitivi che si stanno avvicendando, poiché è proprio nella trasformazione, nello scarto e nel residuale che emerge il mostruoso deforme/informe.

Le pratiche discorsive sulle metamorfosi dell'episteme rinascimentale in relazione ai concetti fluidi di corpo, sguardo e lingua, anche sulla scorta del dibattito coevo sul mostruoso e soprattutto attraverso la categoria del deforme/informe, consentono di illuminare zone dei drammi shakespeariani da prospettive diverse, esaltandone la complessità e problematicità drammatica. Inoltre, la decisione di far dialogare proprio cinque *play* così diversi fra loro per genere, registro e maturità artistica[6] permette di cogliere con maggiore precisione la moltitudine di sfumature sottesa alle tracce, in essi disseminate, di mostruoso nella duplice declinazione di deforme e informe.

Benché le opere del teatro rinascimentale nascano come prodotti per la voce e il corpo dell'attore ma si configurino subito come intrinsecamente intermediali[7], in questo lavoro l'esame dei drammi sarà improntato a un'analisi prettamente testuale e non della *performance*. La dimensione performativa costringe infatti, nella messa in scena, a scelte che inevitabilmente riducono l'intrinseca indefinitezza e ambiguità che caratterizzano le raffigurazioni del mostruoso deforme/informe nel testo shakespeariano[8]: questa mostruosità può mantenere la sua natura fortemente polisemica e instabile solo nella

---

Catherine Belsey, Dympna Callaghan, Maria Del Sapio Garbero, Juliet Dusinberre, Kate McLuskie, Phyllis Rackin e Deborah Willis). La mostruosità dei personaggi femminili verrà, infatti, trattata in questo lavoro come parte integrante di alcuni dei discorsi su corpo, sguardo e lingua che direzionano i singoli capitoli.

[5] Questa cornice teorica e metodologica verrà trattata nel dettaglio nel Capitolo 1.2.

[6] Siamo di fronte a cinque opere che differiscono per genere (dramma storico, tragedia, *romance*) e per il registro drammatico nel quale il mostruoso si colloca: dal mostro parodistico da fiera, che rimanda a un immaginario esotico e meraviglioso, alla mostruosità di un personaggio cardine della storia nazionale, fino a quella delle tragedie dell'interiorità. Si tratta, inoltre, di un testo scritto nella fase giovanile, di tre tragedie tarde, in cui la crisi ontologica cui si assiste al tempo viene registrata con una maggiore maturità e densità, e di uno degli ultimi drammi, che catalizza le riflessioni, i temi e i fallimenti di una lunga carriera.

[7] Cfr. "questi personaggi [sono] parole […] nate per il teatro, per il corpo e la voce degli attori e che quasi per un accidente si sono raggrumate in una silenziosa scia d'inchiostro, su una pagina di carta. Una pagina di carta dove, nel passaggio dal manoscritto alla stampa, si è fermato, attraverso una serie di traffici difficilmente ricostruibili, ciò che non era nato per essere fermato" (Maddalena Pennacchia, *Shakespeare intermediale. I drammi romani*, Spoleto: Editoria e Spettacolo, 2012, pp. 13-14).

[8] Ci si riferisce, ovviamente, alle versioni delle opere di Shakespeare che ci sono pervenute nelle forme in Quarto o incluse nel First Folio. Nella misura in cui queste attribuzioni sono assai controverse, la questione dell'autorialità e dell'originalità dei drammi shakespeariani è assai complessa. Si rimanda, per ovvie ragioni di spazio, fra gli altri a Gary Taylor e Gabriel Egan (a cura di), *The New Oxford Shakespeare: Authorship Companion*, Oxford: Oxford University Press, 2017.

forma scritta, che lascia aperto l'orizzonte di molteplici possibilità dischiuse per il lettore da questa tematica.

Di conseguenza, le pagine che seguono saranno articolate in quattro capitoli, uno di natura teorico-metodologica e tre analitici. Il primo capitolo ("Mostruoso: genealogie e forme"), pensato per fornire un quadro di riferimento critico e teorico entro cui collocare le riflessioni successive sui testi, si apre con una panoramica delle differenti e numerose nozioni di mostro coesistenti nella prima età moderna, ricognizione propedeutica alla delineazione della categoria del mostruoso deforme/informe come principale cardine ermeneutico della mia analisi, sulla scia di considerazioni attorno all'idea di forma classica maggiormente diffusa al tempo. Seguono tre paragrafi nei quali si individuano le coordinate degli snodi epistemici attorno ai quali si strutturano rispettivamente i capitoli successivi: le ridefinizioni della corporalità nella cultura *early modern* attraverso le chiavi di lettura offerte dalla svolta critica tardo-novecentesca del cosiddetto *Body Turn*; la crescente centralità del regime della vista nel pensiero rinascimentale, che pone l'enfasi sullo sguardo prima come fonte primaria di conoscenza e poi sullo scetticismo come deriva delle sue distorsioni; infine, la lingua come vettore di mostruosità nei cortocircuiti del rapporto fra il soggetto e l'immaginario del suo tempo.

Il secondo capitolo, "'Lumpe of flesh' e 'mooncalfe': le deformazioni informi di Richard III e Caliban", è dunque incentrato sul tema del corpo e sulle modalità in cui esso si fa generatore di mostri in relazione a Richard III e Caliban. Si vedrà infatti che questi due personaggi sono portatori di una deformazione mostruosa tuttavia irriducibilmente informe, connessa alla dimensione del materno attraverso il concetto tipicamente rinascimentale di 'mola' che proprio in Richard e Caliban si incarna. Alla luce della collisione rinascimentale fra una concezione del corpo di stampo prettamente analogico e l'emergere della dissezione anatomica come principio euristico, il mostruoso deforme/informe si intreccia nei due drammi a discorsi ampi su nascita, sterilità, generi, alterità, disgregazione della soggettività, categorizzazione ed esibizione del corpo.

Nel terzo capitolo, "'Take any shape but that': i mostri dell'immaginario in *Macbeth* e *Othello*", l'enfasi è sul passaggio dallo sguardo eletto a strumento conoscitivo primario allo sguardo deformato come tratto distintivo del dubbio radicale di matrice cartesiana, uno sguardo che coglie (o immagina di cogliere) deformazioni delle sovrastrutture della cultura *early modern*, rimanendone mostruosamente sopraffatto. Nel caso di *Macbeth*, ci si soffermerà in primo luogo sull'ordine simbolico medievale incarnato dalla sacralità del sovrano che viene sovvertito nell'immagine oscena del

cadavere del re e sulla concezione ciclica del tempo che viene ribaltata nella a-temporalità delle profezie delle Weird Sisters. Si porrà inoltre l'attenzione sul fatto che a prevalere nel *play*, alla fine, è lo sguardo allucinato e folle di Macbeth e Lady Macbeth, avvelenato da un eccesso di materialità, sangue e corpi che conduce a mostruose alienazioni. Per quanto riguarda *Othello*, l'accento sarà sui giochi distorsivi della vista e sulle malattie dello sguardo scettico: da essi si generano mostri dell'immaginario privi di forma, che inquinano la conoscenza deformando l'eros, facendo emergere l'alterità, sgretolando le soggettività, esponendo i vuoti del linguaggio e riscrivendo le narrazioni del sé.

Infine, "Le 'roaring voices' di Poor Tom: la *performance* linguistica del mostruoso in *King Lear*", quarto e ultimo capitolo, concluderà il percorso presentando la figura di Poor Tom come sintesi del binomio deforme e informe. Si cercherà inizialmente di mostrare come la *performance* del mostruoso di Tom in *King Lear* sia originata da precisi processi linguistici, che la preannunciano e la plasmano; si vedrà inoltre che, nel rimandare a rappresentazioni icastiche della povertà e dell'abbrutimento dell'individuo, Edgar concepisce e mette in scena Poor Tom come essere la cui deformità informe risiede tanto in un corpo alterato quanto nelle pieghe di una lingua folle, agglomerato di voci contraddittorie che si vanno a sommare in una polifonia mostruosa.

1
Mostruoso: genealogie e forme

1.1. Il mostro nell'Inghilterra della prima età moderna

La presenza del mostruoso nella letteratura e nell'immaginario popolare ha radici antichissime. Prodotto di processi culturali di cui diventa a sua volta strumento di (ri)lettura, il mostro è pura cultura: interfacciando i diversi campi del sapere, esso è infatti una categoria fondamentale per l'organizzazione della conoscenza, *modus legendi* e strumento per decifrare le culture attraverso i mostri che esse generano[1].

Al fine di comprendere come il mostruoso operi nei testi di Shakespeare in oggetto è opportuno fare una breve panoramica sulle diverse concezioni della mostruosità diffuse in epoca *early modern*, soprattutto in ottica comparativa: di questo folto immaginario, infatti, la parola shakespeariana si nutre in modo evidente, per poi arricchirlo con rielaborazioni metaforiche e farlo risuonare alla luce dei discorsi della cultura del suo tempo.

Per una ricognizione storica del concetto di mostruoso è, innanzitutto, importante ricordare che nel Rinascimento esso era strettamente congiunto alla nozione di meraviglie naturali, che definivano i margini dell'indagine scientifica e rappresentavano una sfida

[1] Cfr. Jeffrey Jerome Cohen (a cura di), *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis: Minnesota University Press, 1996.

alle certezze epistemologiche[2]: in quella che è stata definita "the age of the marvelous"[3], le meraviglie naturali pullulavano all'interno dell'immaginario culturale, la letteratura, il teatro e la produzione scientifica; creature fantastiche, reperti esotici, individui deformi e inspiegabili fenomeni atmosferici costituivano il campionario del meraviglioso che tanto affascinava sia a livello dotto sia a livello popolare. È risaputo che la meraviglia naturale fosse fonte di sentimenti duplici, suscitando allo stesso tempo desiderio di conoscenza e timore, curiosità e repulsione, una ambiguità già presente nell'etimologia del termine 'mostro'[4].

Operando una consapevole semplificazione, si potrebbe dire che la rappresentazione classica del meraviglioso fu ereditata nell'Alto e Basso Medioevo nella cosiddetta "topografia della meraviglia", ovvero quell'insieme di trattati geografici ed enciclopedici che classificano i prodigi presenti ai margini del mondo allora conosciuto (Africa, Asia e Irlanda): fra le più note, si ricordano le opere di Gervasio di Tilbury, John Mandeville, Marco Polo e Giraldo del Galles[5]. In questi scritti, era netta la distinzione fra

---

[2] Il panorama bibliografico attorno al tema del mostruoso nelle sue raffigurazioni rinascimentali è vastissimo, nonché diversificato dal punto di vista delle prospettive critiche e degli approcci metodologici. Fra i contributi che hanno rappresentato il fondamento di questo mio lavoro, nel presente paragrafo ma in generale nel corso di tutte le sezioni dedicate all'analisi dei drammi shakespeariani, si ricorda: Lorraine Daston e Katharine Park, "Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England", *Past & Present* 92, 1981, pp. 20-54; Claude Kappler, *Demoni mostri e meraviglie alla fine del Medioevo*, Firenze: Sansoni, 1983 (1ª ed. francese 1980); Paul Semonin, "Monsters in the Marketplace: The Exhibition of Human Oddities in Early Modern England", in Garland-Thomson (a cura di), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: New York University Press, 1996, pp. 69-80; Peter G. Platt (a cura di), *Wonders, Marvels, and Monsters in Early Modern Culture*, Newark: University of Delaware Press, 1999; Lorraine Daston e Katharine Park, *Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*, trad. di Michelangelo Ferraro e Barbara Valotti, Roma: Carocci, 2000 (1ª ed. inglese 1998); Burnett, *Constructing Monsters*; Jan Bondeson, *The Two-Headed Boy and Other Medieval Marvels*, Ithaca: Cornell University Press, 2004; Laura Lunger Knoppers e Joan B. Landes (a cura di), *Monstrous Bodies / Political Monstrosities in Early Modern Europe*, Ithaca: Cornell University Press, 2004; Alan W. Bates, *Emblematic Monsters: Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early Modern Europe*, Amsterdam: Editions Rodopi, 2005; Julie Crawford, *Marvelous Protestantism: Monstrous Births in Post-Reformation England*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005; Laura Di Michele (a cura di), *La politica e la poetica del mostruoso nella cultura inglese e angloamericana*, Napoli: Liguori, 2006; Wes Williams, *Monsters and their Meanings in Early Modern Culture: Mighty Magic*, Oxford: Oxford University Press, 2011; Asa Simon Mittman e Peter J. Dendle, *The Ashgate Companion to Monsters and the Monstrous*, Farnham: Ashgate, 2012; Luca Baratta, "*A Marvellous and Strange Event": racconti di nascite mostruose nell'Inghilterra della prima età moderna*, Firenze: Firenze University Press, 2016; Luca Baratta, *The Age of Monsters: nascite prodigiose nell'Inghilterra della prima età moderna. Storia, testi, immagini (1550-1715*), Roma: Aracne, 2017; Touba Ghadessi, *Portraits of Human Monsters in the Renaissance: Dwarves, Hirsutes, and Castrati as Idealized Anatomical Anomalies*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2018; Elizabeth B. Bearden, *Monstrous Kinds: Body, Space, and Narrative in Renaissance Representations of Disability*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.

[3] Platt, *op. cit*., p. 15.

[4] Dai verbi latini *monstrare* (mostrare, rivelare) e *monere* (ammonire).

[5] Gervasio di Tilbury, *Otia imperialia* (1210); John Mandeville, *The Travels of Sir John Mandeville* (ca 1356-66); Marco Polo, *Liber milionis de magnis mirabilibus mundi* (ca 1298); Giraldo del Galles, *Topographia Hibernie* (ca 1182); Plinio il Vecchio, *Historia Naturalis*, nella traduzione di Philemon Holland (1601). A questi si aggiunge, ad esempio, un trattato fra i più diffusi nell'Alto Medioevo sulle

individui straordinari, vittime dell'ira divina e abitanti di uno spazio vicino, e specie meravigliose, frutto di cause naturali e originarie di luoghi lontani ed esotici.

A cavallo fra il XVI e XVII secolo, si assiste tuttavia a un progressivo avvicinamento delle meraviglie verso il centro (l'Europa, il Mediterraneo) e all'accorpamento di specie esotiche e meraviglie individuali in una sola categoria, il preternaturale[6]. A evolvere è anche l'atteggiamento verso le meraviglie naturali: da portenti e violazioni dell'ordine biologico e morale, che annunciavano l'ira divina e imminenti catastrofi suscitando orrore, a imporsi in modo prevalente nel Cinquecento è la concezione di meraviglie intese come creature rare ma non minacciose, prodotti dell'ingegnosità della natura che anzi suscitano piacere e curiosità. Questo processo di secolarizzazione, che libera il mostruoso dal dominio del religioso e della superstizione, viene estremizzato a partire dalla fine del XVI secolo, quando la meraviglia naturale viene a coincidere con l'idea di errore, di deviazione della natura che provoca ripugnanza, un'offesa al gusto e al decoro che diventa di pertinenza delle discipline mediche. Ci si sposta, dunque, dai confini esotici al centro, dalle razze mostruose dei bestiari e dei *travel books* alle nascite mostruose dei trattati di anatomia e delle *broadside ballads*[7].

In relazione a queste riconfigurazioni del mostruoso verso concezioni sempre più mondane, un tassello di particolare interesse è la fioritura di letteratura di viaggio e di *wonder literature* nell'epoca delle grandi esplorazioni geografiche, che si vanno sempre più sostituendo ai *prodigy books*[8]: i resoconti di viaggiatori ed esploratori che danno conto delle creature esotiche, reali o immaginarie, da loro incontrate sono infatti il nuovo luogo deputato alla cronaca del meraviglioso. Esemplari di razze mostruose di matrice pliniana, abitanti di terre fino ad allora inesplorate, *wildmen* dai tratti selvatici popolano questi racconti, marcando le frontiere fra noto e ignoto, fra sé e l'Altro. È qui che il concetto di 'razza' gradualmente si distingue da quello di 'razza mostruosa', iniziando ad assumere quella connotazione negativa di stampo etnico che sarà centrale nei discorsi coloniali a partire dall'Ottocento e a cui si farà riferimento nei prossimi capitoli a proposito di Caliban e Othello[9].

---

razze orientali: il *Liber monstrorum de diversis generibus* (ca VIII secolo). Cfr. Daston e Park, *Le meraviglie del mondo*, pp. 25-38; Platt, *op. cit.*, pp. 15-16.

[6] Cfr. Daston e Park, *Le meraviglie del mondo*, pp. 150-9.

[7] *Ibidem*.

[8] Cfr. Daston e Park, "Unnatural Conceptions", p. 28; Semonin, *op. cit.*, p. 71; Burnett, *Constructing Monsters*, p. 23.

[9] Si tratta di un ambito di studi pressoché sterminato e sondato da prospettive critiche talora fortemente discordanti. Per approfondimenti, si rimanda a: Peter Hulme, *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*, Londra: Methuen, 1986; Stephen Orgel, "Shakespeare's Cannibals", in Marjorie

La letteratura viaggiologica fa approdare le creature mostruose nelle città, aumentando così esponenzialmente il desiderio di osservarle. Grazie ai viaggi nel Nuovo Mondo, l'approdo è anche letterale, poiché in Inghilterra e in Europa giungono in questi anni i primi esemplari di 'mostri', che diventano fonte di piacere, "cose meravigliose che sfumano in oggetti di divertimento"[10]. La loro esibizione avviene in spettacoli edificanti, nei mercati e nelle fiere, una forma di intrattenimento diffusa in tutto il continente ma particolarmente documentata nella Londra seicentesca.

L'esposizione del mostruoso per lo sguardo avido dello spettatore di strada rappresenta allora una forma di teatralizzazione, poiché questa pratica condivide con il teatro *early modern* la natura performativa e la fascinazione esercitata su un pubblico di estrazione soprattutto popolare; essa si manifesta anche nella grande profusione di *cabinets of curiosities*, luoghi in cui i collezionisti – figure tipicamente rinascimentali, ibride fra l'intellettuale a tutto tondo e l'aristocratico eccentrico – raccolgono esemplari di *mirabilia* appartenenti ai luoghi e ai regni naturali più disparati[11].

Parallelamente l'interesse rinascimentale per la mostruosità si sposta, fra Cinquecento e Seicento, sugli individui deformi e soprattutto sulle nascite prodigiose, che occupano una posizione di primo piano nell'immaginario europeo della prima età moderna[12]. Emblema del peccato prima e oggetto di indagine scientifica poi, le *monstrous*

Garber (a cura di), *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 40-66; Stephen Greenblatt, *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, New York: Routledge, 1990; Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991; John Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994; Kim F. Hall, *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Ithaca: Cornell University Press, 1995; Ania Loomba e Martin Orkin (a cura di), *Post-Colonial Shakespeares*, Londra: Routledge, 1998; Catherine M. S. Alexander e Stanley Wells (a cura di), *Shakespeare and Race*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000; Peter Hulme e William H. Sherman (a cura di), '*The Tempest' and Its Travels*, Londra: Reaktion, 2000; Burnett, *Constructing Monsters*, pp. 125-53; Ania Loomba, *Shakespeare, Race, and Colonialism*, Oxford: Oxford University Press, 2002; Gilberta Golinelli, *Il Primitivismo e le sue metamorfosi. Archeologia di un discorso culturale*, Bologna: CLUEB, 2007; Masolino D'Amico e Simona Corso (a cura di), *Postcolonial Shakespeare: studi in onore di Viola Papetti*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2009; Gilberta Golinelli, Vita Fortunati e Adriana Corrado, *Travelling and Mapping the World. Scientific Discoveries and Narrative Discourses*, Bologna: I Libri di Emil, 2010.

[10] Cfr. Daston e Park, *Le meraviglie del mondo*, p. 164. Sul tema dei mostri nelle *fairground* londinesi, si veda Semonin, *op. cit.*, pp. 69-79.

[11] Cfr. Luca Baratta, "Il teatro dei mostri nell'età della Meraviglia", in id., *"A Marvellous and Stange Event"*, pp. 165-213.

[12] Il tema delle nascite mostruose è uno dei cardini del discorso rinascimentale attorno al corpo del mostro, interpretato sia in chiave religiosa sia attraverso prospettive di carattere medico-eziologico. Questo tema viene affrontato, fra gli altri, da: Semonin, *op. cit.*; Bondeson, *op. cit.*; Bates, *op. cit.*; Crawford, *op. cit.*; Baratta, "*A Marvellous and Strange Event"*; Ghadessi, *op. cit.*; Bearden, *op. cit.*. Uno strumento assai prezioso in questo senso è rappresentato dalla corposa antologia curata da Baratta (*The Age of Monsters*), nella quale sono minuziosamente raccolti documenti storici e letterari sulle nasciate mostruose fra il 1550 e il 1715.

births rappresentano uno dei grandi *topoi* della letteratura e dei trattati teratologici: esse sono il campo entro il quale è forse più visibile la progressiva affermazione di una prospettiva eziologica in relazione al mostruoso, ovvero quella di uno sguardo che si muove alla ricerca delle cause di tali aberrazioni fisiche a partire dagli assunti di emergenti discipline quali l'anatomia e la patologia. Nel primo degli studi di teratogenesi scritti in questi decenni, *Des monstres et des prodiges* (1573) di Ambroise Paré, si ha un esempio embrionale di questo approccio medicalizzante allo studio delle nascite mostruose, nel passaggio in cui l'autore elenca tredici possibili fattori originari della mostruosità:

> Esistono svariate cause che danno origine ai mostri. La prima è la gloria di Dio. La seconda è la sua ira. La terza, una sovrabbondanza di seme. La quarta, una quantità insufficiente di esso. La quinta, l'immaginazione. La sesta, l'ipotrofia, ovvero le dimensioni ridotte dell'utero. La settima, il modo scorretto in cui sta seduta la madre […]. L'ottava, a causa di una caduta o per colpi inferti sul ventre della donna incinta. La nona, malattie ereditarie o accidentali. La decima, la putrefazione o corruzione del seme. L'undicesima, la commistione o mescolanza di seme. La dodicesima, l'inganno di cattivi pezzenti. La tredicesima sono i demoni o diavoli[13].

L'ultima accezione del mostruoso che entra in campo nel dibattito rinascimentale riguarda il suo graduale processo di interiorizzazione: decisivo in questo senso è sicuramente il contributo del pensiero di Montaigne, la cui investigazione filosofica dell'identità pone le premesse per interpretare il mostro non solo come dimensione altra da sé, ma come metafora costitutiva del sé[14]. La tesi postulata da Montaigne, che si afferma in modo preponderante a partire dall'Ottocento, è riassunta nella sua celebre dichiarazione: "non ho visto portento né prodigio al mondo più evidente di me stesso. […] Ma più mi frequento e mi conosco, più la mia difformità mi stupisce. Meno mi capisco"[15].

---

[13] Ambroise Paré, *Mostri e Prodigi*, a cura di M. Ciavolella, Salerno: Salerno Editrice, 1996 (1ª ed. francese 1573), p. 27. Per un volume che introduce all'approccio medico-eziologico nella sua forma estremizzata ottocentesca, si rinvia a Maddalena Mazzocut-Mis (a cura di), *Anatomia del mostro: antologia di scritti di Etienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Scandicci: La Nuova Italia, 1994.
[14] Cfr. Wes Williams, *op. cit.*, pp. 1-2.
[15] Michel de Montaigne, "Degli zoppi", in id., *Saggi* (III: 11), trad. di Fausta Garavini, a cura di André Tournon, Milano: Bompiani, 2017, p. 963.

1.2. Mostruose metamorfosi culturali

L'immaginario del mostruoso *early modern* appena descritto rappresenta il punto di partenza per le elaborazioni di questo concetto nel pensiero filosofico e critico nei secoli successivi. Si tratta di una categoria molteplice che chiama in causa, allora come ora, prospettive consonanti ma talvolta anche fortemente discordanti. La concezione di mostruosità che si indagherà in questo lavoro si rifà a concezioni da cui oggi è difficile prescindere, ovvero quelle che vedono il mostro come corpo ibrido che sfugge alle griglie interpretative dell'ideologia dominante, che si sottrae a catalogazioni e resiste a farsi integrare nell'ordine del discorso[16]. Il mostro così inteso è un essere portatore di una differenza inintelligibile e insopportabile, che abita la soglia e che rappresenta, come ricorda Michel Foucault, "una violazione delle leggi della società [e] delle leggi della natura": "il campo in cui emerge il mostro è dunque un ambito che si può definire come 'giuridico-biologico'" e in questo spazio esso "rappresenta il limite, il punto di capovolgimento della legge e, insieme, costituisce quell'eccezione che si trova solo nei casi estremi. […] Il mostro è ciò che combina l'impossibile e il proibito"[17].

La cornice entro la quale si muovono le tipologie di mostruoso esplorate nei prossimi capitoli può essere riassunta dalle celebri sette tesi postulate da Jeffrey Jerome Cohen, che si offrono come preziose categorie di indagine: egli sostiene che "the monster's body is a cultural body", "the monster always escapes", "the monster is the harbinger of category crisis", "the monster dwells at the gates of difference", "the monster policies the borders of the possible", "fear of the monster is really a kind of desire", "the monster stands at the threshold…of becoming"[18]. Il mostro è allora, nelle parole di Jacques Derrida, "that which appears for the first time and, consequently, is not yet recognized. […] It shows itself in something that is not yet shown and that therefore looks

[16] Centrale in questo senso è la celebre affermazione di Foucault, secondo cui "in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità" [*L'ordine del discorso*, Torino: Einaudi, 2004 (1ª ed. francese 1971), pp. 4-5]. La concezione del mostro appena tratteggiata emerge come preponderante nelle opere di Foucault [si veda soprattutto: *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, trad. e cura di Valerio Marchetti e Antonella Salomoni, Milano: Feltrinelli, 2017 (1ª ed. francese 1999)] e, in generale, nel pensiero critico e filosofico degli anni Ottanta del Novecento nell'ambito del Post-Strutturalismo e della Decostruzione.
[17] Foucault, *Gli anormali*, pp. 57-8.
[18] Cohen, *op. cit.*, pp. 4-20.

like a hallucination, it strikes the eye, it frightens precisely because no anticipation had prepared one to identify this figure"[19].

Nei testi shakespeariani in oggetto, mostruoso è l'individuo che sconvolge ma anche l'evento che turba, l'improvvisa torsione dei paradigmi e l'emergere del loro rovescio osceno: un sovvertimento delle macrostrutture e delle dinamiche sociali che genera smarrimento e condanna al caos epistemico.

È evidente che questa ampia concezione della mostruosità attinge alle suggestioni critiche provenienti dagli ambiti di studio e dalle prospettive teoriche che si sono articolate e hanno preso particolare vigore a partire dagli anni Ottanta: il Post-strutturalismo e la Decostruzione, nonché il New Historicism e il Cultural Materialism. Fondative per le mie riflessioni sono, in particolare, la visione del testo come spazio aperto, crocevia di significati molteplici e soprattutto instabili, e del testo come palinsesto, situato storicamente e in perenne dialogo con la cultura che l'ha prodotto e che a sua volta esso produce[20]. Gli strumenti della critica storica e culturale a sostegno della mia analisi del mostruoso shakespeariano sono, dunque, quelli resi disponibili da questi filoni di studio in relazione a specifici ambiti di interesse all'interno del panorama di approfondimenti sul Rinascimento inglese. In particolar modo, ci si riferisce ai contributi che hanno dato nuovo risalto ai tre temi cardine della mia indagine, – il corpo, lo sguardo, la lingua – ponendo rinnovata enfasi sull'aspetto metamorfico e sulla fluidità di questi concetti a livello sia sincronico sia diacronico.

L'attenzione sarà rivolta alla mostruosità intrecciata allo studio dei regimi della corporeità, della vista e del linguaggio rinascimentali, e soprattutto a quelle trasformazioni che sono diventate oggetto di particolare interesse critico nella svolta degli studi letterari a partire dall'ultimo ventennio del XX secolo. La lettura dell'immaginario

---

[19] Jacques Derrida, *Points…: Interviews, 1974-1994*, trad. di Peggy Kamuf *et al.*, a cura di Elizabeth Weber, Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 386. In mancanza di una traduzione italiana del testo francese, viene riportata la versione in inglese.

[20] Gli studiosi di grande rilievo nell'ambito del Post-Strutturalismo e della Decostruzione a cui si fa riferimento come colonne portanti dell'impianto teorico contemporaneo di questo lavoro sono principalmente Jacques Derrida, Michel Foucault e Julia Kristeva (a partire dagli studi di Jacques Lacan). Fra i critici anglosassoni che hanno guardato al testo rinascimentale come un tessuto di più dimensioni – letterarie, storiche, culturali e sociali – all'interno delle prospettive metodologiche e teoriche del New Historicism e del Cultural Materialism si ricordano, fra gli altri: Catherine Belsey, Stephen Greenblatt e Louis Adrian Montrose. Per una ricognizione dettagliata della storia degli studi shakespeariani e sul rinascimento inglese a partire dagli anni Ottanta del XX secolo, e dunque in concomitanza con l'affermarsi non solo di queste scuole di pensiero ma anche più in generale dei Gender Studies e dei Race and Post-colonial Studies, si rimanda a: Alessandra Marzola (a cura di), *The Difference of Shakespeare*, Bergamo: Sestante Edizioni, 2008, pp. 17-35; Gilberta Golinelli, *Il teatro shakespeariano dialoga con i nuovi storicismi, il materialismo culturale e gli studi di genere*, Bologna: I Libri di Emil, 2012, pp. 7-34.

dell'epoca *early modern* sarà infatti incentrata sulle grandi metamorfosi dell'episteme[21] con riferimento a questi tre nuclei, poiché è proprio nella frattura e nel passaggio che il mostruoso emerge. In questo lavoro si vedrà che quest'ultimo irrompe precisamente nei momenti e nei luoghi in cui la forma – concepita in senso classico come armonia stabile e ordinata, come ciò che organizza la materia, l'essenza del vero e delle cose[22] – viene destabilizzata e scompare: nelle rappresentazioni dei loro mostri, questi drammi shakespeariani danno infatti voce a rovesciamenti della forma codificata dell'universo, del corpo, dei generi, delle gerarchie, dell'eros, del tempo, del linguaggio e di ciò che si vede.

Questo è il motivo per cui verrà qui esplorata quella che si assume come una specifica articolazione del mostruoso, il suo palesarsi come 'mostruoso deforme/informe': si guarderà al deforme e all'informe – ciò che ha una forma anomala, irregolare, deviante e ciò che forma non ha – come due sfumature di una stessa mostruosità, due livelli interconnessi di alterazione della forma da intendersi come un *continuum*, un'alternanza di proiezioni e introiezioni in cui il deforme e l'informe dialogano, si contaminano, si sovrappongono. L'enfasi sarà non tanto sull'esito della deformazione quanto sul momento di passaggio da una forma all'altra o dalla forma all'informe. Il mostruoso sarà quindi inteso sia come assenza di forma sia, soprattutto, come continua generazione di forme nuove, mutuando la definizione che Georges Bataille dà dell'informe come processo dinamico, come stato di proliferazione che produce un'apertura, una ferita negli schemi: l'informe ha la potenza metamorfica di un processo, è un momento di trasgressione mostruosa da cui risulta non una negazione della forma, ma una forma nuova, alterata, in grado di far affiorare la forza sottesa al di là della semplice forma fenomenologica[23]. Nelle pagine che seguono, l'informe verrà quindi sempre accostato al concetto di immaginario che "consiste da sempre nel tentativo […]

[21] Come ben noto, operando una consapevole semplificazione, va ricordato che si tratta di un contesto storico che vede una nazione scossa, come gran parte dell'Europa contemporanea, da rivoluzioni culturali epocali che interessano tutti gli ambiti del sapere e della società. Lo studio della mostruosità si inserisce, infatti, nei discorsi sulle rivoluzioni scientifiche che mutano l'assetto culturale del XVI e XVII secolo, sulla nascita della Nuova Scienza e sulle emergenti teorie del corpo e della mente; inoltre, è centrale il ruolo della riforma protestante, da cui scaturiscono le nuove interpretazioni del tempo, della morte, della colpa e della soggettività che caratterizzano il pensiero rinascimentale moderno. Infine, la categoria del mostruoso in relazione all'Inghilterra della prima età moderna si trova a dialogare con le teorie economico-sociali del tempo e con la scoperta di terre inesplorate, evento che costringe al confronto con popoli lontani e 'altri', nonché alla messa in discussione della propria identità individuale e nazionale.

[22] Il riferimento è al pensiero attorno al concetto di materia di Platone e di Aristotele.

[23] Cfr. Georges Bataille, "L'informe", *Documents* 7, 1929. Sul tema si veda Alberto Castoldi, *Epifanie dell'informe*, Macerata: Quodlibet, 2018, pp. 21-34.

di abitare in un mondo inteso come indefinita possibilità di senso"; le epifanie dell'informe sono allora "icone del possibile, […] una successione di eventi non necessitanti, ma retti da esigenze interpretative"[24].

Come anticipato, la mia indagine del mostruoso deforme/informe in *Richard III*, *The Tempest*, *Macbeth*, *Othello* e *King Lear* si articolerà attorno a tre snodi epistemici tematici intimamente legati al concetto di forma: il corpo, lo sguardo e il linguaggio. Si tratta di tre isotopie che diventano paradigmi interpretativi particolarmente efficaci per comprendere il mostrarsi del mostruoso deforme/informe come momento di torsione repentina e perdita di coordinate conoscitive, un processo che in questi *play* trova espressione empirica in corpi devianti, sguardi allucinati e parole private di senso.

1.3. Il corpo incerto

Il primo dei tre ambiti epistemici in cui opera il mostruoso deforme/informe è quello del corpo nelle sue rappresentazioni rinascimentali. Questa specifica accezione di mostruoso è, infatti, strettamente connessa all'idea di un corpo deformato nelle sue parti esteriori, squilibrato internamente, talvolta ibrido.

L'interesse crescente per il corpo che si è imposto negli ultimi decenni ha portato la critica a sottolineare il fatto che il Rinascimento è un'epoca nella quale si assiste a una ridefinizione dell'umano e dei corpi: il cosiddetto *Body Turn*, la svolta corporea negli studi critici contemporanei sul rinascimento e non solo, restituisce infatti l'idea di un corpo in trasformazione nel passaggio cruciale da una concezione umorale e metaforica di antichissima memoria a quella del corpo come oggetto di esplorazione anatomica[25].

---

[24] Castoldi, *op. cit.*, p. 14.

[25] Studi essenziali su questo tema all'interno dell'ampio spettro di contributi che indagano il copro nelle sue concezioni e rappresentazioni rinascimentali sono: Gail Kern Paster, *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*, Ithaca: Cornell University Press, 1993; Michael C. Schoenfeldt, *Bodies and Selves in Early Modern England: Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert, and Milton*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999; Gail Kern Paster, *Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage*, Chicago: The University of Chicago Press, 2004; Maurizio Calbi, *Approximate Bodies: Gender and Power in Early Modern Drama and Anatomy*, Londra: Routledge, 2005; David Hillman, *Shakespeare's Entrails: Belief, Scepticism and the Interior of the Body*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007; Maria Del Sapio Garbero, Nancy Isenberg e Maddalena Pennacchia (a cura di), *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, Goettingen: V&R Unipress, 2010; Sawday, Jonathan, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London: Routledge, 2013 (1ª ed. 1995).

Gli studi più recenti collocano, infatti, tale mutazione nel contesto di quella che Jonathan Sawday ha definito "culture of dissection", ovvero:

> The culture of enquiry: an incisive recomposition of the human body which entailed an equivalent refashioning of the means by which people made sense of the world around them in terms of their philosophy of understanding, their theology, their poetry, their plays, their rituals of justice, their art, and their buildings[26].

Fra la fine del Cinquecento e la fine del Seicento, il corpo continua a essere metafora del mondo come era stato a partire dalla classicità, ma secondo un'episteme in evoluzione, poiché il Rinascimento è un periodo storico e culturale caratterizzato da sovrapposizioni di paradigmi conoscitivi, è un'età in cui alcune concezioni sopravvivono mentre contemporaneamente se ne affacciano delle altre.

A questa epocale metamorfosi della percezione della corporeità, sulla scia della Nuova Scienza e della nascente disciplina anatomica[27], tuttavia, non corrisponde di fatto una comprensione effettiva dei meccanismi di questo oggetto misterioso che è il corpo. Dal determinismo del paradigma analogico si passa all'esplorazione del territorio ignoto delle viscere, che malgrado ciò conduce solo a una conoscenza intrinsecamente difettosa, tipica dello scetticismo rinascimentale che prelude a quello di matrice cartesiana: quanto più il corpo viene esplorato nei suoi meandri più reconditi e funzionamenti più complessi, tanto più esso sfugge.

Per poter comprendere e ricostruire brevemente il passaggio verso la sempre maggiore centralità della cultura della dissezione, è bene recuperare l'idea del corpo consolidatasi in età classica, quando il corpo umano è stato concepito come strumento per pensare il mondo, un bacino di metafore e campionario di immagini per descriverne le strutture profonde. Come ben noto, questa concezione analogica della corporeità ha come fondamento una visione del corpo ereditata dalla cultura greca, che lo intendeva come forma compiuta e organica, un insieme di membra armoniosamente assemblate in una struttura chiusa e ordinata. Questa forma si pensava riflettesse allora la struttura dell'universo, immaginato anch'esso con scheletro, viscere, vene e polmoni, una

[26] Sawday, *op. cit.*, p. 2.
[27] Cfr. Maria Del Sapio Garbero (a cura di), *Shakespeare and the New Science in Early Modern Culture*, Pisa: Pacini Editore, 2016.

molteplicità di parti tutte collegate fra loro in modo ordinato[28]. Da qui la celebre associazione fra macrocosmo, il mondo governato dai suoi quattro elementi costitutivi (aria, acqua, terra e fuoco), e microcosmo con i suoi corrispondenti quattro fluidi o umori fisiologici: come ricorda Alessandra Violi, "muovendosi nei secoli [questa] metafora mette […] radici profonde nell'immaginario culturale, fino a raggiungere il culmine della sua pregnanza nel Rinascimento, quando il corpo come immagine del mondo assume un valore epistemico nei campi più svariati del sapere"[29].

L'esito più evidente di questa rappresentazione analogica del corpo è senza dubbio la teoria degli umori, elaborata da Ippocrate nel V secolo a.C. e sistematizzata da Galeno nel II secolo d.C.[30], un insieme di dottrine e credenze secondo le quali la salute fisica e mentale dell'organismo è determinata dall'equilibrio nel corpo dei quattro fluidi prodotti durante la digestione: sangue, bile nera, colera e flemma. Questa impostazione domina la medicina europea fino al Rinascimento, quando viene eletta a strumento privilegiato d'indagine del corpo umano, a sua volta oggetto di una attenzione marcata nel pensiero *early modern*: il corpo umorale come "semipermeable irrigated container"[31], poroso e aperto all'ambiente esterno, era definito in base alla quantità e alla qualità di questi elementi, sicché la malattia non era percepita come infezione proveniente dall'esterno ma come squilibrio interno dovuto a fattori ambientali e individuali. L'equilibrio umorale era, inoltre, perno centrale nella costruzione di genere, laddove il corpo maschile era configurato come caldo e secco, e quello femminile come freddo e umido[32]. È proprio a ciò che si collega la demonizzazione culturale di condizioni fisiologiche legate ai generi che ricorrono con insistenza in *Richard III* e *The Tempest*, nei quali le rappresentazioni del mostruoso deforme/informe si nutrono di questa visione esacerbata del corpo squilibrato: il binomio tra (apparente) sterilità ed eccesso di maschilità di Richard e

---

[28] Questa metafora fondatrice viene attribuita, fra gli altri, al *Timeo* di Platone. Sul tema cfr. Alessandra Violi, *Il corpo nell'immaginario letterario*, Milano: Mimesis, 2013, p. 25. Cfr. anche Eleonora Federici e Maria Maddalena Parlati, *The Body Metaphor: Cultural Images, Literary Perceptions, Linguistic Representations*, Perugia: Borlacchi, 2018.

[29] Violi, *op. cit.*, p. 28. Cfr, Del Sapio Garbero, Isenberg e Pennacchia (a cura di), p. 13.

[30] La teoria degli umori è uno dei temi più indagati nell'ambito degli studi sul corpo nel rinascimento. Per contributi approfonditi sul tema, si vedano: Paster, *The Body Embarrassed*; Schoenfeldt, *op. cit.*; Paster, *Humoring the Body*; Calbi, *op. cit.*.

[31] Paster, *The Body Embarrassed*, p. 8.

[32] A ciò si collega l'idea che gli eccessi umorali fossero fattori determinanti non solo di *distemper* (malessere fisico), ma anche di un temperamento sbilanciato dell'individuo: per sovrabbondanza di un umore rispetto alla norma poteva darsi un uomo mostruosamente effeminato o una donna eccessivamente mascolina. L'equilibrio umorale non era una condizione stabile, ma era soggetto a cambiamenti passivi e soprattutto era governabile attraverso pratiche di autodisciplina, come la dieta e l'evacuazione, anche considerata indice primario per determinare la salute dell'organismo nella sua totalità. Cfr. Schoenfeldt, *op. cit.*, pp.1-39.

Caliban, la rappresentazione mostruosa della loro nascita, il loro legame mortifero con l'utero materno.

Quest'ultimo aspetto è legato, infatti, all'idea che il corpo femminile, a causa delle sue secrezioni, fosse "effluent [and] overproductive"[33], e quindi fuori controllo, non governabile e pericoloso: sono frequenti, infatti, nel pensiero rinascimentale le rappresentazioni stigmatizzate del corpo della donna e dell'utero, sua metonimia per eccellenza, come "fully animated, capable of mouvement, sensitive to smells, greedy for male seed"[34]. Si tratta di un immaginario assai diffuso nella cultura letteraria e trattatistica *early modern* europea e inglese, alimentato da teorie mediche incentrate sulla raffigurazione del corpo materno come inquinato e inquinante, fonte di contagio e di patologie quali la celebre *Suffocation of the Mother*[35].

Il citato interesse per il corpo e per i suoi funzionamenti è uno dei tratti distintivi di questa epoca segnata dal desiderio di esplorare e comprendere tutto lo scibile. È significativo in questo senso che proprio nel Rinascimento, ad esempio, John Dee – cogliendo lo spirito epocale – immagini l'avvento di una disciplina trasversale da lui stesso coniata nel 1570, l'*Antrophographie*, che avrebbe dovuto incaricarsi di studiare l'essere umano nella sua totalità:

> Antrophographie, is the description of the Number, Measure, Waight, figure, Situation, and colour of euery diuerse thing, conteyned in the perfect body of MAN. […] Yf the description of the heauenly part of the world, had a peculier Art, called *Astronomie*: If the description of the earthly Globe, hath his peculier Arte, called *Geographie*. If the Matching of both, hath his peculier Arte, called *Cosmographie*: Why should not the description of him, who is the Lesse world: and, frø the beginning called *Microcosmus* (that is, The Lesse World.) […] Haue his peculier Art? And be called the Arte of Artes [or Anthropographie][36].

[33] Paster, *The Body Embarrassed*, p. 21.
[34] Ivi, p. 45.
[35] Su questo tema, si veda su tutti il volume seminale di Janet Adelman: *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays,* Hamlet *to* The Tempest, New York: Routledge, 1992.
[36] John Dee, *Mathematicall Praeface to Elements of Geometrie of Euclid of Megara* (1570): https://www.gutenberg.org/files/22062/22062-h/main.html [cit. in Del Sapio Garbero, Isenberg e Pennacchia (a cura di), *op. cit.*, pp. 13-14]. Un contributo prezioso sulla figura e sulla produzione di Dee è William H. Sherman, *John Dee. The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.

Benché fallimentare, la "Arte of Artes" proposta da Dee trova il suo fondamento in questa analogia fra il corpo dell'uomo e le gerarchie del mondo terrestre e celeste, una visione ripresa anche da Francis Bacon nell'*Advancement of Learning* (1605), nel quale il corpo umano è definito "abstract or model of the world"[37]. Non è un caso che la cultura inglese nella prima età moderna abbia elaborato una lunga serie di immagini antropomorfiche per descrivere l'universo in tutte le sue parti e meccanismi, a partire dall'idea di una forma perfetta, ordinata e coerente che regoli tanto il funzionamento corporeo umano quanto i moti astrali e i fenomeni naturali. La nozione di totalità organica ritorna infatti nell'antropomorfismo politico che domina la nuova visione 'laica' del mondo nel Rinascimento, vale a dire quelle raffigurazioni del corpo umano come prototipo della struttura sociale ideale nelle proporzioni e nei rapporti[38].

Il passaggio dal corpo come metafora dell'ordine cosmico e divino al corpo come oggetto di interesse anatomico segna un momento di frattura e sovrapposizione, una metamorfosi epistemica epocale che complica la visione della corporeità proprio nel momento in cui si propone di studiarla con nuovi strumenti euristici: come un territorio da scoprire e conquistare nell'era della ri-mappatura del mondo, il corpo umano va esplorato con gli strumenti offerti dalla Nuova Scienza. La nascita della pratica anatomica segna "the emergence of a new image of the human interior, together with a new means of studying that interior, which left its mark on all forms of cultural endeavour"[39].

Il bisogno di aprire, penetrare la forma e osservare i meccanismi del corpo si fa prepotente nella cultura umanistica di tutta l'Europa ed emerge con evidenza in celebri trattati quali l'*Historia corporis humani sive Anatomice* di Alessandro Benedetti (1502), il *De re anatomica* di Realdo Colombo (1559), le *Observationes anatomicae* di Gabriele

---

[37] Francis Bacon, "*The Advancement of Learning" and "New Atlantis"*, a cura di Arthur Johnston, Oxford: Clarendon Press, 1974, p. 105.

[38] Questa metafora corporea applicata alla politica è, sin dalla classicità, funzionale alla legittimazione dell'ordine gerarchico e della suddivisione dei compiti, nella comunità prima e nella dimensione domestica poi, così da spacciare per naturali le differenze sociali prodotte dalla cultura. Anche questo concetto di corpo politico raggiunge l'apice nel Medioevo e nel Rinascimento grazie alla dottrina dei 'due corpi del re', che si afferma come teoria politico-religiosa strategica nel porre le basi per il consolidamento in Europa del sacro corpo politico del sovrano come *figura christi* sulla Terra, a partire soprattutto dalla fine del XV secolo. Come la figura di Cristo nel pensiero teologico medievale racchiude in sé due corpi, quello umano morto sulla croce e quello divino immortale che sopravvive nell'istituzione della Chiesa, così anche la figura del sovrano è provvista di due corpi: il corpo fisico del re soggetto alla decadenza biologica e quello mistico e imperituro del Re che si identifica con lo Stato, poiché ingloba in sé – in un sistema gerarchico perfettamente ordinato – tutte le membra dei suoi sudditi. Il celebre volume scritto da Ernst H. Kantorowicz (*The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press, 1957) è basilare per approfondire questa tema.

[39] Sawday, *op. cit.*, pp. 1-2.

Falloppia (1561) e la *Microcosmographia* di Helkiah Crooke (1615)[40]. In questo spettro risulta centrale e fondativa l'opera del medico fiammingo Andrea Vesalio, emblema dell'anatomista come figura ibrida fra il filosofo, il fisico, l'umanista e lo scopritore[41], che nel suo *De humani corporis fabrica* (1543) si avvale delle categorie artistiche per descrivere quella che lui definisce la più perfetta fra le creature, l'uomo.

Il desiderio di vedere con i propri occhi lo spettacolo di un corpo dissezionato trovava soddisfazione durante le sedute di anatomia, che si svolgevano in veri e propri teatri, modellati sulla struttura circolare degli anfiteatri classici e delle *playhouse* rinascimentali, immaginati per la prima volta da Benedetti nel primo capitolo della sua opera: l'idea era quella di un "movable anatomy theatre and the proposal of dissection as an instructive (or 'moral') theatrical performance"[42].

Come anticipato, tuttavia, questa frenesia rinascimentale verso l'anatomizzazione porta con sé inevitabili derive scettiche dovute all'impossibilità di trovare risposte ai dilemmi fisiologici che avevano indotto ad aprire i corpi sulla tavola anatomica. Come afferma David Hillman:

> If scepticism with respect to other minds can manifest itself as a dream of absolute knowledge of the other's interior, there can be no more tangible embodiment of this impulse than the anatomist's opening up of the human body. The anatomist, from this perspective, is the sceptic par excellence. The anatomist seeks empirical […] knowledge about the insides of the human frame; the sceptic, equally, seeks proof […] about the other's interior[43].

La ridefinizione del paradigma corporeo così come appena illustrata è alla base delle rappresentazioni del mostruoso deforme/informe di Richard III e Caliban, una mostruosità che sembra manifestarsi proprio negli spazi interstiziali fra le diverse concezioni del corpo che la parola di Shakespeare intercetta e a cui dà voce. La malformazione rimarcata, dall'inizio e con insistenza, di questi due personaggi da un lato si intreccia, infatti, a discorsi di stampo galenico: l'origine e l'esito della loro

---

[40] Come ricorda Richard Sugg, in Inghilterra furono pubblicate fra il 1576 e il 1650 più di centoventi "literary anatomies" (cfr. Richard Sugg, *Murder After Death. Literature and Anatomy in Early Modern England*, Ithaca: Cornell University Press, 2007, pp. 213-16).
[41] Cfr. Del Sapio Garbero, Isenberg e Pennacchia (a cura di), *op. cit.*, p. 37; Violi, *op. cit.*, p. 34.
[42] Del Sapio Garbero, Isenberg e Pennacchia (a cura di), *op. cit.*, p. 35. Celebri esempi di teatri anatomici sono quello dell'Università di Padova, primo esemplare realizzato per volere dell'anatomista Girolamo Fabrici D'Acquapendente (1564), e quello dell'Università di Leida (1597).
[43] David Hillman, *op. cit.*, pp. 32-3.

deformazione sembrano risiedere nello squilibrio umorale e nel contagio del materno; dall'altro lato, i due drammi sono tuttavia contraddistinti da un'indagine accentuata e ossessiva dei corpi deformi di Richard e Caliban da parte degli altri personaggi, una continua interrogazione che non trova mai risposta nel corso dei *play*: si vedrà che la deformità fisica di Richard e Caliban è concepita nel testo in modo talmente indefinito e mutevole da configurarsi come mostruosità informe. Proprio questa assenza di categorie in cui inscrivere le deformazioni fisiche di Caliban e Richard riflette la frustrazione di quell'urgenza di trovare conferme empiriche che è tipica della cultura della dissezione e dello scetticismo.

1.4. Dissezioni e deformazioni dello sguardo

Nel Rinascimento gli ambiti della riflessione politica, sociale, religiosa e morale sono costellati di metafore oculari: l'occhio, "in the prevailing early modern visual regime […] was a highly ideologized corporeal site"[44], l'organo maggiormente associato all'idea di conoscenza e quindi di divinità, sovranità e potere. Nella cultura europea del XVI e XVII secolo, quella che Stuart Clark ha definito l'epoca dell'"ocularcentrism"[45], alla vista era assegnando il primato del processo cognitivo, sicché l'occhio era considerato "the sovereign sense and an image of the 'sovereign gaze'"[46], il più nobile fra i sensi poiché, come Dio, esso era in grado di vedere e comprendere ogni cosa:

> God has created and framed the eyes with so great cunning, and set in them such marvailous excellencye and beauty, that iustlye maye bee iudged the most perfect worke which is in our bodye […]. [Eyes] are given unto men principally to see therewith and to guide and direct him to the knowledge of God, by the beholding

[44] Maria Del Sapio Garbero, "Troubled Metaphors: Shakespeare and the Renaissance Anatomy of the Eye", in Klaus Bergdolt e Manfred Pfister (a cura di), *Dialogezwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2011, p. 44. Altri riferimenti critici per me preziosi sul tema sono: Marcus Nordlund, *The Dark Lantern. A Historical Study of Sight in Shakespeare, Webster, and Middleton*, Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis**,** 1999; Suzannah Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002; Stuart Clark, *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2007; Maria Del Sapio Garbero, "A Spider in the Eye/I: The Hallucinatory Staging of the Self in Shakespeare's *The Winter's Tale*", in Ute Berns (a cura di), *Solo Performances: Staging the Early Modern Self in England*, Amsterdam: Rodopi, 2010, 133-55; Del Sapio Garbero (a cura di), *Shakespeare and the New Science*.
[45] Stuart Clark, *op. cit.*, p. 9
[46] Ivi, p. 12.

> of his fayre and goodly works, whereof we can neither have knowledge nor institution by anye other sense, but the eyes: as also to serve in the place of guiders, and leaders to the whole bodye. And by good right they have such rule and soveraigntie amongst all the senses […]. They could not have beene placed more fitlye then in the highest part of all the body, as it were in a most high tower, seeing they must serve as spies and watch-men to defende and guide al the other partes: whereunto nature hath made moste cunninglye two hollowe places or troughs in the heade named of their roundness *orbitas*[47].

Così scrive nel 1584 Jacques Guillemeau, oftalmologo e medico francese, nel primo capitolo della sua anatomia dell'occhio, *A Worthy treatise of the eyes* (1587), che attesta la nascita, la diffusione e un interesse crescente nei confronti dell'ottica, branca dell'anatomia in costante dialogo con altri campi del sapere rinascimentale quali la scienza naturale, le arti occulte e lo studio della prospettiva. Il desiderio di guardare sempre più da vicino nelle pieghe del corpo, che emerge dalla pratica anatomica rinascimentale, è in sintonia con l'enfasi posta sulla vista come il senso principe che guida il viaggio della conoscenza e della scoperta. Dall'occhio che disseziona l'universo e i suoi corpi, l'accento si sposta allora anche sulla dissezione dell'occhio stesso: dalla vista come strumento di conoscenza alla vista come oggetto di studio.

Nell'era della Nuova Scienza, la nascita e la diffusione dell'ottica è segnata dai numerosi trattati, pubblicati dalla fine del Cinquecento fino a tutta la prima metà del Seicento, che popolano il panorama culturale dell'Europa della prima età moderna. Fra questi un ruolo di primaria importanza è assegnato al capolavoro di Johannes Kepler, *Optics* (1604), cui si accompagnano, accanto all'opera di Guillemeau, gli studi di numerosi altri *physicians* del tempo: Georg Bartisch, *Ophthalmodouleia* (1583); Giambattista della Porta, *Magiae naturalis* (1584); André Du Laurens, *A discourse of the preservation of the sight* (1599); Girolamo Fabrici d'Acquapendente, *De visione, voce, auditu* (1600); Thomas Walkington, *The optick glasse of humors* (1607); George Hakewill, *The vanitie of the eie*, 1608; Ambrosius Rhodius, *Optica* (1611); François d'Aguillon, *Optics* (1613); Jean François Nicéron, *Traumaturgus opticus* (1646); Thomas Powell, *Elementa opticae* (1651).

---

[47] Jacques Guillemeau, *A Worthy treatise of the eyes; contayning the knowledge and cure of one hundredth and Thirteen diseases, incidents unto them: First gathered & written in French, by Iacques Guillemeau, Chyrurgion to the French King, and now translated into English, togeather with a profitable treatise of the Scorbie; & another of the Cancer by A. H. Robert*, Londra, 1587 (1ª ed. in francese 1584), p. 3.

A partire dalla seconda metà del XVI secolo, sembra affermarsi una nuova teoria sui processi e i meccanismi della vista, quella che per almeno tutto il Seicento domina il dibattito attorno a questi discorsi. La teoria di matrice medievale che concepisce la vista in termini di estromissione ("the projective power of the soul to […] produce objects of vision") viene, infatti, gradualmente soppiantata da un approccio intromissivo, ovvero "the projective power of objects to emit their own likenesses then have them propagated through a medium and replicated in the faculties of senses"[48]: l'esternalizzazione (o proiezione) di 'oggetti' interni verso il mondo si contrappone a quella che rappresentava una inferenza dal mondo sensibile[49], e si riflette – ad esempio, in *Macbeth* e *Othello* – in visioni distorte che pervertono la realtà esterna e creano mostri dell'immaginario.

Come nel caso delle metamorfosi subite dal paradigma della corporalità in epoca *early modern*, anche le concezioni della vista nell'episteme del tempo subiscono profonde trasformazioni che hanno un forte impatto sulla scienza, sul pensiero, sull'arte e sulla letteratura del tempo. Il primato cognitivo, radicato nell'associazione fra l'occhio e l'onniscienza del divino, viene infatti scardinato dalle scoperte scientifiche e tecnologiche che concorrono a mostrare quanto anche lo sguardo possa essere fallace. In particolare, le teorie kepleriane – basate sull'immagine del cosmo come retina oculare – espongono in maniera incontrovertibile la deformazione come elemento costitutivo della vista: i raggi solari che si rifrangono nell'aria che avvolge la Terra, incrociandosi e sovrapponendosi in coni di luce e ombra, diventano raggi ottici che alterano la vista e producono "error[s] in vision"[50]. In questa prospettiva, anche lo sguardo come fonte di conoscenza empirica diventa quello sguardo intriso di scetticismo, ontologicamente dubitante che è proprio di Othello, Iago e Macbeth.

Non è allora un caso che molte delle opere di ottica sopracitate dedichino ampio spazio anche allo studio fisiologico delle patologie dell'occhio[51]: queste distorsioni della vista, ciò che l'occhio percepisce e proietta erroneamente sul mondo esterno per effetto

[48] Stuart Clark, *op. cit.*, p. 17.
[49] Cfr. Michael Camille, "Before the Gaze: The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing", in Robert S. Nelson (a cura di), *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 197-223.
[50] Johannes Kepler, *Optics. Paralipomena to Witelo & Optical Part of Astronomy*, trad. di William H. Donahue**,** Santa Fe, N.M.: Green Lion Press, 2000, p. 178. Per approfondimenti, si rinvia a: Frank J. Lovicu e Michael L. Robinson (a cura di), *Development of the Ocular Lens*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
[51] Cfr. Del Sapio Garbero, "Troubled Metaphors", pp. 51-2.

di malattie della retina[52], catturano l'interesse degli studiosi e ricorrono nell'immaginario culturale.

L'idea che lo sguardo possa essere attivamente o passivamente manomesso, così affascinante per la cultura rinascimentale, è alla base delle riflessioni sull'illusionismo ottico che caratterizzano lo studio della vista a cavallo fra scienza naturale e arti occulte a partire dalla fine del Cinquecento: nell'epoca in cui la teoria dei raggi kepleriana comporta un cambio epocale di prospettiva, figure come John Dee, Giambattista della Porta e Cornelius Drebbel si cimentarono in numerosi esperimenti con lenti e specchi per esplorare le infinite possibilità offerte dalla prospettiva, dalle teorie sulla rifrazione e in generale dalle tecniche di mistificazione di ciò che l'occhio percepisce[53]. Ciò è rilevante anche alla luce del fatto che, come spesso ricordato, il teatro *early modern* può essersi servito di questi studi per derivarne ausili tecnici (soprattutto gli specchi deformanti) con la finalità di riprodurre figure illusionistiche[54].

Allucinazioni, false visioni e distorsioni degli oggetti percepiti dallo sguardo sono infatti al centro di *Macbeth* e *Othello*[55], come prodotti dell'occhio malato che proietta sul mondo e sull''altro' immagini contaminate da una vista metaforicamente infetta: di fronte alla visione oscena del corpo profanato di Duncan, all'inganno creato dai corpi indefiniti delle Weird Sisters e alle loro deformazioni della conoscenza attraverso immagini equivocanti, per Macbeth e Lady Macbeth non può che prevalere lo sguardo allucinatorio, che non è più in grado di distinguere la realtà dall'illusione poiché troppi sono i crimini commessi dai coniugi tiranni. Allo stesso modo, in *Othello* lo sguardo infestato dalla parola velenosamente vacua di Iago trionfa, diventando il meccanismo costitutivo del processo deformante che da Iago parte e trascina con sé ogni cosa.

In entrambi i *play*, la mostrificazione dello sguardo è causa ed effetto di metamorfosi delle strutture del mondo, prima note e poi improvvisamente rovesciate. L'idea che emerge è quella di una forma instabile e sempre solo parzialmente vera, quella che sembra essere stata creata attraverso processi anamorfici, effetti di illusione ottica che

---

[52] Si tratta del fatto che "we imagine we see that which indeed we see not" (Guillemeau, *op. cit.*, p. 60). André Du Laurens parla, ad esempio, delle cataratte intese come "flies, haires or threads of a spider web in the ayre, which yet are not there" (André Du Laurens, *A discourse of the preservation of the sight; of melancholike diseases;of rheumes, and old age*, Londra, 1599, p. 56).

[53] John Dee, *Mathematicall Praeface to Elements of Geometrie of Euclid of Megara* (1570); Giambattista della Porta, *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium* (1584).

[54] Cfr. Stuart Clark, *op. cit.*, p. 239.

[55] Benché il paradigma visivo emerga soprattutto in questi due drammi, esso ritorna – sebbene in maniera meno evidente – anche negli altri tre presi in analisi, nei quali la centralità del corpo deforme o deformato implica un rapporto diretto con la vista (cfr. Caliban in 3.2 e 4.1; Poor Tom in 3.4 e 3.6).

consentono di proiettare un'immagine in maniera contemporaneamente fedele e distorta, creando figure allo stesso tempo deformate *e* prive di forma precisa. Questa nuova forma è lontana dall'idea dell'ordine armonioso e immutabile di stampo platonico, rendendo così impossibile stabilire la natura di corpi e soggettività in continua trasformazione, di corpi che sfuggono ai tentativi di definizione da parte dello sguardo avido di certezze degli altri personaggi in scena e del pubblico. Tutto questo è centrale nella definizione del mostruoso deforme/informe come momento in cui alla sovversione della forma corrisponde il passaggio verso una zona liminale e chiaroscurale, l'emergere di nuove forme ibride, ignote, spaventose, ma anche di una non-forma, di un informe caotico.

1.5. Le crepe nel linguaggio

Il quarto capitolo di questo lavoro indaga la *performance* di Edgar nei panni di Poor Tom in *King Lear*, una messa in scena del mostruoso che si configura come prettamente linguistica all'interno del dramma, soprattutto in quanto frutto di specifici processi legati al linguaggio ed esplicata nella perdita di forma della parola di questo personaggio. Sulla scorta di un retaggio della filosofia greca, la disgregazione del linguaggio è, infatti, già nel pensiero rinascimentale indice di mostruosità: l'idea platonica di una lingua perfettamente strutturata e ordinata come specchio del *logos* e dunque della razionalità umana viene recuperata al tempo di Shakespeare[56], quando la parola continua a essere percepita come mezzo di elevazione dell'uomo dallo stato di bestia, innalzamento che gli consente di avvicinarsi alla perfezione del divino facendo del linguaggio uno strumento

[56] Cfr. Heinrich F. Plett, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlino: De Gruyter, 2008, pp. 31–4. Per un *excursus* sulle concezioni del linguaggio nella cultura inglese della prima età moderna, si rimanda a Jonathan Hope, *Shakespeare and Language: Reason, Eloquence and Artifice in the Renaissance*, Londra: Arden Bloomsbury Shakespeare, 2010, pp. 1-39. Altri due preziosi contributi sul tema della lingua di Shakespeare e dei suoi contemporanei, con prospettive critiche che spaziano dagli studi testuali alla linguistica storica, sono: Catherine M. S. Alexander (a cura di), *Shakespeare and Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004; Iolanda Plescia (a cura di), "The Shape of a Language", *Memoria di Shakespeare: Special Issue 3*, 2016. Come ricorda Hope, nell'Inghilterra *early modern*, ovvero l'era della grande riscoperta della tradizione retorica di matrice classica e del passaggio dall'oralità alla scrittura, la nozione di linguaggio era ancora strettamente legata a quella di suono, di lingua parlata, e la distinzione fra *words* and *letters* di matrice aristotelica era comune nel pensiero del tempo: "The Renaissance conceived of language as speech – sounds rather than letters. Languages were 'tongues', and even technical and philosophical discussions of language assumed as a matter of course that speech was the 'real' instantiation of language, and writing merely a secondary representation of it: 'Words are the images of cogitations, and letters are the images of words' (citando Francis Bacon in *The Advancement of Learning*)" (Hope, *Shakespeare and Language*, pp. 4-5).

di conoscenza e potere[57]. Se perdere la propria capacità di esprimersi in modo razionale significa perdere la propria umanità, ecco che l'evidente fratturazione sintattica e semantica, le ripetizioni ossessive, i discorsi sospesi e i balbettii nella parola di Poor Tom diventano il segno della sua discesa verso un mostruoso anche informe, non più radicato esclusivamente nell'esteriorità del suo corpo deturpato[58].

Tutti questi tratti irrazionali che caratterizzano i discorsi a brandelli di Tom possono essere ricondotti a un quadro ben preciso all'interno del pensiero medico rinascimentale: proprio a cavallo fra i secoli XVI e XVII, sulla scia della spinta patologizzante della disciplina anatomica, va infatti configurandosi la definizione di una "language of distraction", un linguaggio tipico degli individui cosiddetti 'folli', come sintomo della malattia mentale. Autori come Levinus Lemnius, Philip Barrough, Thomas Wright, Sebastian Brant, William Gearing e Robert Burton iniziarono a individuare elementi strutturali distintivi di questa lingua della pazzia ("the use of syntactically and semantically disjointed speeches as symptomatic of a real or feigned mental deviance"[59]), che consentivano di etichettare – e dunque stigmatizzare – il folle come colui o colei il cui linguaggio disgregato rifletteva e proiettava all'esterno un'infermità interiore.

L'ibridazione di registri, immaginari e ambiti discorsivi nella *performance* linguistica del mostro Tom crea, inoltre, un *pastiche* indefinibile che si sostanzia in un linguaggio mostruoso non solo in quanto (almeno in apparenza) incoerente, ma soprattutto perché composito, frutto di molte voci diverse che in quella di Poor Tom

---

[57] Questa questione è centrale nella riflessione coloniale, che interessa dunque principalmente il rapport fra Caliban e Prospero in *The Tempest* (cfr. Greenblatt, *Learning to Curse*, pp. 22-51; Greenblatt, *Marvelous Possessions*, pp. 86-118). Per approfondire il discorso sulla concezione della lingua aristotelica, si veda: Deborah K. W. Modrak, *Aristotle's Theory of Language and Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

[58] Anche se non incluso nel capitolo specifico sul linguaggio, è certamente importante menzionare Caliban (in particolare la scambio con Miranda ai vv. 1.2.354-6; cfr. Paragrafo 2.4.2) come esempio dell'alto grado di consapevolezza che Shakespeare mostra di avere circa la relazione fra linguaggio-potere-mostruosità (cfr. Greenblatt, *Learning to Curse*).

[59] Eleonora Oggiano, "Troubled Voices: Reading the Language of Distraction in English Renaissance Drama", in Silvia Bigliazzi (a cura di), *Distraction Individualized: Figures of Insanity in Early Modern England*, Verona: Cierre Grafica, 2012, p. 163. Oggiano dedica un intero capitolo a ricostruire la storia del linguaggio della follia nella trattatistica rinascimentale sul tema della follia (*op. cit.*, pp. 161-92). Fra gli autori da lei citati, si ricordano: Levinus Lemnius, *De Habitu et Constitutione Corporis* (1561; trad. in inglese di Thomas Newton, *The Touchstone of Complexions*, 1565); Philip Barrough, *The Methode of Physicke* (1583); Thomas Wright, *The Passions of the Minde in Generall* (1601); Sebastian Brant, *Das Narrenschiff* (1494; trad. in inglese, *The Ship of Fools*, 1509); William Gearing, *A Brindle for the Tongue* (1663); Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621). Questo passaggio avviene nel momento in cui, sulla scorta delle nuove teorie sul corpo e delle nuove scoperte scientifiche dalla fine del Cinquecento, la follia inizia a venire riconcettualizzata come patologia fisica e non più come possessione demoniaca. Per approfondimenti, si veda il Paragrafo 4.4 [cfr., ad esempio, Roy Porter, "Mental Illness", in id. (a cura di), *The Cambridge History of Medicine*, New York: Cambridge University Press, 2006, pp. 238-59].

confluiscono e si sovrappongono. Si tratta del possibile prodotto estremo e patologico di quella qualità interattiva della lingua – il suo dialogismo – che, negli anni Trenta del Novecento, Michail Bachtin sintetizza nel concetto di eteroglossia, ovvero la coesistenza di varietà linguistiche differenti all'interno di una singola voce:

> The mixing, within a single concrete utterance, of two or more different linguistic consciousnesses, often widely separated in time and social space. […] A multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships (always more or less dialogized)[60].

Benché non direttamente connessa alla sfera del mostruoso, questa nozione si presta a dare un nome a quel miscuglio di soggettività che parlano attraverso Poor Tom e che contribuiscono a creare l'effetto disorientante e disturbante che caratterizza la sua permanenza sul palco: nell'incrocio di voci discordanti, Tom perde il possesso della propria lingua, egli viene 'parlato' da una parola plurima che comunica ben oltre la sua intenzionalità delirante.

Siamo di fronte allo iato fra lingua e soggetto, all'idea che sia la soggettività a venire creata dalla lingua e non viceversa, un'istanza che è stata al centro del fervente dibattito che coinvolge linguistici, filosofi del linguaggio e critici letterari sin dagli anni Sessanta. Ma nella letteratura questo è sempre avvenuto e non ultimo nel linguaggio *early modern* – e in quello di Shakespeare in particolare – dove trova un'esemplificazione particolarmente efficace[61].

Molte delle opere shakespeariane, infatti, non solo evidenziano la consapevolezza che la sua epoca mostra di avere quanto al ruolo che il linguaggio ha nella costruzione della soggettività, ma fronteggiano altresì l'ansia di uno scollamento tra lingua e realtà, il fatto che essa non sia in grado di raccontare appieno il mondo. Come spesso sottolineato

---

[60] Michail Michajlovič Bachtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, a cura di Michael Holquist, trad. di Caryl Emerson e Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981, p. 305.

[61] Poiché si tratta di questioni assai complesse, ricche di sfumature e con implicazioni che vanno ben oltre lo spazio concesso in questa sede, queste considerazioni sono proposte senza alcuna pretesa di esaustività; si offrono solo suggestioni come binari guida lungo i quali si collocano le riflessioni relative alla lingua dei personaggi shakespeariani nei capitoli di questo lavoro. Lacan qui viene indicato come capostipite che inaugura di un vastissimo filone di studi che, a partire dalla crisi dello Strutturalismo del primo Novecento, si interroga sul linguaggio nell'ambito della psicoanalisi e della teoria del testo: in particolare, fondativi per le mie riflessioni sono inoltre gli scritti di Jacques Derrida in merito alla parola rubata e al testo aperto e differito [cfr., ad esempio, *La scrittura e la differenza*, Torino: Einaudi, 2002 (1ª ed. francese 1967)], nonché quelli di Julia Kristeva per quanto riguarda le pratiche significative (cfr., ad esempio, *Materia e senso. Pratiche significanti e teoria del linguaggio*, Torino: Einaudi, 1980).

dalla critica storicista e materialista[62], l'Inghilterra della prima età moderna rappresenta il momento in cui più si assiste alla formazione della soggettività e dell'identità nazionale per mezzo di un linguaggio di per sé tanto instabile da esemplificare molti degli aspetti che caratterizzano le configurazioni novecentesche del soggetto linguistico, descritto come incompiuto e in continuo divenire.

Ciò che Shakespeare mette in scena è il processo di formazione del soggetto *early modern*, in tutte le sue potenzialità così come nelle sue derive rispetto a una lingua che nel Rinascimento era in piena trasformazione, mentre al contempo si preparava a fungere da veicolo di rappresentazione di una cultura sempre più assertiva e competitiva nello scenario europeo. Come ricorda Stephen Greenblatt nell'ormai celebre *Renaissance Self-Fashioning*, il processo di "self-fashioning is always […] in language"[63]: il linguaggio *early modern* viene individuato come la materia che modella il sé, benché (o forse proprio perché) esso stesso – il linguaggio – fatichi a plasmarsi e plasmare, e si mostri nelle sue crepe, come una lingua problematica ed elusiva.

A differenza del modello romantico in cui è il soggetto che esprime il proprio sentire attraverso la parola, nel pensiero dell'Inghilterra rinascimentale è allora la lingua che parla e forma le soggettività, che tratteggia identità, corpi e sguardi. Non a caso, parte degli studi sul linguaggio della critica e della filosofia del secondo Novecento, in particolar modo nell'ambito post-strutturalista e decostruzionista, si sono concentrati proprio sulla lingua *early modern* come grande esemplificazione della crisi del *logos* che è al centro di queste riflessioni contemporanee: le derive dello Strutturalismo che sostanziano, ad esempio, il pensiero di Jacques Lacan e Jacques Derrida a proposito di un soggetto 'parlato' dalla lingua trovano esemplificazioni utili nel linguaggio rinascimentale inglese e soprattutto in quello di Shakespeare.

La lingua di Poor Tom trova dunque possibilità di essere letta alla luce dell'ansia rinascimentale a proposito di un possibile scollamento fra lingua e parola, così come alla luce del pensiero linguistico novecentesco. Certamente quello di Tom è un linguaggio già pronto, che egli assume su di sé a diversi livelli: come lingua di una soggettività rinascimentale costruita dalle parole, come lingua di un personaggio teatrale che si

[62] Nell'ambito rispettivamente del New Historicism americano e del Cultural Materialism britannico, si fa qui particolare riferimento a due volumi miliari nell'ambito degli studi sul rapporto fra linguaggio e soggettività nella cultura rinascimentale inglese: Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago e Londra: The University of Chicago Press, 1980; Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, Londra: Methuen, 1985.
[63] Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, p. 9.

articola e definisce sulla scena, come lingua di una figura fortemente stereotipata nella cultura cui appartiene e che proprio nel linguaggio folle trova caratterizzazione. Per tutti questi motivi, Tom incarna la realizzazione drammatica piena della mostruosità in questo lavoro intesa come incrocio delle categorie deforme/informe. Tom è colui (o ciò) che sfugge e si sottrae alla significazione e dunque alla nominazione: Shakespeare lo costruisce in modo tale che possa rimanere inaccessibile. Il pubblico è consapevole della sua natura fittizia e, poiché viene continuamente ricreato in scena attraverso voci che si sovrappongono, Poor Tom si offre non come soggettività piena ma come una catena di significanti che la rappresentano e di cui più che padrone è l'effetto.

2

“Lumpe of flesh” e “mooncalfe”: le deformazioni informi di Richard III e Caliban

Richard III e Caliban sono notoriamente emblema della deformità fisica, due fra le figure più note e discusse del canone shakespeariano[1], la cui associazione con un nutrito campionario di aberrazioni e mostruosità del corpo è divenuta automatica nel corso dei secoli[2]. La gamma di percezioni e concezioni del mostruoso intercettata da questi due personaggi è tanto ampia quanto diversificata e, benché accomunati – almeno a livello di immaginario – da una medesima condizione di deformità fisica, Richard e Caliban differiscono per molti aspetti, che operano sul modo in cui la loro mostruosità viene costruita nel testo e osservata dallo sguardo interno e del pubblico.

Al mostruoso da fiera dal carattere popolare e parodistico (quel meraviglioso non controllabile che fa sgranare gli occhi) di cui Caliban inconsapevolmente si fa istanza si contrappone, infatti, la mostruosità colta e culturalmente conscia di Richard; all’immaginario esotico e fantastico che nutre la rappresentazione del corpo di Caliban si contrappone il mostruoso introiettato di un personaggio con cui Shakespeare mette in scena uno dei sovrani più noti della storia britannica. Il diverso registro drammatico con cui si raccontano le vicende di Richard e Caliban, inoltre, modifica radicalmente la percezione del significato del mostruoso di volta in volta rappresentato: in quanto personaggio storico e tragico, il corpo deforme di Richard suscita terrore tanto in scena quanto nello spettatore e nel lettore; di fronte a Caliban, che al contrario abita un mondo di finzione romanzesca, la reazione è invece di curiosità e riso, e il miscuglio di generi

[1] La fama di Richard III e Caliban, come quella di molti fra i personaggi più noti del canone shakespeariano, trascende i confini del dramma e della scena teatrale *early modern* e viaggia nel corso dei secoli, nelle diverse tradizioni culturali e attraverso riscritture e adattamenti intermediali. Da un lato, Richard rappresenta “a twisted, perverse, and utterly ruthless monster who nonetheless exercises a weird charisma” [Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, Princeton: Princeton University Press, 2013 (1ª ed. 2001), p. 167]; dall’altro lato, Caliban è un personaggio affascinante, oggetto di “more than three centuries of ‘Caliban watching’” (Alden T. Vaughan e Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare’s Caliban: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 20).

[2] Basti pensare al fatto che il sostantivo ‘Calibano’ viene talora assunto come termine che definisce per antonomasia un essere mostruoso, brutale e deforme (Prospero stesso fa questo uso del nome di Caliban nella seconda scena del primo atto), o al fatto che Richard si è contraddistinto tanto per crudeltà quanto per disarmonia delle fattezze fisiche, anche a causa della fama dei testi shakespeariani che ne raccontano le gesta e i misfatti.

drammatici tipico del *romance* fa sì che la sua mostruosità oscilli fra la dimensione tragicomica della parodia e le complesse rappresentazioni del 'mostro' introiettato di matrice tragica.

Di fronte a tali differenze costitutive, la deformità è l'unico aspetto che Richard e Caliban hanno in comune: nel corso di questo capitolo, si vedrà infatti come nei drammi che ne raccontano le vicende essi siano oggetto di decostruzioni e ricostruzioni che li rendono due figure dalla fisionomia estremamente precaria e sfuggente, ma come entrambi siano sempre definiti da una deformità che il testo presuppone e che viene continuamente sondata ma mai scardinata.

Da un lato, Caliban è una figura immediatamente marchiata da questa imprecisa ma intrinseca malformazione del corpo. L'elenco delle *dramatis personae* nel testo del First Folio del 1623, prima versione a stampa di *The Tempest*, lo presenta come "a salvage and deformed slave", mettendone subito in risalto gli aspetti caratterizzanti: la condizione di sottomissione, la provenienza da un mondo lontano e diverso e la deformazione fisica. Tuttavia, mentre è possibile ricostruire almeno parzialmente la storia dell'assoggettamento di Caliban a Prospero attraverso il racconto dell'arrivo del Duca sull'isola e dell'instaurarsi di rapporti di potere fra i due, il testo è consistentemente fumoso e spesso contraddittorio quanto alla deformità e allo statuto di "savage" di Caliban[3], due condizioni che confluiscono in un'immagine unica di corpo deviante portatore di alterità.

Nel corso dei cinque atti del dramma, l'appellativo "monster" in riferimento a Caliban, variato di volta in volta attraverso l'uso di aggettivi e denotazioni, viene ripetuto ben quaranta volte[4]. Anch'esso rimane, malgrado ciò, una definizione sempre vaga che non comporta mai una vera specificazione della misura in cui questa creatura mostruosa è effettivamente deforme. Benché il termine 'monster' non venga mai utilizzato da Prospero come categoria descrittiva, sarà proprio lui a suggellarne la deformità quando lo definisce un "misshapen knave" (5.1.268). Anche in questo caso, "misshapen" rimanda a una mostruosità imprecisa ma semioticamente densa, e comunque basata sul presupposto che in qualche misura il corpo di Caliban non sia conforme a una prescrizione normativa.

Allo stesso modo, anche nel caso di Richard la deformità fisica si configura come un aspetto sempre presupposto e imposto sulla figura del re usurpatore come marchio

[3] Cfr. Vaughan e Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban*, p. 8.
[4] L'uso smodato del sostantivo specifico 'monster' in tre diverse scene del dramma (2.2, 4.1, 5.1) è da attribuirsi esclusivamente a Trinculo e Stephano.

indelebile sin dal primo riferimento: nella versione in Quarto del 1594, egli è presentato fra i personaggi di *Henry VI – Part II* come "Richard crookback"[5], denominazione che inscrive immediatamente il suo corpo in un regime di deformità fisica, ulteriormente confermato dal fatto che per sua stessa ammissione egli è:

> Not shaped for sportive tricks, / […] rudely stamped, […] / […] curtailed of this fair proportion, / Cheated of feature by dissembling nature, / Deformed, unfinished, sent before [his] time / Into this breathing world, scarce half made up, / And that so lamely and unfashionable / That dogs bark at [him] as [he] halt[s] by them. (*R3*, 1.1.14-23)

Dal punto di vista delle percezioni esterne del corpo di Richard, la deformità viene enfatizzata negli epiteti ingiuriosi che gli sono rivolti, almeno fino alla fine del terzo atto di *Richard III* ("misshapen", "deformed", "crooked", "crookback", "bunch-backed", "unfinished").

Non stupisce che ad aumentare il portato 'mostruoso' di questi due corpi deformi nell'immaginario del pubblico del loro tempo concorrano, inoltre, fattori storici e culturali. Si vedrà in seguito, infatti, come la figura di Caliban richiamasse alla mente del suo pubblico un foltissimo campionario di creature mostruose raccontate nella letteratura di viaggio e nella cartografia fantastica a partire dalla fine del Quattrocento[6], creature queste spesso definite in base a presunte disarmonie e malformazioni del corpo. Occorre inoltre sottolineare che nella rappresentazione di Richard confluiscono altri racconti sul suo corpo, versioni a loro volta frutto di manipolazioni e riscritture che sono servite alla

[5] Cfr. l'edizione digitale de *The Norton Shakespeare - Third Edition* a cura di Greenblatt et al., *op. cit.*. In questo senso, è significativo che, pochi anni dopo le rappresentazioni della prima tetralogia, Ben Jonson intitoli un dramma (ormai perduto) dedicato alla figura di Richard III *Richard Crookback* (1602, https://lostplays.folger.edu/Richard_Crookback).
[6] Per una discussione dettagliata di questo tema, si rimanda al Paragrafo 1.1.

creazione del mito Tudor[7]: Richard, figura iconica[8] e personaggio storico la cui fama – una "notorious identity"[9] – era ben presente nell'immaginario dell'epoca, era dunque già deforme nella mente del pubblico ancor prima che sulla scena[10].

Per quanto assai differenti, ciò che risalta nelle deformità di Richard e Caliban è allora proprio la comune impossibilità di essere definite in modo preciso, a dispetto non solo della ricchezza di descrizioni elaborate e precise del teatro shakespeariano, ma anche del fatto che all'epoca l'interesse morboso per i dettagli più raccapriccianti dei corpi cosiddetti 'mostruosi' fosse enorme e che la letteratura teratologica coeva amasse

---

[7] Con l'espressione 'Tudor myth' si vuole indicare una particolare costruzione discorsiva all'interno della storiografia e letteratura inglese volta alla promozione dei regni dei sovrani Tudor come un'età aurea di pace e prosperità: essa si basa sul confronto con il Cinquecento, che viene rappresentato come un'era buia di guerre civili, anarchia e incontrollabile violenza causata dal governo di sovrani 'mostruosi' come Richard III. A tale proposito, Marjorie Garber afferma, infatti, che le fonti storiografiche e letterarie contribuirono a costruire il personaggio storico di Richard come *villain*, sovrano usurpatore dal corpo deforme, per consolidare questo mito fondativo del nascente impero britannico: "the shape in which we encounter him is already a deformed one – the natural deformity of historical record. […] Richard is not only deformed, his deformity is itself a deformation. His twisted and misshapen body encodes the whole strategy of history as necessary deforming and *un*forming – with the object of *re*forming – the past" (Marjorie Garber, *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, New York: Methuen, 1987, pp. 28-51). Garber illustra questi processi di deformazione della storia sottolineando che, per esempio, un'analisi ai raggi-X della ritrattistica di Richard di inizio Cinquecento mostra come egli fosse inizialmente rappresentato con le spalle simmetriche e come uno di questi ritratti (Royal Collection) sia stato poi manomesso per rendere la spalla destra più alta di quella sinistra. Inoltre, non tutte le fonti storiografiche riportano lo stesso tipo di asimmetria del corpo di Richard: John Rous afferma che egli aveva "unequal shoulders, the right higher and the left lower" (*Historia Regum Angliae*, Oxford: Thomas Hearne, 1745, 1ª ed. 1716, f.135), mentre Thomas More riporta che "his left shoulder [was] much higher" (*The Works of Sir Thomas More Knyght, Sometyme Lorde Chauncellour of England, Wrytten by him in the Englysh Tonge*, Londra: William Rastell, 1557, p. 37). A questo proposito, si ritiene opportuno menzionare brevemente lo scavo archeologico condotto dalla University of Leicester, che nel 2012 ha portato al ritrovamento dello scheletro di Richard III nei pressi della Greyfriars Friary Church a Leicester. Solo un'analisi accurata con gli strumenti odierni ha permesso, infatti, di stabilire con certezza che il re soffriva di una patologia della spina dorsale senza essere, tuttavia, afflitto da una grave deformità (cfr. Richard Buckley, Mathew Morris, Jo Appleby, Turi King, Deirdre O'Sullivan e Lin Foxhall, "'The King in the Car Park': New Light on the Death and Burial of Richard III in the Greyfriars Church, Leicester, in 1485", *Antiquuity* 87, 2013, pp. 519-38).

[8] Su questo punto, vedere Garber, *Shakespeare's Ghost Writers*, pp. 35-6; Linda Charnes, *Notorious Identity: Materializing the Subject in Shakespeare*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1993, pp. 20-69.

[9] Come affermato da Charnes, Richard è "the most 'notorious' of all the historical kings Shakespeare chose to represent" (Charnes, *op. cit.*, p. 28).

[10] Una particolare enfasi sulla presunta singolare conformazione fisica di Richard III era presente nelle illustri fonti storiografiche che avevano raccontato la sua vita e il suo regno: la *Historia Regum Angliae*, poderoso volume scritto fra il 1489 e il 1491 da John Rous e pubblicato in due edizioni nel 1716 e 1745; *The History of King Richard III* di Thomas More, scritto in inglese e in latino fra il 1513 e il 1518, ma pubblicato solo postumo nel 1557 (in inglese) e nel 1565 (in latino). Ampiamente basati sul lavoro di More sono: Edward Hall, *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster & Yorke*, scritto e pubblicato nel 1548; il terzo volume de *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* di Raphael Holinshed (due ed., 1577 e 1587); *The Mirror for Magistrates* (1559-1610); *Richardus Tertius*, dramma scritto in latino da Thomas Legge e messo in scena nel 1579. Per una panoramica dettagliata delle fonti storiografiche e letterarie alla base della rappresentazione shakespeariana di Richard III si veda l'introduzione a cura di James R. Siemon nell'edizione Arden 3 del dramma (Shakespeare, *Richard III*, pp. 51-79).

immaginarne la forma a livello sia verbale che visivo. Dall'origine etnica all'aspetto, dall'età al colore, tutto è incerto in Caliban. Allo stesso modo, benché il *play* fornisca alcuni dettagli sulla conformazione fisica di Richard, anche le narrazioni sul corpo di quest'ultimo – quelle nel dramma e quelle storiografiche che lo precedono e pervadono – sono talora discordanti nella loro molteplicità. L'impossibilità di stabilire quale sia la forma 'altra' dei corpi di Caliban e Richard invita allora a ripensare questa deformità mostruosa nei termini di una mostruosità senza forma che trascende le barriere della pelle e dei corpi. Il corpo marchiato dalla colpa di questa deformità disincarnata può essere dunque reinterpretato come il segno cangiante di una diversa concezione di mostruosità che si serve dei corpi mostruosi per proiettarvi più ampie e diffuse ansie culturali della prima età moderna e dei secoli successivi.

L'obbiettivo di questo capitolo è mostrare come nel testo shakespeariano la traccia di queste deformazioni informi sia riscontrabile proprio nel linguaggio che cerca di sondarle. In secondo luogo, si formula l'ipotesi che la mostruosità emblematica di Richard e Caliban non sia solo radicata nei loro corpi ma anche e soprattutto nei significati che essi veicolano e da cui vengono contaminati. Come insegna Foucault, il corpo deforme può essere decodificato, classificato e, quindi, regolato attraverso pratiche di controllo, discriminazione ed esclusione[11]. Al contrario, un corpo ibrido e senza forma sfugge alle griglie interpretative e si fa schermo bianco su cui proiettare senza filtro la stratificazione di sensi che questi 'mostri' incarnano.

2.1 Dal deforme all'informe: anatomia di due mostri

Come spesso accadeva in età rinascimentale al momento del confronto con creature e fenomeni inspiegabili o non rispondenti a supposte leggi di natura, i corpi mostruosi di Richard e Caliban si configurano come segni da interpretare, forme da interrogare. In scena sono, infatti, molti i personaggi che si affannano a decodificare e classificare la loro incontenibile diversità e affiora nei drammi l'urgenza di determinare il *genus* – metaforicamente l'origine, il sesso, la specie – di queste due creature mostruose e del loro corpo.

[11] Si fa qui riferimento in generale al pensiero di Foucault e alla trattazione delle pratiche di controllo dei soggetti. Nello specifico, il rimando è all'applicazione della teoria foucaultiana all'analisi del corpo 'anormale' contenuta nel volume *Gli anormali*.

Lo sguardo viviseziona i corpi 'deformati' di Richard e Caliban e, messo di fronte all'impossibilità di accertarne la forma e la natura, li smembra, spargendone le parti su un'immaginaria tavola anatomica che diventa lo spazio di negoziazione e contestazione dei significati cui questi corpi rimandano. Ogni frammento viene così offerto allo sguardo avido del pubblico, notoriamente appassionato di pratiche anatomiche che consentano un'osservazione della materia dall'interno, diventando a sua volta un nuovo mostro. Questa passione scientifica per le esplorazioni dell'anatomia[12] emerge in *The Tempest* a partire dal dialogo fra Trinculo e Stephano, rispettivamente buffone e cantiniere sulla nave di Alonso. Dopo essersi imbattuti per la prima volta in Caliban, i due danno infatti voce in modo particolarmente efficace al processo di esplorazione e scoperta dell''altro', mostrando uno sguardo carico di meraviglia e paura che richiama alla mente – seppur nella forma parodica della farsa – pose e modalità del conquistatore europeo rinascimentale di fronte agli abitanti del Nuovo Mondo[13]:

> TRINCULO. What have we here, a man or a
> fish? Dead or alive? A fish: he smells like a fish, a very
> ancients and fish-like smell, a kind of – not of the newest
> – poor-John. A strange fish!
> […] Legged
> like a man and his fins like arms! Warm, o'my troth! I do
> now let loose my opinion, hold it no longer: this is no
> fish, but an islander that hath lately suffered by a
> thunderbolt.
> […]
> STEPHANO. This is some monster of the isle, with four
> legs, who hath got, as I take it, an ague. Where the devil
> should he learn our language?
> (2.2.24-36, 64-6)

Analogamente, anche il Richard shakespeariano si caratterizza per un "famously distinctive body [that] is always at stake"[14]. Il suo è un corpo semioticamente inesauribile

[12] Un "probing and explorative aim of the new science established as a permeating heuristic model" [Del Sapio Garbero, "Introduction: New Visual Paradigms", in ead., *Shakespeare and the New Science*, p. 14].
[13] Questa tematica verrà approfondita nel paragrafo 2.4.1. Per una trattazione teorica, si rimanda al Paragrafo 1.1. del presente lavoro.
[14] Katherine Schaap Williams, "Enabling Richard: The Rhetoric of Disability in *Richard III*", *Disability Studies Quarterly* 29:4, 2009, http://dsq-sds.org/article/view/997.

che non solo viene continuamente evocato ma che, nel corso di tale processo, viene profanato e riscritto. Lo stesso Richard, che differisce da Caliban anche per una profonda consapevolezza della propria anomalia, fa della propria forma un'arena di dibattito a partire dalla seconda scena del terzo atto di *Henry VI – Part III*, quando nel suo primo soliloquio lamenta le proprie deformazioni e le loro conseguenze sulle rappresentazioni di sé:

> Why, Love forswore me in my mother's womb
> And, for I should not deal in her soft laws,
> She did corrupt frail Nature with some bribe
> To shrink mine arm up like a withered shrub,
> To make an envious mountain on my back,
> Where sits deformity to mock my body;
> To shape my legs of an unequal size,
> To disproportion me in every part
> Like to a chaos or an unlicked bear whelp
> That carries no impression like the dam –
> And am I then to be beloved?
> O monstrous fault, to harbor such a thought!
> (3*H6*, 3.2.153-64)

Nell'ottica di una continua indagine sul corpo mostruosamente deforme, è dunque particolarmente significativo che, anche nel celebre soliloquio di apertura del *play* eponimo, Richard indichi come suo principale passatempo "to see my shadow in the sun / And descant on mine own deformity" (*R3*, 1.2.26-7). In questo contesto, il verbo 'to descant'[15] implica allo stesso tempo il racconto di un fatto e la riflessione sul fatto stesso: la deformità di Richard viene, quindi, presentata sin dall'inizio del dramma come un elemento problematico su cui meditare e di cui discutere, come un terreno esposto agli attacchi esterni e interni.

La precisione e concretezza dell'osservazione che caratterizza questo sguardo esplorativo tipico dell'anatomia si infrange, tuttavia, contro l'impossibilità di dare forma precisa ai corpi mostruosi di Richard e Caliban: l'enigma del loro corpo non può essere risolto, e la "monstrous shape" (*Tmp*, 3.3.31) di Caliban e Richard rimane, di fatto,

[15] Il significato del verbo 'to descant' riportato dall'*OED* è "2.a. To make remarks, comments, or observations; to comment (*on*, *upon*, *of* a subject, topic, etc.) (?1510)".

amorfa. Essi restano un interrogativo irrisolto, un testo da scrivere, un vuoto da colmare, ed emergono come materia da plasmare e riplasmare, una *chora* platonica in potenza in attesa di un demiurgo che possa ri-generarla e donarle una forma[16]. Il significato ultimo dei corpi di Richard e Caliban rimane insomma inesorabilmente differito e i loro corpi non si lasciano ridurre a singole categorie comuni né tantomeno sono riconducibili – quand'anche per negazione – al modello platonico di bellezza. Questa forma di Richard e Caliban può esistere, allora, solo in qualità di scarto, lo scarto di matrice neoclassica fra ciò che è normale e anormale, fra ciò che è naturale e innaturale.

Nella parola shakespeariana la presenza di riferimenti ai corpi di Richard e Caliban come materia informe, decomposta e deformata, è endemica. Nel caso di Richard, a partire da *Henry VI – Part III*, è frequente il riferimento a un corpo stigmatizzato dall'onta della deformità, come dimostrato dalle parole della regina Margaret quando lo definisce "foul misshapen stigmatic" (*3H6*, 2.2.136). Nel suo primo soliloquio della tetralogia, in particolare, Richard paragona il proprio corpo a un "chaos or an unlicked bear whelp / That carries no impression like the dam" (*3H6*, 3.2.161-2), facendo riferimento a una credenza molto diffusa all'epoca secondo cui i cuccioli di orso nascevano sotto forma di "formless lumps" e venivano in seguito "licked into shape" dalle madri[17]. In quanto "unlicked", Richard si propone quindi come un essere non propriamente formato, come un cucciolo condannato a un'eterna informità dall'assenza della lingua della madre, costretto a esistere solo sotto forma di "chaos", di disordine morfologico. Sebbene il testo ci offra molteplici descrizioni del suo corpo (la schiena gobba, il braccio rattrappito, le spalle asimmetriche), questa condizione originaria di Richard non viene mai modificata o scardinata.

In questo senso, è sintomatico che, pochi versi dopo la sua prima apparizione in scena nella tetralogia, Clifford si riferisca a Richard come "foul indigested lump" (*2H6*,

[16] Questi aspetti della filosofia platonica – il mito del Demiurgo e la concezione del caos come *chora* – sono trattati in un famoso dialogo scritto attorno al 360 a.C., il *Timeo*, in cui Platone si interroga su problemi di natura cosmologica, fisica ed escatologica.

[17] Questa credenza fra il mitico e il fantastico viene tramandata a partire dalla *Historia Naturalis* (8:36) di Plinio il Vecchio, opera molto nota e studiata nelle *grammar school* per tutto il Cinquecento, benché la prima traduzione in inglese a cura di Philemon Holland risalga al 1601. Nell'ottavo volume, capitolo XXXVI, lo storiografo afferma che: "At the first, they seeme to be a lumpe of white flesh without all forme, little bigger than rattons, without eyes, and wanting hair; onely there is some shew and appearance of clawes that put forth. This rude lumpe, with licking they fashion by little and little into some shape: and nothing is more rare to be seen in the world, than a shee beare bringing forth her young" (C. Plinius Secundus, *The Historie of the World*, trad. di Philemon Holland, Londra: Adam Islip, 1601, pp. 192-234, l. VIII, ch. XXXVI, http://penelope.uchicago.edu/holland/pliny8.html). Si è scelto di riportare la versione in lingua inglese del passaggio per mostrare la somiglianza fra le espressioni presenti nel testo shakespeariano e nella traduzione di Holland.

5.1.157), definizione che viene ripresa quasi letteralmente in *Henry VI – Part III* da re Henry che lo descrive come un "undigested and deformed lump" (*3H6*, 5.6.51). 'Indigested' e 'undigested' erano termini inconsueti all'epoca, usati per indicare qualcosa di "not ordered or arranged; without form or arrangement of parts; shapeless, unformed, chaotic"[18]; l'uso del sostantivo 'lump', allo stesso modo, allude a una "compact mass of no particular shape; a shapeless piece or mass"[19] e risuona con la in-formità, la mancanza di forma del corpo di Richard evocata dal suo paragone con un "bear whelp".

Lo stigma del corpo malforme di Richard è inoltre rappresentato da un generale senso di disarmonia, da una mancata adesione all'ideale di equilibrio e simmetria delle parti di matrice classica ancora ampiamente diffuso in età rinascimentale. Richard, rappresentato come gobbo e presumibilmente zoppo, è il polo antitetico di questa Idea platonica di bellezza: l'enfasi sulla sua deformità intesa come sproporzione emerge, infatti, anche dalle parole con cui egli ammette di avere "legs of an unequale size" (*3H6*, 3.2.159) e "disproportion […] in every part" (*3H6*, 3.2.160), nonché di essere "curtailed of this fair proportion" (*R3*, 1.1.18).

Rispetto ai due drammi precedenti nella tetralogia, in *Richard III* l'indagine sul corpo del protagonista si fa più strutturale e radicata, assumendo significati sempre più complessi su cui si ritornerà in seguito. Vale la pena sottolineare sin d'ora, tuttavia, che questo personaggio shakespeariano si interroga continuamente sulla propria anatomia anormale e che, a partire dal celebre soliloquio di apertura del dramma, anche i riferimenti alla deformità informe del futuro re si moltiplicano. Di nuovo, è Richard stesso che "descant[s] on [his] own deformity" (*R3*, 1.1.27) e che descrive se stesso nei termini di un corpo:

> Not shaped for sportive tricks,
> Nor made to court an amorous looking-glass,
> I, that am rudely stamped, and want love's majesty
> To strut before a wanton ambling nymph;
> I, that am curtailed of this fair proportion,
> Cheated of feature by dissembling Nature,

[18] 'Indigested' (*OED*): "Not digested; undigested; 1.a. Not ordered or arranged; without form or arrangement of parts; shapeless, unformed, chaotic" (1613). 'Unidigested' (*OED*): "1. Not brought to a mature or proper condition by natural physical change (1528); 3 a. Not reduced to order or harmony; not properly arranged or regulated; chaotic; confused (1598)".

[19] 'Lump' (*OED*): "1.a. A compact mass of no particular shape; a shapeless piece or mass; often with implication of excessive size, protuberant outline, or clumsiness" (a1300).

Deformed, unfinished, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionable
That dogs bark at me as I halt by them –
(*R3*, 1.1.14-23)

L'enfasi sulla sproporzione è una costante nei soliloqui di Richard, ma altrettanto significativa è l'insistenza sulla informità del corpo "not shaped" – privo di una forma idonea all'esercizio dei piaceri ma anche in assoluto senza forma: in perfetta sintonia con espressioni quali "lump" e "unlicked bear whelp", Richard il deforme appare come "unfinished" e "scarce half made up", incompleto e non finito, gettato nel mondo prima di aver raggiunto il proprio *télos*.

Il corpo di Richard viene costantemente inscenato in versioni mutevoli e spesso contraddittorie che ne avallano la rappresentazione come 'mostro' informe. Come si vedrà, egli è un abile dissimulatore in grado, alla stregua del divino Proteo[20], di cambiare forma a proprio piacimento: "I can add colors to the chameleon, / Change shape with Proteus for advantages" (*3H6*, 3.2.191-2). Nelle sue parole e nella parola degli altri personaggi in scena, Richard può "put on some other shape" (*R3*, 4.4.286), ovvero egli può assumere non *una* ma *molte* forme sempre temporanee e non di rado ossimoriche. Partendo dai racconti su di sé egli sembra, infatti, essere *allo stesso tempo* mal-formato, non-formato e pre-formato[21] ("deformed, unfinished, sent before my time / Into this breathing world", *R3*, 1.1.20-1), nonché 'iper-formato' (*3H6*, 5.6.53, 75; *R3*, 4.4.49), sicché il suo corpo, tramandato come mostruosamente deforme, può essere ripensato come mostruosamente informe[22].

Nel corso dei cinque atti di *Richard III*, l'oggetto contro cui i personaggi si scagliano con ira e disgusto saranno sempre più le azioni e sempre meno il corpo di Richard. Tuttavia, è significativo che proprio nella scena del corteggiamento di Lady Anne (1.2), futura moglie poco più che adolescente di Richard[23], ritorni più volte

[20] Proteo, citato – fra gli altri – da Omero nell'*Odissea* e da Virgilio nelle *Georgiche*, è una divinità marina della mitologia greca nota per la facoltà di prendere l'aspetto di qualsiasi animale o elemento (fuoco, vento o acqua).
[21] Garber, *Shakespeare's Ghost Writers*, p. 32.
[22] Charnes fa riferimento a "the play's ontological habitus, within which Richard is forced to partake, however anamorphically, of a 'sense' […] of his prior textual existence. This subjectivity, then, is a paradoxical effect of his alienation from an identity that always precedes him" (Charnes, *op. cit.*, p. 30).
[23] Si tratta di un corteggiamento atipico cui Anne, vedova del principe Edward – figlio di re Henry VI –, prende parte inizialmente in modo non consapevole e a cui cede solo alla fine di un'estenuante invettiva contro Richard, l'omicida del suo primo marito, lunga più di duecento versi (*R3*, 1.2.1-227). Come si vedrà

l'associazione fra Richard e il suo corpo come materia informe e malefica ("thou lump of foul deformity", "diffused infection of a man", "thou dost infect mine eyes", *R3*, 1.2.57, 78, 151).

Malefica e informe, camaleontica e instabile è anche la parvenza di Caliban in *The Tempest*. Chi o cosa è Caliban? È un uomo, un pesce, un demone? Se è un uomo, qual è la sua provenienza? A quale etnia appartiene? Dove risiede la mostruosa deformazione che gli altri inscrivono continuamente sul suo corpo? Difficile rispondere a questi quesiti in un *play* come *The Tempest* abitato da corpi che sono "shapes" (1.2.479)[24], ombre nelle mani di Prospero che modella le forme e ne (ri)crea, di volta in volta, i contorni.

Caliban è l'emblema del mostro inteso come il "misto" foucaultiano, colui che trasgredisce le leggi della natura e scardina le dicotomie, insinuandosi nelle porosità delle linee di demarcazione: il "misto" come mostro – il misto di due regni, animale e umano, di due specie, di due individui, di due sessi, di vita e di morte, di forme[25]. Questo è il tipo di destabilizzazione del metro di giudizio messa in atto dal corpo mostruoso e multiforme di Caliban, il cui potenziale sovversivo è aumentato in modo esponenziale dal fatto di portare in scena non solo una ma numerose sfumature di "misto" contemporaneamente: uomo *e* animale, vivo *e* morto, terreno *e* demoniaco, uno *e* molteplice[26].

Benché la voce determinante nel plasmare la forma e la soggettività di Caliban sia quella di Prospero, sono Trinculo e Stephano a mettere in scena una indagine parodica sul corpo misterioso del "monster" (2.2). Come già si è visto, la creatura scoperta dai due non ha forma precisa, ma abita la soglia fra il regno animale e umano ("half a fish and half a man", 3.2.28), fra il mondo terreno e quello degli inferi, fra la vita e la morte. Nell'arco di un'unica scena (2.2), Caliban viene etichettato come "strange fish" (27), "an islander that hath lately suffered by a / thunderbolt" (35-6), "some monster of the isle" (64), "cat" (82), "mooncalf" (105), "dead mooncalf" (109) e "moon-/calf" (132-3); inoltre, la sua 'mostruosità'[27] è qualificata in modo vario attraverso una serie di molteplici

---

nel paragrafo 2.3.2, in questa scena Richard appare come incarnazione del *dissembler* machiavellico che modula i significati del proprio corpo attraverso un magistrale uso dell'arte della retorica fino a persuadere Anne a sposarlo.

[24] Cfr. Maria Del Sapio Garbero, *Il bene ritrovato. Le figlie di Shakespeare dal* King Lear *ai romances*, Roma: Bulzoni, 2005, p. 250.

[25] Cfr. Foucault, *Gli anormali*, p. 65.

[26] Esempi di versi in cui emergono queste dicotomie 'mostruose' sono: 2.2.24-5 (uomo *e* animale); 2.2.25, 109 (vivo *e* morto); 1.2.320-1 (terreno *e* demoniaco); 2.2.88-93 (uno *e* molteplice). Quest'ultimo esempio si riferisce al passaggio in cui Caliban, nascosto sotto uno stesso mantello con Trinculo, appare a Stephano con "Four legs and two voices" (2.2.88).

[27] Il termine 'monster' viene ripetuto quattordici volte nella scena 2.2 e verrà ripreso altre quindici nella scena 3.2.

attribuzioni aggettivali quali “very shallow” (141), “very weak” (142), “most poor credulous” (143), “most perfidious and drunken” (147), “puppy-/headed” (151-2), “most scurvy” (152), “poor” (155), “abominable” (156), “most ridiculous” (162), “howling” (175), “drunken” (175), “brave” (182).

Non emerge tuttavia un ritratto preciso, ma solo l’abbozzo sfuocato di una creatura senza contorni, in una dinamica di imprecisa rappresentazione del corpo di Caliban che è una costante in tutto il *play*. Egli rassomiglia tanto a un pesce quanto a un antropofago, ha pinne e unghie lunghe (2.2.33, 165), è mostro schiavo ma prode, maliziosamente depravato ma ignorante e stolido[28]: da qui una mostruosità che oscilla e sfugge, incagliandosi nelle pieghe dell’immaginario.

Soprattutto nella prima età moderna, “monster” è già di per sé un termine irrimediabilmente generico che apre nell’immaginario orizzonti di senso vastissimi. Questo appellativo non è indicativo, dunque, di precisi caratteri, ma innesca risposte emotive in chi lo osserva, soprattutto perché i tentativi di specificazione aggettivale non risultano mai disambiguanti. L’uso ripetuto del superlativo assoluto inglese introdotto da “most”, inoltre, invece che dare maggior risalto a un tratto del corpo di Caliban, sembra piuttosto veicolare il senso di meraviglia mista a terrore suscitato nell’osservatore che si imbatte per la prima volta in un corpo mostruoso, indefinibile e incomprensibilmente ‘altro’, come spesso accadeva concretamente nell’età delle grandi esplorazioni geografiche.

A differenza di coloro che sopravvivono alla sua tempesta, Prospero con la sua invettiva contro Caliban non indaga il corpo dello schiavo, ma al contrario lo trascende per farne lo specchio di altre mostruosità legate alla sua sessualità incontenibile, alla sua condizione di servitù e alla sua genesi nel grembo della madre, la strega Sycorax. Tuttavia, anche termini quali “earth” (1.2.315) e “filth” (1.2.347), pronunciati da Prospero, rimandano a una materia informe da plasmare e in-corporare.

Ed è proprio in quanto materia informe in continuo divenire che il Caliban e il Richard del teatro shakespeariano si configurano come ‘creature’ nel senso etimologico del termine: nel suffisso nominale verbale *-ura* in aggiunta al verbo latino *creo* riecheggia, infatti, il senso di un continuo divenire suggerito dall’assonanza con il participio futuro latino, l’infinita attesa di qualcosa che è “about-to-be-created”[29] ma eternamente

[28] Per un’analisi più dettagliata delle molteplici caratterizzazioni della figura di Caliban si rimanda al paragrafo 2.4.
[29] Julia Reinhard Lupton, “Creature Caliban”, *Shakespeare Quarterly* 51:1, 2000, p. 9.

imperfetta, incompleta; 'creatura' è "a made or fashioned thing but with this sense of continued or potential process, action, or emergence […]. The *creatura* is a thing always in the process of undergoing creation […], perpetually becoming created, subject to transformation at the behest of the arbitrary commands of an Other"[30].

2.2 Ripensare la forma: la 'mola', traccia del materno

Caliban e Richard vengono dunque costantemente ri-concepiti e ri-generati dalle parole e dagli sguardi degli altri personaggi. Tuttavia, benché il loro corpo e la loro soggettività siano in continua metamorfosi, il legame con il corpo materno – mostruosamente viscerale e impossibile da recidere – è per entrambi una precondizione non negoziabile. Il materno, i cui aspetti verranno approfonditi nei prossimi paragrafi, è per Richard e Caliban la traccia nell'accezione derridiana[31], ovvero il senso, l'idea di un significato primordiale che resiste alla decostruzione: ciò che resta impresso, senza essere mai realmente presente, nonostante il/i significato/i cui i corpi di Caliban e Richard dovrebbero rimandare sia inafferrabile e slitti senza sosta.

Non a caso, l'unico fatto noto nell'imprecisa identità di Caliban è, come si apprende dalle parole con cui Prospero ricorda ad Ariel il suo debito di obbedienza[32], il suo essere figlio di una donna cacciata da Algeri per accuse di stregoneria e abbandonata su un'isola di cui, insieme al figlio, era unica abitante e di cui divenne presto padrona. Morta anni prima dell'arrivo sull'isola di Prospero e Miranda[33], Sycorax è la traccia impressa e indelebile in Caliban, figlio mostruoso plasmato e corrotto dal seme materno. Dal momento in cui è stato generato, nulla in lui o di lui ha più una forma precisa e stabile, sicché la sua sembra essere una gestazione infinita.

---

[30] Ivi, p. 1.

[31] Il concetto di 'traccia' emerge nella riflessione di Jacques Derrida nel volume seminale *La scrittura e la differenza*, in particolare nel saggio sulla filosofia di Emmanuel Lévinas ("Violenza e metafisica", in id., *La scrittura e la differenza*, pp. 99-198).

[32] Nella seconda scena del primo atto, Prospero racconta di aver trovato Ariel imprigionato nel tronco cavo di un pino e di averlo liberato dopo dodici anni di prigionia, cui era stato confinato dalla "foul witch Sycorax" (1.2.258) come punizione per la sua disobbedienza (1.2.227-80).

[33] Secondo le ricostruzioni della critica, Prospero e Miranda trascorrono dodici anni con Caliban sull'isola prima che Prospero ordini ad Ariel di creare la tempesta. Cfr. Alden T. Vaughan e Virginia Mason Vaughan, "Introduction", in id. (a cura di), *The Tempest: A Critical Reader*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014, p. 3.

Il medesimo ruolo centrale del materno come traccia può essere riscontrato a proposito di Richard, dal momento che i vividi racconti della sua nascita sono, come si vedrà, frequenti e arricchiti da dettagli che ne aumentano il portato mostruoso al punto che la critica li ha riletti in un'ottica di teratogenesi[34].

È proprio questo legame – di contatto e contaminazione – con l'utero materno ad accomunare la mostruosità di Caliban e Richard. Questo tratto comune trova allora un ulteriore ed efficace riscontro se si rilegge buona parte dell'immaginario dell'informe alimentato dalle indagini sui corpi di Caliban e Richard e dalle invettive scagliate contro di essi alla luce della 'mola', ovvero la massa informe per eccellenza in età *early modern*.

Ampiamente diffuso nei trattati di anatomia e ginecologia fra la seconda metà del Cinquecento e il primo Seicento, quello di 'mola' è un concetto di eredità classica che, nella prima età moderna della "culture of dissection"[35], si insinua prepotentemente al centro dei discorsi sul corpo e sulla riproduzione. Come sinteticamente ricordato da Mark Thornton Burnett, la 'mola' – *mole* o *mola* nella letteratura scientifica inglese del tempo[36] – rimanda a una massa informe o a un falso concepimento presenti nell'utero e partoriti sotto forma di grumo mostruoso e senza forma[37]. Si tratta di corpi embrionali che non raggiungono una forma adatta alla vita, che nascono prima di essersi formati e la cui genesi nell'utero materno, oggetto di studio e acceso dibattito fra i medici e gli studiosi rinascimentali, veniva generalmente attribuita a una sovrabbondanza di sangue mestruale rispetto al seme maschile o a un'auto-inseminazione della donna.

Già in quello che viene annoverato come il primo trattato di storia naturale, la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (nella prima traduzione inglese di Philemon Holland), è presente un riferimento alla 'mola', che viene definita: "A *moone calfe*, that

---

[34] Cfr. Ian Frederick Moulton, "'A Monster Great Deformed': The Unruly Masculinity of Richard III", *Shakespeare Quarterly* 47:3, 1996, pp. 262-4; Burnett, *Constructing 'Monsters'*, p. 67.

[35] Sawday, *op. cit.*, pp. 1-15.

[36] L'*OED* definisce 'mola' (cfr. 'mole') come "An abnormal mass within the uterus, *spec.* one formed as a result of the death and degeneration of the fetus early in gestation or by the proliferation of trophoblast; (also) the formation of such a mass as a pathological process" (c1425).

[37] Come ricorda Burnett, la 'mola' era considerata una "essentially shapeless composition of flesh that frequently appeared before a 'natural' term was completed (Burnett, *Constructing 'Monsters'*, p. 65). Riprendendo le teorie di autori classici (da Aristotele a Plinio, da Ippocrate a Galeno), molti studiosi rinascimentali si sono interrogati sulle nozioni di 'mola' e falso concepimento. Fra i trattati di anatomia e ginecologia scritti a cavallo fra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento in cui questo concetto viene studiato – e sempre descritto nei termini di massa informe – si citano Philip Barrough, *The Methode of Physicke* (Londra,1583); Jacques Guillemeau, *Child-Birth or, The Happy Deliverie of Women* (Londra, 1612; 1ª ed. francese 1609); Helkiah Crooke, *Mikrokosmographia. A Description of the Body of Man* (Londra, 1615); Ambroise Paré, *The Workes* (Londra, 1634; 1ª ed. francese 1585); Jacob Rueff, *The Expert Midwife* (Londra, 1637); Nicolaas Fonteyn, *The Womans Doctour* (Londra, 1652). Per approfondimenti sul tema, cfr. Calbi, *Approximate Bodies*, pp. 56-70.

is to say, a *lumpe of flesh* without shape, without life, and so hard withall, that uneth a knife will enter and pierce it either with edge or point"[38].

Partendo da questa citazione, l'associazione fra i mostruosi Richard e Caliban e il concetto di 'mola' si evince dalla ripresa in Shakespeare delle espressioni "moon calfe" e "lumpe of flesh", cruciali per l'indagine sul corpo di Richard e Caliban: ben cinque volte in *The Tempest*, infatti, Stephano e Trinculo apostrofano Caliban "mooncalf" (2.2.105, 109, 132-3; 3.2.20, 21), termine di raro uso al tempo di Shakespeare che l'*OED* definisce come "a mole, a false conception"[39]. L'origine etimologica della parola rimanda, infatti, alla credenza che fra le cause imputabili alla formazione di una 'mola' nell'utero ci fosse anche l'influsso negativo della luna sul corpo della donna e sul suo ciclo fertile. Parimenti, Richard viene rispettivamente definito "foul indigested lump" (*2H6*, 5.1.157), "undigested and deformed lump" (*3H6*, 5.6.51) e "lump of foul deformity" (*R3*, 1.2.57) nei tre drammi in cui compare, con un uso ripetuto del termine "lump" che suggerisce dunque, fra l'altro, non solo un richiamo al testo di Plinio ma anche l'influsso della tradizione scientifica legata alla Nuova Scienza che permea in modo rizomatico la cultura inglese rinascimentale.

Questa associazione fra la nozione di 'mola' e il corpo deforme/informe di Richard e Caliban è ulteriormente avallata dal fatto che l'uso di questi termini in riferimento alla 'mola' non è esclusivo del trattato di Plinio, ma ricorre nella letteratura proto-scientifica con regolarità per tutta la prima età moderna. Nella *Mikrokosmographia*[40], primo trattato di anatomia scritto in lingua inglese e considerato fra i più famosi dell'epoca, Helkiah Crooke – noto medico di corte di James I – scrive:

> The Mola or *mooncalfe* is an idle flesh without forme and hard, engendred onely in the wombe of a woman, and that of weake seede, which seede vndertaking the

[38] Plinio, *op. cit.*, pp. 152-91 (l. VII, ch. xv, http://penelope.uchicago.edu/holland/pliny7.html, corsivi miei).
[39] 'Mooncalf' (*OED*): "1.a. A mole, a false conception" (1565), unica occorrenza in Shakespeare. Si pensa che il termine fosse diventato assai noto a partire da una polemica scoppiata nel 1523 fra Martin Lutero ed esponenti della chiesa cattolica tedesca: nel 1522 si assiste a Freiberg, in Sassonia, alla nascita di un vitello dalla conformazione fisica anomala e molto simile a un monaco con il saio; in una delle sue funeste interpretazioni, un astronomo di Praga rilegge questa nascita mostruosa come presagio dell'arrivo apocalittico della fonte di ogni male, Martin Lutero. In risposta, nel 1523 Martin Lutero e Philipp Melanchthon pubblicano un pamphlet satirico anti-papista dal titolo *The Meaning of Two Horrific Figures, the Papal Ass at Rome and the Monk Calf Found at Freyberg in Meissen* (più noto come *The Monk Calf*). Cfr., fra gli altri, Daston e Park, "Unnatural Conceptions", pp. 26-8.
[40] Crooke, *op. cit*. Nonostante la pubblicazione di questo trattato sia successiva alla composizione dei drammi della tetralogia (1591-3) e alla loro pubblicazione in Quarto (1594-7, tranne *Henry VI – Part I* pubblicato nell'edizione in Folio del 1623), si tratta di un testo che già nell'ultimo decennio del Cinquecento circolava in versioni manoscritte.

> Conformation, but beeing oppressed or stifled with aboundance of blood, it cannot atteine his owne end, and therefore in steade of a creature generateth a *lumpe of flesh*.[41]

Ai fini del mio discorso, risulta significativa un'ulteriore distinzione che Crooke opera fra la 'mola' e i cuccioli di orso, quando afferma che, se questi ultimi acquisiscono una forma grazie alla lingua della madre, la 'mola' permane giocoforza in uno stato amorfo:

> The Mola […] is rude without forme, not that it wanteth his owne forme, for it hath as saith the Philosopher his owne being, but it hath […] neither the species nor the forme of a creature. It is engendred onely in the wombe of a woman, because as writeth Aristotle, onely a woman hath aboundance of menstruall purgatoins, for that her diet is moist, and her course of life sluggish and idle in respect of other creatures. That which is obiected of the Beare which alwayes bringeth foorth her young rude and vnformed, and perfecteth them by licking, either we say it is a Fable, or else that their young doe appeare deformed or vnformed but are not so indeede, but because they lurk all winter in the caues of the earth, they are couered with a slimy and Flegmaticke moysture which the Dam licking of makes their proportion appeare.[42]

A differenza dei piccoli di orso cui fa riferimento Crooke, che durante il letargo invernale acquisiscono le proporzioni, Richard viene rappresentato come un "unlicked bear whelp" (*3H6*, 3.2.161), metaforicamente inconcluso e destinato ad avere "neither the species nor the forme of a creature". Il suo statuto rimane quello di 'mola', di "chaos" (*3H6*, 3.2.161), come una massa informe nell'utero materno da cui, tuttavia, viene espulso prima del suo tempo, "abortive" (*R3*, 1.3.227): non solo malformato ma preformato.

Come si è detto precedentemente, un eccesso di sangue mestruale – che, raggrumandosi, si fa massa solida ma informe – è spesso addotto come una delle cause fisiologiche della formazione *in utero* di una 'mola'[43]. Proprio il 'sangue', termine che ricorre con variazioni lessicali molte volte in *Richard III*, rappresenta un concetto chiave nella definizione della soggettività di Richard: l'eccesso di sangue che ne contraddistingue la presenza sulla scena – sia esso quello versato dalle sue vittime o

[41] Ivi, p. 297 (corsivi miei).
[42] *Ibidem*.
[43] Cfr. Crooke, *op. cit.*, pp. 297-8 (si tratta anche di una parafrasi del pensiero di Aristotele, Plutarco e Ippocrate).

quello che determina il suo temperamento caldo e sanguigno[44] – potrebbe anche evocare, in questo senso, l'eccesso di sangue che costituisce la materia di cui è fatta la 'mola' e che la condanna a una fatale informità.

Inoltre, Crooke afferma che, a partire da Aristotele, è credenza comune che la 'mola' possa resistere nell'utero femminile fino a quattro anni in uno stato di morte in vita/vita in morte ed è questa condizione di inquietante quiescenza che determina il portato mostruoso della 'mola' nell'immaginario collettivo. Benché nel dramma Richard più volte riferisca di esser nato prima del suo tempo (*3H6*, 5.6.70-1; *R3*, 1.1.20-1), fra le fonti storiografiche a disposizione di Shakespeare per la caratterizzazione del suo machiavellico re usurpatore circolava anche il racconto leggendario di una sua gestazione durata almeno due anni: John Rous racconta, infatti, nella *Historia Regium Angliae* che "Richard was born at Fotheringhay in Northamptonshire, retained within his mother's womb for two years and emerging with teeth and hair to his shoulders"[45]. Questa leggenda, che era parte dell'immaginario del pubblico del teatro inglese *early modern*, rappresenta un substrato di conoscenza che con molta probabilità sostanziava e arricchiva la percezione di Richard prima e dopo la rappresentazione drammatica del *play*.

Così come l'immaginario del sangue per Richard, anche la delineazione della mostruosità di Caliban si ricollega ai discorsi intorno alla nozione di 'mola'. Come si vedrà in seguito, Caliban – approdato sull'isola ancora nel grembo di Sycorax – viene rappresentato come appendice dell'utero di Sycorax e definito in relazione a un mostruoso seme di lei, foriero di vita e di morte: egli è, infatti, "hag-born" (1.2.283) e "hag-seed" (1.2.366). Questa condizione di liminalità fra vita e morte che era tipica delle concezioni della 'mola' converge nell'immagine del "dead mooncalf"[46] evocata dalle parole di Trinculo in relazione al mostro Caliban (2.2.109). La mostruosità informe di Caliban può, dunque, essere ripensata come proiezione sul suo corpo del concetto di 'mola', la quale con Caliban condivide il fatto di essere frutto esclusivo di una partenogenetica auto-inseminazione materna, aspetto che tra l'altro intercetta molti dei discorsi sul mostruoso corpo femminile della prima età moderna.

---

[44] Si vedano i seguenti riferimenti nel testo: 1.2.7, 16, 58-9, 62-3, 66, 96; 1.3.271; 3.7.134; 4.1.67; 4.2.63-5; 4.4.30, 297-8; 5.3.246-7, 340; 5.5.2, 5.

[45] Rous, *op. cit.*, f.134. Cfr. Alison Hanham, *Richard III and His Early Historians, 1483–1535*, Oxford: Clarendon Press, 1975. Questo volume include la traduzione integrale in inglese della sezione del manoscritto che riguarda il regno di Richard III (Cotton MS Vespasian A XII, British Library).

[46] Mi pare che la traduzione italiana a cura di Agostino Lombardo di "mooncalf" come "aborto di luna piena" (Milano: Feltrinelli, 2004, p. 103) sia particolarmente efficace nel rendere il senso di confine fra vita e morte di questo termine.

L'associazione con l'immaginario della 'mola' e del falso concepimento consente di ipotizzare, dunque, che la mostruosità dei corpi 'deformi' di Caliban e Richard si configuri, di fatto, come mostruosamente informe, aprendo e inscenando di conseguenza molteplici rappresentazioni della mostruosità tipiche della cultura *early modern*. Nei prossimi due paragrafi l'obiettivo sarà allora quello di approfondire le implicazioni di tali rappresentazioni informi della mostruosità alla luce di discorsi che provengono da vari ambiti disciplinari e campi del sapere.

2.3. Richard III: nelle viscere del deforme

2.3.1. Lo spettacolo della nascita

L'associazione di Richard all'idea di 'mola' attraverso il ripetuto rinvio al suo corpo come "lump" senza forma apre ai racconti sulla sua nascita mostruosa, un evento portentoso che viene sviscerato in scena e di cui molto si discute nei drammi storici shakespeariani a partire dall'ultima scena di *Henry VI – Part III*[47]:

> HENRY. The owl shrieked at thy birth, an evil sign;
> The night-crow cried, aboding luckless time;
> Dogs howled and hideous tempest shook down trees;
> The raven rooked her on the chimney's top;
> And chatt'ring pies in dismal discords sung.
> Thy mother felt more than a mother's pain,
> And yet brought forth less than a mother's hope –
> To wit, an undigested and deformed lump,
> Not like the fruit of such a goodly tree.
> Teeth hadst thou in thy head when thou wast born
> To signify thou cam'st to bite the world.
> (*3H6*, 5.6.44-54)

Le parole pronunciate da re Henry appena prima di essere pugnalato a morte dallo stesso Richard dipingono in modo particolareggiato ed estremamente vivido il quadro di

[47] Cfr. Moulton, *op. cit.*, p. 262.

presunti presagi funesti che, si dice, abbiano annunciato e accompagnato la nascita di Richard. Tanto nel dramma quanto nelle fonti storiografiche, si tratta di voci dai toni mitici che confluiscono in un resoconto dall'immaginario chimerico e apocalittico tipico dei racconti del tempo sulle *monstrous births*, in cui il corpo neonato diventa simbolo nefasto[48]. Questa scena – ambientata, come da copione, fra i tuoni di una tempesta imperversante – è abitata da uccelli mitologici, che si riteneva fossero portatori di premonizioni funeste ("owl", "night-crow", "raven", "pies"), che erano legati al mondo delle arti oscure e che ricorrono con una frequenza sintomatica, invitando dunque sin da subito a ripensare la nascita di Richard nei termini di una catastrofe imminente.

Nel breve racconto di Henry, la catastrofe assume le sembianze di un "undigested and deformed lump" (*2H6*, 5.6.51), ossimoro vivente in bilico fra la non-formazione e la malformazione, partorito fra i dolori strazianti della madre e provvisto di denti per adempiere sin dal primo vagito al compito di divorare il mondo[49]. Questa immagine terribile trova conferma nelle parole dello stesso Richard che, ormai macchiato di regicidio, giustifica il proprio crimine con ulteriori dettagli sulla propria nascita:

> For I have often heard my mother say
> I came into the world with my legs forward –
> […]
> The midwife wondered, and the women cried,
> "O Jesus bless us, he is born with teeth!"
> And so I was, which plainly signified
> That I should snarl and bite and play the dog.
> (*3H6*, 5.6.70-7)

Venuto al mondo per i piedi e pronto a far la parte di un essere ignobile e crudele, il Richard messo in scena in queste opere offre un racconto fedele (seppur divergente per alcuni aspetti) alle numerose narrazioni sulla nascita di Richard III che circolavano nelle fonti storiografiche scritte a partire dalla fine del Quattrocento. Si veda, per esempio, la notazione di Thomas More (poi ripreso da Edward Hall e Raphael Holinshed quasi alla lettera):

---

[48] Cfr. Crawford, *op. cit.*, p. 15.

[49] Questa interpretazione del fatto che Richard si racconta fosse nato con i denti è da attribuirsi nei drammi sia a re Henry VI (*3H6*, 5.6.53-4) sia alla regina Margaret (*R3*, 4.4.49-50). Per quanto riguarda le fonti storiografiche, More e Holinshed tramandano che Richard fosse nato con i denti e che questo fosse un segno precoce della sua vorace crudeltà.

> It is for truth reported, that the duchesse his mother had so much adoo in hir trauell, that she could not be deliuered of him uncut; and that he came into the world with the feet forward, as men be borne outward, and (as the fame runneth also) not untoothed.[50]

Il richiamo all'immaginario delle nascite mostruose, onnipresenti nel panorama della letteratura popolare e scientifica nell'Inghilterra della prima età moderna[51], evoca nel dramma shakespeariano mostruosità che a partire dal corpo di Richard lo trascendono e, come sovente accade in Shakespeare, abbracciano discorsi della cultura del tempo legati all'alterità, al materno e al corpo femminile. In questi racconti drammatici, anche la dimensione dello stupore e della meraviglia spesso associati alle nascite mostruose lascia presto spazio al solo sentimento di orrore della madre e delle levatrici che, sgomente, assistono alla nascita del 'mostro'[52].

Benché le cause cui imputare le nascite mostruose siano molteplici e troppo complesse per essere affrontate in questa sede, è opportuno ricordare le due principali interpretazioni di questo fenomeno diffuse all'epoca. La nascita mostruosa poteva, come si è visto, essere presagio di una catastrofe imminente, segnale di punizione divina; in alternativa, essa era considerata il segno manifesto del peccato della madre, punita per una incontenibile sessualità e per una sfrenata immaginazione.

Nel caso della nascita di Richard, tuttavia, e a differenza del rapporto fra Caliban e la madre Sycorax, la genesi del corpo mostruoso non è imputabile al rapporto con il divino/demoniaco né alla sessualità materna. Sebbene, secondo note letture psicoanalitiche, la mostruosità di Richard derivi genericamente dal rapporto con la madre[53], la Duchessa di York – "such a goodly tree" (*3H6*, 5.6.52) – non ha altra colpa se non quella di averlo dato al mondo. Significative in questo senso appaiono le parole della Regina Margaret:

---

[50] More, *op. cit.*, p. 37. Cfr. Alison Hanham, "The Texts of Thomas More's *Richard III*", *Renaissance Studies* 21:1, 2007, pp. 62-84.
[51] Cfr. Baratta, *"A Marvellous and Strange Event"*.
[52] Nell'Inghilterra rinascimentale, durante il parto un gruppo di donne svolgeva compiti e impersonava ruoli specifici secondo un preciso rituale performativo. Cfr. Paster, *The Body Embarrassed*, pp. 163-214.
[53] Cfr. Adelman, *Suffocating Mothers*, pp. 1-3. Il riferimento è anche a un famoso saggio di Sigmund Freud, "Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico" (1916), in cui egli rilegge la deformità del corpo di Richard come segno di una ferita narcisistica. Freud include Richard fra le "Eccezioni", ovvero coloro che – a causa di una precedente sofferenza – ritengono di essere esenti dal bisogno di soddisfare qualsiasi forma di piacere (Sigmund Freud, *Opere. Vol. 8, 1515-1517*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino: Bollati Boringhieri, 1978, pp. 625-52).

Thou that wast sealed in thy nativity
The slave of nature and the son of hell;
Thou slander of thy heavy mother's womb,
Thou loathed issue of thy father's loins,
Thou rage of honour, thou detested –
(*R3*, 1.3.228-32)

Invece di avere origine nella sessualità incontenibile della madre[54], il mostruoso di Richard deriva dal mero contatto con il corpo puerperale nella gestazione e nel parto, ovvero con lo spazio contaminato e contaminante ("polluted and polluting"[55]) dell'utero materno inteso come spazio impuro di contatto e contagio che imprime un marchio indelebile sulla pelle, come "luogo improprio della fusione, come potenza indifferenziata e minaccia, sozzura da espungere"[56], direbbe Kristeva. La Duchessa rappresenta, infatti, la propria gestazione uterina come un processo di straziante sofferenza:

I have stayed for thee,
God knows, in torment and in agony.
[…]
Thou cam'st on earth to make the earth my hell.
A grievous burden was thy birth to me […].
(*R3*, 4.4.163-4, 167-8)

L'utero materno, qui luogo del concepimento del mostruoso e fonte di morte, viene inoltre sradicato, demonizzato e personificato:

DUCHESS. O my accursed womb, the bed of death.
A cockatrice hast thou hatched to the world,
Whose unavoided eye is murderous.
[…]
QUEEN MARGARET. From forth the kennel of thy womb hath crept

[54] Significativo in questo senso è il fatto che Richard sia, nelle parole di Margaret e di Richard stesso, "neither like thy sir nor dam" (*3H6*, 2.2.135) e "an unlicked bear whelp / That carries no impression like the dam" (*3H6*, 3.2.161-2).
[55] Paster, *The Body Embarrassed*, p. 165.
[56] Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione*, trad. di Annalisa Scalco, Milano: Spirali, 2006 (1ª ed. francese 1980), p. 119.

A hell-hound that doth hunt us all to death:

[…]

Thy womb let loose to chase us to our graves.

[…]

DUCHESS. She that might have intercepted thee,

By strangling[57] thee in her accursed womb,

From all slaughters, wretch, that thou hast done.

(*R3*, 4.1.53-5; 4.4.47-8, 54, 137-9)

Questa traccia della contaminazione uterina rimane impressa sul corpo di Richard come uno stigma: non a caso, egli è "stigmatic", "marked", "sealed in [thy] nativity", "damned" (*3H6*, 2.2.136, 137; *R3*, 1.3.228; 4.4.134), marchiato senza possibilità di redenzione tanto che, come vedremo, la mostruosità morale di Richard verrà continuamente ricondotta al suo corpo mostruoso. Richard è dunque destinato alla mostruosità sin dalla nascita, ciò che lo fa diventare un corpo esposto al ludibrio e alla violenza; egli diventa una h*uman oddity* che ricorda la mostruosità reificata di quei corpi anomali in grado di suscitare meraviglia esposti per denaro nelle fiere, nelle taverne o nei crocicchi delle strade già dal tardo Cinquecento[58]. Richard è insomma un *freak*[59] che suscita reazioni discordanti – attrazione e repulsione, curiosità e paura – che mantengono vivo l'interesse per ciò che è vistosamente 'altro' confermando l'urgenza di categorizzarlo.

[57] La scelta dell'espressione "strangling thee in her accursed womb" sembra materializzare uno degli incubi rinascimentali legati al corpo femminile: "[A] disease called by diverse names amongst our Authors. Passio Hysterica, Suffocatio, Prasocatio, and Strangulatus uteri, Caducus matricis, etc. In English the Mother or the Suffocation of the Mother, because most commonly it takes them with choaking in the throat: and it is an affect of the Mother or wombe" (Edward Jorde, *A Briefe Discourse of a disease called the Suffocation of the Mother*, Londra: John Windet, 1603, pp. 5-6). Causata dai presunti moti interni dell'utero, questa malattia era fonte di incubi sul corpo femminile e/o materno che infestavano l'immaginario culturale. Per una trattazione approfondita di questo tema, si rimanda ad Adelman, *Suffocating Mothers*.

[58] Chiara Battisti, "*Richard III*: tra dis-abilità e dis-ordine", in Daniela Carpi (a cura di), Richard III *dal testo alla scena*, Bologna: Emil, 2016, p. 72.

[59] Sebbene la spettacolarizzazione dei cosiddetti *freaks of nature* sia un fenomeno assai diffuso in Inghilterra già a partire dalla seconda metà del Cinquecento, il termine 'freak' in questa accezione si diffonde soprattutto a partire dall'età vittoriana. Sull'evoluzione del concetto di *freak*, vedere Rosemarie Garland-Thomson (a cura di), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: New York University Press, 1996; Nadja Durbach, *Spectacle of Deformity: Freak Shows and Modern British Culture*, Berkeley: University of California Press, 2010.

2.3.2. Lo scardinamento del genere

In *Richard III*, mentre l'enfasi sull'anomalia del corpo diminuisce, il potenziale simbolico di questa presunta alterità del protagonista cresce. Le trasformazioni della mostruosità del re, e soprattutto la sua morale vistosamente corrotta e la sua natura maligna, risaltano nei versi che Richmond pronuncia prima dello scontro finale con Richard (5.3):

> A bloody tyrant and a homicide;
> One raised in blood, and one in blood established;
> One that made means to come by what he hath,
> And slaughtered those that were the means to help him;
> A base foul stone, made precious by the foil
> Of England's chair, where he is falsely set;
> One that hath ever been God's enemy.
> Then if you fight against God's enemy,
> God will, in justice, ward you as His soldiers;
> If you do sweat to put a tyrant down,
> You sleep in peace, the tyrant being slain;
> If you do fight against your country's foes,
> Your country's fat shall pay your pains the hire.
> (*R3*, 5.3.246-58)

Sono totalmente assenti in questi versi riferimenti alla deformità fisica di Richard, mentre l'enfasi è sulla sua abiezione morale: Richard "crookback" (*3H6*, 2.2.96) è ora tiranno spietato, nemico di Dio e della patria, marchiato non più dallo stigma del corpo ma dal sangue che ha versato. Questa continua riconfigurazione della mostruosità di Richard attraversa tutto il *play* ed emerge sin dalla fine del soliloquio inaugurale:

> And therefore, since I cannot prove a lover
> To entertain these fair well-spoken days,
> I am determined to prove a villain
> And hate the idle pleasures of these days.
> Plots have I laid, inductions dangerous,
> By drunken prophecies, libels and dreams,
> […]
> As I am subtle, false and treacherous […].

(*R3*, 1.1.28-37)

Come spesso ricordato dalla critica, Richard – scegliendo per sé, di volta in volta, forme funzionali alle necessità contingenti[60] – si appropria dei discorsi sulla sua deformità e li riscrive, in questo caso, nell'ottica di una predisposizione a compiere nefandezze. Il marchio dell'asimmetria del corpo viene riproposto come il segno visibile di un animo altrettanto distorto, che assumerà sfumature diaboliche nelle invettive scagliate contro Richard dalle vittime dei suoi soprusi. Anne nella scena di corteggiamento accanto alla tomba del re (1.2) e Margaret nello scontro verbale con Richard, omicida del marito e del figlio (1.3), lo apostrofano infatti rispettivamente come: "fiend", "devil", "dreadful minister of hell", "foul devil", in possesso di un "hell-governed arm", "devilish slave", "cacodemon", "son of hell" (*R3*, 1.2.34, 45, 46, 50, 67, 91; 1.3.143, 229).

Richard, come gli altri personaggi, ridefinisce la mostruosità fisicamente deforme nei termini di una combinazione di "bodily difference *and* a damaged moral outlook"[61], in sintonia con i discorsi sul mostruoso nella fisiognomica rinascimentale[62]. Secondo i principi della fisiognomica, che postulano l'assoluta corrispondenza fra corpo e anima, il corpo esteticamente sgradevole, disarmonico e deforme, contravviene più di qualsiasi altro all'ideale greco del *kalòs kai agathòs*, il corpo bello perché specchio di un'anima nobile. Il segno più inequivocabile di un animo meschino è dunque un corpo deforme, come risulta chiaramente già nelle parole che Clifford rivolge a Richard all'inizio della tetralogia: "Foul indigested lump, / As crooked in thy manners as thy shape" (*2H6*, 5.1.157-8).

"Manners" e "shape" sono i due poli – opposti ma indissolubili – che segnano le azioni e l'aspetto di Richard nei drammi: la gobba, le spalle asimmetriche, i denti presenti sin dalla nascita e il braccio rattrappito identificano Richard come il *villain* che egli si ripropone di essere[63]. Poiché il suo corpo è stato condannato dalla piaga della deformità,

---

[60] Cfr. Katherine Schaap Williams, *op. cit.*

[61] Burnett, *Constructing 'Monsters'*, p. 66 (corsivi miei).

[62] Questa disciplina di matrice classica, ancillare della medicina e molto popolare nella prima modernità, si basava sull'assunto che "the body is perceived as a legible 'text', which openly communicates a person's character and provides an insight into the disposition of man" [Sybylle Baumbach, "Physiognomy", in Michael Hattaway (a cura di), *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture – Volume One*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, p. 582].

[63] L'unico riferimento nelle fonti storiografiche a una lettura del corpo di Richard in termini espressamente fisiognomici è rintracciabile nel resoconto della sua nascita in Holinshed, che riprende il testo di More ma aggiunge queste tre righe: "So that the full confluence of these qualities, with the defects of favour and amiable proportion, gave proofe to this rule of physiognomie: Distortum vultum sequitur distorsio morum [un aspetto deforme segue una deformazione delle qualità morali]" [Raphael Holinshed, *The Chronicles of England, Scotland and Ireland*, Londra: Henry Denham, 1587 (1ª ed. 1577), p. 362].

Richard – come un vero eroe tragico – dichiara di voler sottostare al proprio destino[64]: intenzionato a dimostrare la sua natura malvagia ("determined to prove a villain", *R3*, 1.1.30), egli coltiva un progetto di malvagità che dichiara compiuto nell'ultima scena dell'ultimo atto ("I am a villain", *R3*, 5.3.191). La corrispondenza fra il corpo "misshapen" e la natura crudele di Richard è ribadita dalla frequenza con cui egli viene definito 'foul'[65], e acquista risalto nel personaggio di "Iniquity" a cui Richard si paragona, un personaggio che nella tradizione dei *Morality Plays* medievali incarnava tutti i vizi[66]: "Thus, like the formal Vice, Iniquity, / I moralize two meanings in one word" (*R3*, 3.1.82-3).

Altrettanto mostruoso è il ruolo di machiavellico dissimulatore incarnato da Richard: come affermato da Katharine Eisaman Maus, infatti, "the machiavel's self" sfugge alle dissezioni dello sguardo e rimane insondato. Richard, piuttosto, sfrutta lo scarto fra "a socially visible exterior and an invisible personal interior", e modella il suo comportamento "on the basis of the difference between what he knows about himself and what others can learn of him"[67]. Richard, "the chameleon king"[68], incarna dunque il prototipo del *villain* machiavellico in grado di interpretare ruoli diversi, assumendo forme differenti:

> I can smile and murder whiles I smile,
> And cry 'Content!' to that which grieves my heart,
> And wet my cheeks with artificial tears,
> And frame my face to all occasions.

---

[64] L'uso del verbo 'to prove' nella dichiarazione di Richard ("I am determined to prove a villain") allude tanto a un'intenzione quanto al fatto che egli sembra essere predestinato. Come ben noto, il tema della predestinazione – con le sue complesse implicazioni religiose e morali – era di cogente attualità nell'Inghilterra riformata, e il richiamo a questa dimensione nel *play* aggiunge sfumature alle riflessioni sul 'destino fisiognomico' di Richard. Per approfondimenti sulla nozione di *predestination* in età post-luterana e calvinista, si rimanda a Peter White, *Predestination, Policy and Polemic: Conflict and Consensus in the English Church from the Reformation to the Civil War*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

[65] Nelle definizioni che l'*OED* dà del termine 'foul' è possibile notare come questo aggettivo era usato in senso dispregiativo sia in riferimento all'aspetto fisico che alla morale di un individuo: "I.1.a. Grossly offensive to the sense, physically loathsome; primarily with reference to the odour or appearance indicative of putridity or corruption" (a800); "7.a. Morally or spiritually polluted; abominable, detestable, wicked" (1482).

[66] Come riportato da Siemon, "Iniquity" rappresenta l'allegoria del 'Vizio' in *Nice Wanton* (1560) e *King Darius* (1565). Cfr. Siemon, *op. cit.*, p. 6. Per un'analisi approfondita del rapporto fra il *villain* shakespeariani e le allegorie nei *Morality Plays* medievali, si veda: Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York: Columbia University Press, 1958.

[67] Katharine Eisaman Maus, *Inwardness and Theater in the English Renaissance*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995, pp. 12, 49.

[68] Annaliese Connolly (a cura di), Richard III. *A Critical Reader*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2013, p. 2.

I'll drown more sailors than the mermaid shall;
I'll slay more gazers than the basilisk;
I'll play the orator as well as Nestor,
Deceive more slyly than Ulysses Troy.
I can add colors to the chameleon,
Change shapes with Proteus for advantages
And set the murderous machiavel to school.
(*3H6*, 3.2.182-93)

In questa tendenza a mutare forma in modo repentino, sul modello dello *shapeshifter* medievale[69], si radica parte della mostruosità deforme/informe di Richard, poiché la sua natura allo stesso tempo intelligibile *e* inintelligibile materializza preoccupazioni culturali del pubblico *early modern* legate al tema della duplicità[70], all'(ab)uso della retorica e allo status del teatro. Richard – "subtle, false and treacherous" (1.1.37), un "dissembler" (1.2.187) con "dissembling looks" (1.2.289) – alimenta ovviamente anche preoccupazioni per le conseguenze politiche, religiose e morali dell'arte della dissimulazione e della duplicità (cui la figura molto nota al pubblico del *villain* machiavellico dava voce)[71].

Nel dramma Richard il "dissembler" manipola anche le percezioni che gli altri personaggi in scena hanno del suo corpo fino al punto di ri-connotare la propria deformità in termini positivi e di ascrivervi significati diversi da quelli cui dovrebbe presumibilmente rimandare: la *performance* di corteggiamento e seduzione di Anne

[69] Il tema dello *shapeshifting*, la capacità di mutare completamente e a proprio piacimento la forma del corpo, è un *topos* della cultura popolare e della letteratura folklorica medievale inglese di chiara matrice greco-latina. Per approfondimenti si veda, fra gli altri, Willem de Blécourt (a cura di), *Werewolf Histories*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

[70] "Approaching the play from a variety of perspectives, critics have demonstrated the different yet complementary elements of Richard's duplicity. His descent from the Vice of the morality plays, for instance, provides one way of understanding his deceit […]. Protean changeability and the tactical use of deceit are also parts of the Machiavel's repertoire, and Richard's possession of these skills reflects the broader influence of *The Prince* upon the English stage. In addition, the Machiavel's relentless mendacity equally reproduces early modern anxieties about both the potential abuse of rhetoric and the moral status of the stage and its players, who trafficked in illusions. In stage Machiavels, then, and in Richard III several strains of early modern thinking about the perils of deception are brought together" (Michael Torrey, "'The plain devil and dissembling looks': Ambivalent Physiognomy and Shakespeare's *Richard III*", *English Literary Renaissance* 30:2, 2000, p. 140).

[71] Nell'Europa del Rinascimento i concetti di simulazione e dissimulazione sono oggetto di un fervido interesse interdisciplinare e sono al centro di dibattiti politici, filosofici e religiosi. Fra le trattazioni più autorevoli, si ricorda qui il noto saggio di Francis Bacon "Of Simulation and Dissimulation", pubblicato nella prima edizione de *The Essayes or Counsels Civill and Morall of Francis Bacon* del 1597 [qui mi riferisco sempre all'edizione critica Francis Bacon, *The Oxford Francis Bacon, Vol. 15: The Essayes or Counsels, Civill and Morall*, a cura di Michael Kiernan, Oxford: Oxford University Press, 2000 (1ª ed. 1985)].

(1.2.1-227), vinta dalla magistrale retorica di Richard, rappresenta un caso esemplare in questo senso:

> And thus I *clothe* my naked villainy
> With odd old ends, stol'n forth of Holy Writ,
> And *seem* a saint when most I *play* the devil.
> (*R3*, 1.3.335-7; corsivi miei)

Il lessico teatrale di questi versi ("clothe", "seem", "play") rimanda a una messa in scena simulatrice, a una costruzione identitaria provvisoria capace di assumere "some other shape" (*R3*, 4.4.286) in ogni momento. Abbigliato con vesti seduttive ("dress[ed] […] in flattering robes"[72]) questo corpo mostruoso rimanda infatti sempre a qualcos'altro, offrendosi a interpretazioni parziali e fallaci come nell'ontologico paradosso dello studio fisiognomico[73]. In questo senso, la natura ingannevole e subdola di Richard dimostra, ancora una volta, che il 'significato' del corpo del 'mostro' non può che essere differito in senso derridiano. La sua mostruosità risiede insomma sia nella corrispondenza di significato fra il suo corpo e la sua anima (che fa di lui un essere indubbiamente crudele e demoniaco), sia nella mancanza di tale corrispondenza che dà luogo negli osservatori a un'incertezza tale da aprire innumerevoli scenari mostruosi.

Richard il mutaforma, colui che nasce informe e non viene plasmato dalla lingua della madre, diventa allora tanto autore di se stesso[74] quanto oggetto di numerosi tentativi di appropriazione e di assoggettamento; il corpo del 'mostro' diventa uno strumento di potere che spinge gli altri personaggi a intentare un conflitto discorsivo per controllarlo attraverso un ampio ventaglio di configurazioni identitarie. Tra i tanti ruoli mostruosi attribuiti a Richard è significativo quello salvifico, quando alla fine del terzo atto si suggerisce che la sua deformazione possa sanare quella della nazione in disfacimento:

---

[72] Torrey, *op. cit.*, p. 143.

[73] Torrey si sofferma su quello che egli definisce un paradosso insito nello studio fisiognomico rinascimentale: benché questa disciplina prendesse come presupposto un principio di assoluta corrispondenza fra corpo e anima, gli studiosi stessi di fisiognomia ammettevano che i segni esteriori del corpo potessero talvolta essere oggetto di interpretazioni contraddittorie e, di conseguenza, non attendibili. "By making Richard deformed," egli afferma, "Shakespeare optimistically suggests that Richard's self was fully manifest, that his evil was easily known; but by making him a dissembler, Shakespeare pessimistically admits that Richard's self may actually have been obscure and his evil hidden" (Torrey, *op. cit.*, p. 142).

[74] Come afferma Garber, "[Richard] turns his chaotic physical condition into a rhetorical benefit, […] he can […] be his own parent and his own author, lick himself into shape – whatever shape the occasion requires" (Garber, *Shakespeare's Ghost Writers*, p. 35).

BUCKINGHAM. The noble isle doth want her proper limbs;
Her face defaced with scars of infamy,
Her royal stock graft with ignoble plants[75],
And almost shouldered in the swallowing gulf
Of dark forgetfulness and deep oblivion;
Which to recure, we heartily solicit
Your gracious self to take on you the charge
And kingly government of this your land,
Not as protector, steward, substitute,
Or lowly factor for another's gain,
But as successively from blood to blood,
Your right of birth, your empery, your own.
(*R3*, 3.7.124-35)

La nazione da guarire può essere letta, come la critica ha spesso sottolineato, come metafora dello stesso Richard, una nazione che ha assunto su di sé i tratti mostruosi del corpo del suo futuro re: manca di membra integre, è deturpata nell'aspetto ed è spinta verso il baratro dell'oblio a colpi di spalla ("shouldered"), con un evidente e non casuale rimando alle spalle asimmetriche del suo omologo umano. Nelle parole di Buckingham, anche nel corpo simbolico dell'Inghilterra di fine Quattrocento, proprio come in Richard, è innestato un seme ignobile e innaturale (quello dei traditori Lancaster), frutto di un innesto nocivo che si fa marchio inscritto, come suggerito dall'etimologia del verbo 'to graft'[76]. Rispetto alla deformità della nazione, il corpo di Richard è "gracious", mentre il suo status di usurpatore viene riconfigurato in quello di erede legittimo per diritto di sangue.

Un'altra forma di controllo del corpo mostruoso di Richard è rappresentarlo come un soggetto 'disabile', ovvero come corpo 'anormale' in contrapposizione a quello 'normale' e 'abile' secondo una logica binaria inscritta nelle pratiche di controllo dei corpi già ben presente in epoca *early modern* – un tema molto dibattuto dalla critica dell'ultimo

[75] Si veda un simile rimando al concetto e all'ambito semantico dell'innesto come metafora per contaminazione della stirpe con il sangue di traditori in *Henry VI – Part II*: "SUFFOLK (to WARWICK). Blunt-witted lord, ignoble in demeanour, / If ever lady wronged her lord so much, / Thy mother took into her blameful bed / Some stern untutored churl, and noble stock / Was graft with crab-tree slip, whose fruit thou art, / And never of the Nevilles' noble race" (*2H6*, 3.2.210-15).
[76] 'To graft', 'innestare' in inglese, deriva dal verbo greco *gráphein*, 'scrivere'.

decennio[77]. In questo senso, la disabilità e la mostruosità del corpo si sovrappongono nel caso di Richard: fino alla fine del Cinquecento, ogni forma di disabilità fisica – intesa come disfunzionalità del corpo a più livelli – veniva indagata con gli strumenti offerti dalla teoria e prassi del tempo ancora prevalentemente radicata nella concezione del *material body* come corpo umorale[78]. Il corpo disabile, mostruoso poiché estraneo ai paradigmi della 'normalità', era quindi – forse prima di tutto – un corpo squilibrato dal punto di vista degli umori, un corpo preda di eccessi o difetti che comportano una deviazione dalla norma.

Nel caso di Richard, lo squilibrio umorale rappresenta una sfumatura mostruosa legata alle aspettative sulla *performance* di genere del periodo[79]. Come è stato più volte notato, è Richard stesso a riconoscere che la causa della sua impossibilità di piangere anche di fronte alla morte del padre[80] risiede in un eccesso di calore che è anche sintomo di un corpo maschile sregolato e mostruosamente esposto alla minaccia dell'effeminazione:

I cannot weep, for all my body's moisture

---

[77] Riletture del personaggio di Richard come disabile sono contenute in Katherine Schaap Williams, *op. cit.*; David Houston Wood, "Shakespeare and Disability Studies", *Literature Compass* 8:5, 2011, pp. 280-90; David Houston Wood, "New Directions: 'Some tardy cripple': Timing Disability in *Richard III*", in Connolly (a cura di), *op. cit*., pp. 129-54; Chiara Battisti, *op. cit*.; Vin Nardizzi, "Disability Figures in Shakespeare", in Valerie Traub (a cura di), *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, and Race*, Oxford: Oxford University Press, 2016, pp. 455-67. Sul tema della disabilità in epoca rinascimentale, si veda: David Houston Wood e Allison P. Hobgood, "Introduction, 'Disabled Shakespeares'", *Disability Studies Quarterly* 29:4, 2009, http://dsq-sds.org/article/view/991/1183; Matteo Schianchi, *Storia della disabilità. Dal castigo alla crisi del welfare*, Roma: Carocci, 2012; David Houston Wood e Allison P. Hobgood (a cura di), *Recovering Disability in Early Modern England*, Columbus: Ohio State University Press, 2013; Tobin Siebers, "Shakespeare Differently Disabled", in Traub, *op. cit.*, pp. 435-54; David Houston Wood, "Shaping Disability in Renaissance Drama", in Arthur F. Kinney e Thomas Warren Hopper (a cura di), *A New Companion to Renaissance Drama*, Chichester: Wiley Blackwell, 2017, pp. 487-500; David Houston Wood e Allison P. Hobgood, "Early Modern Literature and Disability Studies", in Clare Barker e Stuart Murray (a cura di), *The Cambridge Companion to Literature and Disability*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 32-46; Genevieve Love, *Early Modern Theatre and the Figure of Disability*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2018; Elizabeth B. Bearden, *Monstrous Kinds: Body, Space, and Narrative in Renaissance Representations of Disability*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.

[78] Per questi temi si rimanda al Paragrafo 1.3.

[79] È interessante notare anche che, nel momento di massima debolezza appena prima dello scontro finale con Richmond, Richard invoca San Giorgio (martire santo patrono d'Inghilterra e uccisore del drago) perché infonda nell'animo tentennante suo e dei suoi soldati "the spleen of fiery dragons" (*R3*, 5.3.350). Richard chiede che gli sia instillato coraggio – "spleen" nell'accezione di "hot or proud temper; high spirit, courage, resolute mind" (*OED*, 5.a, registrato per la prima volta in *Romeo and Juliet*, 1599). Si tratta del significato obsoleto di un termine che, già dal Trecento, indicava nella teoria umorale la milza, "the seat of melancholy or morose feelings" (*OED*, 1.b, 1390). Accanto al coraggio e alla risolutezza, indizi di un temperamento caldo e sanguigno, Richard sembra dunque invocare melanconia, umore freddo e secco: tutto ciò allude a un quadro umorale confuso e incerto e contribuisce a creare l'immagine di un corpo squilibrato e, quindi, pericoloso nell'immaginario dello spettatore.

[80] Cfr. Moulton, *op. cit.*, pp. 260-1.

Scarce serves to quench my furnace-burning heart,
Nor can my tongue unload my heart's great burden,
For selfsame wind that I should speak withal
Is kindling coals that fires all my breast
And burns me up with flames that tears would quench.
To weep is to make less the depth of grief;
Tears for babes, blows and revenge for me!
(*3H6*, 2.1.79-86)

Laddove, nelle teorie mediche rinascimentali di derivazione galenica, all'uomo si associa un corpo caldo e arido e alla donna un corpo freddo e umido, l'eccesso di calore interno del "furnace-burning heart"[81] è già di per sé sintomo preoccupante agli occhi del pubblico *early modern* e arresta il pianto come in un corpo inaridito da un'ipermaschilità che si manifesta sotto forma di eccesso calorico[82].

Tuttavia, questa maschilità sovrabbondante (ulteriormente suffragata dalla continua associazione di Richard a un rozzo cinghiale selvatico[83]) sottende una costruzione di genere estremamente precaria ed esposta: Richard, non più parte della solida struttura patriarcale che egli stesso ha contribuito a distruggere[84], si trova infatti immerso in un universo ginocentrico minacciato dal contagio del corpo femminile. Da un lato, nelle narrazioni sul suo corpo, egli ribadisce infatti la responsabilità dell'operato femminile nella genesi della sua mostruosità[85]; d'altro canto, sono proprio le donne da

[81] Lo squilibrio umorale di Richard sotto forma di eccesso di calore viene imputato al padre York da Clifford in *Henry VI – Part II*: "Take heed, lest by your heat you burn yourselves" (*2H6*, 5.1.160).
[82] Cfr. Moulton, *op. cit.*, pp. 260-2.
[83] In *Richard III* sono presenti più riferimenti a Richard come "boar": 3.2.10, 27, 28, 32, 71, 72; 3.4.81; 4.5.2; 5.2.7 (si veda anche "hog", 1.3.227; e "swine", 5.2.10). Il cinghiale era l'emblema araldico personale di Richard, in aggiunta alla rosa bianca della famiglia York. Questo animale, dalla natura violenta e selvatica, rimanda a una maschilità altrettanto cruenta e animalesca: nel poemetto *Venus and Adonis*, per esempio, Shakespeare rappresenta il giovane ed effeminato Adone che, nell'intento di scappare dall'incontenibile Venere, si imbatte in un mostruoso cinghiale – emblema di una virilità bestiale evocato più volte nel corso del poemetto – e viene ucciso (vv.900-906). Cfr. Moulton, *op. cit.*, p. 265.
[84] Dopo la morte del padre (*3H6*, 1.4) e del fratello più giovane Rutland (*3H6*, 1.3) in *Henry VI – Part III*, Richard escogita l'uccisione del fratello, George, Duke of Clarence (*R3*, 1.4), mentre Edward, re all'inizio di *Richard III*, muore di malattia (*R3*, 2.1); egli, inoltre, ordina che anche Lord Rivers (*R3*, 2.4) – primo figlio della regina – e i due figli del fratello Edward ed eredi al trono vengano uccisi (*R3*, 4.2). Richard rimane allora circondato solo da personaggi femminili – la madre Duchessa di York, Anne la moglie, la regina Margaret, la regina Elizabeth ed Elizabeth, figlia di lei. La totale recisione di ogni legame familiare maschile di Richard emerge in modo evidente già in conclusione di *Henry VI – Part III*, in versi che egli pronuncia subito dopo aver commesso il regicidio: "I have no brother, I am like no brother; / And this word 'love', which greybeards call divine, / Be resident in men like one another / And not in me. I am myself alone" (*3H6*, 5.6.80-4).
[85] Si veda, per esempio, in riferimento a Margaret (che Richard definisce "foul wrinkled witch" e "hateful whithered hag", 1.3.163, 214): "I was provoked by her slanderous tongue, / That laid their guilt upon my guiltless shoulders" (*R3*, 1.2.99-100); "Behold, mine arm / Is like a blasted sapling withered up; / And this

cui Richard è circondato sin dalla nascita – la madre, Anne, Margaret ed Elizabeth – a proiettare sul suo corpo immagini mostruose attraverso narrazioni informi.

La maschilità eccessiva di Richard sviluppata in risposta alla minaccia della contaminazione femminile racchiusa nel pianto – segno visibile del corpo umido e "governed by the watery moon, / [which] May send forth plenteous tears to drown the world" (*R3*, 2.2.69-70) della donna[86] – è il sintomo, dunque, di un'ansia per lo scardinamento del sistema dei generi. Nella scena della seduzione di Anne, che Richard orchestra magistralmente, egli simula un cedimento alle lacrime e all'amore per (e alla bellezza di) colei che egli persuaderà a diventare sua moglie:

> Those eyes of thine from mine have drawn salt tears,
> Shamed their aspects with store of childish drops;
> These eyes, which never shed remorseful tear –
> No, when my father York and Edward wept
> To hear the piteous moan that Rutland made
> When black-faced Clifford shook his sword at him;
> Nor when thy warlike father, like a child,
> Told the sad story of my father's death
> And twenty times made pause to sob and weep,
> That all the standers-by had wet their cheeks
> Like trees bedashed with rain – in that sad time
> My manly eyes did scorn an humble tear;
> And what these sorrows could not thence exhale,
> Thy beauty hath, and made them blind with weeping.
> (*R3*, 1.2.156-69)

L'eccessivo temperamento caldo di Richard, che ne ridefinisce in parte la mostruosità deforme/informe come squilibrio umorale e bisogno di scongiurare la minaccia della contaminazione del femminile, dà luogo a una natura irrimediabilmente sanguinaria che, mentre allude a Richard come caratterizzato da una percentuale troppo elevata di sangue rispetto agli altri tre umori, sembra suggerire che egli sia fatto della stessa sostanza di cui si credeva fosse fatta la 'mola' nei trattati di medicina rinascimentale, ovvero il sangue

---

is Edward's wife, that monstrous witch, / Consorted with that harlot, strumpet Shore, / That by their witchcraft thus have marked me" (3.4.67-71).

[86] Il pianto maschile è identificato come segno di debolezza in tutto il dramma: altri riferimenti espliciti sono presenti ai versi 1.4.238, 244; 2.2.23.

mestruale[87]: nelle parole di Richmond, Richard è "one raised in blood, and one in blood established", "bloody dog" e "bloody wretch" (*R3*, 5.3.247; 5.5.2, 5). Ancora una volta è il contatto originario con il corpo femminile che sembra caratterizzare Richard come sovrano dalla ipermaschilità ossessivamente ribadita ma eternamente negata, quella maschilità dai tratti cinghialeschi, che non può esprimersi appieno perché inquinata dal sangue femminile.

Al di là di speculazioni sulla presunta impossibilità fisiologica di generare del Richard III storico e/o drammatico, ciò che va sottolineato è che il Richard dei drammi shakespeariani, che concupisce la corona perché il desiderio di un grembo femminile che non sia quello materno gli è precluso dalla nascita ("I'll make my heaven in a lady's lap / […] O monstrous fault, to harbor such a thought! / […] I'll make my heaven to dream upon the crown"; *3H6*, 3.2.148, 164, 168), è – di fatto – sterile[88].

La sterilità di Richard, che fa di lui un "phallic monster"[89], è da intendersi come capacità unidirezionale di distruggere senza (ri)creare nulla dalle ceneri dei propri crimini aberranti. Questa castrazione metaforica dischiude allora immaginari mostruosi legati all'impotenza intesa nella prima età moderna non solo come deficit fisico, ma anche come colpa sociale[90]. Si tratta di un'impotenza che si esprime anche nel desiderio ossessivo e frustrato di Richard di generare un figlio, sposando prima Anne Neville e poi la giovane nipote Elizabeth. Nel corso dell'elaborata argomentazione volta a persuadere la regina Elizabeth a concedergli la mano della figlia, questa fame di prole si manifesta infatti nell'esplicito riferimento all'atto della fecondazione dell'utero:

> RICHARD. If I have killed the *issue* of your *womb*,
> To quicken your *increase* I will *beget*
> Mine *issue* of your blood upon your daughter. […]
> QUEEN ELIZABETH. Yet thou didst kill my children.
> RICHARD. But in your daughter's *womb* I bury them,
> Where, in that *nest* of spicery, they will *breed*
> Selves of themselves, to your recomforture.
> (*R3*, 4.4.296-8, 422-5; corsivi miei)

[87] Per i riferimenti al campo semantico del sangue, vedere nota 44 del presente capitolo.
[88] Alla luce di quanto detto, risulta significativo che Anne invochi per Richard un figlio "abortive" (1.2.21-5) come punizione per i suoi crimini e come suo unico possibile erede.
[89] Moulton, *op. cit.*, p. 265.
[90] Cfr. Maus, *op. cit.*, pp. 128-81.

In questi versi, la presenza di verbi modali volitivi e il ricorso a un lessico appartenente al campo semantico della riproduzione dà risalto al bisogno-desiderio di Richard, proiettando l'immagine vivida di un ciclo riproduttivo che non avrà mai luogo. Il fallimento dei propositi riproduttivi di Richard è inoltre ribadito in senso spregiativo in uno degli epiteti che la regina Margaret pronuncia contro di lui in apertura del dramma: "rooting hog" (*R3*, 1.3.227), un suino grufolante, che è un appellativo che irride all'emblema di Richard e, al tempo stesso, allude implicitamente al tentativo fallito di mettere radici (il participio presente del verbo 'to root' segnala una volontà sempre in atto ma mai compiuta).

Come ampiamente rilevato in sede critica, la maschilità frustrata di Richard è speculare alla mostruosa sterilità della nazione di cui, come ricorda Charnes, egli è nella sua depravazione morale una sineddoche[91]. Basti ripensare al trasferimento dei caratteri 'mostruosi' dal corpo di Richard al corpo dello stato nella scena in cui il Duca di Buckingham invoca il suo intervento semidivino affinché curi il nuovo 'mostro', il regno personificato al femminile che "doth want her proper limbs" (*R3*, 3.7.124-35).

Di contro ma in parallelo, Shakespeare scrive la prima tetralogia per la scena presumibilmente fra il 1591 e il 1593: sono ben note le ansie *early modern*, in particolare nell'ultimo decennio del secolo, per la successione al trono della Regina Vergine; si tratta delle medesime preoccupazioni presenti nei trent'anni di guerra civile fra le case York e Lancaster nella seconda metà del Quattrocento. Ed è dunque immediato riconoscere nel corpo mostruosamente sterile di Richard un oggetto fobico per l'immaginario dell'epoca[92]: il fallo metaforicamente incrinato di Richard III, la mostruosa impossibilità di un'erezione che possa sanare la frattura della linea dinastica patriarcale diventano allegoria di una nazione femminilmente impotente e precaria.

---

[91] Il rapporto fra Richard III e la storia è stato a più riprese analizzato dai critici. Fra i contributi più significativi si ricordano Garber, *Shakespeare's Ghost Writers*; Charnes, *op. cit.*; Torrey, *op. cit.*; Burnett, *Constructing 'Monsters'*, pp. 65-94. A tal proposito, Charnes afferma che "Shakespeare's audience would immediately have recognized Richard's physical deformity and moral depravity as a synecdoche for the state" (*op. cit.*, p. 30).

[92] Burnett suggerisce che il corpo mostruoso di Richard rifletta nello specifico non solo la situazione politica del dramma e del momento storico che Shakespeare sceglie di mettere in scena, ma che dia voce soprattutto alla nutrita polemica contemporanea sulla successione al trono e al bisogno di "a clear line linking one sovereign to the next": "as Richard is poised between finished and unfinished states, so was late sixteenth-century England in the throes of discontinuing the Elizabethan dynasty and making plans for its replacement" (Burnett, *Constructing 'Monsters'*, pp. 70, 68).

2.3.3. La disgregazione della soggettività

Nell'ambito degli studi teratologici, è ormai acclarato che la nozione di mostruosità abbia subito un processo di interiorizzazione negli anni di transizione dal Basso Medioevo al Rinascimento, anche a seguito della evanescenza e della ridefinizione delle categorie di 'margine' e 'centro'[93]. A differenza di Caliban, che si contraddistingue per un'alterità 'esotica' e 'fantastica', Richard è il mostro vicino, introiettato sia a livello di immaginario culturale sia dal punto di vista della soggettività: il mostruoso non è solo foriero di una diversità disarmante e affascinante, ma è interiorizzato da Richard come metafora del sé[94].

Questo graduale assorbimento del mostruoso si manifesta in ambito letterario e drammaturgico anche nella rappresentazione di soggettività frammentate, che le riflessioni psicoanalitiche del Novecento teorizzano nei loro numerosi discorsi sul soggetto diviso[95]. Richard è un caso esemplare di soggettività scissa, divisa e frammentata in modo ingovernabile: la soggettività del re si sgretola infatti in una lenta parabola, assorbendo gradualmente i tratti mostruosi di una materia informe e ibrida, dominata da un'inestinguibile sete di sangue e potere.

Nel quinto atto di *Richard III*, l'aspetto più mostruoso di Richard è la sua condizione di totale isolamento che subentra dopo che ogni legame familiare e affettivo è stato reciso[96], uno stato di assoluta solitudine e alienazione che egli già aveva riconosciuto in *Henry VI – Part III* subito dopo l'uccisione del re ("I am myself alone", *3H6*, 5.6.83). Proprio questa condizione di isolamento mostra più esplicitamente la divisione della soggettività di Richard: in effetti, proprio quando egli compare sul campo di Bosworth la notte prima della battaglia[97], la sua integrità morale, fisica, identitaria,

---

[93] Come evidenziato da Daston e Park, "le specie meravigliose appartenevano alle zone marginali del mondo e occupavano per la maggior parte dei lettori […] un mondo crepuscolare di consenso piuttosto che di credenza. I prodigi, d'altro canto, erano fenomeni del centro che suscitavano interessi umani immediati: avevano luogo in uno spazio e in un tempo continui con la realtà quotidiana, ed *interessavano* in una misura e in un modo ben diversi rispetto ai cinocefali" [Daston e Park, *Mostri, prodigi e fatti strani*, p. 57].

[94] Cfr. Capitolo 1, paragrafo 1. Un prezioso contributo su questo tema, che mantiene una prospettiva ampia indagando la cultura rinascimentale europea nel suo complesso, è Wes Williams, *op. cit.*.

[95] Le teorizzazioni del soggetto diviso di Freud e Lacan ben si applicano a riletture di soggettività che appaiono scisse nella letteratura e nel teatro rinascimentale, poiché è proprio allora che la concezione del mostruoso inizia a farsi più complessa: il 'mostro' non è più solo quello dell'Altrove, ma anche la parte perturbante e innominata di sé.

[96] Maus, *op. cit.*, pp. 48-9.

[97] La Battaglia di Bosworth pose fine a trent'anni di guerra civile fra le famiglie York e Lancaster e fu combattuta il 22 agosto 1485. Quel giorno Richard III fu ucciso e Henry Tudor, conte di Richmond, venne incoronato re Henry VII, fondatore della dinastia Tudor. Per approfondimenti di carattere storico vedere,

psichica o linguistica viene meno. A sfaldarsi è in particolare il suo ruolo di cattivo machiavellico, una parte che consentiva al pubblico di accedere alla sua *inwardness* ma non permetteva agli altri personaggi di avere certezza delle sue diaboliche macchinazioni[98]. Nel quinto atto la stessa pelle di Richard diventa una superficie porosa e permeabile che lascia che la mostruosità del corpo si infiltri e ne intacchi l'io.

Il Richard *shapeshifter*, che può cambiare forma come Proteo per ignobili scopi, ora è preda della sua stessa mostruosità, che finisce per sovrastarlo. Non è più – o non più solo – il corpo di Richard ad assumere significati di volta in volta differenti, ma sono le voci e le forme della sua identità che sfumano l'una nell'altra. In questo processo, Richard non solo si deforma e ri-forma ma si sdoppia e si moltiplica al punto che, facendosi a pezzi, sembra far risuonare come profetiche le parole che Clifford pronuncia alla fine di *Henry VI – Part II*: "Meet I an infant of the house of York, / Into as many gobbets[99] will I cut it" (*2H6*, 5.2.57-8).

Non è allora un caso che, proprio quando la soggettività di Richard inizia a sgretolarsi, faccia la sua prima apparizione in scena in *Richard III*[100] il personaggio di Richmond (5.2), il suo alterego[101]. Benché Henry Tudor, conte di Richmond e futuro re Henry VII, figuri nel dramma sempre in relazione a Richard, i due non compaiono mai in scena insieme: Richard e Richmond, i cui nomi assonanti evocano una relazione di complementarietà, percorrono strade speculari e parallele[102]. È, infatti, significativo che il loro duello non sia messo in scena ma venga semplicemente segnalato in una *stage direction*, togliendo il pathos dello scontro dalla parola del testo scritto e lasciandolo alla messa in scena: "*Alarum, Enter* [KING] Richard *and* RICHMOND*; they fight; Richard is slain. Then retreat being sounded,* [*exit Richmond, and Richard's body is removed.*] *Flourish. Enter Richmond,* [STANLEY, Earl of] Derby, *bearing the crown, with other Lords and Soldiers*" (*R3*, s.d. 5.5.1).

---

fra gli altri, Christine Carpenter, *The Wars of the Roses: Politics and the Constitution in England, C.1437-1509*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

[98] Maus, *op. cit.*, p. 54.

[99] 'Gobbet' (*OED*): "1.a. A part, portion, piece, or fragment, *esp*. of something which is divided, cut, or broken (c1330)".

[100] Richmond compare precedentemente nella tetralogia, citato in *Henry VI – Part III* (*3H6*, 4.6.67, 93, 100): qui viene messo in scena come giovane sul cui capo re Henry posa le mani, vedendo in lui le future speranze dell'Inghilterra e della casa Lancaster ("HENRY. Come hither, England's hope", *3H6*, 4.6.68).

[101] Questa concezione di 'doppio oppositivo', con evidenti rimandi alle teorie psicanalitiche del Novecento, non è da intendersi qui come rappresentazione esternalizzata di una parte negativa del sé, quanto piuttosto come quella oscena che non ha introiettato i modelli simbolici e che ritorna, infestando. Cfr. Capitolo 1 Paragrafo 2 per riflessioni sul mostruoso in relazione al pensiero critico del secondo Novecento.

[102] Dentro e fuori dalle rispettive tende sul campo di battaglia (5.3), in un sogno condiviso (5.3.118-76), mentre pronunciano orazioni alle truppe (5.3.237-70, 314-41).

In tutto il *play* Richmond e Richard sono continuamente contrapposti in modo rigidamente dualistico: di contro a Richard, – 'disabile', mostruoso, ignobile e demoniaco – Richmond esibisce un corpo 'abile' e armoniosamente bello, nobile, "virtuous and holy" (*R3*, 5.3.128); il dramma si conclude, infatti, con una scena in cui Richmond – incarnando la fermezza fisica e morale di San Giorgio che sconfigge il drago (*R3*, 5.3.347-51) – si prende la corona di Richard[103] e si prepara a curare la "noble isle [that] doth want her proper limbs" (*R3*, 3.7.124), riuscendo laddove Richard ha fallito. Richard, invece, muore anonimamente e scompare in silenzio fra una scena e l'altra (5.4 - 5.5), come un corpo morto che, per la sua oscenità, occorre rimuovere e rendere semioticamente inerme[104].

Oltre che nello sdoppiamento con Richmond, la frammentazione dell'io di Richard emerge anche nella forma spettrale dei fantasmi delle sue vittime che appaiono contemporaneamente in sogno sia a lui che a Richmond, nell'unico vero momento di compresenza dei due[105]. Non è chiaro se queste visioni siano proiezioni della mente inferma di Richard o di veri agenti metafisici[106], ma le indicazioni di scena presenti nell'edizione in Quarto indicano chiaramente che si tratta di apparizioni oniriche: "[RICHARD] *Sleeps*" (*R3*, s.d. 5.3.117-18) e "*Richard starteth up out of a dream*" (*R3*, s.d. 5.5.176-7). Il fatto che il sogno sia condiviso con Richmond riconferma il dualismo con Richard: al primo gli spettri ripetono ben nove volte la condanna "despair and die"[107],

---

[103] Storicamente, oltre alla corona di Richard, Henry Tudor vinse anche la mano di Elizabeth di York, nipote di Richard e figlia di re Edward IV e della regina Elizabeth, nonché oggetto di interesse di Richard stesso, che a lungo provò a persuadere la madre a dargliela in sposa. Le nozze fra Henry ed Elizabeth posero fine alla Guerra delle due rose e sancirono l'ascesa della dinastia Tudor.

[104] Mi pare significativo, in questo senso, che il feretro del defunto re Henry VI rimanga sul palco – esposto allo sguardo del pubblico e degli altri personaggi – per tutta la durata della lunga scena di seduzione di Anne (*R3*, 1.2).

[105] Ad apparire a Richard in sogno sono i fantasmi del giovane Prince Edward, figlio di Henry VI; di Henry VI; del fratello Clarence; di Rivers, Grey e Vaughan; dei due giovani principi, figli di Edward IV; di Hastings; di Lady Anne e di Buckingham.

[106] Non tutte le fonti storiografiche di Shakespeare riportano questo episodio. Edward Hall racconta che la sera della vigilia della Battaglia di Bosworth il re ebbe "a dreadful and terrible dream" popolato da "devils" [Edward Hall, *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre & Yorke* (1548), in Geoffrey Bullough (a cura di), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare – 8 voll.* Londra: Routledge, 1975, vol. 3, p. 291] che, come nel caso del testo shakespeariano, servono a dare voce alla coscienza impenitente di Richard. Lo stesso si dice nel dramma storico coevo *The True Tragedy of Richard III*. Per rispondere ai gusti del pubblico *early modern* e aderire alla tradizione di rielaborazione della tragedia senechiana sulla scena inglese di fine Cinquecento e inizio Seicento, Shakespeare converte in fantasmi i "devils" delle fonti: questi fantasmi, nelle parole di Greenblatt, materializzano sulla scena una forma di "political terror, the terror Richard inspired in others, [which] has passed, through the agency of those he has murdered, into his own soul, and this passage marks the imminent fall of the regime" (Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, p. 176). Il rapporto fra fantasmi, terrore e potere verrà ripreso nel prossimo capitolo in relazione a Macbeth e alle apparizioni delle Weird Sisters e dei fantasmi nel *play*.

[107] *Richard III*, 5.3.120, 127, 135, 140, 143, 149, 156, 163, 172 (nella variante solo "despair").

mentre al secondo rinnovano in modo vistosamente contrapposto i loro auspici di vittoria e prosperità.

Nell'ultimo atto, ad aumentare il senso di vessazione di Richard concorre anche l'ansia di arrestare il tempo per sfuggire alla morte come spinta estrema e disperata dell'io verso l'autoconservazione[108]. Gli esempi di questa drammatizzazione di una concezione del tempo lineare e inesorabile[109] sono molteplici, soprattutto nella scena che precede la battaglia di Bosworth: "What is't o'clock?" (5.3.47), "Fill me a bowl of wine. Give me a watch" (5.3.63), "The lights burn blue. It is now dead midnight" (5.3.180), "'Tis not yet near day. Come, go with me" (5.3.220), "[*The clock striketh.*] / Tell the clock there. Give me a calendar. / Who saw the sun today?" (5.3.275-7)[110].

Lo sdoppiamento, le apparizioni e il bisogno di fermare il tempo sono alcuni degli effetti devastanti della 'mostrificazione' del corpo di Richard, un processo che culmina nel lungo soliloquio successivo al momento in cui Richard si risveglia dal suo sonno popolato di spettri. I versi, che qui riportiamo interamente per mostrarne la 'mostruosità' anche linguistica, mettono in scena infatti una soggettività informe – letteralmente dis-fatta e dif-forme:

> Cold fearful drops stand on my trembling flesh.
> What do I fear? Myself? There's none else by.
> Richard loves Richard, that is, I am I.
> Is there a murderer here? No. Yes, I am.
> Then fly! What, from myself? Great reason why?
> Lest I revenge. What, myself upon myself?
> Alack, I love myself. Wherefore? For any good
> That I myself have done unto myself?
> O, no. Alas, I rather hate myself,
> For hateful deeds committed by myself.
> I am a villain. Yet I lie; I am not.

---

[108] Cfr. Kristeva, *kri*, p. 49. Kristeva riformula il pensiero freudiano in relazione alle pulsioni, distinguendo fra pulsioni sessuali verso l'altro e pulsioni dell'io che mirano all'autoconservazione.

[109] Le implicazioni in questi versi dei discorsi sulle concezioni del tempo – tempo circolare vs tempo lineare – in età rinascimentale sono molto complesse ed eccedono lo spazio di questa trattazione. Il tema verrà affrontato più dettagliatamente nel paragrafo su *Macbeth*. Per approfondimenti generali, vedere Gerhard Dohrn van Rossum, *History of the Hour: Clocks and Modern Temporal Orders*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996; David Houston Wood, *Time, Narrative, and Emotion in Early Modern England*, Farnham: Ashgate, 2009.

[110] Si noti la differenza con il soliloquio di apertura di Richard, nel quale l'uso iterato dell'avverbio "now" (*R3*, 1.1.1, 5, 10) sembra sottintendere l'adesione al, e il pieno controllo del, tempo.

Fool, of thyself speak well. Fool, do not flatter.
My conscience hath a thousand several tongues,
And every tongue brings in a several tale,
And every tale condemns me for a villain.
Perjury, perjury, in the highest degree;
Murder, stern murder, in the direst degree;
All several sins, all used in each degree,
Throng to the bar, crying all, 'Guilty, guilty!'
I shall despair. There is no creature loves me,
And if I die, no soul will pity me.
And wherefore should they, since that I myself
Find in myself no pity to myself?
Methought the souls of all that I had murdered
Came to my tent, and every one did threat
Tomorrow's vengeance on the head of Richard.
(*R3*, 5.3.181-206)

In questi versi Shakespeare drammatizza una singola voce che si moltiplica e diventa polifonica: in scena risuonano le molte voci antagoniste della soggettività di Richard, le sue "thousand several tongues" (193) che, pur dipingendolo sempre come un "villain" (195), raccontano versioni differenti di lui. Qui Richard è riscritto dalle sue plurime soggettività: come ben mostra l'alternanza frenetica di "I", "myself", "Richard", "thyself", "my conscience", si assiste a un tormentato agone fra le parti di una psiche irrimediabilmente divisa e preda di una continua ri-auto-genesi – condizione che contrasta vistosamente con l'uso ripetuto ed enfatico del pronome personale 'I' nel monologo di apertura del dramma (*R3*, 1.1.1-41). Il tentativo di adesione a se stesso espresso dalla tautologia "I am I" (183) è, inoltre, subito reso vano dall'incombere di altre versioni di "I", in una derridiana *différance* del significato di questo 'io' che è sempre altro da sé.

Nell'incontro-scontro fra le proprie parti e voci antagoniste, Richard si rivolge a se stesso come a un interlocutore, si interroga e si dà risposte che subito ritratta e rettifica ("Is there a murderer here? No. Yes, I am"; "I am a villain. Yet I lie; I am not"; 5.3.184, 191), dando voce a una percezione del sé contrastante e contraddittoria: "What do I fear? Myself?" (182), "Alack, I love myself" (187), "I rather hate myself" (189), "I myself / Find in myself no pity to myself" (202-203).

Nel momento in cui il nome 'Richard', disgiunto dal corpo di Richard, viene attribuito a un immaginario soggetto terzo con cui il re non può più coincidere ("Richard loves Richard", 183; "every one did threat / Tomorrow's vengeance on the head of Richard", 205-206), è evidente che per lui sarà impossibile coincidere con tutte le sue "shapes" (*3H6*, 3.2.192). Questa impossibilità, già percepibile in tutta la tetralogia, si mostra ora esplicitamente come assenza totale di una forma fissa. Alla fine del dramma, il Richard shakespeariano non è più né 'mostro', né "crookback" (*3H6*, 2.2.96), né "foul devil" (*R3*, 1.2.50), e neppure "villain"[111], ma solo una serie di posizioni identitarie provvisorie che si contendono un momento di gloria sulla scena, prima di scomparire. L'unica conclusione possibile è l'inverarsi della maledizione dei fantasmi apparsi in sogno, a cui egli risponde, con rassegnazione solenne e un'intonazione quasi biblica[112]: "I shall despair" (200).

Questo suo ultimo soliloquio mostra che il tormento da cui Richard intendeva fuggire[113] ha permeato il suo linguaggio: la mirabile oratoria del malvagio machiavellico, padrone dell'arte della manipolazione retorica nei drammi precedenti e nei primi quattro atti di *Richard III*, lascia spazio a una sintassi fratturata, a una subordinazione impossibile che si fa paratassi, a un'argomentazione sgretolata che si contorce in continuazione su se stessa[114]. Anafore, anadiplosi, iterazioni e parallelismi creano un discorso fumoso e cieco, che diventa tuttavia improvvisamente nitido e perentorio laddove Richard sembra trovare, finalmente, le risposte alla sola domanda che si era posto nel primo soliloquio della sua lunga storia drammatica:

> Am I then a man to be beloved?
> (*3H6*, 3.2.163)
> There is no creature loves me,
> And if I die, no soul will pity me.

---

[111] Cfr. "I am determined to prove a villain" (*R3*, 1.1.30).

[112] 'Shall', che implica già di per sé un proposito risoluto o un'ineluttabilità futura, è il modale comunemente usato nelle traduzioni della Bibbia in lingua inglese a partire dalla versione di John Wycliff (1382-95).

[113] In *Henry VI – Part III*, nel primo soliloquio di Richard nella tetralogia, egli afferma: "And I […] / Torment myself to catch the English crown; / And from that torment I will free myself / Or hew my way out with a bloody ax" (*3H6*, 3.2.174-81). Il "torment" cui Richard fa riferimento è sì il desiderio di indossare la corona, ma si tratta – ovviamente – di un'aspirazione che si carica di molti dei significati legati alla deformità del suo corpo.

[114] Si confrontino, per esempio, il soliloquio iniziale (*R3*, 1.1.1-41), le lunghe scene di corteggiamento (*R3*, 1.2, 4.4) e l'orazione finale ai soldati (*R3*, 5.3.314-41); in questi casi, Richard dimostra di possedere grandi doti di eloquenza consistenti in un'argomentazione complessa, un'impeccabile costruzione logica del discorso e altrettanto articolate strategie retoriche.

(*R3*, 5.3.200-201)

Alla fine del dramma di Richard resta solo l'eco dell'invocazione a un cavallo, simbolo di quella virilità fiera e guerriera mai davvero incarnata e ormai perduta, metafora di un'adesione completa a un'immagine fallace – quella del sovrano-patriarca che Richard non è mai stato. Sul campo di battaglia a Bosworth, Richard cerca disperatamente un cavallo ("Give me another horse!", 5.3.177; "A horse, a horse, my kingdom for a horse!", 5.4.7, 13), come se l'ultima possibilità di salvezza per un corpo condannato alle fluttuazioni fosse rappresentata da questo surrogato di una forma definitiva. Tuttavia, l'esigenza di un'immagine in cui riconoscersi – ribadita anche dalla ripetuta ricerca, nel corso del dramma, di uno specchio che possa riflettere la sua forma ma che si rivela sempre solo un "false glass" (*R3*, 2.2.53)[115] – sarà vana: il cavallo, agognato come ultima configurazione possibile del suo lungo ed estenuante processo metamorfico, nonché invocato nell'ultima parola delirante prima di morire, appartiene solo al suo immaginario. Per Richard, lo specchio non riflette nulla: rimane vuoto.

2.4. Caliban: la materia informe

2.4.1. Contaminazioni e alterità

Se la nascita di Richard desta un forte interesse nella tetralogia ed è un evento cui il pubblico è invitato ad assistere (retrospettivamente), la nascita di Caliban viene pressoché taciuta. Ciò che è dato sapere è che Sycorax, bandita da Algeri per "mischiefs manifold

[115] Nel corso di *Richard III*, Shakespeare fa più volte riferimento alla necessità di uno specchio per riflettere le immagini dei corpi: "RICHARD. I'll be at charges for a looking-glass / And entertain a score or two of tailors / To study fashions to adorn my body; / […] Shine out, fair sun, till I have bought a glass, / That I may see my shadow as I pass" (*R3*, 1.2.258-60; 265-6); "DUCHESS. And I, for comfort, have but one false glass / That grieves me when I see my shame in him" (*R3*, 2.2.53-4). L'immagine dello specchio è certamente fra le più significative nell'ambito della riflessione psicanalitica e si vuole qui far riferimento alla distinzione fra 'specchio' e 'speculum' come postulata da Luce Irigaray [*Speculum. Dell'altro in quanto donna*, a cura di Luisa Muraro, Milano: Feltrinelli, 2010, (1ª ed. francese 1974)]. Secondo Irigaray, la donna funge da 'specchio' dell'uomo in accezione lacaniana: guardandola, egli vede la propria superiorità riflessa in un'immagine rassicurante (perché invertita). Nel caso di Richard non esiste specchio femminile in grado di riflettere un'immagine – una forma – piena del maschile: ecco che allora lo 'specchio' per Richard non può che essere uno 'speculum' che riflette un'immagine diversa. La forma che si offre allo sguardo metaforico di Richard è un "soggetto molteplice, plurale, dif-forme, […] una frammentazione fantastica, fantasmatica, […] una destrutturazione e distruzione in cui si (dis)fa il soggetto" (Ivi, p. 131).

and sorceries terrible" (1.2.264)[116], ha partorito Caliban direttamente sull'isola di *The Tempest*. Nessun racconto carico di pathos apocalittico fa da cornice alla nascita di Caliban: egli è solo il figlio che Sycorax "did litter[117] here" (1.2.282), anonimamente 'sgravato' come una bestia.

Ciononostante, come già anticipato nei paragrafi precedenti, la traccia del materno *sul* e *nel* corpo di Caliban si delinea per certi versi come il marchio originale che ne definisce l'irredimibile mostruosità. Il contatto con il corpo della madre è dunque per Caliban l'unica dimensione non soggetta a riscritture e delineata con racconti ricchi di dettagli: egli è "hag-seed" (1.2.166) e "mooncalf" (2.2.105), metafora di una mola informe e mostruosa, puro seme femminile. Benché Sycorax sia totalmente assente dalla scena, il richiamo frequente al suo corpo contaminato/nte – proprio come per i racconti sul corpo e sulla nascita di Richard – dischiude scenari mostruosi legati alle concezioni del contagio del corpo materno nella letteratura medica e nell'immaginario culturale dell'Inghilterra della prima modernità.

La trasmissione di mostruosità da Sycorax a Caliban è narrata, come spesso accade in *The Tempest*, da Prospero, sul cui ruolo di *deus ex machina* e "padre-sovrano burattinaio di simulacri"[118] molto si è detto. Prospero ricorda infatti ad Ariel la condizione di perpetua agonia alla quale Sycorax l'aveva condannato[119] per dodici anni (1.2.227-80) e questo dialogo fra padrone e schiavo è una cornice che consente a Prospero di narrare la storia di Sycorax, l'unico tassello chiaramente identificabile della vita di Caliban:

> This damned witch Sycorax,
> For mischief manifold and sorceries terrible

---

[116] La natura dei crimini di Sycorax, che hanno portato al suo esilio da Algeri, rimane sempre incerta in *The Tempest*. Del Sapio Garbero ne propone un'interpretazione: "Chissà se con l'insistente richiamo all'albero-pancia di Sycorax, Shakespeare non abbia voluto evocare la colpa di Mirra – l'incesto – come il crimine non detto per il quale la stessa Sycorax è stata bandita (Del Sapio Garbero, *Il bene ritrovato*, p. 244).

[117] Il verbo 'to litter', qui con il significato di 'figliare' [*OED* 7.a. Of animals, occasionally transf. in contemptuous use of human beings: To bring forth (young); 1484], fa soprattutto riferimento all'azione del partorire per le scrofe e cagne ed è, quindi, altamente connotato in negativo. L'unica altra occorrenza del termine in questa accezione nel canone shakespeariano è contenuta in *Coriolanus*: "I would they were barbarians, as they are, / Though in Rome littered; not Romans, as they are not" (3.1.231-2). Qui il protagonista allude, con intento denigratorio, al mito fondativo di Roma degradando la lupa allo status di cagna.

[118] Del Sapio Garbero, *Il bene ritrovato*, p. 264. Su questo tema, si veda anche Stephen Orgel, "Prospero's Wife", in Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan e Nancy J. Vickers (a cura di), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago: The Chicago University Press, 1986, pp. 50-64; Adelman, *Suffocating Mothers*, pp. 193-4, 237-8.

[119] Per necessità della lingua italiana, si sceglie di riferirsi ad Ariel con il genere maschile, benché si tratti di un personaggio senza un'identità sessuale: l'unico riferimento nell'edizione in Folio di *The Tempest* a una codificazione di genere precisa, infatti, è l'uso del pronome possessivo 'his' al verso 1.2.193.

To enter human hearing, from Algiers,
Thou knowst, was banished. For one thing she did[120]
They would not take her life; is not this true? […]
This blue-eyed hag was hither brought with child,
And here she was left by th' sailors. […]
Then was this island
(Save for the son that she did litter here,
A freckled whelp, hag-born) not honoured with
A human shape.
(1.2.263-84)

Come più volte sottolineato dagli studiosi, Sycorax materializza l'incubo del corpo sessualizzato materno, di frequente incarnato nel corpo della 'strega', un incubo che nell'immaginario culturale rinascimentale è metonimia di un utero divoratore, sito funesto di contagio e morte. Non a caso Prospero racconta che, alla fine del suo processo metamorfico[121], Sycorax, la strega dalla furia e lussuria incontenibile ("her most unmitigable rage[122]", 1.2.276), appariva ripiegata su se stessa fino a formare un cerchio-ventre ("with age and envy / Was grown into a hoop", 1.2.258-9), rievocato attraverso l'immagine del pino cavo ma fecondo in cui Ariel viene confinato per una metaforica gestazione di dodici anni, che ha termine con la rinascita prodotta dalla forza (ri)creatrice del padre-demiurgo Prospero[123].

---

[120] Un altro tassello mancante nel quadro della storia di Sycorax riguarda la "one thing" che ha fatto e per la quale le è stata risparmiata la vita ad Algeri. Secondo la versione più accreditata dalla critica a partire dal Novecento, Sycorax viene salvata perché incinta – così come accade a Joan in *Henry VI – Part I* (*1H6*, 5.5.59-64). Charles Lamb, tuttavia, aveva ipotizzato che Shakespeare si fosse ispirato alla leggenda secondo cui una strega di Algeri, grazie a una tempesta da lei creata, aveva salvato la città dall'assedio navale della flotta di Carlo V nel 1541 (cfr. Charles Lamb, *Critical Essays*, Londra: J.M. Dent, 1903, pp. 70-2).

[121] Il cambiamento, reale o allo sguardo altrui, è una delle costanti nella rappresentazione dei personaggi di *The Tempest*. Che queste mutazioni possano essere rilette come echi ovidiani appare dai numerosi rimandi, impliciti ed espliciti, alle *Metamorfosi*: l'invocazione finale di Prospero (5.1.33-57) modellata su quella di Medea nella traduzione di Arthur Golding (*Metamorphoses*, Londra: William Seres, 1567, VII: 196-209); Sycorax che – come Medea – ha il potere di "control the moon, make flows and ebbs" (5.1.270); l'allusione al mito di Mirra, dal cui corpo tramutato in albero nascerà Adone, nell'imprigionamento di Ariel in un pino cavo (su quest'ultimo punto, cfr. Del Sapio Garbero, *Il bene ritrovato*, pp. 243-4). Per approfondimenti sulle riscritture di Ovidio in *The Tempest*, si veda Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford: Oxford University Press, 1994; A. B. Taylor (a cura di), *Shakespeare's Ovid: The* Metamorphoses *in the Plays and Poems*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 150-64.

[122] Il sostantivo 'rage', che indica normalmente un moto di rabbia o furia (*OED*, 1.a, c1325), ha infatti anche il significato di "violent desire or lust; burning sexual passion; an instance of this" (*OED*, 5.a, a1393).

[123] Cfr. Del Sapio Garbero, *Il bene ritrovato*, pp. 243-5. Questo parallelismo fra il pino cavo in cui viene recluso Ariel e il grembo materno – oltre a richiamare sia la cella di Prospero sull'isola sia la roccia cui è legato Caliban – sembra richiamare anche l'"happy hollow of a tree" in cui si nasconde Poor Tom in *King Lear* (2.2.173).

A differenza della femminilità docile di Miranda, che può essere assoggettata alla volontà paterna, la minaccia di Sycorax va dunque espunta. Nel racconto di Prospero, infatti, si allude solo collateralmente alla morte improvvisa e senza spiegazione di questa "damned witch", che viene semplicemente cancellata[124]. In Miranda la dimensione del materno, di cui lei sembra non recare traccia, viene esorcizzata[125]; Caliban invece, come si diceva, è pura traccia – seme – di un corpo materno che in lui non si estingue e resiste all'opera epuratrice di Prospero. Caliban il 'deforme' è l'esito di questo materno mostruoso che sull'isola si arroga le prerogative maschili della dominazione, sovrapponendo il materno e il paterno in un modo che non ha forse precedenti nel canone shakespeariano.

È sintomatico che sin dalla prima scena sull'isola (1.2) il legame di Caliban con il corpo della madre sia reso esplicito e risulti essenziale per definirlo come 'mostro': Caliban è menzionato per la prima volta come il bambino, "child" (269), di cui Sycorax era in attesa al momento della cacciata da Algeri e come il figlio che lei ha partorito sull'isola ("the *son* that *she* did litter here", 282, corsivi miei). Il legame inscindibile tra Caliban e la madre ricordato da Prospero ("Caliban, *her* son", 284) è inoltre ribadito specularmente dallo stesso Caliban ("Sycorax, *my* mother", 332, corsivi miei) e ulteriormente sottolineato nelle prime parole che egli pronuncia dopo il suo ingresso nella seconda metà della scena, parole che evocano la presenza-assenza della madre strega ("As wicked dew as e'er my mother brushed […]", 1.2.322).

La relazione fra la mostruosità così frequentemente attribuita a Caliban e la mostruosità di Sycorax si evince anche dal fatto che molti degli epiteti a lui rivolti rimandano alla presunta stregoneria della madre: da un lato, per esempio, l'immagine della cagna immonda che ha figliato sull'isola si rifrange in espressioni come "freckled whelp" (1.2.283) e "puppy-/ headed monster" (2.2.151-2); dall'altro lato, nelle parole di Prospero, Caliban – da lui definito "earth" e "abhorred slave" (1.2.315, 352) – è la progenie di una madre altrettanto terranea che, come lui stesso sottolinea nella sua narrazione ad Ariel, impartiva "earthy and abhorred commands" (1.2.273).

---

[124] Adelman afferma che "*The Tempest* forecloses that space [a space for the sexualized maternal body], reinstating the image of absolute paternal authority only by exorcizing the witch-mother" (Adelman, *Suffocating Mothers*, p. 194).

[125] Sulla costruzione del materno e del paterno in *The Tempest*, si veda Adelman, *Suffocating Mothers*, pp. 193-4, 237-8; Helen Hackett, "'Gracious be the issue': Maternity and Narrative in Shakespeare's Late Plays", in Jennifer Richards e James Knowles (a cura di), *Shakespeare's Late Plays: New Readings*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, pp. 25-39; Leonard Tennenhouse, "Family Rites: Patriarchal Strategies in Shakespearean Romances", in Kiernan Ryan (a cura di), *Shakespeare: The Last Plays*, Londra: Routledge, 1999, pp. 43-60; Del Sapio Garbero, *Il bene ritrovato*, pp. 229-65.

Come già ricordato, nelle cronache e nei dibattiti dell'epoca, fra le cause più comuni delle nascite mostruose si annoverava il fatto che il 'mostro' fosse il prodotto dell'unione innaturale e raccapricciante della madre con il demonio o con una creatura infernale. Questa cultura del demoniaco è molto visibile sia nelle invettive di Prospero contro Caliban – "poisonous slave, got by the devil himself / Upon thy wicked dam[126]" (1.2.320-1), un "devil, a born devil" (4.1.188) e un "demi-devil" – sia nel riferimento dello stesso Caliban al dio Setebos[127] come "my dam's god" (1.2.374). Questi discorsi sulla sessualità snaturata e sulla libido incontenibile delle madri come fonte di mostruosità nella prole rimandano, a loro volta, alla dimensione della stregoneria e al terrore suscitato dalle presunte 'streghe' nell'immaginario popolare (e non solo) nell'Europa del Cinquecento e Seicento. Come Caliban, anche Sycorax non ha altra forma se non quella che di lei raccontano Caliban e Prospero – sebbene anche quest'ultimo mutui il racconto da Ariel; nella loro versione, la rappresentazione di Sycorax corrisponde perfettamente allo stereotipo della strega rinascimentale: "foul witch", "damned witch" e "blue-eyed hag" (1.2.258, 263, 269), Sycorax viene dipinta come fonte di magia oscura e crudeli incantesimi[128], in contatto con forze demoniache o soprannaturali con cui si presume si sia unita in rapporti sessuali; inoltre, come Prospero ribadisce poco prima dell'epilogo del dramma, questa turpe strega, ingobbita dall'età nel momento in cui imprigionò Ariel nel tronco di un pino [129], ha fama di essere stata tanto potente da controllare la luna e le maree ("that could control the moon, make flows and ebbs, / And deal in her command without her power", 5.1.270-1).[130]

---

[126] Il sostantivo 'dam' fa riferimento a un genitore di sesso femminile nel regno animale, ma viene comunemente usato anche in riferimento alla figura della madre in chiara chiave oltraggiosa. A partire dalla fine del Trecento, tuttavia, questo termine compare sempre più frequentemente in espressioni, quali "the devil and his dam; the devil's dam" (*OED*, 2.b, 1393), che consentono di associare la dimensione del materno in *The Tempest* a quella del demoniaco.

[127] Come emerge dal resoconto (pubblicato nel 1526) di un viaggio intrapreso dall'esploratore italiano Antonio Pigafetta nel 1519, Setebos era una divinità della Patagonia (cfr. Shakespeare, *The Tempest*, p. 198, nota al v. 374).

[128] Fonte di ciò sono le parole con cui Prospero ricorda ad Ariel che Sycorax era stata cacciata da Algeri per "mischiefs manifold and sorceries terrible" (1.2.264) e che lui – "her servant" (1.2.271) – era stato confinato nel tronco di un pino da Sycorax "By help of her more potent ministers" (1.2.275); nonché l'invocazione di "All the charms / Of Sycorax" (1.2.340-1) contro Prospero da parte di Caliban.

[129] Il lemma 'hag' nell'*OED* rimanda a: spiriti e creature maligne di sesso femminile della mitologia greco-latina, come le arpie e le furie (1.a, 1552); una "woman supposed to have dealings with Satan and the infernal world; a witch; sometimes, an infernally wicked woman" (2, 1587); "an ugly, repulsive old woman: often with implication of viciousness or maliciousness" (3, 1377).

[130] Secondo le credenze del tempo, le streghe erano in grado di controllare le fasi lunari, le maree e, di conseguenza, la fertilità dei corpi femminili (Cfr. Ronald Hutton, *The Triumph of the Moon: A History of Modern Pagan Witchcraft*, Oxford: Oxford University Press, 1999). Il collegamento fra la Luna e il ciclo mestruale affonda le proprie radici nella mitologia classica, in cui Selene-Luna e Artemide-Diana erano

Anche le parole con cui Caliban lamenta la perdita del controllo dell'isola che un tempo gli 'apparteneva' e che egli reclama come sua "by Sycorax, my mother, / Which thou tak'st from me" (1.2.332-3) rimandano all'aberrazione politico-sociale di una strega: in età *early modern* si credeva, infatti, che solo le comunità di streghe fossero governate da una struttura di stampo matriarcale, micro-sistemi sociali prettamente femminili in cui il potere – inteso sia come comando che come capacità soprannaturale – si trasmetteva esclusivamente per via matrilineare e in cui le figure maschili diventavano spesso corpi inermi convertiti in macchine da riproduzione[131].

Tuttavia, la definizione di Caliban come "deformed" nell'elenco dei personaggi del *play* suscita curiosità e repulsione ancora prima che l'origine mostruosa del corpo di Sycorax sia svelata, e fa pensare a una natura demoniaca o malvagia dal momento che nella fisiognomica rinascimentale la deformità era considerata lo specchio di un animo altrettanto turpe. Anche in *The Tempest* come in *Richard III* gli echi delle teorie fisiognomiche contribuiscono ad avallare l'ipotesi della mostruosità del corpo 'altro' di Caliban. Si veda, per esempio, alla fine dell'ultimo atto, per esempio, lo scambio in cui Prospero e Alonso commentano l'aspetto Caliban:

> ALONSO. This is a strange thing as e'er I looked on.
> PROSPERO. He is as disproportioned in his manners
> As in his shape.
> (5.1.290-2)

Le parole di Prospero danno voce palese all'idea di una corrispondenza totale fra l'aspetto fisico e la condizione morale di un individuo e, in questo senso, appare significativo che, in apertura del dramma, Miranda voglia distogliere lo sguardo dal corpo spiacevole e malvagio di Caliban ("a villain […] / I do not love to look upon", 1.2.310-11): non è

---

venerate sia, rispettivamente, come dea dell'agricoltura e dea vergine della caccia sia come dee della Luna con il potere di controllare i cicli della fertilità.

[131] Cfr. Patricia Seed, "'This island's mine': Caliban and Native Sovereignty", in Hulme and Sherman (a cura di), *op. cit.*, p. 210. Il tema della stregoneria nell'Inghilterra *early modern* è ancora oggi oggetto di un forte interesse interdisciplinare da parte della critica. Per approfondimenti si rimanda a: Deborah Willis, *Malevolent Nurture: Witch-hunting and Maternal Power in Early Modern England*, Ithaca: Cornell University Press, 1995; Lawrence Normand e Gareth Roberts, *Witchcraft in Early Modern Scotland: James VI's 'Demonology' and the North Berwick Witches*, Exeter: University of Exeter Press, 2000; Edward Bever, *The Realities of Witchcraft and Popular Magic in Early Modern Europe: Culture, Cognition, and Everyday Life*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008; Jim Sharpe, *Witchcraft in Early Modern England*, New York: Routledge, 2013; Peter Elmer, *Witchcraft, Witch-Hunting, and Politics in Early Modern England*, Oxford: Oxford University Press, 2016.

chiaro se la sua avversione derivi dal fatto che ne conosce la natura malvagia o se, proprio perché repellente, ella lo reputi crudele.

Inoltre, anche quando afferma che "with age his body uglier grows, / So his mind cankers" (4.1.191-2), Prospero sembra implicitamente alludere alla coincidenza fra il "body" e la "mind" di Caliban come a un tratto intrinseco che resiste all'erosione nel processo metamorfico cui egli è sottoposto nel dramma. Lo stesso uso del verbo 'to canker', che allude a una deteriorazione sia mentale che fisica, è particolarmente significativo: l'impossibilità di stabilire se abbia in questo verso funzione transitiva o intransitiva suggerisce anche sia che la mente di Caliban si corrompe di pari passo al suo corpo sempre più esteticamente sgradevole con l'età, sia che questa stessa mente fa incancrenire il corpo, che incorre di conseguenza in un processo di inesorabile imbruttimento.

L'importanza del paradigma dello sguardo, che qui emerge dalle parole di Miranda, è evidente anche nel fatto che nel dramma la mostruosità di Caliban sia una questione di aspetto, ovvero che sia lo sguardo degli altri personaggi e soprattutto degli spettatori (*early modern* e successivi) a cogliere i 'mostri' evocati dal suo corpo; mostri accumunati da una inestinguibile alterità e dall'irriducibilità a qualsiasi norma, normalità o normatività. Anche in questo caso, tuttavia, nel corpo di Caliban si inscrivono non una ma molteplici forme di 'mostruoso' che in *The Tempest* si sovrappongono e contaminano a vicenda.

La mostruosità di Caliban, stratificata e complessa, è rappresentata in tutto il *play* attraverso una serie di antitesi (vicino/lontano, interno/esterno, proprio/altrui, reale/fantastico) che declinano i diversi aspetti del mostruoso ben presenti nell'immaginario dell'epoca. Caliban reca traccia dei mostri esposti nelle *fairground* nel cuore della Londra del primo Seicento, ma al tempo stesso evoca il selvaggio ai confini fra barbarie e civiltà presente nelle tradizioni culturali europee medievali e rinascimentali. Inoltre, come ampiamente sottolineato dalla critica, questo 'mostro' shakespeariano è anche una riedizione della figura dell'indigeno del Nuovo Mondo, raccontato nei resoconti di viaggio dei colonizzatori, e allude per molti versi alle creature mostruose descritte nella letteratura topografica della meraviglia sin dal Duecento.

Questi multiformi aspetti indicano che la mostruosità di Caliban, come quella di Richard, si presta a essere non solo vivisezionata, ma anche osservata con avida

curiosità[132]. Significativi in questo senso sono i commenti di Stephano e Trinculo, che vedono in Caliban una *oddity* non priva di valore commerciale, proprio come i mostri esibiti nelle fiere, nelle taverne e nelle collezioni private a partire dalla seconda metà del Cinquecento[133]:

> TRINCULO. Were I in England now (as
> once I was) and had but this fish painted, not a holiday
> fool there but would give a piece of silver, there would
> this monster make a man; any strange beast there makes
> a man. When they will not give a doit to relieve a lame
> beggar, they will lay out ten to see a dead Indian. […]
> STEPHANO. […] If I can recover him and keep
> him tame, and get to Naples with him, he's a present
> for any emperor that ever trod on neat's leather.
> […] If I
> can recover him and keep him tame, I will not take too
> much for him! He shall pay for him that hath him, and
> that soundly.
> (2.2.27-33, 67-9, 74-7)

La ri-localizzazione di *The Tempest* nel contesto delle 'fiere dei mostri' londinesi viene proposta da Burnett come chiave di lettura del dramma nella sua interezza: in questa prospettiva, Prospero si configurerebbe, dunque, come un impresario e/o un virtuoso collezionista aristocratico, Caliban come mostro-meraviglia e Ariel come servo-funambolo o artista da circo giunto a una fiera per riscattare la propria libertà[134]. Benché a mio avviso eccessivamente radicale e insufficiente a dar conto della complessità del dramma, questa interpretazione di *The Tempest* ha il merito di dar risalto a una analogia significativa anche per la dimensione performativa e interattiva che accomuna le *fairground* al teatro.

---

[132] Nel momento in cui la tempesta di Prospero porta nuova vita sull'isola, la sua "extraordinary form [becomes] part of a spectacle of the unnatural, the grotesque, and the lewd" [Semonin, *op. cit.*, p. 77]. Su questo tema si veda anche Bondeson, *op. cit.*.

[133] Daston e Park, *Mostri, prodigi e fatti strani*, p. 164. Questa lettura è ulteriormente supportata dalle parole con cui Antonio riconosce il potenziale commerciale di Caliban nell'ultimo atto: "SEBASTIAN. What things are these, my lord Antonio? / Will money buy 'em? / ANTONIO. Very like. One of them / Is a plain fish and no doubt marketable" (5.1.264-6).

[134] Burnett, *Constructing 'Monsters'*, pp. 128-33.

Ciò che risulta impossibile da accertare è, tuttavia, quale aspetto specifico del suo corpo renda Caliban un mostro da fiera e da gabinetto delle curiosità: Trinculo e Stephano vedono in lui un mostro ibrido? Un uomo malformato? Un selvaggio indiano nativo delle terre del Nuovo Mondo? Cosa fa di Caliban una "strange beast" potenzialmente capace di attrarre a sé interesse e denaro? Caliban non rientra del tutto in nessuna di queste categorie anche se, almeno in parte, le evoca tutte.

Per almeno due aspetti – la presunta bestialità e la fusione panica con l'isola – Caliban, per esempio, ricorda il *wildman*, figura onnipresente della letteratura medievale e rinascimentale europea[135]. Da un lato, infatti, il 'mostro' di *The Tempest* viene raffigurato dalle parole di Prospero e Miranda come una bestia immonda dotata di una sessualità traboccante e irrefrenabile che per molti versi appare come manifestazione di puro istinto[136], escludendo Caliban dai ranghi degli uomini 'civilizzati'; Caliban si rivela indegno della presunta pietà e premura riservategli dai suoi 'padroni', contro cui si è ribellato attentando alla virtù di Miranda (1.2.348-9) e, benché questa violenza rimanga sempre a livello di supposizione narrativa, la versione della "beast Caliban" (4.1.140) che viene tramandata nell'immaginario è indissociabile da questa accusa.

Dall'altro lato, Caliban appare del tutto identificato con la natura (inviolata prima dell'arrivo di Prospero) dell'isola, che a lui si mostra sempre benigna e ricca di tracce del corpo materno, fertile e accogliente, che egli ha perduto. L'isola di Caliban è insomma molto simile a un luogo di confine, una soglia tra il famigliare e l'ignoto che ricorda gli spazi abitati dalla figura leggendaria del *wildman*[137]. Va però detto che, a differenza di quest'ultimo, Caliban possiede il dono della parola elargitogli da Prospero, un dono di

---

[135] Il *wildman* – al tempo noto come *Wilderman* in Germania, *homme sauvage* in Francia e *huomo selvaggio* in Italia – è un esempio di quelle figure trasversali caratterizzate da alcuni elementi fissi nelle diverse tradizioni folkloriche europee. In questo caso, egli era comunemente rappresentato come uomo-bestia – vestito di pelli animali e armato di clava – che con la sua forza bruta minacciava la società civile; il *wildman* abitava sempre territori di confine fra la natura selvaggia e la civiltà (perlopiù foreste o montagne) e veniva spesso 'addomesticato' da giovani fanciulle che gli insegnavamo i propri costumi e la propria lingua. Per un confronto dettagliato fra Caliban e il *wildman* medievale, si veda Vaughan e Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban*, pp. 62-71.

[136] Le prime parole che Miranda pronuncia a proposito del corpo di Caliban – "savage", "a thing most brutish", "vile" (1.2.356, 358, 359) – fanno di lui un'incarnazione dell'es freudiano. Ciò è stato più volte evidenziato dalla critica ed emerge in adattamenti filmici quali *Forbidden Planet* (Fred M. Wilcox, 1956), *Tempest* di Paul Mazursky (1982) e *Prospero's Books* (Peter Greenaway, 1991) [cfr. Vaughan e Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban*, p. 3].

[137] Come affermato da Carmela Maria Laudando, il *wildman* "occupa […] uno spazio liminale di cruciale importanza nell'immaginario […], appena fuori dal campo visivo della comunità civile ma sempre minaccioso alla sua periferia" (Carmela Maria Laudando, *Le tracce del mostro nella tradizione britannica tardomedievale: antologia di racconti*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2001. p. 26).

cui egli dà ampie dimostrazioni anche attraverso la sua generosa offerta di rivelare ai suoi 'padroni' tutti i segreti dell'isola di cui era padrone (1.2.332-3, 3.2.50-1)[138]:

> CALIBAN (*a Prospero*). […] And then I loved thee
> And showed thee all the qualities o'th' isle:
> The fresh springs, brine pits, barren place and fertile. […]
> (*a Trinculo*) I'll show thee every fertile inch o'th' island, […]
> I'll show thee the best springs; I'll pluck thee berries;
> I'll fish for thee, and get thee wood enough. […]
> I prithee, let me bring thee where crabs grow,
> And I with my long nails will dig thee pignuts,
> Show thee a jay's nest, and instruct thee how
> To snare the nimble marmoset. I'll bring thee
> To clust'ring filberts, and sometimes I'll get thee
> Young scamels from the rock.
> (1.2.337-9; 2.2.145-6, 157-8, 164-9)

Non sorprende che la irriducibile alterità del corpo di Caliban, simile ma mai identico alle forme 'mostruose' note, sia stata strumentalizzata per fini ideologici e politici. Come ampiamente rilevato dal fertile filone degli studi coloniali e post-coloniali, la relazione di potere fra lui e Prospero è diventata metafora esplicita dei rapporti tra i colonizzatori europei/inglesi e le popolazioni colonizzate nell'area caraibica del Centro America[139],

[138] I famosi versi – dalle numerose implicazioni filosofiche ed estetiche – in cui egli esorta Stephano e Trinculo a non temere la natura circostante (3.2.135-43) possono essere letti anche nell'ottica di questo rapporto intimo di Caliban con l'isola, un contatto che si manifesta non solo a livello di conoscenza empirica ma anche come legame dai tratti magici e onirici.

[139] Il panorama di studi su *The Tempest* nell'ambito della critica post-coloniale a partire dagli anni Ottanta è ampio e diversificato. Si elencano di seguito alcuni dei contributi più rilevanti che, sebbene adottino prospettive critiche molto differenti e talvolta contrastanti, possono fornire un quadro di insieme: Francis Barker e Peter Hulme, "Nymphs and Reapers Heavily Vanish: The Discursive Con-Texts of *The Tempest*", in John Drakakis (a cura di), *Alternative Shakespeares*, Londra: Routledge, 1985, pp. 194-208; Paul Brown, "'This thing of darkness I acknowledge mine': *The Tempest* and the Discourse of Colonialism", in Jonathan Dollimore e Alan Sinfield (a cura di), *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*, Manchester: Manchester University Press, 1985, pp. 48-71; John Gillies, "Shakespeare's Virginian Masque", *English Literary History* 53:4, 1986, 673-707; Hulme, *op. cit*; Stephen Orgel, "Shakespeare's Cannibals", pp. 40-66; Deborah Willis, "Shakespeare's *Tempest* and the Discourse of Colonialism", *Studies in English Literature 1500-1900* 29, 1989, pp. 277-89; Greenblatt, *Learning to Curse*; Greenblatt, *Marvelous Possessions*; Hall, *op. cit.*; Loomba e Orkin (a cura di), *op. cit.*; Alexander e Wells (a cura di), *op. cit.*; Hulme e Sherman (a cura di), *op. cit.*; Frank W. Brevik, *The Tempest and the New World-Utopian Politics*, New York: Palgrave Macmillan, 2002; Burnett, *Constructing 'Monsters'*, pp. 125-53; Loomba, *op. cit.*.

una metafora che l'imperialismo britannico ha ampiamente sfruttato per legittimare la sua impresa coloniale e per giustificarla nei termini di una missione civilizzatrice[140].

Il *play* trabocca di immagini di indigeni[141]: molti sono i rimandi, nella delineazione delle dinamiche di potere sull'isola e nella caratterizzazione di Caliban, a elementi tipici della letteratura delle grandi esplorazioni geografiche, dei resoconti di scoperte e insediamenti coloniali, delle cronache di viaggiatori e racconti di indiani portati in Inghilterra dall'America e messi in mostra per denaro, tutte narrazioni che nel 1611 circolavano in Inghilterra da più di un secolo[142]. In genere, in tutti questi testi, ricorrono le testimonianze di un incontro felice tra colonizzatori e nativi[143], premessa per l'inizio del processo di 'colonizzazione' o 'civilizzazione'[144]. È lo stesso clima di benevolenza di cui Prospero si attribuisce il merito con Caliban proprio quando gli rimprovera di averlo infranto attentando alla virtù di Miranda:

> PROSPERO. […] I have used thee
> (Filth as thou art) with humane care and lodged thee
> In mine own cell, till thou didst seek to violate
> The honour of my child.
> (1.2.346-9)

---

[140] Cfr. Loomba e Orkin (a cura di), *op. cit.*, p. 1.
[141] John Gillies, "The Figure of the New World in *The Tempest*", in Hulme e Sherman, *op. cit.*, p. 181.
[142] Su questo tema, per la prima volta evidenziato da Frank Kermode nell'edizione Arden 2 del dramma (1954), si veda soprattutto Vaughan e Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban*; nonché il volume di Hulme e Sherman (a cura di), *op. cit*. Nello specifico, i contributi di John Gillies ("The Figure of the New World in *The Tempest*", pp. 180-201) e di Patricia Seed ("'This island's mine': Caliban and Native Sovereignty", pp. 202-11) si soffermano sulla presenza di riferimenti nel dramma ai racconti dal Nuovo Mondo, mentre quello di Alden T. Vaughan ("Trinculo's Indian: American Natives in Shakespeare's England", pp. 49-59) si concentra sulle rappresentazioni dei nativi indiani nell'Inghilterra *early modern*. Per un'analisi dettagliata dei resoconti di viaggi di esplorazione che si presume possano essere annoverati fra le fonti di Shakespeare per *The Tempest*, si rimanda a Vaughan e Mason Vaughan, "Introduction", pp. 37-44; Vaughan e Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban*, pp. 23-55. Infine, per studi che hanno proposto localizzazioni dell'isola di *The Tempest* diverse da quella del Nuovo Mondo, si rimanda a Vaughan e Mason Vaughan, "Introduction", pp. 47-54; si veda, inoltre, Jerry Brotton, "'This Tunis, Sir, was Carthage': Constesting Colonialis in *The Tempest*", in Loomba e Orkin (a cura di), *op. cit.*, pp. 23-42; Dympna Callaghan, *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, Londra: Routledge, 2000, pp. 97-138.
[143] Seed, *op. cit.*, p. 203.
[144] Fra i numerosi esempi, si citano John Smith, *A True Relation of Such Occurrences and Accidents of Noate as Hath Hapned in Virginia* (Londra, 1608); Sylvester Jourdain, *A Discovery of the Bermudas, otherwise Called the Ile of Divels* (Londra, 1610); Richard Rich, *Newes from Virginia: The Lost Flock Triumphant* (Londra, 1610); William Strachey, *True Reportory of the Wracke and Redemption of Sir Thomas Gates* (Londra, 1610); Samuel Purchas, *Haakluytus Posthumous, or, Purchas his Pilgrimes* (Londra, 1625). Quest'ultimo è un diario di viaggio che, benché pubblicato successivamente alla composizione di *The Tempest*, era già in circolazione fra i maggiori esponenti della Virginia Company a inizio Seicento.

Significativamente, tuttavia, i temi e i motivi ricorrenti nelle narrazioni cui attinge *The Tempest* sono spesso rovesciati o deformati nel *play*. È il caso della 'meraviglia' (*wonder*) che, nei racconti degli esploratori, è tipica di chi arriva nel Nuovo Mondo[145] e che qui, invece, sorprende anche chi già vi abita, come Miranda quando si ritrova al cospetto di Ferdinand e degli altri superstiti al naufragio e prova meraviglia di fronte a ciò che non conosce:

> O wonder!
> How many goodly creatures are there here!
> How beauteous mankind is! O brave new world
> That has such people in't.
> (5.1.181-4)

Un'inversione delle dinamiche coloniali emerge anche dal desiderio carnale – viscerale e incoercibile – di Caliban che, senza il provvidenziale intervento di Prospero, avrebbe "peopled […] / This isle with Calibans" (1.2.351-2). Quest'isola selvaggia, fertile benché depurata dalla presenza materna, non viene presentata come metafora di un corpo femminile che il colonizzatore europeo[146] può e deve usurpare e fecondare: essa è un'isola forzatamente e marcatamente maschile in cui il tentativo di popolare è trasferito dal 'colonizzatore' al 'colonizzato'. Come si è detto, l'unico abitante nativo – anch'egli trapiantato – è il solo cui sembra essere concesso il desiderio (ma non la sua soddisfazione) di riprodursi per creare copie di sé con cui condividere la natura dell'isola.

Più in generale, qui come altrove, Shakespeare rielabora il vasto repertorio di fonti dirette e indirette del suo testo, imprimendo agli stereotipi coloniali che vi ricorrono torsioni e metamorfosi tali da impedire interpretazioni unidirezionali. La stessa eterogeneità dei volti di Caliban restituisce le molte facce di una mostruosità *early modern*, non tutte riducibili alle logiche di potere delle conquiste coloniali: "a *series* of Calibans, not all of which have immediately obvious colonial counterparts"[147]. È certo, tuttavia, che la messinscena della relazione tra Prospero e Caliban intercetti e proietti i

---

[145] Per un'accurata analisi del processo di meraviglia nelle interrelazioni coloniali rinascimentali, si veda Greenblatt, *Marvelous Possessions*, pp. 52-85. Come spesso sottolineato dalla critica, la dinamica del *wonder* in *The Tempest* ha tuttavia esiti ben più ampi di quelli che rievocano le dinamiche coloniali: non solo la magia di Prospero trionfalmente messa in mostra – da Ariel e gli altri spiriti mutaforma al *masque* –, ma anche i continui ritrovamenti, *dénuoements* e scoperte che contribuiscono a creare un senso pervasivo di meraviglia, che è stato più volte interpretato come metafora estesa del teatro.
[146] Seed, *op. cit.*, p. 205.
[147] Burnett, *Constructing 'Monsters'*, p. 134 (corsivi miei).

turbamenti di un immaginario sollecitato dalle numerose traumatiche conseguenze dell'impatto con i nuovi mondi offerto allo sguardo dalle scoperte geografiche e dalle imprese coloniali. In particolare e nello specifico degli aspetti che qui ci interessano, l'alterità degli indigeni, fonte di meraviglia e terrore, incrocia il già fertile immaginario del mostruoso medievale, modificandone i connotati in modo perturbante. I diversi volti della mostruosità di Caliban si prestano così ad accendere negli spettatori *early modern* ansie identitarie e a spostare in primo piano temi di scottante attualità, come la schiavitù e la sottomissione di genere e di 'razza'.

Che il concetto di 'razza' possa essere analizzato in testi rinascimentali senza incorrere in anacronismi e interpretazioni fuorvianti è stato a lungo oggetto di discussione fra gli esponenti della critica neostoricista e di quella degli *Early Modern Race Studies*[148]. Occorre, tuttavia, precisare che 'razza', un sostantivo culturalmente e storicamente sovradeterminato, era all'epoca usato quasi esclusivamente in riferimento alle *monstrous races*, le specie esotiche che abitavano le zone ai confini delle terre note e che resoconti di viaggio, trattati di storia naturale, *summae* enciclopediche e opere di cosmografia e topografia sin dal Duecento rappresentavano come meraviglie naturali[149] – diverse dai 'mostri' mediavali successivi, percepiti come prodigiose e terribili manifestazioni del divino.

Le razze mostruose, così fisicamente diverse e distanti, incarnano la quintessenza dell'alterità medievale[150] e consentono di interrogarsi sulle sfumature che il riferimento alla "vile race" (1.2.359) di Caliban assume anche al di là delle implicazioni contemporanee della nozione di 'razza'. Quel che è certo è che la vista del corpo 'deforme' di questo *freak* alimenta una smania di classificazione che si traduce in un ampissimo repertorio di attribuzioni mostruose – combinazioni teriomorfe che oscillano fra il leggendario e il fantastico. Caliban è un ibrido mostruoso, uomo-anfibio ("thou

---

[148] Il concetto di 'razza' è certamente fra i più dibattuti e controversi degli studi letterari: soprattutto a partire dagli anni Novanta, l'ambito degli *Early Modern Race Studies* ha sondato questa nozione così complessa nella cultura, nella letteratura e nel teatro inglese rinascimentale, contravvenendo all'idea neostoricista che il concetto di razza fosse anacronistico nella prima età moderna. Fra gli autori di riferimento in questo campo di studi si ricordano, fra gli altri, Peter Erickson, Peter Hulme, Ania Loomba e Ayanna Thompson. Per uno studio aggiornato che offra una panoramica di questa branca degli studi shakespeariani dagli anni Ottanta a oggi, si veda Jason Demeter e Ayanna Thompson, "Shakespeare and Early Modern Race Studies: An Overview of the Field", in Jill L. Levenson e Robert Ormsby (a cura di), *The Shakespearean World*, Londra: Routledge, 2017, pp. 574-89.

[149] Kappler, *op. cit.*, p. 45. Questo volume contiene una preziosa catalogazione di tutte le 'razze mostruose' medievali, divise per tipologie (pp. 108-57).

[150] Jones e Sprunger (a cura di), *Marvels, Monsters, and Miracles: Studies in the Medieval and Early Modern Imaginations*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2002, pp. 3-4.

tortoise", 1.2.317) e uomo-pesce provvisto di gambe e pinne (2.2.24-5, 27, 32-3; 3.2.28; 5.1.266); allo sguardo appannato di Stephano, che lo vede insieme a Trinculo sotto lo stesso mantello, Caliban appare come una creatura antropomorfa con un eccesso di arti inferiori[151] (2.2.58-9, 64-5). Stephano e Trinculo lo apostrofano come "puppy-/headed monster" (2.2.151-2), con un rimando alle rappresentazioni – onnipresenti all'epoca – dei cinocefali, ed è ancora Stephano a rappresentarlo come un simil-antropofago con gli occhi "*almost* set in [his] head" (3.2.8, corsivi miei)[152]. È come se questa pletora di immaginifiche figurazioni di Caliban sradicasse i 'mostri' medievali dalla loro reclusione ai margini del mondo per spostarli nell'isola di *The Tempest* – rendendoli accessibili ai personaggi e al pubblico.

Va sottolineato, infine, che la moltitudine di figure mostruose evocate dalle rappresentazioni e percezioni di Caliban descritte in questo paragrafo sembra essere già contenuta *in nuce* nel nome stesso di questo personaggio, la cui etimologia è tanto fumosa e incerta quanto la 'forma' di colui che designa: secondo la tesi più accreditata, 'Caliban' sarebbe l'anagramma dallo spelling leggermente variato del termine 'cannibal', il che richiamerebbe alla mente l'associazione con gli antropofagi appena illustrata e – più in generale – con le popolazioni di cannibali che si pensava abitassero parti delle Americhe[153]. Tuttavia, secondo altri critici[154], il nome 'Caliban' potrebbe alternativamente derivare anche da: 'Caribana', denominazione geografica che indica

---

[151] Fra le razze mostruose annoverate nei bestiari medievali, molti erano i 'mostri' caratterizzati per un alterato rapporto fra gli organi: sciapodi o ciclopi, uomini con due teste o due corpi, con due paia di occhi o di braccia, con dita in eccesso etc. Cfr. Kappler, *op. cit.*, pp. 123-30.

[152] Era credenza dell'epoca che agli antropofagi crescesse la testa fra le spalle: si vedano fonti quali Donald Lupton, *Emblems of rarities* (Londra, 1636); Sebastian Münster, *A briefe collection and compendious extract of strau[n]ge and memorable thinges* (Londra, 1572); e Caius Julius Solinus, *The worthie worke* (trad. di Arthur Golding, Londra, 1587). Un altro riferimento nel *corpus* shakespeariano è presente in *Othello*: "the cannibals that each other eat, / The Anthropophagi, and men whose heads / Do grow beneath their shoulders" (1.3.144-6).

[153] 'Cannibal' nell'*OED*: "1.a. Originally: a name given to the Carib people of the West Indies, who were said to eat human flesh (*obs.*). In (later) extended use: a person who eats human flesh (1533)". I racconti di cannibali nel Cinquecento sono innumerevoli: si veda, per esempio, Sebastian Münster, *op. cit.*; Sebastian Münster, *A treatyse of the newe India with other new founde landes and islandes* (Londra, 1553, trad. di Richard Eden); Caius Julius Solinus, *op. cit.*. Per quanto riguarda la caratterizzazione di Caliban con rimandi alle rappresentazioni dell'epoca dei cannibali, la critica è unanime nel riconoscere un debito diretto a Montaigne e in particolare al saggio "Of the Caniballes", scritto fra il 1578-1580 e presumibilmente noto a Shakespeare attraverso la prima traduzione inglese di John Florio (Londra, 1603). Qui Montaigne – tramite il racconto di un suo servo – descrive le usanze di una popolazione di cannibali, sostenendo che non si trattasse di un popolo 'barbaro' ma che "men call that barbarisme, which is not common to them" (Michel de Montaigne, *The Essayes, or Morall, Politicke and Militarie Discourses* 1:31, trad. di John Florio, Londra, 1603, p. 100). Per ulteriori approfondimenti, vedere Stephen Orgel, "Shakespeare's Cannibals"; Francis Barker, Peter Hulme e Margaret Iversen (a cura di), *Cannibalism and the Colonial World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998; Greenblatt, *Marvelous Possessions*.

[154] Cfr. Vaughan e Mason Vaughan, "Introduction", p. 31; Vaughan e Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban*, pp. 26-36.

genericamente la regione settentrionale dell'America del Sud; 'carib', identificativo di diversi popoli nella zona caraibica o del Nuovo Mondo; 'Calibia', un toponimo dell'Africa; 'calibi', il nome di un popolo dell'antica Grecia citato da Virgilio[155]; 'kalibon', che in arabo significa 'cane vile'; 'Kalee-ban', parola hindi per indicare un satiro della dea Kalee; 'caulibon', che in lingua gitana indica "black or dark things"[156]. Nella loro eterogeneità, queste ipotesi danno tutte voce ai multiformi aspetti della soggettività o della corporeità di Caliban. E, tuttavia, l'impossibilità di accertare quale di queste etimologie sia legittima conferma lo statuto apolide e de-localizzato di Caliban, amplificandone la mostruosità: poiché *The Tempest* non mette in scena il corpo di *nessun* mostro, è dunque come se Shakespeare li intercettasse e rappresentasse *tutti* [157].

2.4.2. Stili e modi di esclusione del mostruoso

The Tempest è un dramma costellato di echi alla fertilità della terra e dei corpi[158] che culminano nel masque augurale di Prospero, un dramma in cui tutti sembrano possedere il potenziale per riprodursi. Tutti, tranne Caliban[159] che a questo trionfo ferace può solo assistere da sterile spettatore: la sua sessualità a tratti bestiale si scontra, infatti, con l'impossibilità di convogliare il suo desiderio incontenibile verso la creazione di una progenie. In una società radicalmente patriarcale come quella dell'isola (e, per associazione, quella dell'Inghilterra della prima età moderna), come Richard, anch'egli sembra essere destinato a una continua frustrazione della libido: questo desiderio di riprodursi, attraverso l'unione 'mostruosa' con Miranda, in creature che non rechino alcuna traccia del femminile materno, in un sogno di popolare l'isola di "Calibans"

[155] Cfr. Publio Virgililo Marone, *Georgiche* 1: 58: "At Chalybes nudi ferrum […]" ("mentre i Càlibi ignudi [ci inviano] il ferro").
[156] Entrare nel merito di questo dibattito etimologico è al di là degli scopi di questo lavoro, che si avvale della ricerca lessicale e filologica di altri studiosi per riflessioni a livello di critica testuale. Le etimologie sono riportate come elencate nell'edizione Arden 3 del dramma (Shakespeare, *The Tempest*, p. 31) e in Vaughan e Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban*, pp. 26-36.
[157] Come sottolinea Crystal Bartolovich, "*The Tempest* unfolds 'Nowhere' [and] encourages the imagining of *anywhere*" ["'Baseless Fabric': London as a 'World City'", in Hulme e Sherman (a cura di), *op. cit.*, p. 18].
[158] Si vedano il risalto dato alla dimensione della creazione e al tema della rinascita (tipico dei *romances* shakespeariani), nonché la delineazione dell'isola come terra feconda, l'enfasi sulla castità e sul potenziale riproduttivo di Miranda, e il *masque* popolato da mietitori e divinità pagane della fertilità (Ceres, Irirs, Juno) che celebrano, per volere di Prospero, il fidanzamento fra i due giovani.
[159] Al pari di Stephano e Trinculo, duo comico del *play*.

(1.2.352) a sua sola immagine, appare "biologically improbable […] but would be culturally plausible"[160].

Benché sull'isola l'autorità patriarcale domini incontrastata, essa non proviene mai da Caliban, la cui maschilità – per quanto a tratti eccessiva – resta giocoforza castrata, difettosa. Persino alla fine del dramma, quando riprende il controllo dell'isola che gli spettava per diritto di nascita, Caliban viene condannato alla solitudine di un corpo virile impossibilitato nel sommo compito che la società gli impone: creare una solida linea di successione. Dopo la partenza degli altri personaggi alla volta di Napoli, Caliban vivrà da solo su quest'isola fertile ma mai feconda, isola che rappresenta un corpo femminile in potenza che lui non potrà mai fecondare e dalla quale è stato bandito per sempre.

Come nella tradizione dei racconti del Nuovo Mondo, Prospero usurpa, feconda e popola di 'figli' – Miranda, Ariel, gli spiriti, Caliban, Ferdinand – il corpo dell'isola. Caliban viene, al contrario, messo in scena come corpo 'mostruoso' che è continuamente preda dello sguardo violentatore di chiunque lo osservi ma che non può a sua volta creare nuove 'forme', non solo perché Prospero ha sventato il suo tentato stupro ma anche perché l'arrivo di Ferdinand sull'isola mostra a Miranda la possibilità di un'unione secondo natura. Alla fine del quinto atto la coppia costituita da Miranda e Ferdinand partirà, infatti, verso un futuro di prosperità – in termini di ricchezza e di prole – con la promessa di una "blessed crown" (5.1.202), mentre Caliban non potrà fare altro che "seek for grace" (5.1.296) per tutto il tempo senza limiti prospettato dall'avverbio "hereafter" (5.1.295)[161].

La maschilità di Caliban assume dunque caratteri mostruosi non solo in quanto bestiale, istintuale, indomita, selvaggia, ma anche perché non può che essere imperfetta e frustrata, impossibilitata a rispondere ai dettami della società strettamente fallonormativa *early modern*. Egli prospetta, inoltre, la possibilità 'mostruosa' di un maschile talmente contaminato, dal corpo della madre e dallo stato di sottomissione, da aver perso ogni potenza.

Questa attenzione alla successione e alla necessità di procreare si riallacciano, ovviamente, al più ampio tema del potere che è dilagante e preponderante in *The Tempest*. Che si tratti di un dramma che mette in scena e, allo stesso tempo, mette in discussione i concetti di autorità, sovranità, ribellione, sottomissione (e i dibattiti che da essi scaturiscono) emerge già dalla prima scena: durante la tempesta imperante che da Tunisi

[160] Hulme e Sherman (a cura di), *op. cit.*, p. 210.
[161] Nel prossimo capitolo, nella sezione dedicata a *Macbeth* (3.1.2), verranno analizzate le implicazioni di questo avverbio sul piano delle concezioni e rappresentazioni del tempo nella prima età moderna.

porta i naufraghi sull'isola di Prospero, il nostromo della nave "mette in discussione la natura stessa e il fondamento ultimo dell'autorità del re"[162] di fronte all'impossibilità di quest'ultimo di esibire delle prove del suo contatto diretto con la dimensione del divino. Sebbene molto si sia detto sul fatto che questo testo possa essere riletto alla luce di una drammatizzazione del pensiero politico rinascimentale e del dibattito contemporaneo sulla legittimità della sovranità per diritto divino[163], ciò che si ritiene opportuno mettere in evidenza all'interno del discorso sul corpo deforme/informe di Caliban è che parte della mostruosità attribuita a (e rifratta su) questo corpo intercetta gli aspetti più controversi del dibattito sul pensiero politico rinascimentale a pochi anni dall'ascesa al trono di James Stuart.

In primo luogo, la ribellione ordita da Caliban ai danni di Prospero, cui concorrono nella forma dimidiata della farsa Stephano e Trinculo, afferma sulla scena la possibilità che l'autorità, per quanto assoluta e autocratica, possa essere contestata e sfidata: è possibile cioè mostrare come provvisoria ed esposta alla minaccia – mai realmente sventata – della sovversione l'indiscussa sovranità di Prospero, il "prince of power" (1.2.55) che detiene ogni forma di potere e controllo sull'isola[164]. Mostruosa appare dunque questa crisi della sovranità che il corpo di Caliban, "slave" da prima dell'inizio del dramma, mette in primo piano: una crisi rappresentata dalla possibilità che ovunque e a ogni livello qualcuno possa mettere in discussione la legittimità di uno status autorevole[165]. La legittimità del potere di Prospero viene messa in discussione soprattutto attraverso il tentativo di rivolta di Caliban, secondo il quale Prospero è sovrano non per

---

[162] Gilberto Sacerdoti, "Calibano: post-colonial, precolonial o post-post-colonial?", in Masolino D'Amico e Simona Corso (a cura di), *Postcolonial Shakespeare*, Roma: Storia e Letteratura, 2009, pp. 267. In questa scena si assiste al crollo del diritto divino di governare, poiché il re risulta incapace di mostrare le prove effettive di un qualche aggancio in cielo e si dimostra inutile, tanto da essere scacciato dal nostromo ("Out of our way, I say!", 1.2.26). Secondo Sacerdoti, si tratta di versi prerivoluzionari che sembrano anticipare gli anni della guerra civile (p. 269).

[163] Il dibattito politico rinascimentale è troppo ampio e complesso per essere esaurito nel breve spazio di questo paragrafo. Per approfondimenti sul tema si vedano, fra gli altri, Glenn Burgess, *Absolute Monarchy and the Stuart Constitution*, New Haven: Yale University Press, 1996; Catherine M. S. Alexander (a cura di), *Shakespeare and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004; Andrew Hadfield, *Shakespeare and Renaissance Politics*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2004.

[164] Il riferimento è alla concezione machiavellica della sovranità, intesa come assoluta, razionale e da preservarsi con ogni mezzo. Volumi recenti dedicati all'influenza pervasiva di Machiavelli sul pensiero politico rinascimentale inglese sono: Sydney Anglo, *Machiavelli – The First Century: Studies in Enthusiasm, Hostility, and Irrelevance*, Oxford: Oxford University Press, 2005; Alessandra Petrina, *Machiavelli in the British Isles: Two Early Modern Translations of* The Prince, Farnham: Ashgate, 2009; Alessandro Arienzo e Alessandra Petrina (a cura di), *Machiavellian Encounters in Tudor and Stuart England: Literary and Political Influences from the Reformation to the Restoration*, Farnham: Ashgate, 2013.

[165] La minaccia alla sovranità è dilagante in *The Tempest*: non solo Caliban, Trinculo e Stephano ai danni di Prospero, ma anche Antonio contro Prospero, Antonio e Sebastian contro Alonso e Ariel contro Sycorax.

diritto naturale né divino ma a seguito dell'usurpazione di una terra che aveva già un altro signore[166]:

> CALIBAN. […] light on you,
> For I am all the subjects that you have,
> Which first was mine own king; and here you sty me
> In this hard rock, whiles you do keep from me
> The rest o'th' island.
> […]
> I am subject to a tyrant,
> A sorcerer, that by his cunning hath
> Cheated me of this island.
> […]
> I say, by sorcery he got this isle.
> From me he got it.
> (1.2.341-5; 3.2.40-2, 50-1)

La sovranità del suo "master", come raccontata nelle parole di Caliban, sembra essere assoluta e mostruosa, poiché priva di limiti, ma si tratta soprattutto di una sovranità eticamente instabile, la cui primaria fonte sull'isola sembra essere la "sorcery" di Prospero: il suo è un potere che, nelle rappresentazioni che gli altri personaggi ne fanno, oscilla costantemente fra le arti oscure e la magia bianca e richiama lo statuto altamente controverso e moralmente dubbio della magia in età rinascimentale[167].

---

[166] La disputa fra lui e Caliban sul controllo dell'isola si inscrive nell'acceso e controverso dibattito sulla legittimità del potere assoluto e sulle politiche di espansione geografiche dei nascenti imperi coloniali. Per quanto riguarda contributi critici su questi temi in *The Tempest*, si ricordano, fra gli altri, Stephen Greenblatt, "The Tempest: Martial Law in the Land of Cockaigne", in Ryan (a cura di), *op. cit.*, pp. 206-44; Brevik, *op. cit*.

[167] Il tema della magia – che in *The Tempest* è inscindibile da riflessioni sulla dimensione del *wonder* teatrale [cfr. Andrew Gurr, "*The Tempest* as Theatrical Magic", in Silvia Bigliazzi e Lisanna Calvi (a cura di), *Revisiting* The Tempest*: The Capacity to Signify*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 33-42] – era al centro del dibattito culturale nell'Inghilterra della prima età moderna: dall'occultismo alle pratiche alchemiche alla stregoneria, l'interesse per questo ambito era vivido e acceso a tutti i livelli della società. Per quanto riguarda questo dramma, va certamente menzionata la lettura di Prospero come mago scienziato sul modello di John Dee di Frances A. Yates: Frances A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londra: Routledge, 2004 (1ª ed. 1979), pp. 186-92; Frances A. Yates, *Shakespeare's Last Plays*, Londra: Routledge, 2007 (1ª ed. 1975), pp. 85-106. Si veda anche, fra gli altri, Garreth Roberts, "'An art lawful as eating?': Magic in *The Tempest* and *The Winter's Tale*", in Jennifer Richards e James Knowles (a cura di), *op. cit.*, pp. 126-41; Jasmine Lellock, "Boiled Britains, 'Inward Pinches', and Alchemical Tempering in *The Tempest*", in Lisa Hopkins e Helen Ostovich (a cura di), *Magical Transformations on the Early Modern English Stage*, Londra: Routledge, 2014, pp. 123-37.

Sempre sul corpo di Caliban, 'deformato' e reso schiavo dalla parola di Prospero, appaiono anche le conseguenze di questo potere assoluto: il "misshapen knave" (5.1.268) è rappresentato come un essere strappato con la forza dallo stato naturale in cui viveva e *reso* un "devil" – non "born a devil" (4.1.188) – dalla condizione di schiavitù cui Prospero l'ha condannato. Nel momento in cui cerca di affrancarsi dal proprio padrone e si prostra ai piedi di un altro, Caliban si offre allora anche alla ridefinizione del proprio corpo, oggetto di un nuovo sguardo che – per quanto altrettanto deteriore – rappresenta la fonte di una nuova riscrittura della sua soggettività e corporeità mostruose. Anche l'eco delle tecniche usate come mezzo di estorsione di una confessione a coloro che venivano accusati di alto tradimento nell'Inghilterra della prima età moderna, insita nei riferimenti alle punizioni corporali e torture fisiche inflitte da Prospero a Caliban come strumento di controllo, sposta l'attenzione sul crinale sottile fra ciò che è eticamente giusto o sbagliato[168]:

> For this, be sure, tonight thou shalt have cramps,
> Side-stiches, that shall pen thy breath up; urchins
> Shall forth at vast of night that they may work
> All exercise on thee; thou shalt be pinched
> As thick as honeycomb, each pinch more stinging
> Than bees that made 'em.
> (1.2.326-31)

Ancora una volta, Shakespeare proietta sulla scena del dramma mostruosità che non nascono dalla vista del corpo di Caliban ma dall'uso che di tale corpo viene di volta in volta fatto. Ad apparire 'mostruosa' qui è la condizione di ineludibile assoggettamento di Caliban (al pari di Ariel e Miranda[169]): nel momento in cui egli si riconosce come "all the

[168] Jeffrey A. Rufo, "New Directions: 'His needs will be Absolute Milan': The Political Thought of *The* Tempest", in Connolly (a cura di), *op. cit.*, p. 156. Simili riferimenti alle torture inflitte a Caliban sono presenti ai versi: 1.2.361-3, 5.1.261-3. Prospero amministra la propria sovranità sull'isola con minacce e incantesimi anche nei confronti di Ferdinand: "Come, / I'll manacle thy neck and feet together; / Sea water shalt thou drink; thy food shall be / The fresh-brook mussels, withered roots, and husks / Wherein the acorn cradled" (1.2.461-5).

[169] In *The Tempest* Prospero si riferisce ad Ariel come "servant" (1.2.187, 271) e "slave" (1.2.270) e a Caliban come "slave" (1.2.309, 314, 320, 345, 375). Miranda è perfettamente aderente al ruolo di figlia sottomessa alla volontà e controllo del *pater familias* previsto dalla costruzione sociale della famiglia rinascimentale inglese (cfr. 4.1.13-23: "PROSPERO. Then as my gift and thine own acquisition / Worthily purchased, take my daughter").

subjects[170] you [Prospero] have" (1.2.342, corsivo mio), Caliban carica il proprio corpo di una condanna eterna a una schiavitù generalizzata che trascende i confini della sottomissione del "deformed slave" al padrone dell'isola; Caliban è *definito* dalla propria condizione di "slave", una definizione da cui sembra non potersi dissociare nel dramma e che lo porta a ricercare un surrogato di Prospero, un nuovo padrone che possa sostituirlo[171]:

> CALIBAN (*a Stephano*). Thou shalt be lord of it, and I'll serve thee. […]
> Do that good mischief which may make this island
> Thine own forever, and I, thy Caliban,
> For aye thy foot-licker.
> (3.2.55, 4.1.217-19)

Quella di Caliban sembra essere insomma la schiavitù atavica di chi è doppiamente assoggettato, asservito al controllo di un superiore e allo stesso tempo dipendente da quell'assoggettamento per autodefinirsi come soggetto: Caliban è *subject* di Prospero prima di tutto perché da lui è stato plasmato, perché proprio Prospero l'ha ricreato come 'soggetto' ancora prima di assoggettarlo a sé[172].

Accanto alla sottomissione come condizione esistenziale, mostruoso in *The Tempest* è anche il fatto che non esistano distinzioni nette, e soprattutto definitive, fra usurpatore e usurpato, padrone e schiavo, "king" e "subject". Caliban reca sul proprio corpo le tracce di questa parzialità e mutabilità che appare tanto più mostruosa quanto più è esposta a continui e improvvisi cambiamenti: egli era "king" di se stesso e della sua isola, è stato usurpato da Prospero – a sua volta usurpato ed esiliato – diventando suo "slave" e "subject"; ora vuole emanciparsi e si trasforma in usurpatore per riconquistare

---

[170] Il plurale in questo verso sembra implicare tanto l'universalità della condizione di schiavo di Caliban quanto la molteplicità della sua soggettività.

[171] Per approfondimenti sulle concezioni e drammatizzazioni del rapporto servo-padrone in età *early modern*, si rimanda a Mark Thornton Burnett, *Masters and Servants in English Renaissance Drama and Culture: Authority and Oboedience*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1997.

[172] Assumo i termini 'soggetto' e 'assoggettamento' nell'accezione elaborata da Michel Foucault in opere miliari quali *L'ordine del discorso* (*op. cit.*), *Sorvegliare e punire: nascita della prigione* (Milano: Feltrinelli, 2014, 1ª ed. francese 1975), *Tecnologie del sé* (Torino: Bollati Boringhieri, 1992, 1ª ed. francese 1982) e *Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1982-1983)* (Milano: Feltrinelli, 2015, 1ª ed. francese 1975). In "*The Tempest*: Martial Law in the Land of Cockaigne" (*op. cit.*), Greenblatt propone una lettura in questa chiave: quella che egli definisce una "salutary anxiety", suscitata da Prospero nei suoi 'sudditi' attraverso minacce e magia, è finalizzata a regimentarne non solo i comportamenti ma anche le coscienze.

la terra che gli è stata usurpata. Qui, come nelle altre insurrezioni di *The Tempest*[173], la scena continua ad agitare lo spettro di un improvviso ribaltamento dei ruoli, i cui confini appaiono 'mostruosamente' labili. Tuttavia, non prefigurando mai l'abolizione della schiavitù, la scena si limita a profilare nuove forme di servitù e nuovi padroni, accolti come portatori di libertà[174]:

> CALIBAN. Ban' ban' Ca-caliban,
> has a new master, get a new man.
> Freedom, high-day; high-day freedom; freedom high-day, freedom.
> (2.2.179-82)

La provvisoria esultanza di Caliban (inebriato dal vino offertogli da Trinculo e Stephano) si manifesta, come più volte rilevato in sede critica, con un linguaggio che abbandona il *blank verse* e per la prima e unica volta appare scompaginato, a partire dalla declinazione del proprio nome. È il segno di un tentativo di regressione a una lingua 'libera', che precede il *logos* e che evoca un antico stato di libertà.

Lo scontro di potere tra Caliban e Prospero sembra richiamare inoltre le controversie, le lotte e i racconti sulla proprietà della terra e sul diritto alla conquista nell'epoca delle prime colonizzazioni. Tale dibattito non è confinato all'interno di considerazioni meramente politiche, ma chiama in causa implicazioni etiche: in patria si inizia a riflettere sui trattamenti, talvolta abominevoli e disumani, che vengono riservati alle popolazioni indigene, a loro volta (e proprio in quanto) percepite come non-umane, incomprensibili e mostruose. *The Tempest* intercetta dunque queste perplessità del coevo momento storico, che riguardano anche la possibilità di esercitare o meno un diritto di proprietà sulla terra e la legittimità dell'asservimento di comunità e territori 'nuovi' e 'altri', seppur già strutturati e popolati. Caliban ascrive la legittimità del suo ruolo egemone sull'isola a un diritto di sangue, poiché l'isola gli era stata infatti affidata

---

[173] Il riferimento è al racconto del tradimento di Antonio che costrinse Prospero all'esilio dodici anni prima del tempo di *The Tempest* e al piano di rivolta contro Alonso ordito da Antonio stesso e Sebastian.

[174] Anche in questo caso, *The Tempest* può essere definito un dramma prerivoluzionario: l'insurrezione degli inferiori contro i superiori, che non conduce a una forma di libertà reale ma a nuova schiavitù, sembra prospettare ciò che accadrà con la guerra civile e con il Protettorato di Cromwell (cfr. Sacerdoti, *op. cit.*, p. 273). Questa rappresentazione del potere rimanda ulteriormente alla teoria politica di Machiavelli: nei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* (1531, 1:16) egli afferma che "uno popolo, uso a vivere sotto uno principe, se per qualche accidente diventa libero, con difficoltà mantiene la libertà" (Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio. Dell'arte della guerra e altre opere*, a cura di Rinaldo Rinaldi, Torino: UTET, 2006, p. 518).

direttamente dalla madre: particolare questo che prospetta una trasmissione che si è già descritta come matrilineare del potere, ipotesi praticabile soltanto in una comunità di streghe e non certo nel regno patriarcale per eccellenza, ovvero l'isola quando viene 'rilevata' da Prospero. Nel caso di quest'ultimo, di contro, l'enfasi si sposta dal diritto al potere per via ereditaria alla legittimazione del potere in quanto conquistato ed efficacemente esercitato grazie all'uso della retorica. In un'accezione tipicamente rinascimentale, che in Machiavelli trova una teorizzazione autorevole, il suo potere appare come pura parola: si tratta non solo dell'uso persuasivo del discorso, ma anche della parola come fonte di magia e della parola che fa da deterrente nel prospettare punizioni, la cui forza nel dramma risiede più nell'evocazione che nella realizzazione.

Questo ruolo centrale attribuito al linguaggio, che emerge dall'esercizio di potere sull'isola da parte di Prospero, diventa ancor più evidente nel racconto del processo di insegnamento a Caliban della loro lingua da parte di Prospero e Miranda:

> MIRANDA. I pitied thee,
> took pains to make thee speak, taught thee each hour
> one thing or other. When thou didst not, savage,
> know thine own meaning, but would gabble like
> a thing most brutish, I endowed thy purposes
> with words that made them known. […]
> CALIBAN. You taught me language, and my profit on't
> Is I know how to curse. The red plague rid you
> For learning me your language.
> (1.2.354-9, 364-6)[175]

L'uso dei verbi 'to teach' e 'to learn' rinvia immediatamente all'assetto gerarchico tipico della prospettiva eurocentrica e pre-imperialista, prospettiva che implica che Miranda offra come "language" – linguaggio, in sostituzione di un indistinto farfugliare ("gabble"), come mezzo di espressione di sé e di comprensione della realtà sensibile – ciò che in realtà è solo "*your* language" dal punto di vista di Caliban[176]. Questo dono della

[175] Cfr. "CALIBAN [*to Prospero*]. When thou cam'st first / Thou strok'st me and made much of me; wouldst give me / Water with berries in't, and teach me how / To name the bigger light and how the less / That burn by day and night" (1.2.333-7).

[176] Un contributo prezioso sull'importanza e la strumentalizzazione del linguaggio nel processo di colonizzazione europea è Greenblatt, *Learning to Curse*, pp. 22-51. Sugli usi specifici del linguaggio come strumento di controllo in *The Tempest*, si veda anche Greenblatt, *Marvelous Possessions*, pp. 86-118.

parola, invece di segnarne l'ingresso a pieno diritto nella *polis* di Prospero[177], diventa per Caliban il marchio della condanna e della dannazione[178], la sua vera prigione[179]: da un lato, infatti, è proprio l'apprendimento del linguaggio di Prospero che rende le azioni di Caliban 'mostruose', perché le inserisce in quel contesto sociale in cui sono percepite come realmente tali; dall'altro lato, il linguaggio del patriarca sradica Caliban dallo stato di natura in cui si trovava sull'isola prima dell'arrivo di Prospero e lo trascina nella schiavitù della conoscenza e della consapevolezza. È la padronanza del linguaggio che rende Caliban un eterno inferiore, uno "slave", perché nel microcosmo sociale di Prospero – quello dell'Altro cui Caliban può accedere solo attraverso l'uso della Parola – questo è l'unico ruolo previsto per lui.

2.4.3. "Thing(s) of darkness"

Il linguaggio, oltre che marchio della dannazione, diventa per Caliban anche l'elemento che più lo costringe a prendere atto della sua mostruosità: la sua deformità innata ma amorfa assume forme diverse in relazione alla parola altrui, che proietta deformità informi sul suo corpo e ne rinegozia di volta in volta i significati. Il dono della parola come strumento di conoscenza diventa, tuttavia, anche il segno della fratturazione della soggettività di Caliban: l'acquisizione del linguaggio di Prospero segna infatti il suo passaggio da uno stato semiotico e preverbale – quello della fase pre-edipica che gli garantiva la pienezza del sé a contatto con la natura – a uno verbale in cui l'incontro-scontro con l'Altro – Prospero, il Padre – non fa che riconsegnare a Caliban un'immagine riflessa imperfetta e incompiuta, l'immagine di un uomo che non è più completo all'interno dei sistemi della cultura.

Quando alla fine del dramma Caliban rimane solo sull'isola, cosa resta di lui? George Lamming fornisce una risposta particolarmente suggestiva a questo interrogativo, quando afferma che "Caliban […] is colonised by language, and excluded by language. It is precisely this gift of language, this attempt at transformation which has brought about the pleasure and paradox of Caliban's exile. Exiled from his gods, exiled from his nature,

[177] Nella *polis* greca, il passaggio a maggiore età per i cittadini maschi era segnato dall'acquisizione di due diritti fondamentali: quello di parola (*parrhesìa*) e quello giuridico (*isonomìa*).
[178] Il senso della dannazione di Caliban a partire dall'acquisizione del linguaggio è insito nel verbo 'to curse' ("my profit on't / Is I know how to curse", 1.2.364-5): per Caliban questo verbo indica la possibilità di inveire contro qualcuno, ma esso certamente alludeva alla maledizione e alla condanna in senso biblico.
[179] George Lamming, *The Pleasures of Exile*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992 (1ª ed. 1960), p. 110.

exiled from his own name!"[180]. Proprio quando torna a esercitare il controllo assoluto sulla *sua* isola, Caliban appare esiliato da sé, reso impossibilitato a rifondersi con la sua terra-madre proprio a causa di quel linguaggio che gli ha donato consapevolezza e che diventa il segno di ciò che Caliban ha perso: perduta è tanto la sua identità di *son of nature* quanto quella di schiavo; perduta è la possibilità di riprodursi usando il corpo di Miranda, così da adempiere alle aspettative della nuova società in cui Caliban è entrato a far parte; perduto è ogni padrone in relazione al quale Caliban poteva assumere una forma; perduta è, quindi, *ogni* forma.

Ed è proprio la sua parola sulla scena a esporre questa frammentazione della soggettività di Caliban: da un lato, infatti, nelle rappresentazioni che ne fanno gli altri personaggi, si è visto come egli appaia continuamente dis-fatto e ri-fatto nella sua deformità fisica, mancante di una forma stabile e riconoscibile che permetta di classificarlo e limitarne il potenziale 'mostruoso'; dall'altro lato, i discorsi di Caliban – "savage" (1.2.356) e "beast" (4.1.140), "dull thing" (1.2.285), "most poor credulous monster" (2.2.143) e "such a natural" (3.2.31) – mantengono una forma ben precisa e regolamentata: la forma 'alta' del *blank verse*, che si contrappone alla prosa tipica dei buffoni che appartiene a Trinculo e Stephano (2.2, 3.2). A differenza delle rappresentazioni offerte del suo corpo, la parola di Caliban non è né deforme né informe, il che sembra suggerire che persino – forse proprio – l'uso della lingua del padrone lo condanna a un'eterna non coincidenza fra le diverse versioni di sé. Ne sono un esempio i passaggi in cui Caliban dimostra di conoscere tutti i segreti di un'isola che per lui è madre, moglie, amante e figlia (1.2.333-9; 2.2.1-17, 157-8, 164-9; 3.2.135-43): o, meglio, lo era, perché proprio il nuovo linguaggio di Caliban – raffinato, suggestivo e retoricamente complesso – diviene il segno dell'abbandono di quello stato di fusione panica con l'isola e della deportazione nella società di Prospero, in cui il suo corpo è reso 'mostruoso' e la natura gli diventa estranea.

Questa atroce frammentazione di Caliban si riflette non solo nelle continue riscritture del suo corpo, ma anche nel fatto che il suo corpo 'deforme' sembra essere il metro di confronto attraverso cui gli altri personaggi vengono rappresentati e definiti: in quanto portatore di alterità da ridurre a categorie comuni, Caliban si costituisce come soggettività relazionale (ri)definita non solo dallo sguardo dell'altro ma anche in rapporto

[180] Ivi, p. 15.

– per negazione – alla soggettività dell'altro[181]. Nel rapporto con l'altro egli appare talvolta come la variante oscura, la versione mostruosamente distorta, talvolta si configura come una parte interiorizzata. In entrambi i casi, spesso connessi e interrelati, si tratta di una parte abietta nell'accezione che ne dà Kristeva, un frammento da disconoscere ed espellere che, tuttavia, non può mai essere eliminato in modo definitivo[182]. In relazione ad alcuni personaggi Caliban sembra dunque, in un certo senso, rappresentare ciò che Sycorax rappresenta per lui: la traccia del 'mostro'.

Più Caliban viene messo in scena come soggettività sgretolata, che frammentandosi si deforma e moltiplica, più sembra venire incorporato dalle altre soggettività in scena, che ne riflettono per antitesi alcune caratteristiche. È il caso, per esempio, di Ferdinand che, non comparendo mai in scena insieme a Caliban, sembra proporne una versione nobilitata e 'demostrificata'. Subito dopo la prima apparizione di Caliban (s.d., 1.2.375), Ferdinand entra sul palco guidato dalla melodia soprannaturale creata da Ariel e viene immediatamente definito per opposizione rispetto a Caliban: se uno è "a savage and deformed slave", un corpo che Miranda "do[es] not love to *look* on" (1.2.311), "a thing most brutish" (1.2.358) e "got by the devil himself" (1.2.320); l'altro è per lei una "brave form" (1.2.412), "a thing divine, for nothing natural / I ever *saw* so noble" (1.2.419-20).

Lo stesso tipo di sostituzione antitetica avviene in due scene centrali del dramma, aperte dall'entrata di Caliban "*with a burden of wood*" (2.2) e Ferdinand "*bearing a log*" (3.1). Entrambi i personaggi sono introdotti mentre trasportano della legna per ordine di Prospero e mettono in pratica un'operazione che comporta fatica fisica e si connota, di conseguenza, come prettamente maschile nell'economia dei generi rinascimentali: mentre Caliban, nella sua maschilità eccessiva e non governata, trasporta un carico informe di legna, Ferdinand – colui che rappresenta la speranza per il proseguimento naturale della linea dinastica patriarcale – porta un singolo tronco, rimando a una maschilità perfettamente lineare e forse allusione a quella potenza fallica generatrice cui Caliban non potrà mai aspirare. Oltre che nell'aspetto visibilmente differente, è soprattutto nell'adesione al paradigma patriarcale e nella soddisfazione delle aspettative

[181] Sintomatico in questo senso è che il nome di Caliban o un suo epiteto venga spesso accostato a un pronome possessivo: "her son" (1.2.284, di Sycorax), "my slave" (1.2.308, di Prospero), "my man-monster" (3.2.11, di Stephano), "your Monster" (3.2.78, di Stephano), "mine" (5.1.276, di Prospero).

[182] Questa interpretazione di Caliban si basa sulla concezione dell'Abietto di Julia Kristeva (*Poteri dell'orrore*), ovvero di ciò che il soggetto deve espellere o disconoscere per potersi significare per antitesi: l'Abietto è il luogo dove il senso sprofonda ma che attrae a sé, il luogo da cui non si smette mai di separarsi.

sociali che Ferdinand e Caliban differiscono: entrambi provano del desiderio per Miranda, ma il primo lo regimenta nei binari canonici del matrimonio e si prepara ad avere successo nell'impresa fallimentare del secondo.

Caliban serve da confronto in negativo per la definizione della soggettività di Ferdinand sull'isola anche per quanto riguarda la definizione di cosa Caliban sia: uomo o pesce? Uomo o bestia? Uomo o demone? Prima dell'incontro di Prospero e Miranda con Ferdinand, egli veniva infatti annoverato fra i ranghi degli esseri umani di sesso maschile:

> PROSPERO. Then was this island
> (Save for the son that she did litter here,
> […]) not honoured with
> A human shape[183].
> (1.2.281-4)

L'arrivo di Ferdinand, tuttavia, sembra mettere in moto un processo di de-umanizzazione di Caliban, che ne espone la mostruosità in modo tanto evidente da cancellarne irreversibilmente la natura umana:

> MIRANDA (*a Ferdinand*). I do not know
> One of my sex, no woman's face remember –
> […] Nor have I seen
> More that I may call men than you, good friend,
> And my dear father.
> (3.1.48-52)

Caliban viene spersonalizzato anche da Prospero, che riscrive i significati del suo nome e lo converte nel 'mostro' per antonomasia al cui confronto gli altri uomini assumono sembianze angeliche:

> Thou think'st there is no more such shapes as he,
> Having seen but him and Caliban. Foolish wench,
> To th' most of men, this is a Caliban,

[183] A Caliban viene attribuita forma umana anche nelle parole con cui Miranda afferma che Ferdinand è il terzo uomo che incontra: "This / Is the third man that e'er I saw, the first / That e'er I sighed for" (1.2.445-7).

And they to him are angels.
(1.2.479-82)

Allo stesso modo, vi è una netta differenza negli esiti delle indagini sui corpi di Caliban e Ferdinand da parte dello sguardo esterno[184]. Se, infatti, il primo non raggiunge mai una forma stabile nelle parole di chi lo osserva, Ferdinand – nella scena di reciproca scoperta con Miranda (1.2.410-50) – assume ben presto una forma precisa – la "brave form" (1.2.412) di un "gallant" (1.2.414), gentiluomo che "eats and sleeps and hath such senses / As we have" (1.2.413-14). Ferdinand è uomo, nobile e affascinante; Caliban appare di contro un ibrido uomo-pesce, un "mooncalf" e un "abominable monster" (2.2.24, 105, 156).

A quanto detto si aggiunga che sia Caliban sia Ferdinand sono 'principi' eredi di un regno per via di sangue; il diritto patrilineare di Ferdinand, tuttavia, è percepito come legittimo e naturale nella società *early modern*, mentre quello per via materna di Caliban si configura solo come 'mostruoso' e innaturale ed è conseguentemente soggetto all'usurpazione da parte di Prospero, supremo redentore del patriarcato. Entrambi, inoltre, giungono sull'isola via mare da terre esotiche nel nord dell'Africa[185], ma il viaggio di fuga da Algeri di Sycorax, incinta di Caliban e accusata di crimini indicibili, si contrappone al viaggio di Ferdinand che si allontana da Tunisi dove la sorella Claribel si è unita in matrimonio con il re, aderendo e rinsaldando le costruzioni di genere del tempo. Lo stesso dualismo antitetico che emerge dal confronto fra Caliban e Ferdinand è riscontrabile nella coppia di opposti Caliban-Ariel: entrambi abitanti dell'isola prima dell'arrivo di Prospero, entrambi prigionieri ed entrambi sottomessi al suo onnipervasivo controllo, vengono anch'essi rappresentati in *The Tempest* l'uno come la versione mostruosa dell'altro. In primo luogo, benché anelino entrambi alla libertà, Ariel e Caliban reagiscono alla schiavitù in modo contrapposto: mentre Caliban sceglie la via della ribellione e del tradimento (evocando sulla scena della prima età moderna due tematiche di spaventosa e contingente mostruosità), Ariel opta per la strategia dell'obbedienza; alla fine del dramma la libertà avrà, infatti, per loro due esiti molto diversi. Da un lato, Ariel viene liberato con l'augurio di ritrovare la comunione con gli elementi della natura:

[184] Come Trinculo e Stephano si interrogano alla vista del corpo di Caliban, così anche Miranda di fronte a Ferdinand (1.2.410-50): "What is't a spirit? / Lord, how it looks about. Believe me, sir, / It carries a brave form. But 'tis a spirit" (1.2.410-2).
[185] La nave su cui viaggia Ferdinand viene travolta dalla tempesta durante il viaggio verso Napoli di ritorno da Tunisi, dove la sorella Claribel è stata data in sposa al re (cfr. 2.1.70-2). Caliban, invece, arriva sull'isola nel grembo di Sycorax cacciata da Algeri.

PROSPERO. My Ariel, chick,
That is thy charge. Then to the elements
Be free, and fare thou well!
(5.1.317-19)

Dall'altro lato, Caliban riceve da Prospero il perdono, non la libertà: "Go, sirrah, to my cell; / […] As you look / To have my pardon, trim it handsomely" (5.1.292-4). Il ritorno alla cella di Prospero segna la chiusura di un percorso circolare, che condanna Caliban alla perdita di qualsiasi forma – quella forma garantita solo dalla relazione con un padrone – e alla cancellazione di ogni soggettività. La cella accoglie, infatti, solo i frammenti di ciò che resta di Caliban – non più schiavo, non ancora libero – e rappresenta il senso della sua perdita: scacciato dal suo padrone-demiurgo, l'unico luogo cui può fare ritorno è l'ennesimo simbolo del grembo materno, un luogo cavo in cui rifondersi, in cui essere reinglobato nella natura dell'isola-madre. Questa isola, tuttavia, non gli appartiene più e il "go to, away" (5.1.298) con cui Prospero lo congeda sembra indirizzare Caliban solo verso un luogo vuoto, un non-luogo in cui la possibilità di ogni pienezza sembra ormai lontana.

Oltre che come servi di Prospero, Ariel e Caliban sono anche rappresentati per tutto il dramma come i due elementi – opposti ma complementari – del dualismo platonico[186]: il primo è uno spirito di aria, pura anima priva di corpo e di sesso; il secondo è, invece, un essere "dalla terrosa corporeità"[187] guidato da istinti carnali e bassi, "earth" (1.2.315) e "filth" (1.2.347) ancorato a una roccia, grumo di materia informe come suggerito dal rimando alla 'mola'.

Infine, la mutevolezza e l'evanescenza di Ariel – da "water nymph" (s.d., 1.2.317-18) a "harpy" (s.d., 3.3.52-3), da corpo "invisible" e privo di forma (s.d., 3.2.39-40) a pura voce (s.d., 1.2.375-6) – proiettano sulla scena l'incubo/fascinazione rinascimentale per il corpo ibrido (Ariel cambia stato, sesso, specie), ma fanno ciò alludendo al potenziale redentivo della metamorfosi di matrice ovidiana. Di contro, nessuna forma di redenzione accompagna le cangianti metamorfosi di Caliban: ciò che emerge da ogni ri-scrittura del suo corpo a opera dello sguardo e della parola dell'altro è, al contrario, solo

[186] Vaughan e Mason Vaughan, "Introduction", p. 28.
[187] Del Sapio Garbero, *Il bene ritrovato*, p. 260.

una ulteriore mostruosità che, invece di farlo rinascere a nuova vita, lo viviseziona e ne riduce il corpo in brandelli.

Come Ferdinand e Ariel, anche Miranda, concepita da Prospero come inscindibile da Caliban, è per molti versi la sua controparte non 'mostruosa'[188], sottomessa al suo 'artefice' in virtù del suo genere così come Caliban è soggiogato in virtù della sua "vile race"[189]. Innanzitutto, Caliban e Miranda sono entrambi vittime di una recisione drastica e definitiva del legame con la madre: Caliban reca la traccia indelebile di Sycorax, e parte della sua mostruosità ha origine dal contatto con il suo corpo corrotto, mentre Miranda – che non ha memoria o conoscenza di un corpo e di un volto femminile ("do[es] not know / One of [her] sex, no woman's face remember[s]" (3.1.49-50) – è la figlia immacolata di Prospero, suo unico genitore. Cresciuti su un'isola semideserta con la sola compagnia di sé stessi e di Prospero, entrambi vengono 'addomesticati' dal padre-padrone e solo grazie a lui acquistano conoscenza delle regole che governano le relazioni gerarchiche e sociali. Tuttavia, mentre Miranda, prima figlia e poi sposa, verrà inglobata a pieno titolo nel sistema, Caliban – schiavo ribelle, uomo bestiale, mostro deforme – verrà incluso solo per essere escluso e relegato ai margini della microsocietà ricostruita da Prospero. E mentre la figlia Miranda si ribella al padre contestandone l'autorità patriarcale per amore di Ferdinand ingiustamente accusato da Prospero (1.2.467-99), il servo Caliban tradisce il padrone ordendo insieme a Stephano e Trinculo un complotto per ucciderlo.

Il segnale più chiaro della dualità di Miranda e Caliban è la meraviglia che entrambi suscitano, ma che si declina come orrore nel caso di Caliban e come attonita ammirazione, evocata dal suo stesso nome[190], nel caso di Miranda:

> FERDINAND. Most sure the goddess
> On whom these airs attend!

---

[188] Questo parallelo fra Miranda e Caliban fu istituito per la prima volta – con tutto il portato rivoluzionario di un confronto fra la giovane figlia paladina della verginità e la creatura serva, immonda e deforme – da Lamming nel 1960 (*op. cit.*, pp. 111-12): "Miranda is the innocent half of Caliban; Caliban is the possible deformity which Miranda, at the age of experiment, might become" (p. 15).

[189] Caliban e Miranda rappresentano due diverse forme di sottomissione che, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, desteranno l'interesse della critica femminista, post-colonialista e neostoricista, ovvero la sottomissione del genere e la sottomissione della razza.

[190] Il nome 'Miranda' corrisponde al nominativo femminile singolare del gerundivo del verbo latino *miror* ('ammirare'), da tradursi come 'che deve essere ammirata'. Ciò emerge in modo evidente dalle parole di Ferdinand: "Admired Miranda! / Indeed the top of admiration, worth / What's dearest to the world!" (3.1.36-9). Per le implicazioni di carattere teologico ed estetico di questo nome, che rimanda a titoli della Vergine Maria come 'res miranda' e alla dimensione della meraviglia ancora legata al culto mariano nell'Inghilterra post-riforma, si rimanda a Regina Buccola e Lisa Hopkins (a cura di), *Marian Moments in Early Modern British Drama*, Aldershot: Ashgate, 2007; Ruben Espinosa, *Masculinity and Marian Efficacy in Shakespeare's England*, Farnham: Ashgate, 2011.

[…] My prime request,
Which I do last pronounce, is (O, you wonder!)
If you be maid or no?
MIRANDA. No wonder, sir,
But certainly a maid.
FERDINAND. My language? Heavens!
I am the best of them that speak this speech,
Were I but where 'tis spoken.
(1.2.422-31)

A differenza dell'indecifrabile Caliban, e in contrasto con la sua sessualità ingovernabile e sterile, la mirabile Miranda, simile a una figura stilnovista, è indiscutibilmente umana: una figlia devota, una "maid" vergine e casta[191], la regina ideale del futuro regno di Napoli, per la quale nel *masque* Prospero prefigura un destino di provvida fertilità[192].

Non più – o non solo – variante oscura dell'altro, se si relaziona Caliban a Prospero il primo assume i contorni di una forma di 'mostruoso' introiettato. A differenza dei personaggi presi in analisi fino ad ora, Prospero non può definirsi per opposizione a Caliban, dare voce e corpo a ciò che lui non è. Come spesso è stato sottolineato dalla critica, questi due personaggi del dramma shakespeariano sono uniti da somiglianze che si fanno identità[193] e fanno emergere sulla scena – attraverso invettive modulate sui medesimi toni e registri – la loro reciproca mostruosità, in un gioco di specchi che si presta a letture di carattere psicoanalitico.

È, infatti, soprattutto attraverso la parola di Prospero che la storia di Sycorax e Caliban viene raccontata e che i contorni 'mostruosi' del loro legame vengono delineati (1.2.250-93); è la parola di Prospero che bolla Caliban come "misshapen" (5.1.268) al contrario degli altri personaggi in scena che, per quasi cinque atti, si interrogano invano

[191] Il tema della castità femminile è distintivo dei *romances* shakespeariani: *The Tempest*, "which seems, on the one hand, to deny the importance […] of female characters, […] simultaneously attributes enormous power to female chastity and fertility" (Ann Thompson, "'Miranda, Where's your Sister?': Reading Shakespeare's *The Tempest*", in Deborah E. Barker e Ivo Kamps (a cura di), *Shakespeare and Gender: A History*, Londra: Verso, 1995, p. 173).
[192] Si veda non solo Prospero che dona Miranda all'erede del Regno di Napoli e specula sui suoi potenziali figli (3.1.74-6), ma anche Caliban che la offre a Stephano come bottino in palio per il successo della loro rivolta: "she will become thy bed, I warrant, / And bring forth brave brood" (3.2.104-5).
[193] Il complesso legame che unisce Caliban e (a) Prospero si presta a interpretazioni che, come si è visto, attingono da prospettive critiche differenti. A partire dal saggio di Octave Mannoni del 1950 (*Psychologie de la colonisation*, poi tradotto in inglese con il titolo *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*, 1956), si sono susseguite molte letture in chiave psicoanalitica basate sulla contrapposizione fra Prospero-Super Io-Altro e Caliban-Es-Cosa.

sulla sua forma; è la parola magica di Prospero che rende Caliban schiavo e lo tiene soggiogato, è la lingua di Prospero che lo sradica dal suo stato di natura e fa di lui un 'mostro' selvaggio e inequivocabilmente 'altro' (1.2.364-6). Allo stesso modo, tuttavia, è Caliban – non Ariel o Miranda – a dare voce alla mostruosità di Prospero, alle derive assolutistiche con cui egli manipola (in un'abile orchestrazione di forze) la terra, i suoi abitanti, gli elementi naturali e soprannaturali. È la parola di Caliban che offre un punto di vista alternativo su Prospero, non solo vittima di tradimento ma mago che governa forze oscure, usurpa la terra e assoggetta chi gli sta intorno (3.2.40-103).

Caliban e Prospero sono entrambi padroni dell'isola, sono stati usurpati e si sono visti sottrarre la terra con l'inganno; alla fine del dramma, restano entrambi soli, senza più nessuno in relazione al quale definirsi; entrambi recuperano il proprio status di sovrani del loro regno, ma ciò che resta della loro complessa soggettività è solamente qualche frammento. "Slave", "servant", "son", "father", "master", "brother": al di fuori di una relazione identitaria con un altro, né Caliban né Prospero sembrano più definibili:

> PROSPERO. Now I want
> Spirits to enforce, art to enchant;
> And my ending is despair[194].
> (*Epilogue*, 13-15)

La somiglianza che unisce Prospero e Caliban si fa allora coincidenza, nel momento in cui Prospero sembra riconoscere Caliban non più come il 'mostro' altro da sé ma come cosa oscura che gli appartiene – "this thing of darkness I / Acknowledge mine" (5.1.275-6): Caliban si fa per Prospero materia viva che dà corpo alle sue mostruosità, abiezione detestata e da espungere ma indispensabile alla definizione di sé. Attraverso una riconciliazione finale anche con il mostruoso di matrice tragica, Prospero – il padre-padrone-demiurgo – potrà riconoscersi e preservarsi come soggetto indiviso solo per mezzo di Caliban e non in contrapposizione a lui. Prospero ha bisogno del suo 'mostro' proprio come la dinastia Tudor ha bisogno del suo e lo trova in Richard III.

Alla fine del quinto atto, si assiste allora a un processo direttamente inverso rispetto a quello che porta il 'mostruoso' di Richard a frammentarsi al termine del *suo*

[194] A differenza della inderogabilità del "I shall despair" (*R3*, 5.3.200) di Richard, la conclusione di Prospero non è segnata dalla condanna alla disperazione ma dalla possibilità di essere "set […] free" (*Epilogue*, 20) in un finale che – senza più il suo controllo – viene lasciato aperto.

dramma, a far perdere forma e solidità al suo corpo e alla sua regalità in un informe ammasso di mostruosità diverse "like to a chaos" (*3H6*, 3.2.161), scisso in una moltitudine di frammenti mostruosi di sé. Il 'mostro' di Caliban, vivisezionato e diviso dallo sguardo per tutto il corso di *The Tempest*, viene invece riassorbito, inglobato, incorporato: torna a essere materia informe e oscura re-incorporata, rientra metaforicamente in utero – materia infetta ma 'riconosciuta', 'mola', "thing of darkness".

3

"Take any shape but that": i mostri dell'immaginario in *Macbeth* e *Othello*

Macbeth e *Othello* sono certamente fra i drammi shakespeariani più densi dal punto di vista tematico e simbolico. Essi differiscono in alcuni aspetti nodali, quali l'ambientazione, i temi che vengono di volta in volta affrontati e la matrice della storia che raccontano: i Macbeth sono, infatti, personaggi storici vissuti nella Scozia dell'XI secolo, mentre Othello, Iago e Desdemona sono il frutto della rielaborazione di materiale narrativo cinquecentesco di origine italiana[1].

Questi due drammi sono, d'altro canto, anche assai simili, soprattutto in quanto condividono il medesimo registro drammatico tragico e la ricca complessità dei ruoli che si muovono sulla scena. In questo capitolo si vedrà come *Othello* e *Macbeth* siano accomunati anche dalla centralità del mostruoso, un tema che emerge in una modalità che risponde appieno alle caratteristiche del deforme/informe: in entrambi i *play*, mostruoso è l'improvviso insorgere del rovescio delle cose, la sovversione delle strutture e la mutazione delle forme del mondo che conducono alla creazione di mostri informi. Sia in *Othello* sia in *Macbeth*, inoltre, quella del mostruoso deforme/informe è una categoria che interessa la totalità del dramma e non un singolo personaggio – com'era, invece, nel caso di Richard III e Caliban.

Sebbene le due tragedie oggetto di questo capitolo diano voce alla medesima concezione di mostruosità, quest'ultima lavora in maniera differente nei due drammi: in *Macbeth* questa nozione resta, per certi versi, implicita e sottile, tanto che solo una volta viene pronunciato l'aggettivo "monstrous" (3.6.8) e che solo alla fine del quinto atto, con l'unica occorrenza nel testo, Macbeth viene incluso nelle fila dei "monsters" (5.8.25-7). *Othello* invece pullula di mostruosità, una dimensione che è pervasiva a livello di immaginario e linguaggio per tutti e cinque gli atti[2]. Divergenti sono, inoltre, gli esiti del mostruoso nei personaggi principali: Macbeth diventa spettacolo, Othello racconto; Lady

[1] La fonte storiografica principale di *Macbeth* sono le due edizioni di *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1577 e 1587) di Holinshed, mentre *Gli Ecatommiti* di Giambattista Giraldi Cinzio (1565) è la fonte narrativa cui si ispira *Othello*. Per una discussione dettagliata delle fonti delle due tragedie shakespeariane, si rimanda alle note dedicate nei paragrafi 3.1.1 e 3.2.1.

[2] In *Othello* ci sono ben sei occorrenze dell'aggettivo "monstrous" (1.3.403; 2.3.213; 3.3.380, 428 due volte; 5.2.186) e sei del sostantivo "monster" (3.3.110, 168; 3.4.161, 163; 4.1.62, 64).

Macbeth si dissolve nel vuoto come una creatura sovrannaturale, Desdemona viene reificata in bianca pietra sempiterna.

Ciò che accomuna questi due drammi è anche la prevalenza del tema oculare e dello sguardo come strumento di conoscenza, che risente della visione scettica di impianto cartesiano. Rispetto a *Richard III*, si tratta infatti di due tragedie tardive che registrano la crisi ontologica rinascimentale in molto più accentuato e più maturo[3], e che vertono già verso quei giochi ottici barocchi e manieristici che faranno ritorno nei *romance*.

In questo capitolo si è scelto come canale principale di indagine la vista, cui è assegnato il primato del processo cognitivo nel pensiero rinascimentale[4]. La riflessione sarà infatti guidata dall'isotopia dello sguardo nei drammi, che riflette quell'"ocularcentrism"[5] distintivo della cultura europea del XVI e XVII secolo: l'anatomia dell'occhio e le sue malattie deformanti, che mostrano realtà che non ci sono producendo false visioni, sono infatti al centro delle opere di molti studiosi dell'epoca[6].

Come sottolinea Del Sapio Garbero, "Shakespeare was […] drawing on the current physiology of the eye for […] the representation of a late Renaissance subjectivity deceived by maladies (or distortions) which were imputable to that sense charged with the task of transforming outer objects into inward knowledge"[7]. Si tratta di un'attenzione – conscia o inconscia – per il tema oculare e prospettico che in *The Winter's Tale* (1610-11) culminerà nel trionfo di uno sguardo infetto[8], ma che già in *Othello* e *Macbeth* emerge come meccanismo costitutivo del processo deformante, una sorta di anamorfosi che parte dalle parole inquinanti delle Weird Sisters e Iago e, passando attraverso l'occhio infetto, trascina con sé tutti gli altri personaggi.

---

[3] Il grande dibattito attorno al dubbio rinascimentale è al cuore di *Hamlet* (scritto attorno al 1601-2), la grande tragedia nella quale Shakespeare per la prima volta sonda questi terreni e attraverso la quale egli deve passare per comporre *Macbeth* e *Othello*.

[4] Si tratta di una problematica assai articolata che si colloca a cavallo di diverse discipline dell'epoca e che ha implicazioni altrettanto complesse sul fronte non solo della scienza, ma soprattutto della definizione delle soggettività rinascimentali. Contributi per me rilevanti su questa tematica sono Stuart Clark, *op. cit.*; Del Sapio Garbero, "A Spider in the Eye/I"; Del Sapio Garbero, "Troubled Metaphors". Per approfondimenti si rimanda al Capitolo 1, Paragrafo 4.

[5] Stuart Clark, *op. cit.*, p. 9.

[6] A titolo esemplificativo, si citano qui Georg Bartisch, *Ophthalmodouleia* (1583); Giambattista della Porta, *Magiae naturalis* (1584); Jacques Guillemeau, *A worthy treatise of the eyes* (1587); André Du Laurens, *A discourse of the preservation of the sight* (1599); Girolamo Fabrici d'Acquapendente, *De visione voce auditu* (1600); Johannes Kepler, *Optics* (1604); George Hakewill, *The vanitie of the eie*, 1608; François d'Aguillon, *Optics* (1613). Si rimanda al Paragrafo 1.3 per approfondimenti teorici.

[7] Del Sapio Garbero, "Troubled Metaphors", p. 50.

[8] Cfr. Del Sapio Garbero, "A Spider in the Eye/I"; Del Sapio Garbero, "Troubled Metaphors", pp. 47-53.

3.1. *Macbeth*: troppo sangue per vedere

3.1.1. La deformazione dell'Ordine Simbolico

Le distorsioni dello sguardo che porteranno al trionfo della vista allucinatoria dei due sovrani folli hanno origine in una serie di deformazioni che riguardano il corpo sacro del re, la concezione del tempo, la costruzione dei generi e l'infermità della pazzia. Quella che scardina l'Ordine Simbolico di matrice medievale incarnato da Duncan è la prima di queste deformazioni, per certi versi la più evidente dal punto di vista testuale. Si tratta del sovvertimento della forma dell'universo concepito in chiave metafisica e teologica, una visione del cosmo che incontra, a livello di cultura dotta, le rappresentazioni magico-simboliche dello spazio tipiche della cultura popolare del tempo. Secondo tale visione, Dio è identificato con lo spazio assoluto e "l'Essere [che] è nel tutto verticale-sacro-gerarchico e in ogni sua parte"[9] fluiva fino agli strati inferiori dei fenomeni fisici sempre più imperfetti: nell'immaginario medievale, il mondo empirico aveva senso solo alla luce di una cornice prevalentemente astratta, religiosa, simbolica ed era attraversato da una visione escatologica del tempo secondo la quale ogni fine ultimo coincideva con Dio. È ben noto che, in quanto emblematica del divino sulla terra, la sovranità era investita di un'aura sacra, poiché era incaricata di preservare quell'ordine armonico che da sempre era considerato specchio dell'equilibrio celeste[10].

Come ricorda Alessandro Serpieri, in *Macbeth* il regno di Duncan è pervaso dalla "consistenza segnica oggettiva ed epifanica del cosmo simbolico"[11] ed è regolato da una ritualità cerimoniale che a questo microcosmo conferisce significato ed equilibrio. Il vecchio re è rappresentato nella tragedia come un sovrano saggio e giusto che si fa garante dell'armonia prescritta da Dio: come si evince a partire dai racconti della battaglia contro il ribelle Macdonald[12] (1.2) e per tutto l'atto primo, a lui sono dovute la fedeltà e la

---

[9] Con il concetto di Ordine Simbolico, elaborato in questi termini da Alessandro Serpieri in *Retorica e immaginario* (Parma: Pratiche, 1986, pp. 193-266) e "La tragedia del tempo" (in William Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Alessandro Serpieri, Firenze: Giunti, 1996), si fa qui riferimento alla struttura della società e alla concezione dell'universo medievali. Sono senz'altro illuminanti su questi temi gli studi di Jacques Le Goff, in particolare *Il Medioevo. Alle origini dell'identità europea* (trad. di Giovanni Ferrara degli Uberti, Bari: Laterza, 1996, 1ª ed. francese 1996) e *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo* (trad. di Mariolina Romano, Torino: Einaudi, 2000, 1ª ed. in francese 1956).

[10] Sulla concezione del sovrano medievale come *figura christi*, si veda Kantorowicz, *op. cit.*.

[11] Serpieri, "La tragedia del tempo", p. xv.

[12] Per coerenza, si sceglie qui di adottare la grafia riportata nell'edizione Arden Third Series; altre edizioni si riferiscono tuttavia al ribelle Macdonald con il nome di Macdonwald, ad esempio l'edizione Arden a cura

sottomissione tipiche del suddito medievale, che nel proprio sovrano riconosce la sacralità del divino[13].

Duncan sembra dominare un regno senza tramonto, immerso nel tempo grande del Simbolico. Frequenti sono i riferimenti in questo senso: egli è portatore di quella grazia divina ("gracious", 3.1.65, 3.6.10) che nella tragedia viene attribuita – in maniera enfatica – anche al re di Inghilterra, dipinto da Malcolm come un santo guaritore e profeta[14]. Duncan viene inoltre paragonato da Macduff al "Lord's anointed temple" (2.3.68), una chiesa dissacrata e poi profanata quando Duncan viene assassinato; e, infine, Macbeth riconosce in lui quelle virtù che si suppone caratterizzassero il re come intermediario fra il mondo celeste e quello terreno: "this Duncan / Hath borne his faculties so meek, hath been / So clear in his great office, that his virtues / Will plead like angels, trumpet-tongued, against / The deep damnation of hi staking off" (1.7.16-20).

Tuttavia, la rappresentazione di Duncan in termini esplicitamente sacri è una delle più evidenti innovazioni di Shakespeare rispetto alla sua principale fonte storiografica, le *Chronicles* di Holinshed[15]: qui si racconta che Duncan, descritto come un sovrano più giovane e debole di quello shakespeariano, ha infranto le leggi di successione usurpando il trono di Scozia, che di diritto sarebbe spettato a Lady Macbeth e su cui Macbeth (cugino del re dal temperamento opposto) avrebbe dovuto governare come reggente fino alla

---

di Kenneth Muir (William Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Kenneth Muir, Londra: Methuen, 1951) e quella Norton a cura di Robert S. Miola (William Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Robert S. Miola, New York: W.W. Norton, 2004).

[13] Si vedano in questo senso i seguenti versi: 1.4.22-7, 47, 58; 1.6.14-20, 25-8.

[14] Qui Malcolm, di ritorno dalla fuga in Inghilterra, racconta a Macduff che il popolo inglese venerava il proprio re per la sua capacità divina di curare i malati, fare miracoli e predire il futuro (4.3.140-59).

[15] Insieme alle due edizioni di *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1577 e 1587) di Holinshed, fra le fonti per la trama e i personaggi della tragedia si annoverano alcune storiografie in latino: *Chronica Gentis Scotorum*di John of Eorden (scritto attorno al 1363), *Historia Maioris Britanniae* di John Mair (o Major, 1521), *Scotorum Historiae* di Ettore Boezio (1526), *De Origine, Moribus et Rebus Gestis Scotorum* di John Leslie (1582) e *Rerum Scoticarum Historiae* di George Buchanan (1582); cronache in inglese: *Orygynale Cronykil of Scotland* di Andrew of Wyntoun (scritto attorno al 1406); *Croniklis of the Scots*, versione inglese di Boezio di John Bellenden (1536); *Buik of the Crowiklis of Scotland*, traduzione inglese di Boezio a cura di William Stewart (completata attorno al 1535). Per quanto riguarda, invece, tematiche e *topoi*, va certamente menzionato il debito alla traduzione inglese dei saggi di Montaigne a cura di John Florio (1603) in riferimento ai saggi "Our affections are transported beyond ourselves" (1:3) e "Of the force of imagination" (1:20); nonché quello alle tragedie senechiane, probabilmente nella traduzione inglese di John Studley (*Seneca His Tenne Tragedies*, 1581): *Medea*, *Hercules Furens*, *Agamemnon* e *Phedra* (cfr. Robert S. Miola, *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*, Oxford: Oxford University Press, 1992). Alla storia di Macbeth fanno, inoltre, riferimento due storiografie britanniche contemporanee: *A Continuance of Albion's England* di William Warner (1606, tre volumi in aggiunta ai tredici di *Albion's England*, 1586); *Britannia* di William Camden (nella versione rivista del 1607, 1ª ed. in latino 1586). Per una discussione approfondita delle fonti di *Macbeth*, si rimanda all'introduzione a cura di Sandra Clark e Pamela Mason nell'edizione Arden del dramma (Shakespeare, *Macbeth*, pp. 27-8, 80-95).

maggiore età del primogenito di lei[16]. In Holinshed, l'uccisione di Duncan si configura, dunque, come assassinio politico cui concorrono Banquo e altri complici, mentre Macbeth svolge il ruolo di un eroe popolare che guida la ribellione per ristabilire l'ordine naturale di successione.

Ne consegue che, a differenza delle fonti dalle quali la tragedia trae ispirazione, in *Macbeth* l'assassinio di Duncan ad opera del protagonista emerge non come tentativo di ripristinare la giusta linea ereditaria ma come perversione delle strutture di quell'Ordine Simbolico che il re incarna, segnando dunque la rottura del patto fra Dio e l'uomo ("MACDUFF. Confusion now hath made his masterpiece / Most sacrilegious murder hath broke ope / The Lord's anointed temple, and stole thence / The life o'th' building", 2.3.66-9). Questa frattura definitiva della forma del cosmo e del suo armonico equilibrio dà luogo nel dramma a mostruosità informi che registrano il momento preciso della sovversione della forma, quello in cui si intravede il suo rovescio.

Il primo di questi mostri senza forma è il corpo di Duncan. A partire dal momento dell'assassinio, esso non viene più mostrato sulla scena, ma resta nascosto nella camera in cui il re è stato ucciso; dentro e fuori da questa stanza si alternano i personaggi nel castello di Inverness, osservando lo scempio compiuto e uscendone sopraffatti e incapaci di tradurre in parola ciò che gli occhi hanno visto. Solo Macbeth si cimenta nell'arduo compito di raccontarlo, benché il pubblico già sappia che egli non è più un narratore affidabile:

> Here lay Duncan,
> his silver skin laced with his golden blood,
> and his gashed stabs looked like a breach in nature
> for ruin's wasteful entrance […].
> (2.3.112-15)

La descrizione metaforica del corpo di Duncan come un ibrido di metalli preziosi sembra trasformare il corpo del re in una sacra reliquia[17], privandolo immediatamente di ogni attributo terreno e mostrando la lacerazione di questo corpo divino come una "breach in

[16] Storicamente, Lady Macbeth fu probabilmente sposata in prime nozze con il cugino di Macbeth (poi da quest'ultimo assassinato), da cui ebbe un figlio maschio. Un accurato confronto fra la trama del dramma e le fonti storiche viene offerto da Muir ("Introduction", in William Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Kenneth Muir, pp. xxxvii-xl) e Stephen Orgel, "*Macbeth* and the Antic Round", *Shakespeare Survey* 52, 1999, pp. 143-53.
[17] Cfr. Clark e Mason, *op. cit.*, p. 194.

nature", una perversa deformazione della natura delle cose che non può portare ad altro che rovina. È in tal senso che il cadavere di Duncan viene a coincidere con il sonno, con uno stato immobile e simbolicamente denso[18], che non possiede forma propria e che diventa il mostro osceno generato dal gesto omicida di Macbeth, un mostro che prende vita nelle parole pronunciate dalla voce che Macbeth sente dopo aver commesso il suo primo crimine ("Sleep no more. / Macbeth does murder sleep […] / Glamis hath murdered sleep", 2.2.36-7, 43).

Il corpo deformato di Duncan viene dunque immediatamente sottratto alla vista dello spettatore, diventando oggetto osceno da nascondere: "ROSS. Where is Duncan's body? / MACDUFF. Carried to Colmekill" (2.4.32-3). Prima di essere rimosso silenziosamente (senza la solenne fastosità che si addice a un grande re) per lasciare spazio a un nuovo corpo regale, il cadavere di Duncan subisce tuttavia un processo di mostrificazione nelle parole con cui Macduff annuncia la sua morte:

> Approach the chamber, and destroy your sight
> With a new Gorgon. Do not bid me speak –
> See, and then speak yourselves.
> Awake, awake!
> […] And look on death itself. Up, up, and see
> The great doom's image. Malcolm, Banquo,
> As from your graves rise up, and walk like sprites
> To countenance this horror. Ring the bell!
> (2.3.71-80)

In questi versi, mostruoso non appare tanto l'atto di omicidio in sé quanto il suo risultato visibile: il corpo del re diventa il mostro dalle sembianze di una nuova Medusa in grado di pietrificare chiunque lo guardi. È inoltre interessante notare che questo nuovo mostro venga assimilato proprio a una creatura che nella mitologia classica subisce un processo di perdita della forma: per salvare la madre, Perseo non solo deve uccidere Medusa – non a caso, l'unica Gorgone non immortale – ma deve decapitarla e consegnare la sua testa a

[18] Si tratta di versi molto complessi che necessiterebbero di un'analisi approfondita, soprattutto per quanto riguarda le loro intricate implicazioni religiose. Si rimanda, fra gli altri, a Ewan Fernie, *The Demonic: Literature and Experience*, Londra: Routledge, 2012; Ewan Fernie, "'Another Golgotha'", in David Loewenstein e Michael Witmore (a cura di), *Shakespeare and Early Modern Religion*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 172-90.

Polidette[19]. Anche grazie a quanto suggerisce il riferimento a Medusa, si comprende allora come il corpo di Duncan perda la propria forma ed emerga come mostro informe sospeso in un limbo fra maschilità e femminilità[20], naturale e soprannaturale, integrità e smembramento. Duncan, che due scene prima Macbeth immagina come una Lucrezia predata e violata nell'intimità del proprio letto, emblema di una vulnerabilità tipicamente femminile[21], è ora diventato *il mostro*, a seguito di un'inversione di ruoli che si aggiunge all'ibridazione e perdita della forma del corpo del re.

Quanto alle parole di Macduff, esse rimandano all'immaginario delle fiere londinesi nella seconda metà del Cinquecento[22], riproducendo stilemi della retorica del *monster-master* che invita a gran voce, con espressioni iperboliche e in tono enfatico, la folla di astanti ad avvicinarsi e ammirare lo spettacolo mostruoso ("Approach", "destroy your sight", "see and then speak", "awake, awake"). In questo invito che Macduff rivolge ai compagni perché entrino nella stanza del re e guardino con i propri occhi la scena mostruosa, sembra risuonare anche la tradizione delle *Wunderkammer* rinascimentali, celebri luoghi di conservazione ed esposizione di preziose mostruosità[23]. I personaggi del dramma si trovano dunque di fronte non più alla creatura medievale che, distante ed esotica, desta meraviglia ma al mostro del Rinascimento che suscita orrore nell'osservatore in quanto vicino e tuttavia incomprensibile[24]: è da intendersi in questo senso l'esclamazione atterrita di Macduff "horror, horror, horror" (2.3.63).

Restando sulla densa simbologia del cadavere di Duncan, questo assassinio – in quanto dissacrazione di un corpo semi-divino – si configura come peccato che condanna il tracotante omicida alla dannazione eterna e preannuncia l'arrivo del giudizio universale verso cui, in un'ottica medievale, il tempo terreno inesorabilmente conduce[25]. Non è il

---

[19] Secondo il mito (Ovidio, *Metamorfosi*, IV: 772-803) Polidette, re di Serifo, innamorato di Danae madre di Perseo, chiese al giovane di portargli la testa di Medusa – l'unica non immortale delle tre Gorgoni (Medusa, Steno ed Euriale – pensando così di liberarsi di lui. Grazie al favore degli dei (in particolare della dea Atena), Perseo riesce nell'impresa e offre in dono la testa decapitata della Gorgone ad Atena, che da quel momento la espone sulla propria egida come talismano apotropaico.

[20] Janet Adelman, "'Born of Woman': Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*", in Harold Bloom (a cura di), *William Shakespeare's Macbeth*, New York: Infobase Publishing, 2010, p. 37.

[21] L'associazione fra Macbeth e Tarquinio il Superbo nell'episodio dello stupro di Lucrezia (2.1.53-6) viene esplorata da Adelman ("'Born of Woman', p. 36) e Julie Barmazel ["'The Servant to defect': Macbeth, Impotence, and the Body Politic", in Nick Moschovakis (a cura di), Macbeth*: New Critical Essays*, New York: Routledge, 2008, p. 125].

[22] Cfr., ad esempio, Semonin, *op. cit.*, pp. 69-79. Per una ricognizione bibliografica e analisi approfondita sul tema, si rimanda al Capitolo 1, Paragrafo 1.

[23] Per approfondimenti sul tema, si rimanda anche in questo caso al Capitolo 1, Paragrafo 1.

[24] Cfr. Daston e Park, *Mostri, prodigi e fatti strani*, pp. 151-6.

[25] Si veda il discorso sulla concezione escatologica del tempo medievale come moto inesorabile verso il *dies irae* in Le Goff (Jacques Le Goff, *La nascita del purgatorio*, trad. di Elena De Angeli, Torino: Einaudi, 2014, 1ª ed. francese 1981).

gesto di Macbeth, ma il corpo pugnalato del re che viene, tuttavia, identificato come "the great doom's image" (2.3.78): questo corpo ora mostruoso che perde ogni forma e diventa l'immagine della confusione ("MACDUFF. Confusion now hath made his masterpiece", 2.3.66) e del caos cosmico. L'uccisione di Duncan non ha, infatti, esito in un nuovo *cosmos* ma genera uno stato di caos, che è dunque una seconda tipologia di mostruosità informe generata dalla deformazione dell'Ordine Simbolico. Questo caos è già prefigurato dagli eventi innaturali che turbano la quiete della notte del regicidio:

> LENNOX. The night has been unruly: where we lay
> Our chimneys were blown down and, as they say,
> Lamentings heard i'th' air, strange screams of death,
> And prophesying, with accents terrible,
> Of dire combustion, and confused events
> New hatched to th' woeful time. The obscure bird
> Clamoured the livelong night. Some say the earth
> Was feverous and did shake.
> (2.3.54-61)

Questi versi fanno eco alla ricchissima letteratura relativa ai prodigi naturali, che nel medioevo rappresentano una delle tipologie prevalenti di mostruoso (inteso come segno dell'ira divina) e che nel pensiero rinascimentale vengono 'naturalizzati' all'interno della categoria del preternaturale[26]. Dei racconti di prodigi Shakespeare riprende anche la forma linguistica, ad esempio nell'uso di espressioni tipiche della tradizione popolare orale quali "as they say" e "some say". In queste parole, inoltre, l'enfasi è prevalentemente sulla dimensione uditiva ("lamentings heard", "screams of death", "prophesying with accents terrible", "clamoured"), il che allude ulteriormente all'informità dei mostri nati dall'uccisione di Duncan, che non si vedono ma si possono udire: un'introiezione attraverso l'orecchio dell'immagine orrifica, magari giustificata anche da esigenze sceniche, poiché non tutto si può mostrare eppure *si deve* mostrare. L'immagine nitida che le parole di Lennox dipingono è quella di un universo che perde progressivamente forma, preda di "confused events" che sembrano farlo scivolare inevitabilmente verso un'apocalittica "dire combustion". Questo racconto, popolato da

[26] Cfr. Platt, *op. cit.*, p. 82. Kappler cita le "manifestazioni eccezionali degli elementi" (fiumi di pietre preziose, terremoti, vulcani, fenomeni acquatici, etc.) fra le quattordici tipologie di mostri medievali (Kappler, *op. cit.*, pp. 108-57).

elementi tipici della simbologia profetica del tempo[27], culmina con un climax nell'ultimo verso nel quale la mostruosità della natura si manifesta come terremoto.

Un simile quadro mostruoso viene dipinto dall'altro resoconto degli eventi contro natura che hanno sconvolto la notte in cui Macbeth ha assassinato Duncan: nelle parole di Ross e del Vecchio, questa "sore night" (2.4.3) si popola di accadimenti strani – portentosi e quindi mostruosi – che sono "unnatural, / Even like the deed that's done" (2.4.10-11) e che quindi recano in sé il segno dell'ira di Dio ("the heavens, as troubled with man's act, / Threatens his bloody stage")[28]:

> OLD MAN. On Tuesday last
> A falcon towering in her pride of place
> Was by a mousing owl hawked and killed.
> ROSS. And Duncan's horses, a thing most strange and certain,
> Beauteous and swift, the minions of their race,
> Turned wild in nature, broke their stalls, flung out
> Contending 'gainst obedience, as they would
> Make war with mankind.
> OLD MAN. 'Tis said they eat each other.
> ROSS. They did so, to th' amazement of mine eyes
> That looked upon't.
> (2.4.11-20)

Da questo quadro allegorico emergono chiaramente i significati simbolici attribuibili alle figure animali (il gufo cacciatore di topi che attacca e uccide il falco, simbolo di nobiltà e fierezza), che riecheggiano e, in un certo senso, prefigurano gli atti orrendi che Macbeth compie contro il suo re, "mak[ing] war with mankind" e divorando senza pietà i suoi simili alla pari dei cavalli di Duncan[29].

Lo stuolo di eventi innaturali che si susseguono nella "rough night" (2.3.61) racconta, dunque, il passaggio da una forma armoniosa del cosmo terreno a quell'*in-formità* che caratterizza il momento di frattura. Semplificando, dalla prospettiva della cosmologia cristiana, tutti questi versi registrano come mostruoso l'emergere improvviso

[27] Si confrontino questi versi con il racconto di Casca in *Julius Caesar* (1.3.9-13, 24-32).
[28] Il riflesso nel cosmo delle azioni contro natura degli uomini viene qui espresso attraverso un'estesa metafora teatrale: "act", "stage", "heavens" (ovvero copertura del palcoscenico).
[29] Il paragone sussiste per il fatto che i cavalli del re sono qui definiti "minions of their race" così come Macebth è definito "Valour's minion" nel racconto della battaglia contro Macdonal (1.2.19).

e dirompente del paradigma calvinista, che va a innestarsi in un ordine regolamentato e prevedibile, facendolo implodere[30]: è l'avvento di un universo attraversato da forze di mutamento continue ("a cosmos with potential for motion, modulation and transformation"[31]) e imprevedibili per l'uomo, il quale non è in grado di scorgere il disegno divino preordinato e provvidenziale a esso soggiacente. È questo il caos apparente in cui sono stati gettati gli uomini strappati dalla sicurezza di un mondo saldamente ancorato alla verticale metafisica: un caos che la produzione drammatica *early modern* intercetta in modo sistematico ed efficace e che è ben rappresentato dalla mostruosità informe che si manifesta come natura in rivolta nella notte dell'assassinio di Duncan.

3.1.2. Profezie e sovversione delle strutture del tempo

Il tempo è certamente uno degli snodi tematici portanti di *Macbeth*, in quanto la tragedia pare registrare il momento di collisione fra paradigmi temporali a cavallo fra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento[32]. È ben noto infatti che, a livello di grandi sovrastrutture culturali, la concezione tipicamente medievale del tempo terreno, inteso come frammento di eternità e basato sulla circolarità dell'esistenza mondana che inizia e finisce con Dio[33], viene gradualmente soppiantata da una visione lineare, in cui passato,

---

[30] Cfr. Kristen Poole, "Metamorphic Cosmologies: The World According to Calvin, Hooker, and Macbeth", in ead., *Supernatural Environments in Shakespeare's England. Spaces of Demonism, Divinity, and Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Poole offre un'attenta lettura di Macbeth dal punto di vista delle diverse concezioni cosmologiche rinascimentali che in esso sono rappresentate, sostenendo che la tragedia "stages an impossible simultaneity of [two] incompatible, even irreconcilable understandings of divine cosmic structure" (p. 136): il dualismo è fra le teorie di Calvino contenute in *Institutio christianae religionis* (1536), pubblicato in Inghilterra nella traduzione di Thomas Norton (nove edizioni fra il 1561 e il 1634), in latino (1576) e in spagnolo (1597), e quelle di Richard Hooker, teologo inglese autore di *Lawes of Ecclesiastical Politie* (pubblicato in otto libri fra il 1594 e il 1662).

[31] Ivi, p. 139.

[32] Non è certamente possibile esaurire in una nota il complesso discorso sulla relazione di Macbeth con il tempo nella tragedia. Per analisi del tema da prospettive differenti, si rimanda alla seguente selezione bibliografica: David Scott Kastan, "Tragic Closures and Tragic Disclosures", in id., *Shakespeare and the Shapes of Time*, Londra: The Macmillan Press, 1982, pp. 79-101; Luisa Guj, "*Macbeth* and the Seeds of Time", *Shakespeare Studies* 18, 1986, pp. 175-88; Serpieri, *Retorica e immaginario*; Serpieri, "Il tempo della paura"; Iolanda Plescia, "Il discorso del futuro in *Macbeth*", *Memoria di Shakespeare* 7, 2009, pp. 135-50; Poole, *op. cit.*. Sulle diverse concezioni del tempo in età *early modern* si vedano, fra gli altri: Dohrn van Rossum, *op. cit.*; Angus Fletcher, *Time, Space, and Motion in the Age of Shakespeare*, Cambridge MA: Harvard University Press, 2007; Wood, *Time, Narrative, and Emotion*.

[33] Le Goff parla di linearità del tempo medievale, basata sulla successione dei tre tempi della storia (creazione, incarnazione e giudizio universale); lo stesso fa Guj, che distingue fra "a linear continuum in which events occur […], the road on which man journeys and on which everything finds a patterned order sanctioned by God's will" e "Macbeth's subjective experience of time [that] dislocates this natural order" (*op. cit.*, pp. 179-80). Mutuando la terminologia di Serpieri, si sceglie invece di utilizzare le categorie di 'tempo circolare' e 'tempo lineare' per indicare le diverse concezioni che distinguono, per sommi capi, la

presente e futuro si susseguono per condurre alla morte del soggetto, il quale dal canto suo, deve continuare a lavorare e produrre per sopprimere il pensiero della propria caducità, rincorrendo una vana illusione di immortalità. È questo un ulteriore esito del passaggio dal cattolicesimo al calvinismo rinascimentale via luteranesimo nell'Inghilterra riformata: l'emergere di un modello epistemologico che reinterpreta la colpa e il peccato attribuendovi nuove valenze. A queste drammatiche accezioni, sulle quali tanta critica ha ragionato, Macbeth dà uno straordinario risalto[34].

Se la tragedia nel suo insieme registra questo transito epistemico, ciò che le profezie delle Weird Sisters[35] in *Macbeth* intercettano e mettono in scena è, invece, il momento esatto della deformazione delle strutture del tempo, ovvero quell'intervallo in cui il vecchio paradigma sta cessando di esistere ma quello nuovo non si è ancora del tutto affermato. Le Sorelle Fatali raccontano infatti, attraverso la perversione dei sensi e della simbologia articolata dal loro linguaggio equivocante[36], l'inizio di questo processo di svuotamento di significato, verso quello che Serpieri definisce "non più il tempo circolare, ciclico e verticale del Cosmo Simbolico, né il tempo dell'affermazione umana

---

mentalità medievale da quella rinascimentale (cfr. *Retorica e immaginario*, pp. 215-33; "Il tempo della paura", pp. xv-xvii).

[34] La presenza di echi delle nuove dottrine religiose post-riforma in *Macbeth* è uno dei temi più dibattuti dalla critica, che a lungo ha esplorato le implicazioni del pensiero luterano e calvinista nel dramma. Essendo una tematica assai complessa, legata alle nozioni rinascimentali di libero arbitrio e predestinazione, si consiglia la lettura preliminare di: Robert S. Miola, "'I Could Not Say Amen': Prayer and Providence in *Macbeth*", in Beatrice Batson (a cura di), *Shakespeare's Christianity: The Protestant and Catholic Poetics of* Julius Caesar, Macbeth, *and* Hamlet, Wako: Baylor University Press, 2006, pp. 57-71; Jason Gleckman, "Macbeth and Protestant Predestination", *Reformation* 18:1, 2013, pp. 48-63. Sul concetto di libero arbitrio, si vedano invece: Mario De Caro, *Il libero arbitrio: una introduzione*, Roma: Laterza, 2004; Mario De Caro, Massimo Mori ed Emidio Spinelli (a cura di), *Libero arbitrio: storia di una controversia filosofica*, Roma: Carrocci, 2014.

[35] La grafia di "Weïrd" è quella adottata nell'edizione Arden a cura di Clark e Mason. La bibliografia critica sulle tre streghe in *Macbeth* è assai ampia e include contributi che adottano diverse prospettive teoriche e disciplinari. Si citano qui solo alcuni esempi: Carolyin Asp, "'Be Bloody, Bold and Resolute': Tragic Action and Sexual Stereotyping in *Macbeth*, *Studies in Philology* 78:2, 1981, pp. 153-69; Peter Stallybrass, "*Macbeth* and Witchcraft", in John Russell Brown (a cura di), *Focus on* Macbeth, London: Routledge, 1982, pp. 189-209; Stephen Greenblatt, "Shakespeare Bewitched", in Tetsuo Kishi, Roger Pringle e Stanley Wells (a cura di), *Shakespeare and Cultural Traditions: The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Tokyo, 1991*, Newark: University of Delaware Press, 1991, pp. 17-42; David L. Krantz, "The Sounds of Supernatural Soliciting in *Macbeth*", *Studies in Philology* 100:3, 2003, pp. 346-83; Laura Kolb, "Playing with Demons: Interrogating the Supernatural in Jacobean Drama", *Forum for Modern Language Studies* 43:4, 2007, pp. 337-50.

[36] Come la critica ha più volte sottolineato, *Macbeth* è ricco di riferimenti al concetto di *equivocation*, elaborato dal gesuita Henry Garnett in *A Treatise of Equivocation* (scritto prima del 1606 e bandito a seguito del Gunpowder Plot del 1605), intesa come l'abilità dei frati gesuiti di dire una verità solo parziale durante gli interrogatori per sfuggire alla persecuzione. Per approfondimenti, si vedano Frank L. Huntley, "Macbeth and the Background of Jesuitical Equivocation", *PMLA* 79:4, 1964, pp. 390-400; Garry Willis, *Witches and Jesuits: Shakespeare's* Macbeth, Oxford: Oxford University Press, 1995; Maurice Hunt, "Reformation/counter-reformation *Macbeth*", *English Studies* 86:5, 2005, pp. 379-98. Per un'analisi minuziosa delle strutture linguistiche delle Weird Sisters, si rimanda invece a Krantz, *op. cit*..

del cosmo rinascimentale, ma un tempo che procedendo vilmente non trova mai il suo senso"[37]. Anche le immagini che le streghe proiettano attraverso le loro parole profetiche non suggeriscono una modalità alternativa di esperire il tempo terreno ma, rimandando allo scardinamento della concezione stessa di tempo, generano mostruosità informi: vedremo, infatti, che queste profezie sembrano essere costruite su grovigli temporali nei quali passato, presente e futuro si sovrappongono confusamente dando così voce alla chimera di un tempo infinitamente cristallizzato, senza più forma.

Prima di soffermarci sulle modalità in cui le profezie delle streghe inscenano nella tragedia questa deformazione del tempo, è bene ricordare che la rappresentazione delle Weird Sisters in *Macbeth* si rifà a quella fervida tradizione popolare legata ai profeti e alle profetesse non presenti nei testi biblici che, a partire dall'età classica, animano l'immaginario culturale con le loro premonizioni, divinazioni di sogni e predizioni astrologiche, contro la cui fondata credibilità si era scagliato, ad esempio, Francis Bacon[38].

La destrutturazione della forma medievale del tempo, il cui ultimo baluardo è rappresentato nel dramma da Duncan, affiora già nella modalità predittiva delle streghe che, invece di preconizzare il futuro di Macbeth e Banquo, sembrano piuttosto invocare la nascita di un tempo informe il quale, proprio perché non è più conoscibile, rappresenta una fonte di particolare turbamento per Macbeth. A differenza di quella che può essere considerata la prima vera profezia delle Weird Sisters, che si riferisce a un marinaio ed è interamente orientata al futuro (1.3.19-25)[39], le profezie rivolte a Macbeth nelle scene 1.3 e 4.1 sono retoricamente orchestrate su nodi temporali che azzerano le demarcazioni fra i diversi piani: passato, presente e futuro sono aggrovigliati nelle parole delle streghe al

---

[37] Serpieri, "Il tempo della paura", p. xxv.

[38] Bacon, "Of Prophecies", in id., *op. cit.*, pp. 112-14. Tre sono le motivazioni che Bacon adduce per spiegare il grande favore che le profezie hanno avuto nella cultura occidentale: "First, that Men marke, when they hit, and never marke, when they misse […]. The second is, that Probable Conjuctures, or obscure Traditions, many times, turne themselves into *Prophecies*: While the Nature of Man, which coveth *Divination*, thinks it no Perill to foretell that, which indeed they doe but collect. […] The third, and Last (which is the Great one) is, that almost all of them, being infinite in Number, have beene Impostures, and by idle and craftie Braines, merely contrived and feigned, after the Event Past" (p. 114). Il ruolo delle profezie nella cultura popolare inglese *early modern* viene esplorato, ad esempio, in: Patrick Curry, *Prophecy and Power: Astrology in Early Modern England*, Princeton: Princeton University Press, 1989; Tim Thornton, *Prophecy, Politics and the People in Early Modern England*, Woodbridge: The Boydell Press, 2006; Debapriya Sarkar, "'To crown my thoughts with acts': Prophecy and Prescription in *Macbeth*", in Ann Thompson (a cura di), *Macbeth: The State of Play*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014, pp. 83-106.

[39] Nei versi 1.3.18-25, "il passaggio al modale *shall* ["Sleep shall neither night nor day", 1.3.19], attribuito alla terza persona, segnala chiaramente che è *questa*, e non quella che ancora dev'essere fatta a Macbeth, la prima profezia delle streghe" (cfr. Plescia, "Il discorso del futuro", p. 139).

punto che in esse le due concezioni antitetiche del tempo che Shakespeare intercetta in *Macbeth* non sono proposte come reciprocamente esclusive, ma come coesistenti e in collisione, tanto da annullarsi l'una con l'altra. Da un lato, le parole profetiche sembrano infatti invitare Macbeth a non conformarsi all'ordine ciclico di cui Duncan è portavoce per poter aspirare lui stesso al trono di Scozia; allo stesso tempo, però, esse mostrano che anche l'adesione al paradigma rinascimentale lineare del tempo è foriera di pericolo, poiché essa è sovrastata dall'incombere della morte e della dannazione.

L'informe prospettato dalle profezie delle streghe è, dunque, quello di un tempo fuori dalla storia in cui la colpa e il peccato vengono cancellati: solo abitando un presente eterno e divoratore libero dalla minaccia del passato e del futuro, sembrano intimare le Weird Sisters, Macbeth potrà essere re e "be safely thus" (3.1.47). Tuttavia, proprio questo tempo mostruosamente informe dà vita al tempo della paura: un'ansia nei confronti del tempo sintetizzata dalla corsa di Macbeth verso un futuro che possa già essere presente, un futuro compatibile con la invulnerabilità al nemico e alla morte[40].

La prima profezia viene formulata nella terza scena del primo atto, che – come osserva Iolanda Plescia – "è tutto organizzato, da un punto di vista verbale, su un'alternanza abbastanza simmetrica di tempi commentativi (in particolare futuri) e tempi narrativi (passati)"[41]. I versi profetici delle tre streghe fanno tuttavia eccezione poiché, benché siano orientati verso il futuro come ci si aspetta da una predizione (si noti l'uso ripetuto del modale "shall"[42]), essi rimandano a piani temporali sovrapposti:

> 1 WITCH. All hail Macbeth, hail to thee, Thane of Glamis.
>
> 2 WITCH. All hail Macbeth, hail to thee, Thane of Cawdor.
>
> 3 WITCH. All hail Macbeth, that shalt be king hereafter.
>
> […]
>
> 1 WITCH. Lesser than Macbeth, and greater.

---

[40] Si tratta di un tema più volte affrontato dalla critica. Preziose letture dell'idea di un tempo della paura vengono offerte, fra gli altri, da Serpieri (*Retorica e immaginario*; "Il tempo della paura") e Nadia Fusini ("Atto quinto: Macbeth, la paura", in ead., *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Milano: Mondadori, 2010, pp. 357-450).

[41] Facendo riferimento alle categorie di Harald Weinrich (*Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna: Il Mulino, 1978, pp. 29ss), Plescia mostra che la scena 1.1 si basa sul commento di un'azione che sta per compiersi, la 1.2 comprende il racconto fatto a re Duncan della battaglia appena conclusa fra le truppe scozzesi e quelle di Norvegia e Irlanda, la 1.3 contiene la predizione del futuro nelle profezie delle streghe, la 1.4 narra la fine del Barone di Cawdor e la scena 1.5 (da metà della 1.4) è orientata al futuro. Cfr. Plescia, "Il discorso del futuro", p. 137.

[42] Per un'accurata panoramica degli usi di *will* e *shall* nel dramma e nell'inglese *early modern* in generale, si rimanda a Jonathan Hope, *Shakespeare's Grammar*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2003, pp. 144-52; Plescia, "Il discorso del futuro".

2 WITCH. Not so happy, yet much happier.

3 WITCH. Thou shalt get kings, though thou be none:

So all hail Macbeth, and Banquo.

1 WITCH. Banquo, and Macbeth, all hail.

(1.3.48-50, 65-9)

Nei tre versi iniziali indirizzati a Macbeth dalle sorelle fatali, il riferimento sembra essere a uno stato presente (Macbeth possiede già il titolo di Barone[43] di Glamis) e a due stati futuri (Macbeth come Barone di Cawdor e come re). Tuttavia, a questo punto del dramma, Macbeth *è* e *non è* – o almeno non è più – Barone di Glamis, poiché il pubblico sa che già nella scena precedente Duncan ha condannato a morte il vecchio Barone di Cawdor per alto tradimento e ha insignito "brave Macbeth" (1.2.16) di tale titolo ("Go pronounce his present death, / And with his former title greet Macbeth", 1.2.65-6[44]), rendendo parte della profezia già vera nel momento in cui viene pronunciata[45]. Sin dall'inizio della tragedia, dunque, il tempo sembra funzionare in modo differente per Macbeth, che percepisce come futura una condizione che noi sappiamo essere presente; lo stesso vale per il Barone di Cawdor, che è – a seconda della prospettiva – contemporaneamente vivo e morto: "I know I am Thane of Glamis, /But how of Cawdor? The Thane of Cawdor lives / A prosperous gentleman" (1.3.71-3).

Inoltre, l'ultimo dei tre saluti rivolti a Macbeth predice che egli sarà re di Scozia "hereafter", in un tempo futuro indefinito[46]. La scelta peculiare di questo avverbio di tempo, posto a chiusura della profezia che rappresenta l'iniziale punto di svolta della tragedia, sembra allora già dipingere l'immagine di un tempo informe, in cui le demarcazioni sono cancellate: è come se "hereafter" suggerisse che Macbeth è già re nel momento dell'incontro con le tre sorelle profetiche (*here-*) e lo proiettasse altrettanto immediatamente verso un futuro sconfinato di regalità (*-after*).

---

[43] Nella storia scozzese, il titolo di Thane veniva attribuito a una "person, ranking with the son of an earl, holding lands of the king; the chief of a clan, who became one of the king's barons" (*OED*, 4.a., 1220). Data l'impossibilità di trovare un corrispettivo in italiano, si scegli qui di usare il termine 'Barone', ormai abitualmente adottato nelle traduzioni italiane [cfr. William Shakespeare, *Macbeth*, trad. e cura di Agostino Lombardo, Milano: Feltrinelli, 2004 (1ª ed. 1997)].

[44] Si noti come, già in questi versi, ci sia un'enfasi sui diversi piani temporali che emerge dalle espressioni "present death" e "former title".

[45] Cfr. Plescia, "Il discorso del futuro", p. 143.

[46] Muir offre un'attenta analisi delle diverse occorrenze dell'avverbio 'hereafter' in una nota a piè di pagina relativa all'uso del termine nel famoso soliloquio di Macbeth nella scena cinque del quinto atto (Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Kenneth Muir, pp. 152-3).

La prima profezia non è dunque una predizione del futuro, quanto piuttosto un'esortazione a Macbeth perché diventi Barone di Glamis *e* Barone di Cawdor *e* re di Scozia, simultaneamente in un unico e perpetuo presente di grazia ("present grace", 1.3.55), che rappresenta l'unica difesa contro le incursioni del passato e del futuro. Il suo trascorso di prode guerriero minaccia, infatti, di paralizzare la volontà di agire di Macbeth, tanto quanto il futuro profilato dalle streghe – ancorché illuminato dal massimo onore terreno – è oscurato dalla gloria prospettata alla prole di Banquo, destinato a essere "greater" e "much happier" di lui: se però Macbeth riuscisse a permanere in un presente infinito, Banquo diventerebbe inoffensivo, essendo eternamente congelato come "lesser than [him]" e "not so happy".

Non sorprende allora che, nei celebri versi che chiudono la scena dopo il dissolvimento delle Weird Sisters (1.3.78-9), siano proprio le ansie legate al futuro e al passato a sommarsi alla paura per l'"horrid image" che le streghe hanno insinuato (o risvegliato) nella mente di Macbeth:

> why do I yield to that suggestion
> Whose horrid image doth unfix my hair,
> And make my seated heart knock at my ribs,
> Against the use of nature? Present fears
> Are less than horrible imaginings.
> […]
> Give me your favour. My dull brain was wrought
> With things forgotten.
> (1.3.136-40, 152-3, corsivi miei)

Sono infatti aberranti fantasie di futuro ("horrible imaginings") e pensieri un tempo dormienti che riemergono dal passato ("things forgotten") che Macbeth deve reprimere per portare a compimento il suo perverso piano, "the swelling act / Of the imperial theme" (1.3.130-1). Eppure, anche questo tempo innaturale e senza forma cui Macbeth deve aggrapparsi reca tracce di mostruosità, insite nella perdita di coordinate epistemologiche e nel caos che essa genera, preponderante nella seconda profezia. Benché anch'essa fondata sull'uso massiccio del modale "shall", la seconda profezia delle Weird Sisters lavora su nodi temporali che sembrano far coincidere l'unica possibilità di salvezza di Macbeth con lo scardinamento *totale* della forma del tempo. Se nel primo atto sono le sorelle fatali ad apparire improvvisamente a Macbeth e Banquo sulla via di ritorno dalla

battaglia, nel quarto – dopo l'assassinio di Duncan, l'incoronazione e il mandato di morte di Banquo – è invece Macbeth che, in un crescendo di tensione, si reca di propria volontà dalle streghe per cercare risposte sul futuro: "I conjure you, by that which you profess, / Howe'er you come to know it, answer me" (4.1.49-50).

L'uso singolare del verbo polisemico "conjure", che certamente in questo contesto significa "to invoke by supernatural power" ma che rimanda anche al campo semantico della congiura latente in tutto il dramma[47], fa subito emergere la paura instillata in Macbeth dal suo senso di precarietà: egli è avido di conoscenza e smanioso di vedere con i propri occhi ciò che il linguaggio equivoco delle streghe ormai non può più raccontare.

Gli spiriti evocati dalle Weird Sisters su richiesta di Macbeth producono, tra rombi di tuono, tre apparizioni fantasmatiche, che mescolano i piani temporali fino a scardinare il senso del tempo[48]. Si tratta di apparizioni mostruose per Macbeth e per il pubblico rinascimentale sia per la loro ignota origine soprannaturale, sia perché i versi che pronunciano, come spesso accadeva nel linguaggio profetico, sono caratterizzati da un'intrinseca ambiguità linguistica che rende la simbologia incerta. Sono, dunque, immagini allegoriche la cui natura polimorfa sconfina in una informe mostruosità.

La prima di queste apparizioni è una "*armed head*" (s.d. 4.1.67-8), che designa Macduff come l'unico nemico futuro da temere: "Macbeth, Macbeth, Macbeth. Beware Macduff, / Beware the Thane of Fife. Dismiss me. Enough" (4.1.70-1). La critica è generalmente concorde nell'interpretare questa testa con elmo come prefigurazione della *futura* decapitazione di Macbeth ad opera di Macduff alla fine del quinto atto (s.d. 5.9.19-20)[49]. Il rimando alla futura deformazione di un corpo, che – come si vedrà nei prossimi paragrafi – è elemento precipuo e fondante dell'informe mostruoso in *Macbeth*, non è tuttavia disgiunto da riferimenti a eventi passati e stati presenti che risignificano la profezia nei termini di un groviglio temporale: è verosimile, infatti, che questa apparizione rievochi anche la testa di Macdonald, che si racconta sia stata mozzata da

---

[47] *OED*: "I. To swear together; to conspire (1382); II. To constrain by oath, to charge or appeal solemnly (c1290); III. To invoke by supernatural power, to effect by magic or jugglery (c1290)". Il rimando è alle congiure e complotti che caratterizzano il delicatissimo primo decennio del regno di re James I [Cfr. Glenn Burgess, Rowland Wymer e Jason Lawrence (a cura di), *The Accession of James I: Historical and Cultural Consequences*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006, pp. 101-12; Jonathan Gil Harris, "The Smell of *Macbeth*", *Shakespeare Quarterly* 58:4, 2007, pp. 465-86].

[48] Nel suo noto saggio sul tema del tempo in *Macbeth*, Guj suddivide le tre apparizioni del quarto atto dal punto di vista del rimando temporale: un'immagine dal passato (*bloody child*) e due dal futuro (*armed head* e *crowned child* (cfr. Guj, *op. cit.*, p. 185). Mi pare, tuttavia, che le possibili interpretazioni divergenti e talvolta contraddittorie delle apparizioni complichino il quadro e sfumino queste demarcazioni.

[49] Si esprimono in questo senso Muir (ed. Arden Second Series, *op. cit.*, p. 111), Miola (ed. Norton, *op. cit.*, p. 54) e Clark e Mason (ed. Arden Third Series, *op. cit.*, p. 240).

Macbeth nella battaglia finale della guerra contro Norvegia e Irlanda (1.2.16-23), e allo stesso tempo rimandi al *passato* di Macbeth (prode guerriero sotto il regno di Duncan) e al suo *presente* di re in guerra.

La seconda apparizione prodotta dagli spiriti è un "*bloody child*" (s.d. 4.1.75-6), che sembra subito rettificare l'avvertimento precedente alludendo a un'eventualità in apparenza implausibile:

> Be bloody, bold and resolute: laugh to scorn
> The power of man, for none of woman born
> Shall harm Macbeth.
> (4.1.78-80)

Questo assurdo scenario si mostrerà inaspettatamente veridico quando, nell'ottava scena del quinto atto, Macbeth apprenderà da Macduff che egli è stato strappato prematuramente dal ventre della madre tramite parto cesareo (5.8.15-16); Macduff diventerà, allora, il principale agente della futura morte di Macbeth solo grazie a una condizione che appartiene al suo passato: il non essere stato partorito naturalmente, una condizione inconcepibile nel presente di Macbeth, ma vera nel passato di Macduff. L'immagine del "bloody child", inoltre, unisce le tre dimensioni temporali, in quanto rimanda contemporaneamente anche a quanto Lady Macbeth racconta del proprio passato materno (1.7.54-9), al pericolo attuale che minaccia Fleance dopo la fuga dagli aguzzini di Macbeth (3.3.16-17) e ai futuri figli di Banquo che succederanno sul trono.

La terza apparizione ("*a child crowned, with a tree in his hand*", s.d. 4.1.85), che Macbeth riconosce come "the issue of a king" (4.1.86) con un implicito riferimento alla mancanza di prole che rende la sua corona sterile[50], rimanda al giovane Malcolm, insignito del titolo di Principe di Cumberland dal padre (1.4.37-9)[51], futuro re nel regno di pace che seguirà la deposizione e uccisione del tiranno Macbeth e responsabile dell'attacco alla fortezza di Dunsinane nel quinto atto (5.6). Le parole della visione fantasmatica offrono a Macbeth un barlume di speranza quando preconizzano che mai sarà sconfitto sino al giorno in cui – improbabilmente – una foresta prenderà vita:

> Be lion-mettled, proud, and take no care

[50] Secondo Adelman, la foresta di Birnan rappresenta infatti "a strictly patriarchal family tree" ("'Born of Woman'", p. 49).
[51] Il Principe di Cumberland era il primogenito maschio, erede al trono del padre.

Who chafes, who frets, or where the conspirers are.
Macbeth shall never vanquished be, until
Great Birnam Wood to high Dunsinane Hill
Shall come against him.
(4.1.89-93)

Tuttavia, la proiezione di un nuovo futuro di ordine, di una nuova armonia del cosmo prende il sopravvento e si manifesta nella mostruosa processione di re che appare, infine, a Macbeth ("*a show of eight kings, the last with a glass in his hand; and BANQUO*", s.d. 4.1.110-11)[52]: si tratta di una forma ben precisa, quella di una linea prolungata all'infinito dallo specchio tenuto in mano dall'ultimo re, un'immagine che reintroduce nella dinamica del dramma il tempo lineare rinascimentale come assetto portante del nuovo mondo. Occorre peraltro ricordare che le apparizioni potevano anche essere vere e proprie deformazioni ottiche ottenute attraverso specchi deformanti (concavi, convessi, in fuga), ausili tecnici diffusissimi che il teatro di Shakespeare comincia a usare, prendendoli in prestito dalla scienza naturale e dal mondo delle arti occulte[53].

Di questo nuovo cosmo e tempo (anche otticamente) ri-formato, che si fonda sulla generazione a catena di un erede, Macbeth non potrà tuttavia far parte: egli riconosce di essere inderogabilmente escluso da questo futuro e sa, al contempo, che il suo presente fortificato e senza tempo – quel limbo mostruosamente informe evocato dalle streghe e creato dall'omicidio di Duncan – non potrà più esistere. Ricostituendo un'idea di forma ben precisa, il futuro senza fine della stirpe regale di Banquo deforma nuovamente ciò che Macbeth aveva precedentemente deformato: ed ecco che anche questa nuova sovversione delle strutture del tempo è insostenibile alla vista, diventando oscena come il corpo morto di Duncan ("down: / Thy crown does sear mine eyeballs. […] / Start, eyes! / […] I'll see no more; / […] Horrible sight", 4.1.111-21).

Questo tempo informe permane come chimera di un tempo insieme salvifico e mostruoso, un tempo che Macbeth tenta di ricreare nel corso di una tragedia che sappiamo

[52] È ben nota l'interpretazione secondo la quale questa "line of kings" (3.1.59), come Macbeth la definisce in precedenza, rappresenterebbe la futura dinastia Stuart, in omaggio al nuovo re (cfr. William Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Clark e Mason, p. 6). Va però precisato che Banquo non è una figura storica, sebbene venga rappresentato in questi temini in Holinshed, bensì un'invenzione di Boezio (*Scotorum Hostoriae*, 1526) che con ciò creò un antenato per il suo patrono, re James V.
[53] Cfr. Ian Wright, "'Come like shadowes, so depart': The Ghostly Kings in Macbeth", in Graham Bradshaw e Tom Bishop (a cura di), *The Shakespearean International Yearbook* 6, 2006, pp. 215-29; Stuart Clark, *op. cit.*, p. 239; Del Sapio Garbero, "Troubled Metaphors", p. 67.

essere ossessionata dal tema del tempo[54] e costellata di riferimenti al suo scorrere inesorabile. Questo flusso irriducibile a sua volta costringe Macbeth ad aderire al modello di uomo d'azione rinascimentale predisposto per lui da Lady Macbeth, coerentemente con il clima protestante diffuso nella cultura *early modern*. Per placare le ansie legate allo sforzo continuamente frustrato di costruire un tempo che per definizione (e per implicita intimazione delle Weird Sisters) non può avere un assetto strutturato, Macbeth può solo continuare ad agire, ovvero, nel suo caso, a uccidere: chi insegue disperatamente un tempo informe è costretto a sottrarre ad altri corpi la loro forma.

3.1.3. Le deformazioni dei Macbeth: generi, menti, mostri

Come si è visto, le parole profetiche delle Weird Sisters contengono *in nuce* i semi della sovversione delle strutture del tempo e danno vita a un aberrante limbo temporale in cui passato, presente e futuro non hanno più alcuna forma. Allo stesso modo, l'aspetto ambiguo e inintelligibile delle streghe, su cui molto è stato detto[55], apre la strada al tema della deformazione profonda dei corpi e delle menti dei due protagonisti, a partire da quella dei generi sessuali, che attraversa tutto il dramma manifestandosi in mostruosità informi, esito di una perenne contaminazione del maschile e del femminile.

L'inizio della tragedia è caratterizzato da una demarcazione netta fra le dimensioni del maschile e del femminile, che testimoniano la codificazione rigida dei generi nella Scozia di Duncan e nell'Inghilterra *early modern*. La costruzione sociale che emerge nella seconda scena del primo atto, di cui Macbeth appare subito quale eroico rappresentante, è infatti profondamente centrata sul maschile – un mondo di valorosi guerrieri al servizio del sovrano, di uomini senza paure dalla straripante virilità. Macbeth e Banquo sono, prima di tutto, trionfanti generali dell'esercito di re Duncan[56]: benché essi siano soli, il loro arrivo nella brughiera dove incontrano le streghe è, infatti, annunciato da un rullo di tamburi marziale degno di un esercito ("[*Drum within*] 3 WITCH. A drum, a drum: / Macbeth doth come", 1.3.30-1)[57]. Anche le streghe, dal canto loro, sono indiscutibilmente

[54] Cfr. Guj, *op. cit.*, p. 175.
[55] Cfr., fra gli altri, Greenblatt, *Shakespeare Bewitched*, pp. 20-33.
[56] La prima volta che i loro nomi vengono pronunciati è nella seconda scena del primo atto, quando il capitano delle truppe racconta a re Duncan le gesta eroiche di Macbeth e Banquo, che hanno sconfitto il ribelle Macdonald a capo delle forze di Norvegia e Irlanda (1.2.16-59). Muir li include nell'elenco dei "Generals of the King's Army" già nelle *dramatis personae* (Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Kenneth Muir, p. 2).
[57] Ivi, p. 14.

associate al femminile all'inizio della scena che le vede protagoniste accanto a Macbeth e Banquo: esse sono denominate "Three WITCHES"[58] all'inizio del primo e del terzo atto (s.d. 1.1.1, s.d. 1.3.1) e, prima di incontrare i loro interlocutori, esse si rivolgono l'un l'altra con la parola "sister", univocamente femminile (1.3.1), per poi parlare di sé stesse nei termini di "Weird sisters" (1.3.32) qualche verso dopo.

L'incontro con Macbeth e Banquo apre invece un varco per lo scardinamento dei generi, per la deformazione di un ordine che verrà ristabilito solo alla fine del quinto atto, dopo la deposizione e decapitazione di Macbeth, attraverso il ritorno a una comunità patriarcale e misogina popolata da eroici guerrieri, ma priva di donne.[59] Fra la scena della prima profezia (1.3) e la rinascita dopo la morte di Macbeth (5.9) ha invece il sopravvento un interregno che testimonia l'orrendo e continuo trascolorare del maschile nel femminile, e viceversa. Nel mondo allegorico-simbolico governato da Duncan nel primo atto, le immagini enigmatiche che si offrono a Macbeth e Banquo – valorosi portavoce della conoscenza maschile – sono segni che essi ritengono interpretabili[60]:

> BANQUO. What are these,
> So withered and so wild in their attire,
> That look not like th'inhabitants o'th' earth,
> And yet are on't? Live you, or are you aught
> That man may question? You seem to understand me,
> By each at once her choppy finger laying
> Upon her skinny lips. You should be women,
> And yet your beards forbid me to interpret
> That you are so.
> […]
> Are ye fantastical, or that indeed

[58] Benché nell'inglese *early modern* il termine 'witch' fosse usato anche per indicare "a man who practises witchcraft or magic; a magician, sorcerer, wizard" (*OED*, a, c890), tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento – l'età dei grandi processi per stregoneria – esso era fortemente legato alla sfera del femminile. Nel suo celebre trattato sulla stregoneria, Reginald Scot descrive infatti le streghe nei termini di "women which be commonly old, lame, blear-eyed, pale, fowle, and full of wrinckles; poor, sullen, superstitious, and papists; or such as know no religion: in whose drousie minds the devill hath gotten a fine seat" (Reginald Scot, *The Discouerie of Witchcraft*, Londra, 1584, p. 5). In generale, la rappresentazione delle Weird Sisters in *Macbeth* aderisce ampiamente all'immaginario descritto nell'opera di Scot e in *Newes from Scotland* (159): esse non richiamano alla mente le streghe continentali descritte nel *Malleus Maleficarum* (Heinrich Kramer e James Sprenger, 1484), ma incarnano il prototipo delle "Lowland-Scottish witches" protagoniste della lunga stagione di processi per stregoneria (cfr. Kolb, *op. cit.*, p. 345).
[59] Orgel, "*Macbeth* and the Antic Round", p. 353.
[60] Cfr. Huston Diehl, "Horrid Image, Sorry Sight, Fatal Vision: The Visual Rhetoric of *Macbeth*", *Shakespeare Studies* 16, 1983, p. 191.

Which outwardly ye show?
(1.3.39-47, 53-4)

E tuttavia è la forma stessa delle domande con le quali Banquo le interroga a mostrare chiaramente quanto le Weird Sisters scardinino ogni binarismo e sfuggano alle griglie interpretative, disattendendo ciò che sembrano o dovrebbero essere ("you seem", "you should be", "and yet"): sono creature naturali o soprannaturali? Fantastiche o reali? Vive o morte? Soprattutto, sono esseri femminili o maschili? Libere dai vincoli degli stereotipi sessuali[61], le sorelle fatali espongono allora la frattura fra i paradigmi di genere e le loro realizzazioni, inaugurando così una serie di processi di decostruzione del genere che investiranno in modo particolare Macbeth e la Lady, nuovi ermafroditi sociali.

Questo processo coinvolge *in primis*, tuttavia, anche Duncan che, già come sovrano, sembra assumere su di sé attributi sia paterni sia materni[62]. Unico polo dell'autorità, ma anche unica fonte di vita per i suoi sudditi, il re viene infatti subito femminilizzato quando è trasformato nella preda inerme – e quindi femminile – di Macbeth (che così porta a termine il suo "swelling act", 1.1.130): in un processo di erotizzazione quasi pornografica dell'assassinio di Duncan, Macbeth si paragona a Tarquinio mentre si appresta con "ravishing strides" a stuprare il corpo indifeso di Lucrezia (2.1.54-5). A differenza della violenza perpetrata su Lucrezia[63], questa aggressione dai colori marcatamente sessuali non avviene però in scena: si tratta infatti, come già sottolineato, di un omicidio dai risvolti osceni che paralizza la vista e che va dunque nascosto. Anche il riferimento atterrito alla Gorgone, dopo che Macduff ha visto il corpo scempiato di Duncan, conferisce al vecchio sovrano nuove connotazioni di segno femminile: nella tradizione mitologica Medusa non è solamente una creatura potente e mortale ma, inizialmente, una fanciulla bellissima poi tramutata in mostro da Atena[64]. In questo paragone, il corpo violato di Duncan è dunque descritto come uno spettacolo

[61]Cfr. Asp, *op. cit.*, p. 165.
[62] Cfr. Adelman, "'Born of Woman'", p. 36.
[63] La storia viene inizialmente raccontato da Ovidio nei *Fasti* (II: 721-812) e da Livio in *Ab urbe condita* (I: 57-60). In entrambe le fonti, la violenza viene descritta in scena. In Shakespeare, si fa riferimento all'episodio anche in *The Taming of the Shrew* (2.1.294), *Titus Andronicus* (2.1.109-10), *Twefth Night* (2.5.84-5, 94-6) e *Cymbeline* (2.2.12-14). In *The Rape of Lucrece*, lo stupro vero e proprio viene dipinto ai vv. 673-9. Per approfondimenti su questa lettura, si veda Adelman, "'Born of Woman'", p. 38.
[64] Nelle *Metamorfosi* (IV: 790-803), Ovidio racconta che Medusa, giovane donna dalla rinomata bellezza, venne trasformata in mostro repellente dalla dea Atena dopo aver giaciuto con Poseidone; altre fonti imputano la trasformazione al fatto che Medusa volle gareggiare in bellezza con Atena.

aberrante, associato anche a un femminile mostruoso depotenziato dalla furia rapace ("ravishing", 2.1.55)[65] di Macbeth[66].

Una ibridazione mostruosa, questa, che anticipa quella ben più radicale di Macbeth: un processo di graduale deformazione e smantellamento della solida costruzione di genere su cui viene posta particolare enfasi. Nella seconda scena del primo atto, Macbeth aderisce infatti appieno a un modello di maschilità tanto valorosa quanto brutale, quel paradigma di guerriero inarrestabile e devoto al proprio sovrano che rappresenta l'ideale del maschile nella Scozia di Duncan. In tal senso, il resoconto del capitano delle truppe sullo scontro frontale fra Macbeth e Macdonald diventa emblema della sua mascolina ferocia:

> For brave Macbeth (well he deserves that name),
> Disdaining Fortune, with his brandished steel,
> Which smoked with bloody execution,
> Like Valour's minion, carved out his passage,
> Till he faced the slave,
> Which ne'er shook hands, nor bade farewell to him,
> Till he unseamed him from the nave to th' chops,
> And fixed his head upon our battlements.
> (1.2.16-23)

Ciò che appare indiscutibile è la chiara connotazione sessuale nel racconto delle gesta eroiche di Macbeth, che sembra trasudare virilità ("smoked with bloody execution"). La sua arma ("his brandished steel"), metafora di una marcata potenza fallica, è capace di affondare nel tessuto dei corpi, sino a lacerarli[67]. Macbeth e Banquo affrontano la minaccia della ribellione "as cannons over-charged with double cracks, / So they doubly redoubled strokes upon the foe" (1.2.37-8), sfoderando una maschilità duplicata ("over-charged", "double", "doubly redoubled"), in eccesso, indistruttibilmente esuberante. A

---

[65] 'Ravishing' nell'*OED*: 1. "Of an animal: that seizes upon prey; rapacious (c1350); […] 3. That excites ecstasy, strong emotion, or sensuous pleasure; entrancing; overpowering. Also in weakened use: very attractive; charming; gorgeous (c1430)". Il primo significato nell'*OED* viene riportato come epiteto di Tarquinio trasferito a Macbeth; il secondo denota una libido incontenibile.

[66] Come osserva Garber, la testa di Medusa, simbolo di ciò che è proibito alla vista, "ends up being the displacement upward neither of the female nor of the male […] but of gender undecidability as such" (*Shakespeare's Ghost Writers*, p. 110). Su questo punto si veda anche Adelman, "'Born of Woman'", p. 38.

[67] Molto è stato scritto sulla maschilità di Macbeth. Fra i numerosi contributi, si citano Asp, *op.cit.*; Adelman, "'Born of Woman'"; Adelman, *Suffocating Mothers*, pp. 130-64; Barmazel, *op. cit.*.

questo punto della tragedia, Macbeth sembra essere, pertanto, un guerriero immune dalla minaccia del femminile, un soldato che – come spiega Adelman – forma con la personificazione medievale "Valour" (1.2.19) una "all male couple" destinata a vincere la "half-female couple" composta da Macdonald e "Fortune" (1.2.17)[68].

Non a caso, il capitano paragona Macbeth e Banquo ad animali fieri e rapaci ("as sparrows, eagles, or the hare, the lion", 1.2.35), attingendo – come spesso accade nell'Inghilterra rinascimentale – alla simbologia romana per suggellare il valore militare dei due guerrieri scozzesi: l'aquila imperiale, icona del potere di Roma, e il leone, simbolo di coraggio fra i più diffusi sulle insegne romane, rimandano alla concezione classica di *virtus* come insieme di valori che danno forma e sostanza al *vir*, sommo modello di maschilità in epoca *early modern*[69].

Tuttavia, la pienezza della maschilità di Macbeth si incrina già verso la metà del primo atto, a causa delle parole di Lady Macbeth e della dannazione che consegue all'uccisione di Duncan: l'antica virilità esemplare si riduce, alla fine del dramma, nell'immagine semanticamente potente e tragica del "warlike shield" ("Before my body / I throw my warlike shield", 5.8.32-3), un guscio vuoto, lo scheletro del guerriero sanguinario che Macbeth era, il simulacro di un uomo che non ha più forma. In questo senso, la dannazione di Macbeth consiste dunque anche nella perdita di un'identità che trovava pieno compimento in un maschile così configurato. Vale la pena allora soffermarsi sul processo di graduale svuotamento della costruzione identitaria di Macbeth che ha inizio nel momento in cui Lady Macbeth viene a conoscenza della gloria prospettata al marito dalle streghe.

Seguendo il filo di un'isotopia legata alle sostanze liquide che percorre per esteso tutto il dramma, Lady Macbeth afferma di temere la natura del marito, che le appare "too full o'th' milk of human kindness / To catch the nearest way" (1.2.17-18). Non più "full so valiant" (1.4.54), Macbeth ora, per la sua scarsa propensione ad agire, appare ricolmo di un fluido in eccesso che lo rende gentile e docile, quindi debole ed effeminato. Come più volte constatato in sede critica, il "milk" a cui la Lady fa riferimento rimanda a tutta

[68] Cfr. Adelman, "'Born of Woman'", p. 46.

[69] La descrizione delle gesta di Coriolanus (*Coriolanus*, 2.2.79-119) dipinge un tipo di maschilità che è, non a caso, molto simile a questa. È significativo notare che anche il portato semantico del riferimento alla tradizione romana verrà deformato nel corso della tragedia: da modello supremo nella costruzione del maschile, essa viene rievocata – con un riferimento all'etica stoica – come fonte di stoltezza: "Why should I play the Roman fool, and die /On mine own sword?" (5.8.1-2). Per gli studi sulla tradizione romana come matrice di modelli culturali nell'Inghilterra *early modern* si veda Maria Del Sapio Garbero (a cura di), *Rome in Shakespeare's World*, Roma: Storia e Letteratura, 2018.

la gamma di fluidi corporei femminili – latte materno e sangue mestruale *in primis* – che i trattati di ginecologia e anatomia etichettano come impuri e contaminanti a partire dalla seconda metà del Cinquecento[70].

L'abbondanza di questo liquido metaforicamente evirante è senza dubbio caricata di un portato sovversivo anche perché segnala uno squilibrio fisiologico, che nella concezione materiale del corpo rinascimentale è sempre sintomo di spaventosi eccessi nel temperamento e nelle passioni. Laddove Macbeth era la quintessenza del corpo maschile, caldo e secco dal punto di vista umorale[71], la debolezza connessa a un elemento corporale lo rende vulnerabile agli occhi della moglie e fa di lui un uomo difettoso. L'intervento di Lady Macbeth si rende allora necessario al compimento di quel progetto di gloria basato sull'assassinio del re che ha chiari risvolti sessuali, ponendosi come materializzazione perversa del desiderio coniugale:

> That I may pour my spirits in thine ear,
> And chastise with the valour of my tongue
> All that impedes thee from the golden round […].
> (1.5.26-8)

L'antico valore maschile di Macbeth viene trasferito alla lingua della moglie, strumento di epurazione delle scorie femminee. Questi versi, celebrati per la loro evocazione prototipica del contagioso controllo del femminile sul maschile tanto temuto nell'immaginario culturale *early modern*[72], mostrano in Macbeth anche una ibridazione di generi già presente, una 'confusione ' che la Lady si limita a constatare, avendola già percepita. Sarà la comparsa delle Weird Sisters a creare, con la loro destabilizzazione categoriale, il contesto idoneo alla esplicitazione ed esibizione di questo maschile femminilizzato. Espandendo e sviluppando la metafora della liquidità, Lady Macbeth chiederà non a caso di poter versare i propri "spirits" nell'orecchio del marito[73]. Sarà

---

[70] Per un excursus approfondito sul tema, si rinvia al Capitolo 1, Paragrafo 3. Come osserva Barmazel, questo "milk" potrebbe anche richiamare alla mente il seme maschile e proiettare, quindi, l'immagine non tanto di un corpo effeminato, quanto di un corpo ibrido, senza conformazione sessuale definita (cfr. Barmazel, *op. cit.*, p.124).

[71] L'espressione "smoked with blood" rimanda la concezione del corpo dell'uomo come caldo e secco, un corpo che trasuda sangue, ovvero l'umore maschile per eccellenza. Cfr. Capitolo 1, Paragrafo 3.

[72] Si vedano su tutti i due capitoli di Adelman dedicati a *Macbeth* (*Suffocating Mothers*, pp. 130-64; "'Born of Woman'").

[73] Questa immagine richiama i frequenti avvelenamenti per via aurale nei drammi del tempo. Cfr. William Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Clark e Mason, *op. cit.*, p. 155. Si vedano *Hamlet* (1.5.63-70) e *Othello* (2.3.351).

questo veleno, ovvero l'essenza della sua stessa femminilità, lo strumento deputato a rafforzare in lui la parte maschile, uccidendo quella femminile.

Nella settima scena del primo atto si assiste a un'ulteriore sovrapposizione dei ruoli di genere, che perdono forma e confini di fronte alla titubanza di Macbeth. Ancora una volta, il celebre dialogo della coppia (1.7.35-59) è attraversato da chiare implicazioni sessuali legate al desiderio e alla potenza in atto: esortandolo ad agire, Lady Macbeth indica infatti l'azione – non le parole, non le promesse – come la prova della virilità del marito ("When you durst do it, then you were a man; / And to be more than what you were, you would / Be so much more the man", 1.7.49-51). L'insinuazione del dubbio sulla sua metaforica impotenza[74] costringe Macbeth a ribadire i confini e il senso della sua maschilità: "I dare do all that may become[75] a man, / Who dares do more, is none" (1.7.46-7)[76].

Tuttavia, subito dopo aver realizzato le proprie ambizioni regali, Macbeth stesso lamenterà la perdita di maschilità che egli ha smentito, attribuendola alla sterilità cui l'hanno condannato le sorelle fatali[77], ovvero alla incapacità di adempiere al compito supremo di un re, quello di generare una prole, preferibilmente maschile, così garantendo stabilità e sicurezza al regno attraverso una longeva linea patriarcale[78]:

> Upon my head they placed a fruitless crown
> And put a barren scepter in my gripe,
> Thence to be wrenched with an unlineal hand,

---

[74] Per un'analisi della costruzione di genere di Macbeth che pone enfasi sulla sua (presunta) impotenza, si vedano Barmazel, *op. cit.*, pp. 118-26; Alice Fox, "Obstetrics and Gynecology in *Macbeth*", *Shakespeare Studies* 12, 1979, pp. 130-6.

[75] Il verbo 'to become' viene qui usato nell'accezione "To befit; to be proper to or for" (*OED*, 8.b, a1230); esso anticipa, tuttavia, anche la visione tipicamente butleriana del genere, inteso come costruzione sociale con una precipua dimensione performativa soggetta a continue riscritture (cfr. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 2007, 1ª ed. 1990; Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York: Routledge, 2014, 1ª ed. 1993). Si veda anche ai vv. 3.4.60-3 ("O, these flaws and starts, / Imposters to true fear, would well become / A woman's story at a winter's fire, / Authorized by her grandam. Shame itself").

[76] Pochi versi dopo si legge "Nor time nor place / Did then adhere, and yet you would make both: / They have made themselves, and that their fitness now / Does unmake you" (1.7.514). In queste parole di Lady Macbeth, gli usi di *make* (e soprattutto *unmake*) sembrano alludere alla formazione e deformazione della costruzione di genere di Macbeth.

[77] Chris Laoutaris, *Maternities: Crises of Conception in Early Modern England*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, p. 181.

[78] Anche re James era solito associare pubblicamente il concetto di sovranità a quello di paternità: il re è "truly *Parens* patriae, the politic father of his people", e dev'essere dunque "rightly compared to a father of children, and to a head of a body composed of divers members" ("A Speech to the Lords and Commons of the Parliament at Whitehall [1610]; "The True Law of Free Monarchies" [1598], citati in William C. Carroll (a cura di), *Macbeth: Texts and Contexts*, Boston: Bedford/St. Martin's, 1999, pp. 216–17).

No son of mine succeeding.
(3.1.60-3)

Come si è visto nel capitolo precedente a proposito di Richard e Caliban, la sterilità è uno dei mostri informi più temuti nell'Inghilterra della prima età moderna, e certamente lo è in un dramma dominato da relazioni padre-figlio[79]. In questi versi, l'aggettivo "unlineal"[80] relativo alla mano di Macbeth contrasta in modo evidente con la "line of kings" (3.1.59) profetizzata per Banquo che – a differenza di Macbeth – nella tragedia è spesso associato all'immaginario della crescita e della riproduzione attraverso metafore tratte dal mondo agricolo[81]. Macbeth, "fruitless" e "barren", sembra allora essere l'unico escluso dal ciclo riproduttivo[82].

La mostruosità informe di Macbeth è, in questo senso, la maledizione dell'impotenza di un uomo e di un re (5.3.22-8), l'incapacità di generare nuove creature, di inaugurare una linea retta che non solo testimoni la sua potenza sessuale ma che guidi il suo agire nella direzione di nuove forme create per garantire sicurezza per sé e per il regno. Secondo il ben noto rapporto di corrispondenza e dipendenza bidirezionale fra corpo e mente nella fisiologia *early modern*, questa deficienza fisica genera paure allucinatorie che – come vedremo nelle prossime pagine – assumono la (non) forma di apparizioni mostruose a causa delle quali la maschilità di Macbeth vacilla ulteriormente. Dopo che il fantasma di Banquo si è materializzato durante il banchetto regale provocando reazioni di paura folle e incontrollata in Macbeth, infatti, la moglie lo interpella in modi che implicano una configurazione di genere ibrida: "Are you a man?", "unmanned in folly", "these flaws and starts, / Imposters to true fear, would well become / A woman's story at a winter's fire, / Authorized by her grandam. Shame itself" (3.4.55, 71, 60-3).

---

[79] Duncan con Malcolm e Donalbain, Banquo e Fleance, Siward e il giovane Siward, Macduff e il figlio. Sul tema dell'assenza delle madri nel dramma, si veda: Adelman, "'Born of Woman'", p. 49; Stephanie Chamberlain, "Fantasizing Infanticide: Lady Macbeth and the Murdering Mother in Early Modern England", *College Literature* 32:3, 2005, pp. 72-91. Il tema della sterilità di Macbeth viene, invece, discusso da Fox (*op. cit.*), Adelman ("'Born of Woman'") e Barmazel (*op. cit.*, pp. 118-26); quest'ultima parla del regno di Macbeth come un "masturbatory reign", il cui fine è solo la sterile realizzazione dei desideri politici dei coniugi Macbeth a discapito del futuro della nazione (p .123).

[80] Significativa unica occorrenza in Shakespeare dell'aggettivo, inteso come "not belonging or relating to the direct line of succession or inheritance" (*OED*, 1592).

[81] Cfr. per esempio: "BANQUO. If you can look into the seeds of time, / And say which grain will grow, and which will not" (1.3.58-9); "KING. I have begun to plant thee, and will labour / To make thee full of growing" (1.4.28-9).

[82] Persino Lady Macbeth fa riferimento al fatto di aver avuto dei figli (cfr. nota 16 del presente capitolo).

L'esito fisico della deformazione del genere di Macbeth, prodotta dall'insinuarsi di pensieri e visioni folli, è un corpo completamente squilibrato, ossessionato dal sangue, che da umore maschile per eccellenza si trasforma in segno della punizione divina[83]. Macbeth non è più dunque "man of blood" – sanguigno e vitale, nell'accezione valorosa della definizione[84] – ma esangue e malato, "unmanned".

La perversione del genere si manifesta tuttavia in modo ancor più eclatante in Lady Macbeth, la cui configurazione è già anomala per il fatto di essere la "partner of greatness" del marito (1.5.11)[85] in una società profondamente patriarcale. Una prima, vistosa e potente deformazione di genere compare nel celebre monologo della quinta scena del primo atto. È Lady Macbeth a invocarla e convocarla quando esorta gli spiriti a privarla di qualsiasi sessualità ("unsex me here"), a trasformare il suo latte in bile, a inspessirle il sangue e a chiuderne gli accessi, insomma li invita a fare di lei un mostro capace di colmare con la sua efferatezza il vuoto di maschilità di Macbeth:

> 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. Make thick my blood,
> Stop up th'access and passage to remorse,
> That no compunctious visitings of nature
> Shake my fell purpose, nor keep peace between
> Th'effect and it. Come to my woman's breasts,
> And take my milk for gall, you murdering ministers […].
> (1.5.40-8)

In questi versi, che sollevano dense questioni semantiche, l'uccisione della femminilità da parte dei "murdering ministers" non sembra radicarsi nella creazione di un metaforico ermafrodito provvisto di entrambi i sessi, quanto piuttosto in quella di una creatura

[83] Sono da leggersi in questo senso, per esempio, la rassegnata e definitiva constatazione di Macbeth che "it will have blood they say: blood will have blood: / Stones have been known to move, and trees to speak; / Augurers, and understood relations, have / By maggot-pies and coughs and rooks brought forth / The secret'st man of blood" (3.4.120-4), nonché tutti i riferimenti al sangue che macchia le mani dei coniugi (2.2.58-64; 5.1.35-40, 50-2). L'inevitabilità della formulazione di Macbeth deriva anche dall'origine biblica del primo verso di questa citazione, divenuta proverbiale: "Who so sheddeth man's blood, by man shall his blood be shed" (Genesi, 9.6).
[84] Per comprendere appieno il senso di questa definizione, si confronti la descrizione delle gesta di Coriolanus – "a thing of blood" (2.2.106) – da parte di Cominius (2.2.79-119).
[85] Asp, *op. cit.*, p. 156.

completamente *unsexed*.[86] Tuttavia, Lady Macbeth non sembra riferirsi tanto alla privazione dei tratti culturalmente associati al suo sesso quanto alla cancellazione di quelle caratteristiche fisiologiche comunemente associate al femminile nell'immaginario dell'Inghilterra rinascimentale: sono il latte materno e il ciclo mestruale le principali cause, sembra inferire Lady Macbeth, di quella *pietas* apparentemente congenita che impedisce alle donne di compiere azioni spietate.

Tale passaggio mi pare tuttavia, da una diversa prospettiva, una negazione del corpo femminile e materno, – metonimicamente rappresentato dalle "woman's breasts" e dalle "visitings of nature" – che risulta mostruosamente indefinito[87]. Il sangue *thickened*[88], che Lady Macbeth invoca per innescare una sospensione della propria femminilità, era indicato in alcuni trattati di ginecologia del tempo (fra cui ad esempio *The Regiment of Life* di Thomas Phayre, 1579), come il segno visibile dell'impossibilità a mestruare, una condizione di sterilità assai frequente all'epoca.

Come per Macbeth, anche qui la crudeltà si fa sostanza liquida che, dopo aver saturato il corpo di Lady Macbeth, verrà travasata in quello di Macbeth nel momento in cui la moglie "pour[s]" i suoi "spirits" (1.5.26) nel suo orecchio. In tal senso, "spirits" è certamente una parola centrale, la cui polisemia permette alcune riflessioni sul mostruoso deforme/informe. Il sostantivo si riferisce, infatti, sia ai fluidi che attraverso il sangue si credeva portassero energia vitale agli organi principali del corpo[89], sia a esseri soprannaturali (immateriali e incorporei), sia a facoltà della mente e a disposizioni del carattere. Da qui l'immagine di una mostruosità senza forma invocata come fonte di maschilità, ma anche trasmessa come un'infezione che diffonde, di fatto, femminilità.

La deformazione del genere di Lady Macbeth viene a compimento alla fine della quinta scena del primo atto, quando la negazione del materno che ne consegue si

---

[86] Si tratta del primo uso di questo verbo documentato dall'*OED* per indicare l'azione di "deprive or divest (a person) of the characteristics, attributes, or qualities traditionally or popularly associated with his or her sex" (*OED*: 1, a1616).

[87] Nonostante ciò, Adelman rilegge anche questa scena come rappresentazione delle ben note ansie culturali legate al materno nel contatto fra corpo della madre e quello del figlio. Cfr. Adelman "'Born of Woman'" e *Suffocating Mothers* (pp. 130-64).

[88] Basti pensare che, nelle teorie mediche del tempo, il sangue era considerato il canale attraverso cui gli spiriti vitali venivano diffusi nel resto dell'organismo, sangue che doveva perciò essere "thin and wholesome". Cfr. Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Clark e Mason, p. 157. Sulle teorie rinascimentali sul sangue e il modo in cui esse permeano la tragedia, si veda Sandra Clark, "*Macbeth* and the Language of the Passions", *Shakespeare* 8:3, 2012, pp. 302-3. Si veda, invece, Paster, *The Body Embarrassed* (pp. 64-112) per un quadro generale.

[89] Si noti la contrapposizione fra il sangue "thick", quindi non fluido, di Lady Macbeth e gli "spirits" che vuole *versare* nell'orecchio del marito, essenze vitali connotate come liquidi.

manifesta nell'eco di un infanticidio, con cui l'incubo della madre soffocante si materializza sulla scena[90]:

> 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 the nipple from his boneless gums,
> And dashed the brains out, had I so sworn
> As you have done to this.
> (1.7.54-9)

"Lady Medea"[91] evoca in maniera totalmente inaspettata e decontestualizzata un'immagine di vivida violenza, immagine significativamente connessa per via intratestuale al "milk of human kindness" (1.5.), che inibisce la volontà d'azione di Macbeth. Si tratta di versi che inducono a riflettere sul limbo di genere nel quale Lady Macbeth relega se stessa a partire dalla scena 1.5. Il riferimento all'allattamento[92] sembra alludere a un femminile materno pieno, così debordante da dover essere rinnegato; allo stesso tempo, tuttavia, da queste parole emerge, in luogo della maternità negata, una femminilità depotenziata e non più contagiosa. Poco dopo, infatti, Macbeth pronuncia, in un afflato di passione, versi che raffigurano Lady Macbeth come corpo materno e spirito paterno, facendo così di lei uno dei mostri senza forma scaturito dalla destrutturazione del genere messa in atto dalle Weird Sisters: "Bring forth men-children only; / For thy undaunted mettle should compose / Nothing but males" (1.7.73-5)[93].

---

[90] Cfr., ad esempio, Chamberlain, *op. cit.*. Non sorprende che questo passaggio così ambiguo abbia creato un considerevole dibattito attorno alla possibilità che i Macbeth abbiano avuto figli nel passato precedente alla tragedia; il fatto che i Macbeth possano aver perso un figlio è, inoltre, perfettamente coerente con il tasso assai elevato di mortalità infantile nell'Inghilterra della prima età moderna (cfr. Fox, *op. cit.*, p. 130). Per approfondimenti su questa tematica si rimanda a Eilidh Garrett, Chris Galley, Nicola Shelton e Robert Woods (a cura di), *Infant Mortality: A Continuing Social Problem*, Aldershot: Ashgate, 2006, pp. 53-78.

[91] Fusini, *op. cit.*, p. 384. Come la Medea di Euripide e Seneca, che uccide i propri figli dopo essere stata abbandonata da Giasone, anche Lady Macbeth viene associata all'infanticidio e alla perversione del materno. L'invocazione agli spiriti della Lady, inoltre, ricorda l'apertura della *Medea* di Seneca (nella traduzione in inglese di John Studley, 1581), in cui la donna si rivolge a Ecate, agli spiriti della notte e dell'inferno, al Caos, alle Furie, a Plutone e Proserpina perché la assistano nella sua vendetta contro il marito. Per un confronto approfondito, si rimanda a Inga-Stina Ewbank, "The Fiend-like Queen: A Note on *Macbeth* and Seneca's *Medea*", *Shakespeare Survey* 19, 1966, pp. 83-5; Miola, *Shakespeare and Classical Tragedy*.

[92] Si tratta di una pratica che non diffusa nell'Inghilterra rinascimentale fra le donne di famiglie aristocratiche. Il riferimento è un verbo che l'*OED* registra come documentato per la prima volta in Shakespeare, *to milk*: "To obtain milk from (a mammal) by sucking" (*OED*: 1.e, a1616).

[93] Come ricorda Fox, nei trattati ginecologici del tempo (ad esempio, *Child-birth, or The happy deliverie of women* di Jacques Guillemeau [1612]) si pensava che ci fosse meno probabilità di un aborto spontaneo

Questo scardinamento del genere in Macbeth e Lady Macbeth si inserisce in un quadro ben più ampio di deformazioni innescato nel play dall'apparizione delle streghe e dall'assassinio di Duncan. In particolare, nel momento in cui le Sorelle Fatali appaiono, esse oscillano fra fantasia e realtà, immaterialità e sostanza, e pongono al centro dell'attenzione la questione dell'affidabilità della vista e delle percezioni sensoriali, nonché delle facoltà dell'intelletto[94]: è qui che più si assiste alla graduale deformazione delle menti di Macbeth e Lady Macbeth. Esse cadono infatti preda di visioni allucinatorie ed eccessi passionali, preludio per Macbeth e Lady Macbeth di un ingresso nel mondo dei folli che li condurrà entrambi alla rovina e allo sgretolamento[95].

Per quanto riguarda Macbeth, è indubbio che la deformazione della sua mente sia profondamente radicata nella colpa per il crimine turpe di cui si è macchiato e nella paura che da esso deriva. È lo stesso Macbeth a dichiarare che, se non fosse perseguitato dalla paura, sarebbe ancora un guerriero integro e saldo ("whole as the marble, founded as the rock, / As broad and general as the casing air", 3.4.20-1); si ritrova, invece, condannato a essere "cabined, cribbed, confined, bound in / To saucy doubts and fears" (3.4.22-3). La triade di aggettivi allitterativi evoca sia uno stato di prigionia che una condizione di stasi mostruosa: animale in gabbia, criminale agli arresti, mostro in una teca, Macbeth è preda delle proprie paure che gli impediscono di raggiungere la perfezione anelata ("I had else been perfect", 3.4.19), una perfezione che, dopo le promesse delle Weird Sisters intrise di *equivocation*, noi sappiamo essere irraggiungibile.

A partire dal secondo atto, la follia di Macbeth si configura in primo luogo come manifestazione di una patologia umorale corporea: gli eccessi di paura, rabbia, dolore e gioia che lo affliggono, nonché la mancanza di sonno, erano infatti annoverati fra i principali sintomi di follia motivati da cause fisiologiche[96] nella teoria medica dell'epoca.

---

nel caso in cui la donna aspettasse un figlio di sesso maschile, poiché si riteneva che i maschi potessero aggrapparsi al grembo materno con più forza (*op. cit.*, p. 130). Adelman rilegge, invece, questi versi come la rappresentazione della fantasia di una maschilità invulnerabile di fronte alla minaccia del femminile ("'Born of Woman'", pp. 42-4).

[94] "Whither are they vanished? / Into the air; and what seemed corporal, / Melted, as breath into the wind. […] / Were such things here as we do speak about?" (1.3.80-4); "or have we eaten on the insane root, / That takes the reason prisoner?" (1.3.85-6).

[95] Per approfondimenti sulla complessa questione della follia nel pensiero medico e nell'immaginario culturale dell'Inghilterra *early modern* in relazione a *Macbeth*, si veda: Carol Thomas Neely, "'Documents in Madness': Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture", *Shakespeare Quarterly* 42:3, 1991, 315-38; Duncan Salkeld, *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*, Manchester: Manchester University Press, 1993, pp. 80-115; Carol Thomas Neely, *Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture*, Ithaca: Cornell University Press, 2004, 46-68; Claudia Corti, "Macbeth, medico pazzo", *Memoria di Shakespeare* 1, 2004, pp. 101-23.

[96] In un trattato pubblicato nel 1547, Christopher Langton elenca, ad esempio, quattro principali sintomi di pazzia e li motiva con spiegazioni mediche: *fear*, causata dall'afflusso di sangue nelle parti interne del

Ma la "strange infirmity"[97] (3.4.84), come la chiama Macbeth, emerge soprattutto nella specifica forma visiva dell'allucinazione, un fenomeno annoverato all'epoca nella sintomatologia della mente folle[98]. In *Macbeth*, queste illusioni ottiche si configurano innanzitutto come veri e proprio mostri partoriti dalla mente immaginifica del protagonista, esito informe, visibile ai suoi occhi malati, di quegli "horrible imaginings" (1.3.140) convogliati nell'uccisione di Duncan. Si tratta di proiezioni giocoforza legate alla sfera della vista, in un dramma che – come *Othello* – è fortemente incentrato sul paradigma ottico[99], su ciò che l'occhio vede o non vede. Nel momento stesso in cui esse si mostrano, la mente visionaria di Macbeth reagisce con una orripilata paralisi, come se egli dovesse confrontarsi con una visione oscena e mostruosa da respingere con forza.

È il caso del pugnale che, all'inizio del secondo atto, sembra condurlo al regicidio, materializzandosi davanti a lui – partorito dall'unico organo del suo corpo in grado di creare forme, ancorché incorporee[100]:

> Is this a dagger which I see before me,
> The handle toward my hand? Come, let me clutch thee.
> I have thee not, and yet I see thee still.
> Art thou not, fatal vision, sensible
> To feeling as to sight? Or art thou but
> A dagger of the mind, a false creation,
> Proceeding from the heat-oppressed brain?
> I see thee yet, in form as palpable
> As this which now I draw.

---

corpo; *anger*, legata allo spostamento del sangue nelle zone superiori del corpo; *sorrow*, un dolore fisico al muscolo cardiaco; infine *joy*, dilatazione di questo stesso muscolo e conseguente diffusione di calore. Cfr. Corti, *op. cit.*, pp. 104-106; Sandra Clark, *op. cit.*, pp. 301-7.

[97] I tratti sono quelli di un disturbo umorale e fisico: Macbeth è letteralmente "sick at heart" (5.3.19), preda di "fit[s]" (3.4.19) e afflitto da forti emozioni che gli surriscaldano il cervello ("heat-oppressed brain", 2.1.39). In riferimento a questa ultima espressione, Sandra Clark scrive: "violent emotion felt in the heart, which was regarded as a furnace supplying the necessary vital heat to the rest of the body, could overheat the humours in his stomach, causing vapours to ascend to the brain [which] should normally be cold and moist" (*op. cit.*, p. 305).

[98] Cfr. Corti, *op. cit.*, p. 111. Su questo punto, Corti porta a mo' di esempio il trattato del religioso svizzero Ludwig Lavater (*Of ghostes and spirites walking by night, and of stange noyses, cracks, and sundry forewarnynges…translated into Englyshe by R.H.*, 1572; 1ª ed. in latino 1570), che elenca le tre principali categorie di individui soggetti ad allucinazioni: i melancolici, i folli e i timorosi.

[99] Da sempre il mostruoso è legato al tema della vista, una connessione già insita nell'etimologia latina della parola: *monere* e *monstrare*. In tutto il dramma, si tratta tuttavia di "forbidden sights" (Garber, *Shakespeare's Ghost Writers*, p. 109) oscene – anche qui, nel senso etimologico del termine – che non possono essere mostrate. Si vedano, ad esempio, i versi 1.3.81-3, 2.1.33-61, 3.4.91-105, 4.1.111-23.

[100] L'espressione "a false creation of the mind" sembra infatti alludere a una sorta di aborto spontaneo del cervello e all'idea diffusa della mola come falso concepimento (cfr. Capitolo 2, Paragrafo 2.2).

> […] I see thee still,
> And on thy blade, and dudgeon, gouts of blood,
> Which was not so before. There's no such thing.
> (2.1.33-47)

Una "fatal[101]vision", un "dagger of the mind, a false creation" che, benché sembri provvisto di sostanza ("in form as palpable / As this which now I draw") non è altro che un'apparizione mostruosamente informe, un fantasma che, per quanto inseguito ("let me clutch thee"), sfugge continuamente. Anche il significato simbolico di questo pugnale muta e perde consistenza segnica: esso non è più la "brandished steel, / Which smoked with bloody execution" (1.2.17-18), l'arma che difende valorosamente il regno di un altro re, saldamente impugnata e messa al suo servizio, ma diventa aberrante strumento di profanazione di quello stesso sovrano e quindi fonte di caos. Anche il significato delle gocce di sangue che ne macchiano la lama e l'elsa è capovolto rispetto a quando Macbeth brandiva una spada macchiata del sangue del ribelle Macdonald (1.2.17-18): da prova inconfutabile del suo eroismo sul campo di battaglia, ora esse sono infatti il segnale prolettico del crimine abominevole contro quel regno che per Macbeth era anche fonte di identità.

Se l'apparizione privata del pugnale svolge una funzione propulsiva nei confronti delle azioni di Macbeth, quella del fantasma di Banquo (s.d. 3.4.34-5) paralizza invece la sua volontà e ne espone la mente malata[102]. Incapace di reagire di fronte a un tale memento dei propri crimini, il nuovo re è inorridito alla vista dei "gory locks" (3.4.48) dello spettro di Banquo e si interroga attonito sulla natura di questa "horrible shadow, / Unreal mockery" (3.4.104-105) che lo costringe a mettere in discussione ciò che la ragione percepisce come inequivocabile: "Thy bones are marrowless, thy blood is cold; / Thou hast no speculation in those eyes / Which thou dost glare with"(3.4.92-4). Come il pugnale, anche questo fantasma proietta un immaginario bellico deformato, in quanto il sangue torna a essere non più quello nemico versato da Macbeth e Banquo fianco a fianco, bensì la prova del tradimento, la macchia della colpa[103].

---

[101] L'aggettivo 'fatal' viene usato in precedenza da Lady Macbeth per descrivere l'arrivo di Duncan al castello di Inverness ("the fatal entrance of Duncan", 1.5.39). Già in questo secondo caso, il termine ha un duplice significato: rimanda al volere del fato (*OED*, 1-5) e assume una sfumatura quasi profetica nell'anticipare l'accezione che esso avrà nel secondo atto, ovvero "Producing or resulting in death, destruction, or irreversible ruin, material or immaterial; deadly, destructive, ruinous" (*OED*, 6.a, 1518).
[102] Cfr. l'apparizione del fantasma di Julius Caesar a Brutus (4.3.279-90).
[103] Questo senso di 'macchia' è insito nell'aggettivo 'gory': "Covered with gore, stained with blood, bloody" (*OED*, 2, a1500).

Dopo l'assassinio del suo vecchio compagno d'armi, Macbeth è afflitto dalle "torture[s] of the mind" (3.2.22) che hanno perso forma nella sua testa ("strange things I have in head, that will to hand", 3.4.137). E vale la pena soffermarsi sulla celebre metafora "full of scorpions is my mind, dear wife" (3.2. 37) con la quale la mente inquinata e 'sporca' ("filed", 3.1.64)[104] di Macbeth confida alla moglie questi tormenti. Gli scorpioni che infestano la mente di Macbeth sono, secondo le narrazioni dei trattati di storia naturale, animali nati dalla carcassa di un granchio privato delle chele e sepolto sotto la sabbia, creature che, formate dalla deformazione di un corpo morto reso innocuo tramite la mutilazione, rinascono in forma velenosa e letale. Creature ibride e informi, materia del pensiero, gli "scorpions" si propongono come figure emblematiche del mostruoso deforme/informe che si muove tra le pieghe di questa tragedia[105].

Diverso è il caso di Lady Macbeth. La sua follia non è, infatti, descritta come una generica malattia psicofisica, ma viene configurata attraverso i sintomi tipici dell'isteria, spesso associata alla possessione demoniaca: allucinazioni, linguaggio irrazionale, pulsioni suicide[106]. La follia di Lady Macbeth è fortemente medicalizzata nel dramma: in ben due scene del quinto atto (5.1 e 5.3) compare infatti un medico che cerca di diagnosticare il disturbo che affligge la regina, partendo dall'osservazione dei suoi sintomi. Quello più evidente è senz'altro il sonnambulismo, una condizione liminale fra il naturale e il soprannaturale che in Holinshed è assente[107]. Si tratta infatti di uno dei principali indicatori di follia nei trattati del tempo, un turbamento del sonno che ricorda quello di Macbeth. Seguono poi le illusioni ottiche, che tuttavia – a differenza di Macbeth – nel caso della Lady appartengono già a una dimensione 'altra' e immateriale rispetto alla realtà. I suoi mostri sono dunque già intrinsecamente informi, "spot[s]" (5.1.31, 35) di sangue indelebili sulle mani macchiate dalla colpa, che Lady Macbeth percepisce attraverso la vista e l'olfatto ("here's the smell of the blood still. All the / perfumes of

---

[104] 'To file' nell'*OED*: "1.a. To render (materially) foul, filthy or dirty; to pollute, dirty; to destroy the cleanness or purity of (1340); […] 2. to taint with disease, infect (1465); 3. To render morally foul or polluted; to destroy the ideal purity of; to corrupt, taint, sully (c1175); […] 6.a. To find guilty, to condemn (c1330)".

[105] Dello scorpione si parla nell'*Historia Naturalis* (11:30) di Plinio il Vecchio, nelle *Metamorfosi* (15: 369-71) di Ovidio e nelle *Etymologiae* (11,4:3) di Isidoro di Siviglia (VI-VII secolo d.C.).

[106] Nell'Inghilterra a cavallo fra il Cinquecento e il Seicento il patologico e il demoniaco nel corpo femminile si incontravano e fondevano nella connessione fra possessione e *hysterica passio*, forme disturbo che condividevano la medesima sintomatologia. Su questo punto, si veda Joanna Levin, "Lady Macbeth and The Daemonologie of Hysteria", *ELH* 69, 2002, pp. 21-55; Neely, *Distracted Subjects*, pp. 46-68. In generale, sulla questione dell'isteria e delle prime trattazioni eziologiche, si rimanda a Kaara L. Peterson, *Popular Medicine, Hysterical Disease, and Social Controversy in Shakespeare's England*, Aldershot: Ashgate, 2011.

[107] Cfr. Fox, *op. cit.*, p. 131; Sandra Clark, *op. cit.*, p. 305.

Arabia will not sweeten this little hand", 5.1.50-1) e che aggiungono un'ulteriore sfaccettatura alla complessa simbologia del sangue nel *play*.

Un ultimo, inequivocabile segno della deformazione della mente di Lady Macbeth è l'alienazione del linguaggio, uno stato che la Lady condivide, ad esempio, con Poor Tom in *King Lear*. Nel quinto atto – quando riappare in scena dopo un'assenza lunga cinque scene, quasi fosse lei stessa un'apparizione fantasmatica – Lady Macbeth ha perso l'uso del *blank verse* e la sua precedente potenza retorica. Il suo è ora un linguaggio mostruoso, fratturato sintatticamente, interrotto, retrocesso allo stato bestiale, basato su ripetizioni che riecheggiano le profezie delle Weird Sisters, senza però condividerne l'impatto o il portato semantico[108]. Insieme alla sua lingua la regina perde umanità trascolorando in una dimensione informe e mostruosa[109].

La follia della Lady sfida infatti la conoscenza scientifica: "this disease is beyond my practice" (5.1.59), afferma il dottore dopo averla accuratamente osservata. Non poter curare Lady Macbeth significa, dunque, non poter riconoscere il male da cui è affetta, sicché la sua infermità innaturale ("unnatural deeds / Do breed unnatural troubles", 5.1.71-2) viene demandata alle cure delle scienze occulte ("more needs she the divine than the physician", 5.1.74). In un estremo tentativo di cancellare l'impatto del tempo sulla mente della moglie, Macbeth suggerisce al dottore di sradicarle dalla testa, come fossero creature infestanti, le "thick-coming fancies" (5.3.38) che le impediscono il sonno e lo invita a curarla con l'oblio del passato:

> Cure her of that.
> Canst thou not minister to a mind diseased,
> Pluck from the memory a rooted sorrow,
> Raze out the written troubles of the brain,
> And with some sweet oblivious antidote
> Cleanse the stuffed bosom of that perilous stuff
> Which weighs upon the heart?
> (5.3.39-45)

Mostrando una percezione del corpo che mescola la teoria degli umori alle nuove pratiche anatomiche e alle arti alchemiche, Macbeth non riconosce che la moglie, nel contatto con

[108] Si vedano, ad esempio, i vv. 5.1.35-52, 62-8. Per una disamina dettagliata del linguaggio della follia nel teatro rinascimentale inglese, si rimanda a Oggiano, *op. cit.*.
[109]Cfr. Hope, *Shakespeare and Language*, pp. 40-71.

lui, ha assorbito il suo mostro: le "thick-coming fancies" di lei sono ora le "sorriest fancies" (3.2.10) di lui; esse sono "thick" come il sangue di lei reso denso dagli spiriti che ha invocato e che è quindi diventato malato come quello di lui. Come Macbeth, anche la Lady non è curabile: nel limbo in cui si trova perderà gradualmente la sua forma sino a dissolversi.

Alla stregua di Duncan, la regina esce dunque di scena per non riapparire più (5.1.68): solo dopo quattro scene si scopre che è morta ("the Queen, my lord, is dead", Seyton annuncia a Macbeth, 5.5.16), e dopo otto che si è probabilmente suicidata ("as 'tis thought, by self and violent hands / Took off her life", 5.9.36-7) – un dettaglio che Malcolm annuncia con un tono censorio di retaggio cattolico assente nella storiografia di Holinshed[110]. Come le Weird Sisters che si materializzano e poi svaniscono nell'aria (1.3.79-82; s.d. 4.1.131-2), Lady Macbeth semplicemente scompare dopo tre atti di assoluto co-protagonismo. Persa nella sua follia isterica e demonizzata, essa ha un corpo che non è più mostrabile: come quello di Duncan, diventa infatti l'ennesimo mostro osceno da nascondere e catalizza significati che non possono essere svelati. E, proprio come per Duncan (che gode di uno status di divinità mondana), questa mutazione si verifica dopo un intermezzo in cui Lady Macbeth, nella scena del sonnambulismo di invenzione shakespeariana (5.1.), sembra oscillare fra il naturale e il soprannaturale.

Quello che Lady Macbeth subisce è, dunque, un processo di mostrificazione che, analogo a quello subito dalle streghe, dal cadavere di re Duncan e dal marito, nasce dalla deformazione del suo corpo di donna (1.5) e si manifesta appieno nella prima scena del quinto atto, dove la connessione fra isteria e possessione demonica diffusa nella cultura *early modern* la rende sempre meno comprensibile, categorizzabile e contenibile. La sua dama di compagnia e il dottore la osservano infatti con lo sguardo attonito e impaurito dei visitatori delle fiere dell'epoca o degli esploratori delle nuove terre di fronte a creature ignote, mai viste prima[111]:

> GENTLEWOMAN. *Observe* her, stand close.
>
> […]

[110] Cfr. Muir, "Introduction", p. xxxix. La critica si è molto interrogata sulla causa della morte di Lady Macbeth, la cui ambiguità è suggerita anche dall'espressione "'tis thought" (5.9.36) [cfr. Marlena Tronicke, *Shakespeare's Suicides: Dead Bodies That Matter*, New York: Routledge, 2018, pp. 129-46]. È, inoltre, significativo che solo alla fine del dramma ci sia la prima occorrenza dell'appellativo 'queen', che poi ritorna negli ultimi versi accompagnato dall'aggettivo "fiend-like" (5.9.35).

[111] Si tratta, per esempio, dello stesso sguardo che Stephano e Trinculo rivolgono a Caliban (*The Tempest*, 2.2.24-77), Lear, Kent e il Fool a Poor Tom (*King Lear*, 3.4.45-107).

DOCTOR. You *see* her *eyes* are open.
GENTLEWOMAN. Ay, but *their sense are shut*.
DOCTOR. What is it she does now? *Look* how she rubs
her hands.
[…]
My mind she has mated and *amazed my sight*.
I think, but dare not speak.
(5.1.20-7, 78-9, corsivi miei)[112]

Paralizzando il senno e stupefacendo la vista, Lady Macbeth appare insomma, a tutti gli effetti, come un mostro. E poiché resiste a ogni tentativo di categorizzazione, la sua permanenza in una condizione ignota la rende ancora più mostruosa. Il suo processo di mostrificazione si compirà solo nella morte, quando le parole di Malcolm nell'epilogo della tragedia la immortalano come "fiend-like queen" (5.9.35)[113]: regina demoniaca e indemoniata, ora quarta strega[114], ma anche doppio simbiotico del "fiend of Scotland" (4.3.236), Macbeth, i cui tratti mostruosi sono confluiti in lei, e viceversa.

A questo punto è indubbio, infatti, che anche Macbeth – soprattutto Macbeth – subisca un processo di mostrificazione altrettanto radicale che lo trasforma da guerriero "whole as the marble, founded as the rock" (3.4.20) a mostruosa testa mozzata. Questa metamorfosi si realizza nella seconda metà del dramma, quando l'incoronazione macchiata del sangue del re e il governo tirannico di Macbeth – ormai deformato nel genere e nella mente – gli guadagnano epiteti quali, ad esempio: "tyrant" (3.6.22, 25; 4.3.12, 45, 104, 179, 186), "black" (4.3.52), "devil damned" (4.3.56), "bloody-sceptred" (4.3.104), "devilish" (4.3.117), "fiend of Scotland" (4.3.236), "dwarfish thief" (ovvero colui che indossa un titolo regale che non gli appartiene "like a giant's robe", 5.2.20-2) e "hell-hound" (5.8.3).

Si tratta di caratterizzazioni che rimandano alla turpitudine e alla natura demoniaca che egli condivide con le Weird Sisters e con la moglie; Macbeth è inoltre

[112] È evidente l'enfasi sul campo semantico relativo agli occhi e alla vista, nonché il richiamo ai versi che Macduff pronuncia subito dopo aver scoperto il cadavere di Duncan (2.3.71-3).
[113] L'unica altra occorrenza nel *corpus* dell'aggettivo composto 'fiend-like', la cui prima documentazione nell'*OED* risale proprio a *Macbeth*, si ha in *Titus Andronicus*, quando Lucius fa riferimento alla "fiend-like face" (5.1.45) di Aaron il Moro.
[114] Si noti l'uso del sostantivo "fiend" in riferimento alle Weird Sisters (5.5.42, 5.8.19). Sono molti i contributi critici sul legame fra Lady Macbeth e le Weird Sisters. Si vedano: Adelman, "'Born of woman'"; Neely, "'Documents in Madness'"; Greenblatt, "Shakespeare Bewitched"; Adelman, *Suffocating Mothers*; Neely, *Distracted Subjects*; Chamberlain, *op. cit.*; Laoutaris, *op. cit.*

mostruoso in quanto, come il corpo deturpato di Duncan e quello posseduto della Lady folle, non può essere nominato. La sola menzione del suo nome "blisters our tongues" (4.3.12), deturpa le lingue. L'ultimo atto, in cui si assiste al ristabilirsi di un ordine politico-sociale e di una solida gerarchia patriarcale, culmina infatti con la trasformazione di Macbeth nel mostro che va estirpato. Se Lady Macbeth è l'unica artefice della propria silenziosa scomparsa, Macbeth deve invece essere prima catturato e ucciso: "they have tied me to a stake: I cannot fly, / But bear-like I must fight the course" (5.7.1-2).

Come un orso incatenato al centro di un'arena di *bear-baiting*, Macbeth è costretto a ribattere ai ripetuti attacchi di Macduff, qui in veste di esecutore della dannazione di Macbeth[115], che poco dopo lo invita a mostrarsi ("Tyrant, show thy face", 5.7.15), portando l'attenzione su un tema centrale dell'ultimo atto della tragedia, ovvero l'esposizione del mostro. Prima di essere ucciso, Macbeth viene definitivamente reso spettacolo mostruoso da offrire allo sguardo avido del popolo scozzese presente e delle generazioni a venire:

> The yield thee, coward,
> And live to be the show and gaze o'th' time.
> We'll have thee, as our rarer monsters are,
> Painted upon a pole, and underwrit,
> "Here may you see the tyrant".
> (5.8.23-7)

È certamente significativo della conclusione del processo di mostrificazione di Macbeth il fatto che proprio alla fine della tragedia ci sia l'unica occorrenza del sostantivo "monster"[116]: è solo a questo punto, infatti, che Macbeth – sovrastato dall'incombere di un futuro che non può più respingere – è reso innocuo, spettacolo mostruoso ridotto a pura immagine, la cui didascalia racconta un orrore ormai domato. Questo spettacolo

[115] L'*OED* riporta un significato del sostantivo 'course' specificamente legato alla tradizione del *bear-baiting* e usato per la prima volta in *Macbeth*: "27.b. The bear was tied to a stake and baited with dogs, a certain number at a time. Each of these attacks was technically termed a course (a1616)". Questo termine è, tuttavia, omofono di 'curse' ("4.a. The evil inflicted by divine (or supernatural) power in response to an imprecation, or in the way of retributive punishment [1382]", *OED*), il che rende linguisticamente evidente la connessione.

[116] Nell'intera tragedia vi è, in aggiunta, solo un'occorrenza dell'aggettivo 'monstrous' al verso 3.6.8, quando Lennox definisce come tale il crimine di Malcolm e Donalbain, ingiustamente accusati di parricidio a seguito della loro fuga dalla Scozia subito dopo l'assassinio del padre.

mostruoso non è però Macbeth, bensì la sua testa, vera nuova Gorgone nel dramma[117]: "Behold the where stands / Th'usurper's cursed head" (5.9.20-1). Macbeth viene ucciso in scena da Macduff, che esce trasportando il suo cadavere (s.d. 5.8.34). Esce il corpo osceno e rientra la testa ("*Enter MACDUFF with Macbeth's head*", s.d. 5.9.19-20), che è appunto una testa risignificata.

Eco di quella di Macdonald mozzata e infissa sugli spalti da Macbeth (1.2.23), la testa del tiranno di Scozia diventa emblema dell'essenza del mostruoso, che vuole ammonire e mettere in mostra allo stesso tempo: essa coincide con l'apice della deformazione del corpo in un *play* che pullula di amputazioni e smembramenti[118], funge da talismano contro la futura usurpazione e rappresenta metonimicamente un corpo che acquista potere solo dopo la morte, come oggetto apotropaico. Malcolm chiede infatti che, insieme al corpo della regina "fiend-like", sia scovato e svelato ("produc[ed] forth", 5.9.34) quello di Macbeth, qui rinominato "dead butcher" (5.9.35) e dunque svilito nella sua grandiosità anche in questo ultimo appellativo. Ironia della sorte: di colui che non ha fatto altro che macellare corpi per cinque atti ora non resta nient'altro che un brandello di corpo. Come quello sospeso della Lady, così il corpo di Macbeth perde i propri contorni e porta a compimento un processo iniziato con la deformazione del genere e della mente, diventando anch'esso – nell'immagine della testa decapitata – l'incarnazione del mostruoso deforme/informe.

3.2. *Othello*: le distorsioni dello sguardo

3.2.1. L'eros deformato

Come in *Macbeth*, il mostruoso deforme/informe è radicato anche in *Othello* nel tema dell'inganno della vista che distorce corpi e forme sulla scia delle immagini fallaci che la parola allucinatoria di Iago produce. In questo dramma, è innanzitutto la deformazione dell'eros (desiderio erotico ed eros coniugale) a manifestarsi sin dal primo atto come agghiacciante espressione di mostruosità informe.

[117] Si confronti il celebre studio in cui Garber rilegge Macbeth come "male Medusa", poiché anch'egli "is to become an object lesson, a spectacle, a warning against tyranny. […] Like the head of Medusa, this painted figure would serve a monitory role" (Garber, "Macbeth: The Male Medusa", in ead., *Shakespeare's Ghost Writers*, pp. 114).
[118] Ivi, p. 105.

Intanto va ricordato che non solo l'amore fra Othello e Desdemona, ma anche le altre forme reali o immaginarie, tangenziali o parallele di desiderio[119] sono la materia viva di una trama, ereditata da una novella italiana scritta da Giraldi Cinzio[120], articolata proprio sui temi del matrimonio e dell'adulterio. Va anche detto però che matrimonio, consumazione dell'eros e tradimento in *Othello* sono offerti al pubblico solo nella forma mediata del racconto di Iago[121]: un'esistenza puramente verbale ma fatta di una parola intrisa di sguardo che circoscrive nella dimensione dell'informe, dell'immaginario, non solo le forme di eros deviate ma anche tutto il processo attraverso il quale nel *play* l'eros viene irrimediabilmente deformato.

Nella tragedia del Moro la prima delle deformazioni avviene come conseguenza del fatto che la dimensione erotica viene strappata improvvisamente dal suo consueto carattere privato e resa pubblica, urlata e resa percepibile all'occhio predatore di improvvisati spettatori nella notte di quella Venezia che in età rinascimentale gode del primato di capitale europea della disinibizione sessuale[122], e poi continuamente sondata, spiata, raccontata, imbastita, inventata e immaginata. Così come nel caso di *Macbeth*, il portato mostruoso insito in questo processo è dato dalla subitaneità di tale torsione paradigmatica, che genera un vuoto di senso.

---

[119] Il desiderio reale fra Cassio e la prostituta Bianca, quello di Roderigo per Desdemona, quello fra Iago e la moglie Emila; ma anche il desiderio immaginato – supposto e temuto – fra Cassio e Desdemona, fra Othello ed Emilia e, indirettamente, fra Cassio e Iago.

[120] Come precedentemente ricordato, la trama di *Othello* è fortemente ispirata alla settima novella della terza decade de *Gli Ecatommiti* di Giambattista Giraldi Cinzio, una raccolta di novelle sul modello del *Decameron* boccacciano pubblicata nel 1565, da cui il dramma shakespeariano si distacca per la maggiore caratterizzazione dei personaggi e per alcuni aspetti nella trama, come la morte di Desdemona e l'aggiunta del personaggio di Roderigo. La prima traduzione in inglese risale al 1753, pertanto i critici concordano sul fatto che Shakespeare possa aver letto la versione in italiano, o la traduzione in francese di Gabriel Chappuys (1583) o una traduzione inglese non pervenuta. L'edizione italiana di riferimento è Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, Roma: Salerno Editrice, 2012.

[121] Il pubblico non assiste alle nozze di Othello e Desdemona, poiché la tragedia si apre non con il matrimonio ma forse con la prima notte di nozze; non è, inoltre, mai dato sapere se il matrimonio fra il Moro e la giovane veneziana venga consumato; il tradimento che Desdemona ha commesso con Cassio, infine, non è reale bensì prodotto dall'immaginario di Iago come tassello essenziale nella sua trama di vendetta.

[122] Due testi di riferimento essenziali per lo studio dei rapporti fra l'Inghilterra rinascimentale e Venezia, nonché per la percezione che gli inglesi avevano della città lagunare, sono: William H. McNeill, *Venice: The Hinge of Europe. 1081-1797*, Chicago: The University of Chicago Press, 1974; Shaul Bassi e Laura Tosi (a cura di), *Visions of Venice in Shakespeare*, Farnham: Ashgate, 2011. Per quanto riguarda la visione di Venezia come capitale europea non solo mercantile ma anche della disinibizione sessuale, la città dai costumi liberi popolata da cortigiane, si rimanda inoltre a: Virginia Mason Vaughan, *Othello: A Contextual History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994; Loomba, *op. cit.*, pp. 97-103. Per quanto riguarda le fonti shakespeariane, il principale riferimento per gli usi e costumi di Venezia viene generalmente individuato dalla critica nel trattato di Sir Lewis Lewkenor, *The Commonwealth and Government of Venice* (1599), traduzione del testo latino ad opera del cardinale Gasparo Contarini. Per un'accurata panoramica sulle fonti di Shakespeare per *Othello*, si vedano l'introduzione e le appendici a cura di E. A. J. Honigmann nell'edizione Arden 3 del dramma (Shakespeare, *Othello*, a cura di E. A. J. Honigmann, pp. 2-8, 368-87). Si vedano anche Mason Vaughan, *op. cit.*, pp. 15-16; Loomba, *op. cit.*, pp. 95-107.

La deformazione dell'eros crea in *Othello* una circolarità tematica: è con la rivelazione a Brabanzio della copula bestiale della figlia con il generale Othello che Iago apre il primo atto ed è con il sipario che cala sulla visione perturbante dei tre cadaveri di Desdemona, Othello ed Emilia che si chiude il dramma (5.2). Che tale alterazione della forma dell'eros sia intrinsecamente legata alla sfera del mostruoso lo si evince immediatamente dalle parole con le quali Iago, esibendo la retorica di un *monster-master* in una fiera di meraviglie rinascimentale[123], sembra richiamare l'attenzione del suo personale pubblico verso una vista prodigiosa:

> Call up her father,
> Rouse him, make after him, *poison* his delight,
> Proclaim him in the streets, *incense* her kinsmen,
> And, though he in fertile climate dwell,
> *Plague* him with flies! Though that his joy be joy
> Yet throw such changes of vexation on't
> As it may *lose* some colour.
> […]
> Even now, now, very now, an old black ram
> Is tupping your white ewe! Arise, arise,
> Awake the snorting citizens with the bell
> Or else the devil will make a grandsire of you,
> Arise I say!
> (1.1.66-72, 87-91; corsivi miei)

L'avvenimento proclamato a gran voce da Iago è destinato ad avvelenare, infiammare, impestare, privare Brabanzio tanto del sonno quanto della gioia; è un avvenimento che Iago preannuncia come una catastrofe che, repentina e irrefrenabile, si abbatterà sulla quiete domestica ("changes of vexation") della casa del senatore veneziano come una minaccia infernale. Proprio la locuzione temporale "even now, now, very now" – poi ripresa da Iago per raccontare a Othello la rissa scoppiata inaspettatamente durante la prima notte a Cipro (2.3.175) – racchiude il senso del mostruoso in *Othello*, ovvero di qualcosa che emerge tutto d'un tratto come il contrario di ciò che era prima. L'uso del *present continuous* "is tupping" (letteralmente, 'sta montando'), inoltre, contribuisce a

[123] Cfr. Burnett, *Constructing 'Monsters'*, p. 99. Questo stesso ruolo viene indirettamente assunto da anche da Macduff in *Macbeth* (cfr. Paragrafo 3.1.1.).

dare l'impressione di un atto, partorito dall'immaginario di Iago, allo stesso tempo fulmineo e ancora *in fieri* nel momento della narrazione, come se Iago invitasse a spiare da una serratura un crimine contro natura che sta venendo consumato[124].

In questa prima istantanea di eros perverso, è non solo l'accoppiamento fra i due animali evocati, quanto piuttosto il colore dei soggetti coinvolti a catalizzare la mostruosità: se da un lato è previsto che ariete e pecora copulino[125], dall'altro la norma è del tutto sovvertita quando si parla di un maschio "black"[126] che monta una femmina "white". La deformazione dell'eros si gioca, insomma, principalmente sulla violazione e contaminazione del colore bianco di Desdemona, reso impuro dal nero di Othello. Questo mescolamento scandaloso, echeggiato dal rischio che Brabanzio possa "lose some colour" (1.1.72) come conseguenza dell'orrida rivelazione, richiama e anticipa dunque un concetto che nel tardo Ottocento diventerà uno dei cardini dell'impianto retorico coloniale: la *miscegenation*[127], qui intesa come innaturale ibridazione tra individui di etnie

---

[124] Cfr. Maus, *op. cit.*, p. 115.

[125] 'Ram' – ovvero l'ariete, il montone – viene usato in *Othello* per definire "a lecherous or sexually voracious man; (also) a sexually aggressive or domineering man" (*OED*: 1.c, a1616); sempre come riportato dall'*OED*, il verbo 'to tup' diventa proprio dell'atto di accoppiamento fra ovini a partire dall'uso che Shakespeare ne fa in questo dramma [partendo dal sostantivo 'tup', "a male sheep; a ram" (*OED*: 1.a, c1340)]: "1.a. Of the ram: To copulate with (the ewe); also transferred […] of a man: to copulate with (a woman)" (a1616).

[126] Quello sul colore di Othello è certamente uno dei grandi interrogativi legati a questo dramma, al pari della sua età e origine geografica; ovviamente, moltissimi studi critici, da diverse prospettive teoriche, hanno affrontato questa questione. Preziosi contributi sul tema della razza, del colore e in generale sull'alterità del Moro sono, fra gli altri: Mason Vaughan, *op. cit.*; Karen Newman, "'And wash the Ethiop white': Femininity and the Monstrous in *Othello*", in Jean E. Howard e Marion F. O'Connor (a cura di), *Shakespeare Reproduced. The Text in History and Ideology*, Londra e New York: Methuen, 1987, pp. 143-62; Michael Neill, "'Mulattos', 'Blacks', and 'Indian Moors': *Othello* and the Early Modern Constructions of Human Difference", *Shakespeare Quarterly* 49:4, 1998, pp. 361-74; Shaul Bassi, *Le metamorfosi di Othello. Storia di una etnicità immaginaria*, Bari: Graphis, 2000; Burnett, *Constructing 'Monsters'*, pp. 95-124; Loomba, *op. cit.*, pp. 91-112; Michael Neill, "Introduction", in William Shakespeare, *Othello, The Moor of Venice*, Oxford: The Oxford Shakespeare, 2006, pp. 1-179; Ian Smith, *Race and Rhetoric in the Renaissance: Barbarian Errors*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 123-53. In Mason Vaughan (*op. cit.*, pp. 58-71) e Matthew Steggle ["Othello, the Moor of London: Shakespeare's Black Britons", in Robert C. Evans (a cura di), *Othello: A Critical Reader*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015, pp. 103-24] si trovano utili resoconti della presenza di neri nella Londra di fine Cinquecento; Mason Vaughan (*op. cit.*, pp. 35-6) e Loomba (*op. cit.*, pp. 91-4) si occupano anche degli stereotipi relativi ai turchi; mentre Loomba (*op. cit.*, pp. 91-112) e Burnett (*Constructing 'Monsters'*, pp. 95-124) analizzano il personaggio di Othello come crocevia degli stereotipi prodotti dalla cultura *early modern* nei confronti dell'alterità dal punto di vista sia del colore della pelle, sia della religione, sia della provenienza geografica. Infine, si rimanda alla sezione dedicata alle fonti del dramma nell'introduzione di Honigmann (*op. cit.*, pp. 2-8) per un excursus dei riferimenti letterari e storiografici di Shakespeare per il personaggio di Othello: Leone l'Africano, *Cosmographia dell'Africa* (nelle due versioni in italiano del 1550 e in francese del 1556), nella traduzione inglese ad opera di John Pory (*A Geographical History of Africa*, 1600); Richard Knolles, *History of the Turks* (1603). Sull'incidenza di Leone l'Africano, si veda Viola Papetti, "Desdemona in Mauritania", in Masolino D'Amico e Simona Corso (a cura di), *op. cit.*, pp. ix-xix.

[127] Il concetto di 'miscegenation', coniato nell'ambito dei discorsi coloniali occidentali ottocenteschi (l'*OED* registra la prima occorrenza nel 1863), fa riferimento alla "sexual union of different races, specifically whites with negroes, […] the fear of miscegenation thus stems from a desire to maintain the separation between civilized and savage, yet that binary masks a profund longing, occluding the idea of the

diverse. L'orrore insito nella *miscegenation* ricorre nel dramma sia a livello tematico sia sul versante del linguaggio che, attraverso le frequenti contrapposizioni fra *black* e *white,* crea polarizzazioni radicali nel testo.

Questo intreccio bestiale dalla natura perversa resta, tuttavia, anche informe perché nato e circoscritto – almeno in quel momento della tragedia – nella mente e nelle parole di Iago; egli invita, infatti, a osservare questo "bestial coition"[128] anche nell'immagine di due corpi che, unendosi, si fondono in uno solo, deformato e contemporaneamente senza forma perché frutto dell'immaginario dell'alfiere:

> I am one, sir, that comes to tell you your daughter
> and the Moor are now making the beast with two backs.
> (1.1.114-15)

Il rimando in questa immagine icastica è probabilmente a François Rabelais, che ricorre all'espressione "bête à deux dos" per descrivere l'atto della copulazione fra uomo e donna in chiave tipicamente grottesca[129]. Tuttavia, attingendo al vasto repertorio di rappresentazioni esotiche della cultura del tempo, nel descrivere l'atto osceno che Othello sta compiendo con Desdemona (e si noti l'uso reiterato del participio presente), Iago sembra alludere proprio a una creatura anomala: le sue parole infatti richiamano alla mente uno dei 'mostri umani' più popolari nella letteratura teratologica dell'epoca, i gemelli siamesi, talvolta descritti nei trattati e nei pamphlet, nonché rappresentati nelle litografie annesse, con due schiene e due teste che si diramano da un unico bacino[130].

---

inevitable dependence of one on the existence of the other" [Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (a cura di), *Postcolonial Studies: The Key Concepts (3rd ed.)*, Londra e New York: Routledge, 2013, p. 157]. Il termine è spesso tradotto in italiano con 'ibridazione', ma si è scelto qui di mantenere la versione inglese, che a mio avviso comunica meglio la specificità semantica di questo concetto.

[128]Cfr. Michael Neill, "Unproper Beds: Race, Adultery, and the Hideous in *Othello*", *Shakespeare Quarterly* 40:4, 1989, p. 384; Neill, "Introduction", p. 140.

[129] François Rabelais, *Gargantua e Pantagruele*, "La molto orrifica vita del grande Gargantua padre di Pantagruele" (Libro I, 1534): "Giunto all'età virile, egli sposò Gargamella, figlia del re dei Farfalloni: un bel pezzo di figliola con una bella ghigna; e facevano spesso e volentieri insieme la bestia a due schiene" (ed. italiana a cura di Mario Bonfantini, Torino: Einaudi, 1993, p. 17). Lo stile grottesco tipico di Rabelais ben si addice alla grettezza della scena, in cui Iago urla volgarità per strada attingendo a un immaginario fortemente popolare.

[130] Si veda, ad esempio, Daston e Park, *Mostri, prodigi e fatti strani*, immagine 8a. Cfr. Daston e Park, "Unnatural Conceptions"; Baratta, *The Age of Monsters*, pp. 165, 595. I gemelli siamesi sono talvolta rappresentati nell'iconografia contemporanea anche con due busti e due paia di gambe (cfr. Baratta, *The Age of Monsters*, pp. 123, 322, 629).

Come ben noto, l'aspetto innaturale dell'unione fra Othello e Desdemona[131] scaturisce da pregiudizi contro i *black* e i *Moor*, già profondamente radicati nella cultura *early modern*, secondo la quale i neri e i musulmani erano intellettualmente inferiori[132], barbari e bestiali nelle usanze e nei modi, portatori di una libido sfrenata e violenta[133]. Una sessualità brutale e potente che attenta alla norma e che non solo mal si sposa con la castità adamantina della devota Desdemona[134], ma che oltretutto corrisponde solo in parte a quella che viene attribuita al Moro nel dramma. Benché egli venga più volte associato dai suoi oppositori all'immagine stereotipata di un Moro lascivo e lussurioso ("a lascivious Moor", 1.1.120; "the lusty Moor", 2.1.293), Othello incarna infatti anche un rigido codice sessuale che bandisce il desiderio e, anzi, lo teme[135].

L'unico esito possibile dell'incrocio deflagrante fra"[Brabantio's] fair daughter" e il "lascivious Moor" (1.1.120-4)[136] – ribadisce Iago – è una prole mostruosa, frutto di un peccato contro natura[137], su cui più volte nel primo atto l'alfiere si sofferma; è il caso di questi versi emblematici, in cui Iago sostituisce il *present continuous* – di cui si servirà subito dopo per descrivere la copula come mostruosamente in atto – con l'ausiliare *will* (o *shall*) indice di un futuro ineluttabile, di una promessa minacciosa[138]:

---

[131] "It is a judgement maimed and most imperfect / That will confess perfection so could err / Against all rules of nature" (1.3.100-102), dichiara Brabanzio; a queste parole farà poi eco Othello, quando parla dell'amore di Desdemona come "nature, erring from itself" (3.3.231).

[132] Significativi sono, in questo senso, gli insulti che Emilia rivolge a Othello verso la conclusione del dramma: "O gull, O dolt, / As ignorant as dirt" (5.2.159-60).

[133] Nei resoconti di viaggio degli esploratori rinascimentali, i *blacks* – abitanti dell'Africa, i turchi in modo particolare ma non esclusivamente – e i *moors* (i mori, musulmani) erano sempre associati a pratiche sessuali depravate, alla lussuria, alla bestialità, alla predisposizione alla gelosia e alla violenza, a usanze barbare [cfr. Neill, "'Mulattos', 'Blacks', and 'Indian Moors'"; Mason Vaughan, *op. cit.*, pp. 51-5; Newman, *op. cit.*, pp. 150-1; Loomba, *op. cit.*, pp. 91-5; Thomas F. Earle e Kate Lowe (a cura di), *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005]. Si riteneva, inoltre, che essi avessero inferiori capacità intellettuali e linguistiche rispetto ai bianchi europei (cfr. Robert Hornback, "'Speak[ing] Parrot' and Ovidian Echoes in *Othello*: Recontextualizing Black Speech in the Global Renaissance", in Lena Cowen Orlin (a cura di), *Othello: The State of Play*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014, pp. 63-93).

[134] La virtuosità di Desdemona viene espressa, ad esempio, dagli epiteti "the divine Desdemona" (2.1.73), "the virtuous Desdemona" (2.3.325), "the purest of [the] wives" (4.2.18), nonché dai riconoscimenti da parte di Othello che "her name […] was as fresh / As Dian's visage" (3.3.389-90) e da parte di Emilia che "she was chaste" (5.2.247).

[135] Cfr. Newman, *op. cit.*, p. 150; Neill, "Unproper Beds".

[136] Si noti il chiasmo che associa per opposizione "fair" a "Moor", e dunque "daughter" a "lascivious", il che sembra alludere alla intrinseca purezza e castità delle figlie delle famiglie della borghesia mercantile e aristocrazia *early modern*.

[137]Cfr. Burnett, *Constructing 'Monsters'*, p. 97; Neill, "Introduction", pp. 140-2.

[138] Gli ausiliari modali 'will' e 'shall' nell'inglese *early modern* esprimevano, come accade anche nell'inglese moderno, sia il tempo futuro semplice sia la volizione; 'shall', tuttavia, era frequentemente usato nei testi religiosi (in particolar modo nella *King James Bible*), come il tempo solenne della elezione e dannazione: in questi versi, l'uso della forma contratta, che potrebbe indicare sia *will* sia *shall*, lascia dunque aperta la possibilità per un'interpretazione del tempo futuro in senso più cristiano, come futuro della salvezza o – in questo caso – della maledizione. Cfr. Hope, *Shakespeare's Grammar*, pp. 144-52.

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!
(1.1.109-12)

In un celebre studio[139], Alessandro Serpieri ripercorre le strutture semantiche del testo per mostrare come su questa unione fra il barbaro e la femmina veneziana vengano proiettate tutte le fantasie oscene represse della mentalità puritana dell'Inghilterra rinascimentale[140]. Questa messa in scena delle perversioni dell'immaginario vale certamente per le descrizioni parossistiche dei presunti rapporti fra Othello e Desdemona, che danno forma – per quanto fantasmatica – all'indecente. La proiezione riguarda tuttavia anche – e forse principalmente – gli immaginari incontri illeciti e mostruosamente adulterini fra Cassio e Desdemona, riferiti da Iago nelle due scene cosiddette 'della tentazione' (3.3 e 4.1)[141], in un racconto vivido i cui fendenti lacerano l'eros sconciandolo e producendo le insanabili distorsioni della vista di Othello. Lo stesso vale, inoltre, per il racconto immaginario del sogno di Cassio su Desdemona, in cui Iago – casualmente ritrovatosi oggetto della lussuria del luogotenente[142] – inscena a beneficio di Othello l'oscena intimità fra due corpi maschili:

In sleep I hear him say "sweet Desdemona,
Let us be wary, let us hide our loves,"
And then, sir, would he gripe and wring my hand,
Cry, "O sweet creature!" and then kiss me hard
As if he plucked up kisses by the roots
That grew upon my lips, lay his leg o'er my thigh,

---

[139] Il titolo di questa sezione, "L'eros deformato", è un indiretto rimando allo studio ancora miliare di Alessandro Serpieri, *Othello, l'eros negato* [Napoli: Liguori, 2003 (1ª ed. 1978)], su cui si basano alcune delle mie riflessioni di queste pagine e di quelle del prossimo sottoparagrafo (3.2.2: "Le migrazioni dell'informe"). L'altro imprescindibile punto di riferimento per la trattazione delle tematiche incluse in tutto questo paragrafo sono gli scritti di Alessandra Marzola, in particolar modo: "*Othello* e le trame del desiderio", in Agostino Lombardo (a cura di), *Memoria di Shakespeare* 1, Roma: Bulzoni, 2004, pp. 75-88; "Shaping Scepticism, Arousing Belief: The Case of *Othello*", *English Literature* 1:1, 2014, pp. 131-47; *Othello: Passioni*, Milano: Mimesis, 2015.
[140] Serpieri, *Othello, l'eros negato*, p. 4.
[141] Si vedano i versi: 2.1.167-77, in cui Iago osserva le sue due vittime e raccoglie dati per poi riferirli a Roderigo (2.1.220-61); 3.3.418-28; 4.1.33-43, 168-205.
[142] Cfr. Marzola, "Shaping Scepticism", p. 137.

And sigh, and kiss, and then cry "Cursed fate
That gave thee to the Moor!"
(3.3.421-28)

I dettagli riferiti con una dovizia morbosa espongono il contatto proibito fra i corpi dei due presunti amanti in maniera esplicita; in questo racconto, che implicitamente invece allude alla sodomia, risuonano anche echi della mostruosità insita nei rapporti omoerotici secondo la cultura *early modern*, che accusava i sodomiti di dar vita, a loro volta, a una progenie di creature immonde[143].

A partire dal secondo atto, la narrazione solipsistica di Iago si apre all'altro, alle vittime della sua trama del desiderio[144] attraverso la quale egli cerca di vendicare le ingiustizie subite a causa del Moro, che gli ha preferito Cassio come suo luogotenente e che egli sospetta di averlo tradito con sua moglie Emilia[145]. Iago invita di volta in volta Roderigo, Brabanzio, Cassio e Othello a osservare spiando e a vedere con i propri occhi ciò che non può essere visto; il suo sguardo scopofilico[146], quello di una spia perversa, crea mostri senza forma distorcendo ciò che lo sguardo (non) vede, e così infettando la vista. La ripetizione pleonastica di verbi legati al campo semantico visivo dà inoltre origine a una continua oscillazione fra il desiderio di mostrare ciò che è necessario conoscere e il bisogno di nascondere ciò che si è scoperto osceno[147], riproducendo il passaggio continuo dal deforme all'informe che è caratteristico di *Othello*.

Nell'ambito della deformazione dell'eros, a partire dal secondo atto il focus si sposta da Othello, ritenuto portatore di un desiderio sessuale smisurato in quanto nero, a

---

[143] Cfr. Burnett, *Constructing 'Monsters'*, p. 105; per approfondimenti, si rimanda a Alan Stewart, "A Society of Sodomites: Religion and Homosexuality in Renaissance England", in Laura Gowing, Michael Hunter e Miri Rubin (a cura di), *Love, Friendship and Faith in Europe, 1300–1800*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005, pp. 88-109.

[144] Cfr. Marzola, "*Othello* e le trame del desiderio".

[145] Iago confida al pubblico in un soliloquio il motivo dell'odio cieco che nutre nei confronti di Othello, ovvero il sospetto che la moglie Emilia l'abbia tradito proprio con il Moro: "For that I do suspect the lusty Moor / Hath leaped 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 evened with him, wife for wife / Or, failing so, yet that I put the Moor / At least into a jealousy so strong / That judgement cannot cure" (2.1.293-300).

[146] Dal verbo greco *skopèo*, 'osservare nel dettaglio, con insistenza scientifica', che si differenzia dal generico *orao*, 'vedere'.

[147] Il tema del segreto, dell'osceno e della continua oscillazione fra il bisogno di nascondere e mostrare in *Othello* è stato affrontato in diversi studi critici. Si vedano, fra gli altri: Neill "Unproper Beds"; Patricia Parker, *Shakespeare from the Margins: Language, Culture, Context*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996, pp. 232-51; Burnett, *Constructing 'Monsters'*, p. 104; Serpieri, *Othello, l'eros negato*, pp. 4-5; Marzola, "Othello e le trame del desiderio"; Neill, "Introduction", pp. 131-7; Carlo Pagetti, "Introduzione", in William Shakespeare, *Othello*, Torino: Einaudi, 2013, pp. xix-xxi; Marzola, *Othello: Passioni*, pp. 101-40.

Desdemona che ben presto si trasforma agli occhi del marito nell'emblema della lascivia tipicamente femminile che fa di lei una abominevole peccatrice e che, come ricorda Iago, contraddistingue le donne veneziane[148]:

> I know our country disposition well –
> In Venice they do let God see the pranks
> They dare not show their husbands; their best conscience
> Is not to leave't undone, but keep't unknown.
> (3.3.204-207)

La deturpazione e risignificazione del desiderio di Desdemona segue un iter articolato coerente con la sua complessità variegata e prismatica e, in primo luogo, coerente con la innaturale trasgressione di una figlia devota al volere del padre, senatore veneziano. Per Iago lo sposalizio segreto con Othello, ben più vecchio di lei[149] e soprattutto nero denota un desiderio violentemente trasgressivo e culturalmente disturbante ("a maid so tender, fair and happy […] / Would ever have, t'incur a general mock, /Run from her guardage to the sooty bosom / Of such a thing as thou", 1.2.66-71)[150]. Iago non esita a ribadirlo quando, nella fase iniziale della sua macchinazione, mostra a Othello l'innaturalezza della scelta di Desdemona:

> Ay, there's the point: as, to be *bold* with you,
> Not to affect many proposed matches
> Of her own clime, complexion and degree,
> Whereto we see, in all things, nature tends –
> Foh! one may smell in such *a will most rank*,
> Foul disproportion, thoughts unnatural.
> […]
> though I may fear
> Her will, recoiling to her better judgement,

[148] Come ricorda Loomba, "contemporary writings suggested that Italian women were 'very lewd and wicked' […]. Venice was repeatedly pictured as a city full of whores, and it was often personified as one. Certainly the theatre made full use of this idea" (*op. cit.*, p. 99). Su questo tema, si rimanda anche a Letizia Panizza, *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Londra: Routledge, 2000; Bassi e Tosi (a cura di), *op. cit.*, pp. 1-15.
[149] Benché si sappia per certo che Othello è nettamente più vecchio di Desdemona, la sua età – al pari della sua provenienza geografica – resta incerta e oggetto di dibattito per la critica. Per un quadro introduttivo, si rimanda all'introduzione di Honigmann (Shakespeare, *Othello*, p. 17).
[150] Cfr. Loomba, *op. cit.*, p. 101.

May fall to match you with her country forms,
And happily repent.
(3.3.232-42, corsivi miei)

Iago reitera qui cliché culturali che vedono nella condivisione del medesimo colore della pelle, rango e provenienza geografica i requisiti per un matrimonio assennato, rivelando così l'orrore soggiacente alla "will" (3.3.236, 240) della donna: Desdemona viene, non a caso, definita "rank" (3.3.236) nel proprio desiderio, ovvero lussuriosa e licenziosa, preda dei più bassi istinti animali[151] e di pensieri contro natura ("thoughts unnatural", 3.3.237). Amare e desiderare Othello la deforma nel suo ruolo di figlia – per prescrizione docile e mai "bold" (3.3.232) –, e di donna, che dovrebbe essere per natura incline all'amore per il proprio simile: ecco che Desdemona appare fatalmente depravata e squilibrata, nella sua "foul disproportion" (3.3.237) pervasa di quel continuo farsi e disfarsi che è tipico del processo anamorfico.

Tuttavia, anche la scoperta che Desdemona possa desiderarlo e che il fascino per i suoi racconti di esotiche (dis)avventure (1.3) possa essere accompagnato da pulsioni della carne è per il Moro in sé mostruosa, poiché Othello è terrorizzato dal desiderio femminile e dall'atto della consumazione che, come vedremo, per lui significherebbe lo svanimento del sé. Il desiderio di Desdemona, già visibile nel metaforico appetito con cui era solita ascoltare il Moro ("She […] with a greedy ear / [would] Devour my discourse", 1.3.150-1) e nella sua richiesta di seguire il neosposo a Cipro per adempiere ai suoi doveri coniugali[152], è dunque perverso per il solo fatto di esistere: in mancanza di reali prove testimoniali, questo suo ardore funge per Othello da prova della natura vorace di Desdemona e, secondo un fallace ragionamento induttivo, della sua infedeltà[153]. È indubbio, infine, che Desdemona subisca la sua principale deformazione quando, nel corso della sua tentazione luciferina, Iago distorce lo sguardo di Othello su di lei, convincendolo dell'adulterio commesso con Cassio, sicché da baluardo di candore la "fair Desdemona" (4.2.227) si mostra agli occhi infetti di Othello come lurida sgualdrina.

---

[151] Come riportato dall'*OED*, l'aggettivo 'rank' ha una connotazione negativa più forte di un comune 'lustful' o 'licentious', poiché è il termine usato per definire il tipo di appetito di un'animale femmina in calore (*OED*: 16, a1500).
[152] "So that, dear lords, if I be left behind, / A moth of peace, and he go to the war, / The rites for which I love him are bereft me, / And I a heavy interim shall support / By his dear absence. Let me go with him" (1.3.256-60). Si veda anche il riferimento di Iago all'"appetite" (2.3.342) di Desdemona.
[153] Cfr. Maus, *op. cit.*, p. 122.

La sessualità di Desdemona è dunque deforme perché ella desidera, perché desidera un uomo nero e più vecchio, e perché desidera anche Cassio. Questa triplice perversione del desiderio si innesta su quella che Alessandra Marzola ha individuato come caratteristica precipua di questo personaggio, ovvero la sua posa "inclining" (2.3.335), che dischiude tutta la minacciosità di un desiderio liberato[154]. "Inclining", qui presente come aggettivo qualificativo nella sua unica occorrenza in Shakespeare, segnala caratteristiche intrinseche e contraddittorie: altruismo incondizionato, pulsione erotica, ribellione aperta e imperiosa. Questa "multidirectional pose"[155] si propone allora come condizione in perenne divenire, una compresenza ossimorica di movimento e stasi, la cui intrinseca apertura verso l'altro diventa per Othello il segno della sconcia propensione di una sgualdrina.

Le proiezioni dell'immaginario di Iago operano un sortilegio sulla visione di Othello, che non è più in grado di discernere fra realtà e immaginario: nel gioco dei colori che nel dramma si sfumano o scuriscono a segnalare la colpa, Desdemona, sempre inclinata verso l'altro, assume una dimensione distorta e irrimediabilmente alienata da Othello che, sopraffatto dalla rivelazione, attribuisce a questa metamorfosi i contorni della mostruosità: "O monstrous! monstrous!" (3.3.428). È questa la "curse of marriage" secondo Othello[156], ovvero "that we can call these delicate creatures ours / And not their appetites!" (3.3.272-3).

Lo sfiguramento di Desdemona è per Othello rapido e imprevisto; d'un tratto, grazie all'uso sapiente da parte di Iago delle aporie del linguaggio, la figura della fanciulla che per Cassio era "a maid / That paragons description and wild fame; / One that excels the quirks of blazoning pens / And in th'essential vesture of creation / Does tire the inginer" (2.1.61-5), "the divine Desdemona" (2.1.73), "a most exquisite lady / […] a most fresh and delicate creature" (2.3.18-20), e per Othello "my fair warrior" (2.1.180), "my soul's joy" (2.1.182) e "my dear love" (2.3.8) si rovescia e annerisce diventando "lewd minx", "fair devil", "double-damned", "false as hell", "public commoner", "impudent strumpet", "whore", "that cunning whore of Venice / That married with Othello",

[154] Cfr. Marzola, "Shaping Scepticism", pp. 144-6.
[155] Ivi, p. 144.
[156] Parallelamente alla "curse of marriage", Shakespeare parla di "curse of service" (1.1.35), da cui Iago si sente afflitto a causa della mancata nomina a luogotenente da parte di Othello, che gli ha invece preferito il meno esperto Cassio: "'tis the curse of service: / Preferment goes by letter and affection / And not by old gradation, where each second / Stood heir to th' first" (1.1.34-7).

“mistress”, “flaming minister”. Desdemona, affetta da una “shadowing passion”[157] che ne oscura il chiarore, trascolora nel nero di Othello, finendo con l’incarnare l’eterna caduta: “her name, that was as fresh / As Dian’s visage, is now begrimed and black / As mine own face” (3.3.389-91); il suo corpo, brutalmente esposto e predato dall’immaginario di Iago, diventa per Othello il segno insopportabile della colpa di Desdemona e va dunque fatto a pezzi e depotenziato; “I will chop her into messes!” (4.1.197)[158], esclama infatti Othello poco dopo che Iago gli ha mostrato le presunte prove del tradimento:

> IAGO. Lie.
> OTHELLO. With her?
> IAGO. With her, on her, what you will.
> OTHELLO. Lie with her? on her? We say lie on her
> when they belie her! lie with her, zounds, that’s
> fulsome! – Handkerchief! confessions! Handkerchief!
> – To confess, and be hanged for his labour! First to be
> hanged, and then to confess: I tremble at it. Nature
> would not invest herself in such shadowing passion
> without some instruction. It is not words that shakes
> me thus. Pish! Noses, ears, and lips. Is’t possible?
> Confess! handkerchief! O devil!
> [He] falls in a trance.
> (4.1.33 -43)

Nel momento in cui tutta la tensione mostruosa si sposta (sebbene provvisoriamente) da Othello a Desdemona, il Moro esaspera i contorni del presunto crimine della moglie moltiplicandolo all’infinito. L’adulterio non è stato perpetrato una sola volta, ma “a thousand times committed” (5.2.210): l’“act of shame” (5.2.209) non è più allora questione di *miscegenation* con la sua minaccia di una prole abominevole mai nata, ma coincide con il fantasma di una Desdemona improvvisamente alterata, ‘nera’ e

[157] 3.3.478, 481; 4.2.38, 40, 74, 82, 88, 91-2, 92; 5.2.8; 4.1.40. Nel dramma ricorrono con frequenza, a partire dalla scena della tentazione fino alla seconda scena del quinto atto, sostantivi quali “strumpet” (nove volte, di cui sei in riferimento a Desdemona), “whore” (undici volte, di cui otto in riferimento a Desdemona), “minx” (due volte, di cui una in riferimento a Desdemona), “haggard” (una volta riferita a Desdemona).

[158] Solo pochi versi dopo, Othello proietta l’efferatezza del tradimento su parti di corpo, – “noses, ears, hands” (4.1.42) – che vengono così metaforicamente scisse dal resto del corpo di Desdemona e Cassio e si fanno metonimie di tutto l’orrore del loro crimine.

demoniaca, una femmina che è diventata, in un duplice sconciamento dell'eros, adultera[159].

Tuttavia, la posa "inclining" di Desdemona e la fantasmatica demonizzazione che ne deriva convivono con l'inscalfibile candore che la contraddistingue fin dopo la morte, e che Othello continua ad attribuirle mostrando aperture verso una concezione di femminilità nuova, racchiusa nell'appellativo ossimorico "my fair warrior" (2.1.180). Nel momento in cui Othello riconosce che "[his] wife is fair, feeds well, loves company, / Is *free of speech*, sings, plays and dances well: / Where virtue is, these are more virtuous" (3.3.186-9), egli valorizza infatti anche la libertà di parola della moglie, una licenza tendenzialmente demonizzata, o quantomeno censurata, dall'impianto socio-familiare *early modern*. Sebbene il verdetto finale di Othello sia categorico – "she must die, else she'll betray more men" (5.2.6) – lo sguardo del Moro su di lei non è mai altrettanto assoluto, ma oscilla continuamente fra visioni contraddittorie fino all'epilogo del dramma. Ed è proprio questa alternanza mostruosa tra 'bianco' e 'nero', castità e peccato, angelico e demoniaco, a mostrarsi come intollerabile per Othello e a imporgli di uccidere Desdemona:

> OTHELLO. A fine
> woman, a fair woman, a sweet woman!
> IAGO. Nay, you must forget that.
> OTHELLO. Ay, let her rot and perish and be damned
> tonight, for she shall not live.
> IAGO. Nay, that's not your way.
> OTHELLO. Hang her, I do but say what she is: so
> delicate with her needle, an admirable musician. O
> she will sing the savageness out of a bear! of so high
> and plenteous with and invention!
> IAGO. She's worse for all this.
> OTHELLO. O, a thousand, a thousand times: and then
> of so gentle a condition.
> (4.1.175-90)

[159] Cfr. Neill, "Introduction", p. 145.

Disorientato, lo sguardo di Othello si fa trasportare dall'insieme di soggettività contrastanti che attraversano Desdemona, costruita nel *play* come intrinsecamente duplice[160], ossimorica e costante solo nella sua posa di perenne inclinazione verso l'altro e verso una versione sempre nuova di sé[161].

Vale allora la pena di soffermarsi sul nome stesso di 'Desdemona'[162], che mi pare catalizzi la natura prismatica, plurale di questo personaggio dai volti e dalle voci mutanti, che inchiodano Othello ad un agone con i paradossi che vede in lei: dal greco *dus-daimon*, l'etimologia riflette la duplicità di un *daimon* che è sia spirito benigno che demone, a cui si aggiunge il prefisso peggiorativo *dus*, usato soprattutto in ambito medico per indicare alterazione, malformazione, anomalia. Desdemona è allora contemporaneamente demone e spirito, ma entrambi in una versione imperfetta, difettosa – un angelo malvagio, un demone buono.

Come nel caso di *Macbeth* con il corpo di Duncan prima e dei coniugi tiranni poi, anche la mostruosità deforme/informe di Desdemona assume quei tratti di oscenità che, alla stregua delle creature ignote – meravigliose e spaventose – della letteratura di viaggio coeva, suscitano un immediato bisogno di guardare e toccare con mano e, subito dopo, orrore e urgenza di nascondere. Il buio che Othello cerca per compiere il proprio atto omicida serve a proteggerlo dalla vista dei mille volti di Desdemona e del turpe scempio che ne conseguirà ("Put out the light, and then put out the light!", 5.2.7); analogamente, egli dovrà nascondere alla vista il corpo di lei senza vita, per celarlo a Emilia ma soprattutto per non vedere ciò che egli ha visto, per frapporre un sipario fra sé e lo spettacolo che paralizza la vista del cadavere di Desdemona, disteso sul letto nuziale ("Let me the curtains draw", 5.2.103)[163].

Solo nel quinto atto il letto nuziale di Othello e Desdemona, ossessione immaginativa dello sguardo maschile di Othello, Iago, Brabanzio e Roderigo, si

---

[160] Cfr. Peter Stallybrass, "Patriarcal Territories: The Body Enclosed", in Susan Snyder (a cura di), Othello*: Critical Essays*, New York: Garland, 1988, p. 272; Marzola, "Shaping Scepticism", p. 138.

[161] Come osserva Marzola, "la sua colpa non è che il precipitato di fantasie maschili che si esercitano liberamente sul materiale fertile offerto dalle sue virtù troppo variegate per non essere anche minacciose. Figlia obbediente e schiva ma anche ribelle, moglie devota ma anche audace e assertiva, Desdemona non si lascia ricondurre ad una fisionomia univoca, elude la presa delle interpretazioni, si offre, dentro e fuori la scena, alle predatorie proiezioni degli sguardi maschili" (*Othello: Passioni*, p. 35).

[162] Quello di Desdemona è l'unico nome che Shakespeare eredita da Cinzio, ma è anche l'unico nome in generale che la fonte menziona: gli altri personaggi della novella, quelli maschili, restano innominati e definiti dal loro rango o, come nel caso dell'antecedente di Othello, dal loro colore – il Moro, l'Alfiere, il Caporale.

[163] Cfr. Neill, "Unproper Beds", p. 394. Significative in questo senso è anche l'indicazione di scena nella quale Emilia "*draws the bed-curtains*" (s.d. 5.2.118-19).

materializza in scena dopo essere stato oggetto di "prurient speculation"[164] per il tutto il dramma ed essere stato evocato come il luogo per eccellenza della (presunta) consumazione dell'eros[165]. Presenza inquietante anche perché assente, oggetto di continue fantasie oscene, proprio questo letto rappresenta l'emblema della mostruosità deforme/informe che in *Othello* si nutre del rapporto fra vista e conoscenza. Quando finalmente prende forma comparendo in scena, esso appare, tuttavia, già irrimediabilmente deformato: la tragedia si chiude, infatti, con l'immagine oscena dei tre corpi privi di vita di Othello, Desdemona ed Emilia stesi uno accanto all'altro[166]. Si tratta di una vista che avvelena gli occhi ("poisons sight", 5.2.362), proprio come, nell'esordio del dramma, la scoperta dello sposalizio tra Desdemona e Othello avrebbe, secondo Iago, avvelenato la felicità di Brabanzio ("poison hisdelight", 1.1.67):

> LODOVICO (*a Iago*). Look on the tragic loading of this bed:
> This is thy work. The object poisons sight,
> Let it be hid.
> (5.2.361-3)

La perversione dei significati associati al letto nuziale ha origine nelle proiezioni di Iago, quando l'alfiere localizza il crimine della donna proprio su quel talamo trasformato da culla dell'eros coniugale a nido di desiderio scandaloso. È sempre Iago, poi, che suggerisce a Othello di non avvelenare Desdemona ma di strangolarla nel suo letto contaminato ("Do it not with poison, strangle her in her bed – / even the bed she hath contaminated", 4.1.204-205), quel letto che è ora per il Moro macchiato dalla sfrenata lussuria della moglie:

> Strumpet, I come.
> Forth of my heart those charms, thine eyes, are blotted,
> Thy bed, lust-stained, shall with lust's blood be spotted.
> (5.2.34-6)

[164] Neill, "Introduction", p. 140.
[165] Assai numerosi nella tragedia sono i riferimenti diretti al letto in cui Othello e Desdemona hanno (o non hanno) consumato il loro matrimonio: 2.3.249; 4.1.3-; 4.2.106-107; 4.3.5-6, 11-12, 20; 5.1.36; 5.2.24, 181, 361, cui si aggiungono le indicazioni di scena riportate nell'edizione Arden a cura di Honigmann: s.d. 5.2; 5.2.19-20, 83-4, 104-105, 123-4, 195-6. Altri riferimenti indiretti sono presenti nella scena iniziale, analizzata in apertura di questo paragrafo.
[166] Desdemona muore, dopo un'agonia durata quaranta versi, strangolata da Othello; Emilia viene pugnalata da Iago, dopo averlo tradito rivelando la sua congiura mortifera; Othello, invece, si suicida con un pugnale dopo aver scoperto di essere stato ingannato da Iago e aver ucciso Desdemona senza motivo.

Questo fantasmatico e feticizzato letto nuziale è, inoltre, deformato soprattutto perché non diventa mai realmente letto di eros, ma viene immediatamente trasformato nel luogo del suo rovescio mortale, il palcoscenico di una vista oscena e per questo attraente per il pubblico[167]. Il mostruoso in *Othello* lavora secondo questa traccia: se non può darsi *eros*, allora esisterà solo *thanatos*, che si impone prepotentemente acquistando, nel finale della tragedia, la dignità sublime del suo opposto.

Infine, il letto nuziale diventa qui un oggetto scandaloso che occorre nascondere e restituire alla dimensione dell'informe, perché esso è orrendamente distorto dalla oscena presenza di tre corpi, una triade mortifera che sconcia il primo – ma anche l'ultimo e, forse, l'unico – vero incontro della coppia in scena[168], impedendo che la morte di Othello diventi catartica.

Solo a Desdemona, nella conclusione del quinto atto, viene tragicamente conferita una forma che vanifica i tentativi mistificatori e infamanti della parola di Iago e Othello, ma al prezzo della soppressione della sua vita:

> I'll not shed her blood
> Nor scar that wither skin of hers then snow
> And smooth as monumental alabaster.
> (5.2.3-5)

Solo da morta l'aberrante instabilità di questa donna, che "can turn, and turn, and yet go on / And turn again" (4.1.253-4), viene depotenziata e costretta a uno stato di perfetta e immutabile stasi che pone fine al suo vagabondare identitario e le dona il candore e la solidità dell'alabastro. Preda dell'immaginario in quanto corpo, Desdemona non può allora esistere se non come immobile pietra funebre[169].

---

[167] Cfr. Lynda E. Boose, "'Let it be Hid': The Pornographic Aesthetic of Shakespeare's *Othello*", in Lena Cowen Orlin (a cura di), *Othello*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004, p. 25.
[168] Cfr. Neill, "Introduction", p. 138.
[169] Come Desdemona, anche Hermione in *The Winter's Tale* subisce un processo metamorfico simile, che la trasforma (per un intervallo di mistificazione) in una statua. Su questo passaggio assai complesso del dramma romanzesco, che ha chiare implicazioni legate anche ai temi dell'iconoclastia e del culto mariano nell'Inghilterra post-luterana, si veda, fra gli altri, Ruth Vanita, "Mariological Memory in *The Winter's Tale* and *Henry VIII*", *Studies in English Literature, 1500-1900* 40.2, 2000, pp. 311-37; Davide Del Bello, "Shakespeare the Mystifier", in Davide Del Bello e Alessandra Marzola, *Shakespeare and the Power of Difference*, Roma: Aracne, 2011, pp. 213-17; Maria Del Sapio Garbero, "Shakespeare's Maternal Transfigurations", in Karen Bamford e Naomi J. Miller (a cura di), *Maternity and Romance Narratives in Early Modern England*, Farnham: Ashgate, 2015, pp. 93-117.

Vale la pena sottolineare che, in *Othello*, la morte di Desdemona è radicalmente diversa rispetto alla versione di Cinzio, in cui il corrispettivo di Iago pugnala tre volte la fanciulla e le fracassa il cranio con un colpo[170]. In Shakespeare, invece, benché il suggerimento giunga comunque da Iago, Othello uccide la moglie da solo, strangolandola e senza versare sangue per non guastarne la perfezione eburnea; il corpo di Desdemona rimane così intatto e avvolto nel suo sudario[171], un involucro vuoto ma definito di soggettività che non esistono più; e nella morte senza sangue Othello ritrova in lei una femminilità non contaminata e finalmente pura, finalmente fissa nella sua forma.

3.2.2. Le migrazioni dell'informe

In *Othello* l'anamorfosi non riguarda solo i lineamenti dei personaggi che l'immaginario proiettivo continua a modificare, ma anche la categoria, soggetta a continue mutazioni, del mostruoso informe, un costrutto che non evolve, ma migra da un soggetto all'altro, dall'immaginario di Iago a quello di Othello. Sono migrazioni che scaturiscono dalla deformazione della conoscenza, ovvero dall'infrangersi della superficie riflettente del mondo da cui emerge, tutto d'un tratto, l'opposto di ciò era noto: si affaccia un vuoto sconvolgente dal piano vendicativo di Iago, nelle cui trame affiora l'ansia storica di una cultura che sta rivoluzionando i propri paradigmi[172]. Il punto focale del nostro percorso, in cui ricomprendere ora anche il processo di deformazione dell'eros di Desdemona nonché il suo desiderio scandalosamente vivo, verrà spostato nelle prossime pagine su Othello, che nella tragedia diventa agente e vittima di una mostruosità sempre più prossima alla dimensione dell'informe. È uno sviluppo inverso rispetto a quello che interessa Desdemona la quale nella morte ritrova una forma granitica e tremendamente immutabile.

Dalla fine del primo atto e almeno per gran parte del quarto, i mostri informi nel *play* sono quelli tipici del canone shakespeariano, ovvero le rappresentazioni plasmate e proiettate dalla mente visionaria di Iago, che, per crearle e per dischiudere il vuoto nella

[170] "Then, placing her in the bed, and breaking her skull, [the Ensign] and the Moor made the ceiling fall as they had previously planned" (cfr. Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare – Vol. 7*, Londra: Rouledge, 1973, p. 251).
[171] Non a caso Desdemona chiede a Emilia di essere avvolta nel proprio lenzuolo matrimoniale, qualora dovesse morire: "If I do die before thee, prithee shroud me / In one of these same sheets" (4.2.22-3).
[172] Gli studi di Marzola e Serpieri fungono da base per le riflessioni contenute anche in questa sezione.

verità delle cose, si nutre dell'immaginario del suo tempo, o meglio di ciò che sta nelle sue pieghe[173]:

> IAGO. There are many events
> in the womb of time, which will be delivered.
> […]
> I have't, it is engendered. Hell and night
> Must bring this monstrous birth to the world's light.
> (1.3.370-1, 402-403)

Quella che Iago orchestra, muovendo gli altri personaggi come pedine, è una trama[174] radicata nella deformazione della conoscenza, nella perversione di ciò si crede di sapere; è una trama che "engenders" – genera – in Othello dubbio, sospetto e orrore, mentre lo spinge a cercare le prove empiriche di un crimine che non c'è mai stato. Nulla esiste più, sembra ricordarci Iago, facendosi portavoce di uno scetticismo di matrice classica esasperato, di una posa di perenne interrogazione come invito a "mettere in questione non la verità, ma la sua dogmatica assolutezza"[175].

Fu Stanley Cavell, in un celebre saggio, a sottolineare che il finale tragico del dramma mostra le conseguenze catastrofiche di quello scetticismo riscoperto nel Rinascimento europeo e inglese come strumento di liberazione gnoseologica, come risposta al problema epistemologico che domina tutto il pensiero filosofico moderno[176]. A differenza di quello rinascimentale, tuttavia, lo scetticismo di Iago non è finalizzato a produrre nuova conoscenza, quanto piuttosto a partorire mostri, poiché si nutre di un sapere deformato e menzognero:

> OTHELLO (*a Emilia*). Cassio did top her: ask thy husband else.

---

[173] Cfr. Marzola, "*Othello* e le trame del desiderio"; Marzola, *Othello: Passioni*. Per una lettura delle proiezioni di Iago come nascite mostruose, si rimanda invece a Burnett, *Constructing 'Monsters'*, pp. 120-3; Neill, "Introduction", p. 141.

[174] Iago, sul modello della tradizione dei personaggi machiavellici, illustra il suo piano a Roderigo e al suo pubblico in soliloqui: 1.3.302-403; 2.1.212-310; 2.3.330-83; 3.3.323-32; 4.1.44-8, 94-100; 4.2.171-246; 5.1.1-22.

[175] Marzola, *Othello: Passioni*, p. 29.

[176] Cfr. Stanley Cavell, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro Shakespeare*, Torino: Einaudi, 2004 (ed. rivista in inglese 2003), p. 150. Il tema dello scetticismo in *Othello* viene affrontato anche da Howard Marchitello, "Shakespeare's *Othello* and Vesalius's *Fabrica*: Anatomy, Gender, and the Narrative Production of Meaning", in id., *Narrative and Meaning in Early Modern England: Browne's Skull and Other Histories*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 10-38; Marzola, "Shaping Scepticism"; Marzola, *Othello: Passioni*, pp. 29-31.

O, I were damned beneath all depth in hell
But that I did proceed upon just grounds
To this extremity. Thy husband knew it all.
[…]
OTHELLO. 'Tis pitiful; but yet Iago knows
That she with Cassio hath the act of shame
A thousand times committed.
(5.2.134-7, 208-10)[177]

Othello, Iago lo sa bene, è un essere intrinsecamente empirico che – come ricorda Serpieri – cerca di "mantenere l'equilibrio dell'eroe rinascimentale e di rappresentare la razionalità del logos"[178], aggrappandosi a brandelli di sapere radicati in ciò che ha percepito attraverso i sensi per giustificare la propria furia cieca agli altri e a se stesso. Ma la natura tragica di questo dramma deriva dal fatto che Iago addestra Othello a un dubbio radicale e generalizzato privo della metodicità cartesiana tipica dell'essere pensante[179]. Il dubbio scettico di Iago prima e di Othello poi può, invece, solo dar voce a quell'orrifico vuoto di senso cui l'inquinamento linguistico di Iago[180] sembra continuamente alludere. Sebbene il dramma si caratterizzi per un'insistenza ossessiva sul paradigma della vista, le scene che Iago invita a guardare appartengono alla dimensione del "vicariously visual"[181], di ciò che può solo essere visto con la fantasia, mediato dagli occhi della mente. Vediamo qualche esempio:

Didst thou not *see*
her paddle with the palm of his hand? Didst not
mark that?
[…]
Look to your wife, *observe* her well with Cassio.

[177] Per Othello, l'unica certezza è: "I know this act shows horrible and grim" (5.2.201).
[178] Serpieri, *Othello, l'eros negato*, p. 199.
[179] Con l'espressione 'dubbio cartesiano', sintetizzato nel proverbiale "cogito ergo sum", s'intende una visione scettica generalizzata applicata con rigore scientifico e metodologico a tutto l'universo: è la cifra stilistica dell'essere razionale, che si distingue per la capacità di sottoporre a un processo di messa in discussione ogni cosa, per giungere alla conclusione – lontana dalla visione pirroniana del dubbio radicale – che esiste qualcosa che si sottrae al dubbio, ovvero il fatto di stare dubitando. Si tratta, ovviamente, di una questione ben più ampia, per cui si rimanda a: Cavell, *op. cit.*; Richard H. Popkin, *Storia dello scetticismo*, trad. di Rodolfo Rini, Milano: Mondadori, 2008 (1ª ed. inglese 1960); Annalisa Coliva, *Scetticismo: dubbio, paradosso e conoscenza*¸ Milano: Laterza, 2012.
[180] Cfr. Fusini, *op. cit.*, p. 216.
[181] Parker, *op. cit.*, p. 247.

Wear your eyes thus, not jealous nor secure;
I would not have your free and noble nature
Out of self-bounty abused: *look* to't.
(2.1.251-3, 3.3.200-203; corsivi miei)

Lo sguardo di Iago, che scruta con l'immaginazione le camere da letto altrui per restituirne gli orrori, non è solo quello di un osservatore pornofilo, insistentemente voyeurista. È anche e soprattutto lo sguardo inquisitore di una spia mossa dal bisogno compulsivo di prove che, tuttavia, possono esistere solo negli occhi di chi le cerca[182]. Nell'episteme rinascimentale caratterizzata dalla nuova centralità del paradigma oculare, vedere equivale a sapere, poiché è la vista il senso principe per la conoscenza[183]: "No, Iago, / I'll see before I doubt, when I doubt, prove"; "give me the ocular proof"; "make me to see't" (3.3.192-3, 363, 367). In mancanza di prove oculari, lo sguardo di Othello viene allora distorto per mostrare ciò che non c'è:

IAGO. Stand you a while apart,
Confine yourself but in a patient list.
[…] Do but encave yourself
And *mark* the fleers, the gibes and notable scorns
That dwell in every region of his face;
For I will make him tell the tale anew
Where, how, how oft, how long ago, and when
He hath and is again to cope your wife.
I say, but *mark* his gesture; marry, patience,
Or I shall say you're all in all in spleen
And nothing of a man.
(4.1.75-90, corsivi miei)

Nascondersi, spiare e osservare sono le funzioni di uno sguardo predisposto a "uno spettacolo dei segreti"[184] nell'era dominata da sguardi anatomici che cercano di carpire l'interno dei corpi[185] e dal passaggio a una concezione intromissiva della vista[186]. Qui

[182] Cfr. "Evidence is in the eye of the beholder" (Maus, *op. cit.*, p. 125).
[183] Cfr. Del Sapio Garbero, "Troubled Metaphors", pp. 44, 65.
[184] Marzola, *Othello: Passioni*, p. 102.
[185] Cfr. Del Sapio Garbero, "New Visual Paradigms", pp. 5-9.
[186] Come anticipato nel primo capitolo (1.4), il riferimento è al dibattito rinascimentale relativo a due teorie contrapposto della vista: quella estromissiva ("the projective power of the soul to […] produce objects of

Iago esorta, infatti, Othello non a guardare *dentro* ma *da dentro*: il verbo 'to encave'[187] sembra rimandare non solo all'atto del nascondersi ma più propriamente a quello del nascondersi dentro sé stessi, alludendo così all'immagine di un corpo raggomitolato quasi in posizione fetale[188], che si nutre delle proprie visioni alterate dall'orrore di quello che l'occhio potrebbe vedere, ossia una deformazione mostruosa dei segni. Benché Iago si riproponga di far confessare a Cassio il suo tradimento, egli invita Othello a osservarlo ("mark"), non ad ascoltarlo; questo perché, come Dio, l'occhio tutto vede e tutto conosce[189]: Othello viene così ingannato dall'illusione che il suo sguardo onnisciente possa penetrare le superfici opache tanto di Cassio quanto di Desdemona. Come ricorda Serpieri, dopo tutto, i segni in *Othello* non sono altro che simulacri che parlano della storia 'reale' solo in apparenza[190].

Questo vale anche, e in particolar modo, per la prova oculare per eccellenza attorno alla quale Iago tesse le fila della sua trama: il fazzoletto che Othello ha ricevuto dalla madre e poi donato a Desdemona con la preghiera di non separarsene mai[191]. Il fazzoletto viene citato compulsivamente a partire dalla terza scena del terzo atto, quando Emilia lo sottrae – su richiesta di Iago – alla sua padrona e lo consegna al marito (3.3.294-7, 311-13).

Nel momento in cui Iago, nel mezzo della prima scena della tentazione (3.3), rivela a Othello di aver visto Cassio asciugarsi la barba con il fazzoletto di Desdemona – "a handkerchief / Spotted with strawberries" (3.3.437-8) – quell'oggetto diventa per il Moro la prova inconfutabile del tradimento di lei, una dimostrazione empirica che la

---

vision") e quella intromissiva che, come spiega Stuart Clark, divenne preponderante a partire dall'inizio del XVI secolo come "the projective power of objects to emit their own likenesses then have them propagated through a medium and replicated in the faculties of senses" (*op. cit.*, p. 17). Cfr. Stuart Clark, *op. cit.*, pp. 9-38; Del Sapio Garbero, "Troubled Metaphors", p. 49.

[187] La definizione nell'*OED* di questo verbo fortemente icastico, per cui si registra quest'unica occorrenza, è: "to put into a cellar; to hide" (a1616). Dal francese antico 'encaver' (*en + cave, in + cellar*).

[188] Lo stesso si è detto di Ariel, imprigionato da Sycorax per dodici anni in un tronco cavo di un pino (cfr. Paragrafo 2.4.1.) e si dirà di Poor Tom che emerge dal "happy hollow of a tree" (*King Lear*, 2.2.173) (Cfr. Paragrafo 4.3.).

[189] Cfr. Stuart Clark, *op. cit.*, p. 12.

[190] Cfr. Serpieri, *Othello, l'eros negato*, p. 204. È il caso, ad esempio, della metafora del ragno con la quale Leontes sintetizza il duplice processo del vedere e dell'introiettare ciò che lui stesso ha creato sotto forma di visione allucinatoria ("I have drunk and seen the spider", *The Winter's Tale*, 2.1.46; cfr. Del Sapio Garbero, "Troubled Metaphors", pp. 47-9), nonché dell'affermazione di Brutus di fronte al fantasma di Cesare ("I think it is the weakness of mine eyes / That shapes this monstrous apparition", *Julius Caesar*, 4.3.280-1).

[191] Per un saggio dedicato alla simbologia e alle funzioni del fazzoletto nel dramma, si veda Ian Smith, "Othello's Black Handkerchief", in Lena Cowen Orlin (a cura di), *op. cit.*, pp. 95-120. Altre riflessioni sul tema sono contenute, fra gli altri, in Newman, *op. cit.*, pp. 150-5; Burnett, *Constructing 'Monsters'*, pp. 109-15; Maddalena Pennacchia, "Female Marginalia: Handkerchiefs at the Borders of Tudor History", in Carla Dente e Stephen Orgel (a cura di), *Textus. Marginal Textualities* 22:3, 2009, pp. 699-713.

castità adamantina di Desdemona non può confutare, perché, essendo invisibile ("her honour is an essence that's not seen", 4.1.16), essa non può dimostrare la sua innocenza. Dopo che Othello si è 'accertato' della sua attendibilità tramite una catena di testimonianze distorte, questa conferma gli si mostra tanto orrenda da fargli perdere i sensi poco: "Handkerchief! confessions! handkerchief! […] [*He falls in a trance*.]" (4.1.37, s.d. 43-4). Come il letto nuziale, anche il fazzoletto di Othello domina la scena, pur non comparendo, proponendosi come correlativo oggettivo di una mostruosità irredimibile che con il sangue deve essere espiata[192]. Othello cede a una fantasia di trasparenza totale, quella per cui i significati cui il fazzoletto rimanda possano essere incontrovertibili: "I saw my handkerchief in's hand!", "I saw the handkerchief", "I saw it in his hand, / It was a handkerchief, an antique token / My father gave my mother" (5.2.62, 66, 213-15).

Oramai Othello è preda di Iago, inviluppata nella tela di ragno del suo scetticismo che ha intaccato per sempre il suo incrollabile empirismo baconiano, avvelenando prima il suo sguardo e poi, di conseguenza, la sua salda fiducia nella moglie, che era solo la fragile copertura di mostri già latenti nella mente del Moro: l'alfiere si è limitato a destare quei mostri, a *pro-iettarli*[193].

Tuttavia, se Iago riesce nell'impresa di (di)mostrare a Othello che niente è come sembra; dal canto suo, Othello – in piena crisi di conoscenza – resiste all'idea nichilista che nulla possa avere un senso: un senso a quanto gli sta accadendo lo trova, ed è aberrante. Il dubbio per Othello è sufficiente a dar vita a una nuova forma di conoscenza alterata: se non ci può essere la certezza dell'innocenza di Desdemona, allora esisterà solo la certezza della sua colpa, turpe ed eterna. E che le colpe in *Othello* siano mostruose è evidente già nei versi nei quali Iago – che cova rancore per i torti subiti nella sfera pubblica e privata – descrive la propria gelosia come una creatura annidata nella sua mente, nella fucina di forme inesistenti modellate come colpe ("faults"):

As I confess it is my nature's plague

[192] Come ricorda Smith, "in Shakespeare's time the strawberry pattern embroidered on a white cloth would most likely have been in black work" ("Othello's Black Handkerchief", p. 96); è, allora, possibile rileggere il fazzoletto come una rappresentazione simbolica della morte di Desdemona: lei è il bianco della stoffa, Othello il nero che ne macchia la superficie candida mentre il colore il rosso delle fragole (presente, anche se non visibile) rappresenterebbe il sangue di lei versato dalla mano di Othello.

[193] Cfr. Marzola, *Othello: Passioni*, p. 30. Nel senso etimologico del termine 'proiettare', dal latino tardo *proiectare*, derivato da *proiectus*, participio passato di *proicĕre* ('gettare avanti'), composto di *pro-* e *iacĕre*, 'gettare'.

To spy into abuses, and oft my jealousy
Shapes faults that are not.
(3.3.149-51)

Poiché al tempo le metafore che esaltavano l'occhio lo raffiguravano spesso come spia e sentinella, non sorprende che la definizione della gelosia data da Iago, e divenuta proverbiale, la rappresenti come un mostro fatto di soli occhi: "it is the green-eyed monster, which doth mock / The meat it feeds on" (3.3.168-9). Quello tratteggiato dall'alfiere per ipotiposi è un essere informe che divora la propria carne fino a non lasciarne traccia e a ridursi, appunto, a un paio di occhi verdi[194]. Si tratta di una passione morbosa che, nelle parole di Emilia, è "begot upon itself, born on itself" (3.4.162), un'essenza informe in perenne autogenesi, immersa in una mostruosità ciclica che, come vedremo, rimanda alla dicotomia pienezza-vacuità della 'O' di Othello.

Sebbene Desdemona preghi affinché il marito rimanga indenne dagli effetti del mostro ("Heaven keep that monster from Othello's mind!", 3.4.177), sappiamo bene che la mente di Othello viene infettata rapidamente dal veleno della gelosia che Iago vi ha versato[195]. E, come sottolinea Cavell, la precipitosità con cui l'amore di Othello si tramuta in un dubbio che non conosce ragioni è, di fatto, il ritmo tipico dello scetticismo[196].

Generato dalla sua iniziale (e pretestuosa) reticenza a rivelare al Moro i propri sospetti, il mostruoso annidato nella mente di Iago ha tratti tipicamente *early modern*: segreto e potenzialmente disturbante, esso alimenta nell'altro il desiderio di vedere e guardare la sua messa in mostra:

Think, my lord! By heaven, thou echo'st me
As if there were some monster in thy thought
Too hideous to be shown. Thou dost mean something […].

---

[194] Come ricorda Burnett, l'origine della personificazione della gelosia come mostro dagli occhi verdi non è ben chiaro; tuttavia, egli sottolinea che questa metafora era molto probabilmente percepita come mostruosa dal pubblico *early modern* anche solo perché evocava l'immagine di un uomo nero con gli occhi verdi, qualcosa di inaudito e – quindi – spaventoso (cfr. *Constructing 'Monsters'*, p. 103).

[195] La tentazione di Iago espressa in questi termini ricorda quella di Lady Macbeth che, quando "pour[s] [her] spirits" (1.5.26) nell'orecchio del marito, richiama gli avvelenamenti per via aurale (cfr. nota 73 del presente capitolo).

[196] Cfr. Cavell, *op. cit.*, p. 152. È significativo che Cavell, come altri dopo di lui, paragoni la gelosia improvvisa e violenta di Othello a quella dell'altro personaggio notoriamente geloso nel corpus shakespeariano, Leontes in *The Winter's Tale*: come Othello, Leontes spia la moglie Hermione con l'amico Polixenes, come Othello travisa i loro segni e sguardi, e come Othello converte la propria gelosia in furia violenta che conduce alla morte – in questo caso apparente – di Hermione, a sua volta 'trasformata' in statua di pietra.

As if thou then hadst shut up in thy brain
Some horrible conceit. If thou dost love me
Show me thy thought.
(3.3.109-19)

Creando una struttura di parallelismi per sinonimia – "thought"/"brain", "monster"/"conceit", "hideous"/"horrible" – Othello paragona il mostro informe nella mente di Iago a un embrione di idea[197] che attende di essere partorita dopo una lunga gestazione nel grembo dell'alfiere, e che di fatto verrà alla luce nel linguaggio deformato che Iago indirettamente accosta alla parola della conoscenza. Othello chiede a Iago di mostrargli il suo pensiero, rendendo visibile e conoscibile ciò che sa ("show me thy thought", 3.3.119), perché la parola del luogotenente, allusiva e lacunosa, non può non avere per Othello un significato ("thou dost mean something", 3.3.111). L'atto di fare eco alle parole del Moro svela, infatti, il vuoto nel linguaggio di cui Iago si fa ambasciatore nel dramma:

OTHELLO. Discern'st thou aught in that?
Is he not honest?
IAGO. Honest, my lord?
OTHELLO. Honest? Ay, honest.
IAGO. My lord, for aught I know.
OTHELLO. What dost thou think?
IAGO. Think, my lord?
OTHELLO. Think, my lord! By heaven, thou echo'st me […].
(3.3.102-109)

Il mostro informe si nasconde, allora, nelle aporie di una parola non più piena, in un linguaggio che non è più specchio del pensiero: a parlare sono i buchi, il "vuoto aperto nella parola" che "dischiude […] la promessa di un mistero da scoprire" dentro e oltre la parola, che è però solo l'eco di un mostro[198]. Questa deformazione del linguaggio, che fa rimbombare le parole di Othello, non è solo strumento per la mistificazione della conoscenza e per il concepimento degli scenari distruttivi di Iago; essa si manifesta anche

[197] Cfr. *OED*, 'conceit': "1.a. Something *conceived* in the mind; a notion, conception, idea, or thought" (a1393).
[198] Marzola, "*Othello* e le trame del desiderio", p. 78.

nella forma di una radicale destrutturazione dell'impianto retorico e dialettico di Iago e Othello, entrambi abilissimi oratori seppur in modo diverso. Si tratta di un processo che si dipana secondo linee differenti ma coerenti con gli sviluppi della retorica del Moro e del suo alfiere in tutto il *play*. Da un lato, la parola di Iago – antieroe dal machiavellismo tutto cerebrale, "personaggio della negazione"[199] e padrone della seduzione verbale – alla fine dell'ultimo atto semplicemente svanisce in un afflato di nichilismo. Reticente e astuto, egli decide infatti di cedere a uno scetticismo assoluto che nega, nella sua forma tautologica, ogni possibilità ulteriore di conoscenza, devastando tutto e scegliendo di tacere, perché non c'è più nulla da dire:

> Demand me nothing. What you know, you know.
> From this time forth I never will speak a word.
> (5.2.300-301)

Dall'altro lato, si assiste alla disarticolazione della lingua di Othello, definita da Iago in esordio come "a bombast circumstance / Horribly stuffed with epithets of war" (1.1.12-13). Benché dichiari di essere "rude in [his] speech / And little blest with the soft phrase of peace" (1.3.82-3), in senato Othello il Moro, generale veneziano, si distingue infatti per l'uso magistrale e pomposo dell'oratoria bellica e per uno stile ricercato, imperniato sull'uso altisonante dell'iperbole[200]; quando parla, Othello si appropria degli stilemi tipici dell'eroe di un *romance* epico-cavalleresco[201], sfoggiando un linguaggio roboante che raggiunge il suo apice nell'afflato amoroso rivolto a Desdemona subito dopo il suo sbarco a Cipro:

> O my fair warrior!
> […]
> It gives me wonder great as my content
> To see you here before me! O my soul's joy,
> If after every tempest come such calms,
> May the winds blow till they have wakened death,

[199] Serpieri, *Othello, l'eros negato*, p. 206.
[200] Cfr. ivi, p. 208; Shaul Bassi, "Introduzione", in William Shakespeare, *Othello*, a cura di Shaul Bassi, trad. di Alessandro Serpieri, Venezia: Marsilio, 2009, p. 21.
[201] Cfr. Daniel J. Vitkus, "The 'O' in *Othello*: Tropes of Damnation and Nothingness", in Philip C. Kolin (a cura di), Othello*: New Critical Essays*, New York e Londra: Routledge, 2002, p. 349. Celebri esempi dell'eloquio di Othello si ritrovano ai versi 1.3.77-95, 1.3.129-70; 3.3.348-60; 5.2.336-54.

And let the labouring bark climb hills of seas,
Olympus-high, and duck again as low
As hell's from heaven. If it were now to die
'Twere now to be most happy, for I fear
My soul hath her content so absolute
That not another comfort like to this
Succeeds in unknown fate.
(2.1.180-91)

E la disarticolazione di questa compattezza retorica è tanto più clamorosa se si tiene conto che l'impalcatura dei discorsi di Othello sorregge, contiene e conferisce soggettività a uno stile identitario tanto roboante quanto fragile: è significativo infatti che il nome di Othello venga pronunciato per la prima volta solo nella terza scena del primo atto ("valiant Othello", 1.3.49) e proprio in senato per voce del Doge, come segno della sua appartenenza ai luoghi e ai discorsi del potere veneziano. Non a caso, proprio nel corso delle scene della tentazione di Iago, la magniloquenza stentorea di Othello si disarticola gradualmente, a tal punto che – a partire dalla terza scena del terzo atto – lo stile e la sintassi ornata del Moro lasciano spazio a frasi spezzate, domande, esclamazioni, esitazioni ed echi delle parole di Iago, fino a culminare in un momento di totale frattura del verso (non più il *blank verse*) e del fraseggio. Di fronte all'atroce prova per lui inequivocabile del tradimento di Desdemona, la corazza retorica di Othello infatti crolla, come il suo corpo travolto da una crisi epilettica:

Lie with her? lie on her? We say lie on her
when they belie her! Lie with her, zounds, that's
fulsome! – Handkerchief! confessions! handkerchief!
– To confess, and be hanged for his labour! First to be
hanged, and then to confess: I tremble at it. Nature
would not invest herself in such shadowing passion
without some instruction. It is not words that shakes
me thus. Pish! Noses, ears, and lips. Is't possible?
Confess! handkerchief! O devil!
[He] falls in a trance.
(4.1.35-43)

Per la verità, lo stile altisonante di Othello riemerge, benché con minore pompa, dalla palude della sua accecante gelosia in alcuni spiragli del dramma, ad esempio nel suo celebre addio alle pompe e ai fasti del mondo (3.3.341-60), quando rivela a Desdemona di aver scoperto il suo peccato (4.2.48-65) e, soprattutto, nel quinto atto, nell'ultimo racconto di sé prima della morte (5.2.336-54). Il *play*, tuttavia, espone il linguaggio di Othello e di Iago nel suo vuoto costitutivo, come il residuo di una parola capace e potente che non ha più forma.

Quando Othello sviene, si disintegra – insieme al suo linguaggio – anche ciò che egli è ed è stato, ovvero la forma identitaria conferita dall'involucro della sua armatura: emerge così, repentinamente, il tratto informe della mostruosità di Othello. La deformazione dell'eros, della conoscenza e della parola conduce in *Othello*, infatti, soprattutto alla dissoluzione della soggettività del protagonista eponimo, che perdendo la propria forma[202] galleggia in un limbo di insussistenza lacerato dal proprio peccato e sospeso fra innumerevoli dualismi – straniero/cittadino, carnefice/vittima, nero/bianco, Barbaro errante/generale cristiano, *outsider*/*insider*, fautore di un atto orrendo/lord gentile.

Come più volte sottolineato dalla critica, la visione che Othello ha di sé dipende principalmente da ciò che su di lui proietta lo sguardo di Desdemona, sua primaria fonte identitaria:

> There where I have garnered up my heart,
> Where either I must live or bear no life,
> The fountain from the which my current runs
> Or else dries up […].
> (4.2.58-61)

Dopo tutto, i due si sono innamorati riflettendosi l'uno nell'altra e ritrovando l'uno nell'altra parti di sé da amare: Desdemona vede in lui il sogno di avventure esotiche ed eroiche oltre le costrizioni sociali, Othello trova in lei una pietà e uno sguardo caritatevoli che cancellano la macchia nera del suo peccato originale[203] ("she loved me for the dangers

[202] Ivi, pp. 347-62; Marzola, "*Othello* e le trame del desiderio".
[203] Fino almeno alla fine del XVI secolo, il dibattito sulle cause della *blackness* si basava su fonti classiche, piuttosto che su esperienze dirette; fondamentali in tal senso sono i racconti di George Best, esploratore che partecipò alle spedizioni di Martin Frobisher nel Nuovo Mondo nel 1577 e 1578, nonché autore di *A true discourse of the late voyages of discoverie: for the finding of a passage to Cathaya* (1578), poi incluso nella raccolta di Richard Hakluyt, *Principal Navigations Voyages Traffiques & Discoveries of the English Nation*

I had passed / And I loved her that she did pity them", 1.3.168-9). Nel momento in cui Desdemona si mostra a Othello deturpata dal desiderio e perciò dalla colpa, anche la percezione che il Moro ha di sé cambia: come afferma Maus, "Othello's monster *is* an echo, a reverberation of the self ascribed to the other"[204]. Othello è, dunque, schiacciato dall'improvvisa consapevolezza della sua natura 'nera' inquinata e inquinante[205], della colpa inscritta nelle trame del colore demoniaco della sua pelle di barbaro:

> 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 […].
> […]
> Her name, that was as fresh
> As Dian's visage, is now begrimed and black
> As mine own face[206].
> (3.3.267-70, 389-91)

In un celebre monologo, Othello prende allora congedo dalle parti 'bianche' di sé, degne dell'amore puro di Desdemona, del suo rango militare e della retorica epica dei suoi discorsi di guerra:

> O now for ever
> Farewell the tranquil mind, farewell content!
> Farewell the plumed troops and the big wars
> That makes ambition virtue! O farewell,
> Farewell the neighing steed and their shrill trump,
> The spirit-stirring drum, th'ear-piercing fife,
> The royal banner, and all quality,

(1598–1600) [Cfr. Mary C. Fuller, *Remembering the Early Modern Voyage: English Narratives in the Age of European Expansion*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008, pp. 21-67]. Secondo il credo più diffuso nella cultura *early modern*, riportato da Best ma anche da Leone l'Africano e Hakluyt, il colore nero della pelle era il segno della maledizione inflitta originariamente ai discendenti di Cam, secondo figlio di Noè, per i crimini del padre. Per un testo di riferimento sul tema, si veda David Mark Whitford, *The Curse of Ham in the Early Modern Era: The Bible and the Justification for Slavery*, Farnham: Ashgate, 2009.

[204] Maus, *op. cit.*, p. 125.

[205] Cfr. Janet Adelman, "Iago's Alter Ego: Race as Projection in Othello", *Shakespeare Quarterly* 48:2, 1997, p. 126.

[206] Si confronti l'uso del termine più raffinato "visage" in riferimento a Diana, e quindi per traslazione a Desdemona, con quello del corrispettivo ben più comune e colloquiale "face" per Othello.

Pride, pomp and circumstance of glorious war!
And, O you mortal engines whose rude throats
Th'immortal Jove's dread clamours counterfeit,
Farewell: Othello's occupation's gone.
(3.3.350-60)

Il generale Othello non esiste più. La scoperta del desiderio di Desdemona ha fatto infatti emergere un altro Othello: non più il Moro, ma il nero, l'Altro. Ciò che resta della pienezza illusoria del suo io è un involucro cavo, rappresentato dalla 'O' del suo nome non a caso replicata in questo scorcio di dramma nelle esclamazioni sbigottite degli astanti ("Oh!)[207]. Il 'nero' di Othello è anche e soprattutto il colore della dannazione eterna nell'Inghilterra post-luterana, che si abbatte sul Moro – "once so good, / Fallen in the practice of a cursed slave" (5.2.288-9)[208] – ancor prima dell'uxoricidio ("death and damnation!", 3.3.399). Il marchio nero della dannazione, una maledizione ancestrale, è la antica condanna alla schiavitù (egli stesso si definisce "cursed slave", 5.2.274[209]) e al matrimonio: "O *curse* of marriage / […] 'tis the *plague* of great ones, / […] 'Tis *destiny unshannable*[210], like death – / Even then this *forked plague* is *fated* to us / When we do quicken" (3.3.272, 277-81; corsivi miei).

Nella seconda scena del quinto atto, Othello, di cui Lodovico aveva registrato con sgomento la radicale trasformazione rispetto al suo passato gloriosamente nobile[211], appare tutto d'un tratto agli altri personaggi come il vero e solo mostro della tragedia,

[207] È significativo notare che nell'ultimo atto, quando la soggettività di Othello si sta sgretolando sempre più, gli altri personaggi della tragedia – Desdemona, Roderigo, Cassio, Iago, Bianca, Emilia, Montano, Lodovico – fanno proprio l'uso iterato e ossessivo della 'O' a mo' di esclamazione che è stato proprio di Othello per tutto il dramma. In generale, per un'analisi approfondita del valore simbolico della 'O' del nome di Othello, si rimanda a Romina Rainone, "Suoni, voci, parole e gesti del sottomondo musicale di *Othello*", in Laura Di Michele (a cura di), *Tragiche Risonanze shakespeariane*, Napoli: Liguori Editore, 2001, pp. 125-37; Vitkus, *op. cit.*.

[208] Il participio passato 'fallen' è molto spesso fortemente connotato nel teatro *early modern*, poiché rimanda ai temi della caduta biblica dal paradiso e della dannazione, ampiamente esplorati dagli autori inglesi attivi nel periodo post-riforma.

[209] Si noti che Lodovico usa la medesima espressione (riportata con la variazione "damned" nella versione del Folio) in riferimento a Iago (5.2.289), che è dunque "cursed" per la opera sua demoniaca e "slave" per la sua condizione di sottomissione.

[210] L'aggettivo 'unshunnable', letteralmente 'che non può essere evitato' (*OED*: a1616), compare qui nella sua prima occorrenza documentata dall'*OED*, l'unica nel canone shakespeariano: si tratta di un termine perfettamente in linea con il tono solenne e apocalittico di questi versi, che rimandano alla minaccia di dannazione eterna insita nel pensiero luterano.

[211] Nella seconda metà del dramma, colui che era il generale e capitano (1.2.36, 55), "most worthy signior" (1.2.91), "valiant Moor" e "valiant Othello" (1.3.48-9), "brave Moor" (1.3.292) è cambiato profondamente: "LODOVICO. Is this the noble Moor whom our full senate / Call all in all sufficient? This is the nature / Whom passion could not shake? whose solid virtue / The shot of accident nor dart of chance / Could neither graze nor pierce? / IAGO. He is much changed" (4.1.264-8).

simile in tutto e per tutto alle immagini stereotipiche dei neri e dei musulmani diffuse nell'Inghilterra *early modern*: "blacker devil" (129), "rash as fire" (132), "most filthy bargain" (153), "O gull, O dolt, / As ignorant as dirt" (159-60), "villain" (168), "coxcomb" (231), "such a fool" (231), "cruel Moor" (247), "rash and most unfortunate man" (280), "viper" (282).

E più Othello si annerisce, più egli si svuota e sgretola, come accade in particolar modo nel quinto atto quando il colore nero del suo corpo si sovrappone al suo crimine: qui Othello, rispondendo a Lodovico che gli chiede chi sia il folle omicida di Desdemona e parlando di sé in terza persona[212], mette in parola il vuoto che resta di lui, così distante dalla sua identità passata ("That's he that was Othello? here I am", 5.2.281). Un vuoto riconoscibile anche nelle enigmatiche parole della morente Desdemona che risponde alla domanda di Lodovico a proposito del suo carnefice: "Nobody. I myself. Farewell" (5.2.122).

Othello insomma sprofonda sempre di più nella mostruosità informe che abita questo dramma. Alterata e privata del suo carapace protettivo, la sua figura, nella percezione di sé e degli altri, coincide sempre di più con quell'alterità irredimibile che semina ansia nella Venezia di Shakespeare e contro la quale Iago ha messo in guardia sin dall'apertura del primo atto, definendo Othello "a lascivious Moor", "an extravagant and wheeling stranger" e "an erring Barbarian" (1.1.124, 134-5; 1.3.356).

La mostruosità informe di Othello si manifesta anche a livello linguistico e metaforico, in particolar modo nella prima scena del quarto atto quando, come abbiamo visto, Iago esorta il Moro a "encave [him]self" (4.1.82), ad appartarsi per spiare le mosse di Cassio: nascosto nell'antro della propria mente, Othello sembra trasformarsi nello stesso mostro "too hideous to be shown" (3.3.111) che aveva intravisto nel pensiero e nella parola lacunosa dell'alfiere, quel mostro che ha la (in)consistenza labile e fantasmatica di un'idea atroce. Ricurvo su se stesso, come ci suggerisce l'immagine di un corpo ripiegato in uno spazio chiuso evocata dall'etimologia del verbo 'to encave', Othello è qui il mostro della gelosia (3.3.167-9) fatto di occhi che spiano e rappresentato nell'atto di divorare la propria carne fino a farsi scomparire.

Nella sua progressiva migrazione verso l'informe, Othello finisce per essere inglobato nei suoi stessi racconti e diventa uno dei protagonisti mostruosi delle storie avventurose che avevano conquistato il cuore di Desdemona. Si tratta di narrazioni che

[212] "Do you go back dismayed? 'tis a lost fear: / Man but a rush against Othello's breast / And he retires. Where should Othello go?" (5.2.268-9); "That's he that was Othello? here I am" (5.2.281).

uniscono le dimensioni del mitico e dell'esotico e nelle quali Othello recupera e trasfonde "forme di pensiero magico ancora presenti nella società del mercantilismo industriale e della insorgente nuova scienza baconiana"[213]. Egli delinea una biografia di e del sé imbastita di elementi appartenenti alla tradizione della letteratura di viaggio cinquecentesca, ma comunque lacunosa e approssimata, imperniata sui discorsi del mito e priva di indizi per carpire informazioni precise sul suo passato:

> I spake of most disastrous chances,
> Of moving accidents by flood and field,
> Of hair-breadth scapes i'th' imminent deadly breach,
> Of being taken by the insolent foe
> And sold to slavery; of my redemption thence
> And portance in my travailous history;
> Wherein of antres vast and deserts idle,
> Rough quarries, rocks and hills whose heads touch heaven
> It was my hint to speak – such was my process –
> And of the cannibals that each other eat,
> The Anthropophagi, and men whose heads
> Do grow beneath their shoulders[214].
> (1.3.135-46)

In questo quadro di esotismo manca, rispetto ai *travellers' tales*, la minuziosa resa dei dettagli, la precisione e dovizia di particolari messi sul piatto per rendere al meglio un mondo lontano e ignoto; dalle parole di Othello si apprende, infatti, del passato di schiavo del Moro, ma poco altro: Othello, un "wandering denizen of that un-place known as wilderness"[215], riferisce di aver vissuto avventure, affrontato nemici e incontrato creature mostruose, ma le sue *tales* si limitano a spalancare a Desdemona e a Venezia orizzonti

---

[213] Serpieri, *Othello, l'eros negato*, p. 4.
[214] Il racconto delle avventure di Othello si nutre delle narrazioni dei grandi eroi medievali dei romance – guerre, nemici, confronto con le avversità della natura. In questo quadro intriso di eroismo, tuttavia, spicca il riferimento alla schiavitù, condizione ostile da cui emanciparsi, come da copione, ma fortemente connotata nell'ottica dei discorsi sui nascenti imperi coloniali. Spicca, inoltre, anche il riferimento a due delle creature mostruose più frequenti nei bestiari medievali e nei racconti di viaggio rinascimentali, le uniche due citate direttamente nel dramma ed entrambe già presenti nella *Historia Naturalis* di Plinio il Vecchio: gli antropofagi, o "eaters of mans flesh" (*op. cit.*, VII, ch. II, p.154, http://penelope.uchicago.edu/holland/pliny7.html), e I Blemmi, che "have no heads, but mouth and eies both in their breast" (ivi, V, ch.VIII, p. 96, http://penelope.uchicago.edu/holland/pliny5.html). Cfr. Capitolo 1, Paragrafo 1 per il tema in generale; Honigmann (*op. cit.*, pp. 2-8) per l'uso di Plinio e di *Cosmographia* (1572) di Sebastian Münster come fonti per questo passaggio in *Othello*.
[215] Neill, "'Mulattos', 'Blacks', and 'Indian Moors'", p. 362.

che vanno oltre ciò che l'occhio può vedere e immaginare, a creare uno schermo magico su cui proiettare un ritratto nutrito di seducente eroismo ed esotica magia.

Questo ultimo elemento, la magia, ricorre anche nel racconto della storia del famigerato fazzoletto di Desdemona, il segno più sovradeterminato della tragedia:

> That handkerchief
> Did an Egyptian to my mother give,
> She was a charmer and could almost read
> The thoughts of people.
> […]
> 'Tis true, there's magic in the web of it.
> A sybil that had numbered in the world
> The sun to course two hundred compasses,
> In her prophetic fury sewed the work;
> The worms were hallowed that did breed the silk,
> And it was dyed in mummy, which the skillful,
> Conserved of maidens' hearts.
> (3.4.57-77)

L'Egitto come luogo esotico, le doti profetiche di una strega, il fazzoletto come amuleto apotropaico e talismano d'amore: sono questi gli elementi riconducibili al repertorio della letteratura di viaggio e dei poemi cavallereschi[216], ma che della biografia di Othello – di fatto – raccontano ben poco. La riprova della natura fantastica di questa narrazione è la versione discordante ripresa alla fine del quinto atto: "It was a handkerchief, an antique token / My father gave my mother" (5.2.214-15).

Othello, mutevole come le sue narrazioni, sembra diventare un personaggio delle sue stesse storie dalle quali alla fine viene fagocitato. Come la madre ("a charmer […] told her, while she kept it / 'Twould make her amiable and subdue my father / Entirely to her love", 3.4.59-62), anche lui seduce Desdemona per mezzo di un 'incantesimo' – la

[216] Si pensa, non a caso, che l'espressione "prophetic fury" (3.4.74) possa alludere a uno dei grandi poemi cavallereschi del Rinascimento italiano, l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (1516), in cui il poeta parla di "furor profetico" (46:80) [Ludovico Ariosto, *L'Orlando Furioso*, a cura di Edoardo Sanguineti e Marcello Turchi, Milano: Garzanti, 1964, p. 1626]. Cfr. Honigmann, *op. cit.*, p. 245. In questo caso, Shakespeare avrebbe conosciuto il poema nella versione originale italiana, poiché l'espressione non è presente né nella celebre traduzione in inglese a cura di John Harington (1591) né nelle altre numerose traduzioni disponibili in Inghilterra al tempo. Si veda anche Andrew S. Cairncross, "Shakespeare and Ariosto: *Much Ado About Nothing*, *King Lear*, and *Othello*", *Renaissance Quarterly* 29:2, 1976, pp. 178-82.

magia della narrazione ("This only is the witchcraft I have used", 1.3.170); come la madre, anche Othello entra a far parte del mondo dell'occulto che tanto affascinava e inquietava la cultura *early modern* europea e soprattutto inglese. Tuttavia, poiché è la madre a lasciargli in dono questo pegno prodigioso, Othello si fa per certi versi anche emblema della tradizione mostruosa della stregoneria e delle comunità fortemente femminili delle streghe in cui la trasmissione del sapere e degli oggetti magici avveniva per via matrilineare[217].

Al racconto di sé Othello ritornerà, come è noto, nell'epilogo della tragedia con un discorso che, producendo un *coup de théâtre* di straordinaria efficacia, culmina e si chiude con l'atto del suicidio: il Generale Othello uccide con una scimitarra il cane circonciso e il Turco malvagio, ovvero i suoi volti abominevoli. Consegnata al pubblico perché esso la tramandi ai posteri, l'ultima narrazione 'autobiografica' di Othello restituisce frammenti identitari che, mai ricomposti, vengono annientati brutalmente nella morte:

> I pray you in your letters,
> When you shall these unlucky deeds relate,
> Speak of me as I am. Nothing extenuate,
> Nor set down aught in malice. Then must you speak
> Of one that loved not wisely, but too well;
> Of one not easily jealous, but, being wrought,
> Perplexed in the extreme; of one whose hand,
> Like the base Indian, threw a pearl away
> Richer than all his tribe; of one whose subdued eyes,
> Albeit unused to the melting mood,
> Drops tears as fast as the Arabian trees
> Their medicine gum. Set you down this,
> And say besides that in Aleppo once,
> Where a malignant and a turbanned Turk
> Beat a Venetian and traduced the state,
> I took by th' throat the circumcised dog
> And smote him – thus!
> [He stabs himself.]

[217] Si tratta della stessa inversione della dinamica di trasmissione da madre-strega a figlia cui si assiste in *The Tempest*, dove Caliban 'eredita' l'isola dalla madre Sycorax, prima che Prospero la usurpi e ne assuma il controllo (cfr. Paragrafo 2.4.2.).

(5.2.338-54)

L'enfasi sulla dimensione del racconto orale ("speak" e "say") riconduce alla terza scena del primo atto, quando Othello aveva riferito al senato veneziano la materia dei discorsi rivolti a Desdemona ("I spake of", 1.3.135). in quel contesto il Generale era a pieno titolo soggetto della propria parola, qui egli chiede di diventare oggetto della parola dell'altro ("speak of me as", "speak of"; 5.2.340-2). Al pari degli antropofagi e dei blemmi di cui parla Plinio (1.3.144-6), le uniche 'vere' creature esotiche e perturbanti citate nel dramma, il Moro si offre come esemplare del campionario dei mostri provenienti da un mondo lontano che sa di fantastico (un mondo di indiani, turchi, arabi e musulmani)[218], descritto fino alla fine della tragedia con il tono dell'epica di viaggio: "Here is my journey's, here is my butt / And very sea-mark of my utmost sail" (5.2.265-6).

Prendendo distanza dal ruolo di voce narrante della propria storia, Othello diventa personaggio del racconto: in quanto aguzzino di Desdemona, è infatti (anche) lui il "malignant and turbanned Turk [who] / Beat a Venetian" (5.2.350-1)[219]; poiché subito dopo si pugnala mortalmente, è ancora e soprattutto lui il "circumcised dog"[220] ucciso dentro e fuori dalla meta-narrazione. Ridotto a una materia informe[221], affidata alla forma di un racconto friabile, il mostro Othello, morendo, va a comporre la triade dei corpi distesi sul letto osceno, un groviglio che sfida qualsiasi redenzione. Egli subisce così l'ultima metamorfosi di questa tragedia, perdendo ogni forma come Iago, il generatore di

[218] Anche in questo caso, la critica si è a lungo interrogata sui riferimenti presenti nelle parole di Othello alla ricerca di coordinate precise sul passato e soprattutto sull'origine geografica del Moro. Alcuni riferimenti presenti in questa citazione riguardano, ad esempio, agli alberi da gomma, di cui Plinio scrive diffusamente (XII, XIII); la città di Aleppo, grande avamposto mercantile per il commercio fra l'Europa e l'Est; il turbante come simbolo dell'Islam associato alla popolazione dei turchi; gli scontri fra i turchi e la Repubblica Veneziana e il rito islamico della circoncisione.

[219] Se si considera la duplice valenza semantica del verbo 'to beat', da intendersi sia nel senso di 'battere, sconfiggere' (*OED*: 10.a, c1460) in cui lo intende – possiamo ipotizzare – Othello in questi versi, sia in quello di 'battere, picchiare, percuotere' (*OED*: 1.a, c1000; 2.a, c1225; 4.a, 971).

[220] Il riferimento è alla circoncisione, pratica religiosa di origine antica diffusa presso i musulmani. L'uso del sostantivo "dog" implica una forma di disprezzo che Othello prova nei confronti di queste usanze e, di conseguenza, dei 'barbari' che le perpetrano.

[221] Anche il verbo 'to smite' (pass. 'smote') è fortemente polisemico e mi pare assai rilevante al fine di far emergere, un'ultima volta, la complessità del personaggio di Othello: il significato immediatamente suggerito dall'indicazione di scena ("*He stabs himself*", s.d. 5.2.354-5) è quello di 'colpire, percuotere' (*OED*: 3, O.E.; 5.a, c1200; 10, c1300) anche con un'arma (*OED*: 6.a, c1275) come nel caso del pugnale del Moro; tuttavia, il verbo significa anche "to pullute; to taint; to stain" (*OED*: 2, O.E.), alludendo così all'epidemicità del nero di Othello; "to afflict with death or destruction" (*OED*: 4, O.E.), come una piaga apocalittica che si abbatte su una comunità e la devasta; in senso soprattutto biblico, "to strike down, esp. in battle; to kill, slay; to defeat" (*OED*: 6.b, a1382), come nel caso di Othello che, nel morire, annienta se stesso; di una malattia "to attack; to affect suddenly or seriously" (*OED*: 14.a, a1325) – Othello come virus che si infiltra nella pelle della "fair Desdemona" (4.2.227); e infine, con effetto sulla coscienza, "to cause (a person) to have painful feelings such as guilt or remorse; to distress; to disquiet" (*OED*: 26.a, a1382), ovvero l'esito della dannazione che Othello porta con e su di sé.

mostri, la cui parola svanisce nel nulla e si spegne nel silenzio, nel rifiuto della parola stessa.

4

Le "roaring voices" di Poor Tom: la performance linguistica del mostruoso in *King Lear*

La complessità dei temi che si intrecciano in *King Lear* si propone come terreno fertile per un'indagine del mostruoso deforme/informe secondo prospettive critiche integrabili con quelle che hanno orientato le letture presentate nei capitoli precedenti, e che in questa sezione hanno un impianto fortemente linguistico. In primo luogo, mostruoso nel *play* è il capovolgimento dell'ordine naturale nelle relazioni padre-figli/e; il presunto tradimento di Gloucester da parte del figlio Edgar e l'ingratitudine di Goneril, Regan e Cordelia verso il vecchio Lear sono, infatti, presentate come contro natura[1]:

> LEAR. Ingratitude, thou marble-hearted fiend,
> More hideous when thou show'st thee in a child
> Than the sea-monster.
> […]
> Monster ingratitude!
> (1.4.251-3, 1.5.37)[2]

Nella vicenda di Lear e delle sue figlie, l'ingratitudine e il sovvertimento delle gerarchie familiari danno luogo ad associazioni mostruose tra le figlie di Lear, colpevoli di non avergli dimostrato il rispetto dovuto a un padre e un re, e alcune bestie della tradizione biblica e mitologica. 'Mostrificate' dalla parola paterna, esse diventano infatti creature demoniache e degeneri da estirpare: come spesso sottolineato dalla critica, la messinscena di queste analogie intercetta quell'immaginario relativo a una femminilità mostruosa assai

[1] L'aggettivo 'monstrous' compare nel dramma tre volte (1.1.218, 2.2.24, 5.3.157), il sostantivo 'monster' cinque volte (1.2.94, 1.4.253, 1.5.37, 3.7.101, 4.2.51) e il verbo 'to monster' due volte (1.1.221, 4.2.64), la seconda delle quali nella forma con prefisso 'be-monster'. Come si può intuire dalla frequenza di questi termini, la mostruosità è un concetto chiave nel *play* ed è relativa alla trasgressione, inversione o sovvertimento dei codici nelle strutture familiari in tutti questi casi tranne uno (al verso 2.2.24 Oswald si rivolge a Kent con l'espressione "monstrous fellow").
[2] Si vedano anche, ad esempio, le invettive di Lear contro Goneril (1.4.267-302) e Regan (2.2.347-68).

diffuso nell'Inghilterra *early modern*, una visione che nel corso degli atti viene ripresa anche da Albany, la figura paterna che subentra al comando nell'*interim* post-leariano[3].

Come nel caso di *Othello*, la trasformazione della femminilità sovversiva in mostruosità avviene all'improvviso, nel momento in cui il paradigma femminile, che fino ad allora rispondeva ai canoni, si infrange in un tragico trascolorare dei contorni e nell'emergere repentino del suo rovescio orrendo. Sono molti, infatti, i passaggi nel dramma in cui l'ira di Lear acquisisce un potere metamorfico e si impone sulle figlie[4]:

> FRANCE. The best, the dearest, should in this trice of time
> Commit a thing so monstrous, to dismantle
> So many folds of favour. Sure [Cordelia's] offence
> Must be of such unnatural degree
> That monsters it […].
> […]
> LEAR. You nimble lightnings, dart your blinding flames
> Into her scornful eyes! Infect her beauty,
> You fen-sucked fogs, drawn by the powerful sun
> To fall and blister.
> (1.1.217-21, 2.2.354-7)

Il concetto di metamorfosi è intrecciato con la mostruosità anche nel caso del travestimento di Edgar come Poor Tom, che è senza dubbio una delle aggiunte più significative al poema di Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1590)[5],

---

[3] Sono significativi in questo senso i versi nei quali Albany accusa Goneril e Regan, "tigers, not daughters" (4.2.41), di aver commesso crimini aberranti e contro natura ai danni del padre (4.2.33-68). Il rapporto fra la mostruosità e il femminile nel teatro *early modern* è un argomento assai complesso e molto studiato. Per approfondimenti relativi a *King Lear*, si rinvia, fra gli altri, ad Adelman, *Suffocating Mothers*, pp. 103-29.

[4] Nel primo atto Lear si scaglia contro Cordelia, in risposta al rifiuto di lei di professare il proprio amore filiale, dicendo "unfriended, new adopted to our hate, / Dowered with our curse and strangled with our oath, / […] a wretch whom nature is ashamed / Almost t'acknowledge hers. / […] better thou / Hadst not been born than not to have pleased me better" (1.1.204-5, 213-14, 235-6). Egli si rivolge, invece, a Goneril e Regan con appellativi o espressioni quali "degenerate bastard" (1.4.245), "detested kite" (1.4.254), "[her] wolvish visage" (1.4.300), "hero tongue / Most serpent-like" (2.2.349-50), "wicked creatures" (2.2.445), "unnatural hags" (2.2.467), "pelican daughters" (3.4.74), "she- / foxes" (3.6.22-3).

[5] Nella versione rivista del poema (comunemente nota come *The New Arcadia*) la storia viene raccontata nel Capitolo 10 del II Libro: qui si narra che due principi, Pyrocles e Musidorus, si imbattono in un vecchio che un tempo era stato il Principe di Paphlagonia; l'uomo è scortato nel suo viaggio da un giovane, che – a iniziale insaputa del vecchio – si rivela essere suo figlio Leonatus, al quale il vecchio ha affidato il compito di scortarlo fino al promontorio più vicino dal quale intende gettarsi. L'uomo rivela, infatti, a Pyrocles e Musidorus di essere caduto vittima di un complotto ordito dal figlio bastardo, Plexirtus, per prevaricare sul fratello legittimo e usurpare il suo regno; Plexirtus l'ha, inoltre, accecato ed esiliato. Grazie all'aiuto di Pyrocles e Musidorus, il Principe e Leonatus si reinsediano sul trono, Leonatus viene incoronato e il vecchio

fonte principale da cui Shakespeare attinge la storia del Conte di Gloucester e dei suoi due figli (il legittimo Edmund e il bastardo Edgar), che costituisce la trama secondaria di *King Lear*.

Sebbene ci siano evidenti punti di contatto fra le due versioni, quella di Shakespeare differisce per alcuni elementi essenziali: da un lato Edgar svela la propria identità a Gloucester solo poco prima della morte di lui[6], dall'altro Leonatus si palesa subito al Principe; inoltre, Edmund tradisce il padre ma non prende parte alle torture fisiche che Regan e il Duca di Cornwall gli infliggono (3.7), mentre è proprio Plexirtus a cavare gli occhi del padre, godendo delle sue miserie. Infine, nella versione di Sidney è completamente assente la figura di Poor Tom, ovvero l'espediente drammatico che Edgar escogita per sfuggire alla furia vendicativa di Edmund e Gloucester. In *King Lear* per di più a Poor Tom, il nuovo personaggio, viene attribuito un ruolo centrale con un cospicuo numero di battute, una circostanza non ovvia se si pensa che il travestimento di Tom è semplicemente strumentale, concepito per proteggere Edgar. E tuttavia tutto nel paratesto concorre a sottolineare il rilievo di Poor Tom, a cominciare dal titolo dell'edizione in Quarto del dramma:

> M. William Shak-speare:
> His
> True Chronicle Historie of the life and
> death of King Lear and his three
> Daughters.
> With the unfortunate life of Edgar, sonne
> and heire to the Earle of Gloster, and his
> sullen and assumed humor of
> Tom of Bedlam[7].

Si noterà che, benché contribuiscano in modo significativo allo sviluppo degli eventi, Edmund e Albany non vengono menzionati in questo titolo; le figlie di Lear, inoltre, sono presenti come anonima totalità e Gloucester compare solo in relazione al figlio Edgar: pur essendo definito un "sullen and assumed humour", una sorta di appendice astratta di

---

muore sopraffatto dalla gioia e dal dolore (cfr. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare – Vol.* 7, pp. 402-14).

[6] La morte di Gloucester avviene fuori scena ed è Edgar a raccontarla ad Albany ed Edmund durante il duello finale con il fratello (5.3.187-98).

[7] Cfr. Foakes, "Introduction", in Shakespeare, *King Lear*, p. 112 (Fig. 20).

Edgar, e pur comparendo solo in tre scene, Tom ha invece lo *status* di personaggio autonomo e indipendente dal suo creatore-attore Edgar[8].

La mostruosità di Poor Tom differisce da quella di Edgar, figlio snaturato, poiché Tom non rappresenta la ribellione al padre ma incarna l'alterità mostruosa dei reietti, dei folli, di coloro che abitano ai margini della società e sfuggono alle griglie interpretative. Sin dal suo primo ingresso in scena, il mostro Poor Tom sovverte i valori e scardina le dicotomie, in una continua oscillazione fra poli contrapposti: oggetto/soggetto, umano/spirito, nome/anonimato nome/verbo, essere/fare, mondano/trascendentale, fenomenico/noumenico. Egli è, allo stesso tempo, un essere umano, un animale, una bestia, uno spirito, un demone; un mendicante, un folle, un travestimento, una *performance*, una parte, un attore.

La polivalenza cangiante di Poor Tom rappresenta insomma una sintesi della fenomenologia mostruosa (deforme/informe) che è oggetto di questo lavoro. Mentre nei precedenti capitoli si è posto l'accento sul passaggio dalla deformazione (dei corpi e delle categorie) a una mostruosità informe, qui il Poor Tom di *King Lear* ci consente di soffermarci su una mostruosità che è al tempo stesso deforme *e* informe.

Frutto di un travestimento che altera l'aspetto esteriore, Tom è anche mostruosamente informe poiché, essendo semplicemente "sullen and assumed honour" egli esiste e non esiste, è transitorio ed effimero, ha e non ha forma[9]. Più che per gli effetti di un aspetto disturbante, la mostruosità di Tom colpisce allora per il linguaggio idiosincratico attraverso cui mette in forma la follia, facendone teatro. Come si vedrà in questo capitolo, è l'uso della lingua a definire l'essenza di questa peculiare *performance* mostruosa[10]: Poor Tom viene partorito analetticamente, come in un atto linguistico

---

[8] In questo capitolo Edgar e Poor Tom vengono considerati come due 'personaggi' differenti, benché siano l'uno l'alter ego dichiarato dell'altro: nel momento in cui entra in scena, Tom acquisisce infatti un'autonomia drammatica che prescinde – e per certi versi supera – quella di Edgar e che si riflette nel titolo dell'edizione in Quarto.

[9] La natura informe di Poor Tom come mostro emerge infatti anche da questo uso degli aggettivi 'sullen' e 'assumed', che fanno rispettivamente riferimento alla natura oscura, disorientante di Poor Tom e alla sua transitorietà, al fatto di essere un abito indossato, un ruolo provvisorio; essa dipende anche dal termine 'humor', che viene usato nell'accezione (peraltro assai rara anche al tempo) di "a character, style, or spirit (of a musical or literary composition, etc.)" (*OED*: 7.b, a1568), e rimanda, ovviamente, anche alla teoria degli umori rinascimentali, ovvero a sostanze fluide, stati d'animo dipendenti da e determinanti per l'equilibrio fisiologico del corpo.

[10] È chiaro che è impossibile scindere la dimensione testuale da quella della *performance* in un'opera drammatica, ma il fuoco di questo capitolo è la mostruosità intesa come costruzione linguistica, come risultato di operazioni linguistiche che, interne alla trama del testo, si aggiungono a quelle che statutariamente qualificano ogni dramma nato per essere messo in scena da attori. Inoltre, si è scelto di non tenere in considerazione in questo capitolo l'aspetto della resa scenica della mostruosità di Poor Tom, poiché essa – come quella di Caliban e a differenza di molti altri personaggi shakespeariani caratterizzati

performativo, prima da Gloucester ed Edmund, e poi dal linguaggio di Edgar; la sua parabola metamorfica, il suo farsi e disfarsi, è inoltre segnalata da graduali cambiamenti di registro linguistico e la sua mostruosità è frutto esclusivamente di una parola ibrida che ha le caratteristiche del linguaggio della follia.

Come ci ricorda Foucault, "il linguaggio è la struttura prima e ultima della follia. Ne è la forma costituente; sul linguaggio riposano tutti i cicli nei quali essa enuncia la sua natura"[11]. Nel caso di Poor Tom, è infatti una "language of distraction"[12] (la lingua dei folli), fatta di discorsi semanticamente e sintatticamente disarticolati come sintomo di pazzia reale o simulata, a sancire l'appartenenza di questo alter ego non solo al rango dei folli ma anche a quello dei mostri. La follia è certamente uno dei cardini tematici di questa tragedia, che mette in scena la perdita di senno di Lear e le sue conseguenze sulla sua soggettività e sul suo regno; tuttavia, se il degrado mentale e fisico di Lear è fonte di umana *pietas* nel dramma, quello di Poor Tom lo stigmatizza come mostro sociale, portatore di un'alterità che semina caos solo esistendo e mostrandosi.

La rappresentazione della pazzia simulata di Poor Tom in *King Lear* dà inoltre voce anche a quell'urgenza, nata a cavallo fra Cinquecento e Seicento, di confinare la follia, di controllarne la minaccia all'ordine sociale attraverso l'internamento che proprio nel diciassettesimo secolo si afferma e si diffonde in Europa come misura preventiva contro le devianze[13]. Si tratta di una delle conseguenze più evidenti di una radicale trasformazione epistemica che porta a una rivisitazione della nozione di follia a partire dalla fine del XVI secolo, quando essa viene svincolata da una visione prettamente morale e religiosa di matrice medievale e inizia a venire concepita sempre più come condizione patologica, sottoposta allo sguardo eziologico della nuova scienza medica[14].

---

in maniera ben più netta – è intrinsecamente indefinita e dunque soggetta, ogni volta che un regista la metta in scena, a interpretazioni che per forza riducono la sua distintiva complessità e duplicità.

[11] Michel Foucault, *Storia della Follia nell'età classica*, trad. Franco Ferrucci, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2001 (1ª ed. 1972), pp. 206-7.

[12] Oggiano, *op. cit.*, p. 163.

[13] Cfr. Foucault, *Storia della follia*, pp. 51-82.

[14] Come sottolinea Gianni Tomiotti, fra i fattori che conducono a questo cambiamento di episteme vanno ricordati la diffusione della filosofia empirista, la ridefinizione del concetto di individualità e l'affermarsi della mentalità borghese utilitaristica [Cfr. Gianni Tomiotti, "Phylosophy on Madness in Seventeenth-century England: An Overview", in Silvia Bigliazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 17-51]. Per una panoramica sulle diverse concezioni e ri-concettualizzazioni della follia nel panorama culturale europeo rinascimentale, si vedano fra gli altri: Vanna Gentili, *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, Lecce: Milella, 1969; Vanna Gentili, *La recita della follia: funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Torino: Einaudi, 1978; Michael MacDonald, *Mystical Bedlam: Madness, Anxiety, and Healing in Seventeenth-Century England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981; Neely, "'Documents in Madness'"; Salkeld, *op. cit.*; Foucault, *Storia della follia*; Roy Porter, *Madness. A Brief History*, Oxford: Oxford University Press, 2002; Lisa Roscioni, *Il governo della follia: ospedali, medici e pazzi nell'età moderna*,

Come spesso accade nelle opere di Shakespeare, *King Lear* mette in scena il passaggio fra queste due concezioni, poiché nella figura di Poor Tom – che ha i tratti sia di un santo folle visionario[15] sia di un malato mentale – la possessione demoniaca si articola in un linguaggio che diventa sintomo di una condizione fisica da indagare con gli strumenti del metodo empirico. Non a caso, il travestimento di Edgar fa riferimento a un immaginario ben preciso nell'ambito delle rappresentazioni della follia rinascimentali, quello del Bedlam Beggar, uno stereotipo dal quale tuttavia Shakespeare prende le distanze per fare di Tom il portatore di una mostruosità eccedente, fatta di pura voce, al di là dei confini delle rappresentazioni che in lui confluiscono.

4.1. *King Lear* e la tradizione dei Bedlam Beggars

Poor Tom fa il suo ingresso in scena a metà *play*, dopo che Edgar decide di scappare e travestirsi (2.2), poiché il padre – a causa di un inganno di Edmund – l'ha diseredato e bandito; come spesso accade nei drammi *early modern* in cui sono presenti personaggi che si camuffano, Edgar rivela in un soliloquio i dettagli del personaggio di cui intende assumere le sembianze:

> I heard myself proclaimed,
> And by the happy hollow of a tree
> Escaped the hunt.
> […] While I may scape
> I will preserve myself, and am bethought
> To take the basest and most poorest shape
> That ever penury in contempt of man
> Brought near to beast.

Milano: Mondadori, 2003; Neely, *Distracted Subjects*; Porter, "Mentall Illness"; Bigliazzi (a cura di), *op. cit.*.

[15] Il riferimento è, ad esempio, alla figura del degradato (*izgoj*), una condizione socio-psicologica nella Russia precedente al regno di Pietro I (1682-1725): si tratta di individui che, nell'immaginario popolare, erano dotati di conoscenza ma sprovvisti di qualsiasi forma di autorità, morti in vita portatori di santità che vivevano ai confini della civiltà e della cultura [Cfr. Jurij Michajlovič Lotman, *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia: Marsilio, 1992 (1ª ed. 1984)]. L'associazione è supportata anche dagli epiteti che Lear rivolge a Poor Tom durante le conversazioni e il folle processo a Goneril e Regan che i due mettono in scena nel terzo atto: "philosopher" (3.4.150), "learned Theban" (3.4.153), "noble philosopher" (3.4.168), "my philosopher" (3.4.172), "good Athenian" (3.4.176), "most learned justicer" (3.6.21), "robed man of justice" (3.6.36).

(2.2.172-80)

Le funzioni del travestimento di Edgar sono quelle convenzionalmente legate a questo espediente drammaturgico[16]: esso serve a creare una via di fuga ed è quindi una necessità per la sopravvivenza del personaggio, ma rappresenta anche un modo per dare libero sfogo alla furia causata dalle miserie che l'hanno colpito. Tuttavia, nella vicenda di *King Lear*, questo camuffamento non sembra avere alcun ruolo 'attivo', poiché solo nel momento in cui veste i panni di un umile contadino e poi di un soldato di nobili origini, Edgar contribuisce a dare una svolta decisiva al dramma; la corsa degli eventi che si susseguono freneticamente – esplosioni di rabbia, battaglie, duelli, tradimenti, assassinii, sconfitte e decessi – sembrano infatti congelarsi ogni volta che Poor Tom è in scena: la presenza di Tom sembra allora coincidere con momenti di stasi dell'azione, vuoti riempiti di parole, molte delle quali prive di senso.

Come è noto, l'origine e la natura del *disguise* di Edgar – un mendicante folle e degradato – non è generica, ma fa esplicito riferimento a una figura molto conosciuta nella cultura popolare dell'Inghilterra della prima età moderna: il *Bedlamite* o *Bedlam beggar*[17]. Si tratta di personaggi protagonisti di molte ballate e racconti popolari, in cui vengono descritti come vagabondi pazzi che, ridotti in condizioni pietose, si aggirano per le lande e nelle città chiedendo l'elemosina e cantando storie altrettanto folli – le "Bedlamite Ballads"[18]. Anche noti come Poor Tom, Tom of Bedlam o Abraham Men,

[16] Lo stesso vale per l'unico altro personaggio che adotta un travestimento nella tragedia: Kent, che viene bandito da Lear per aver preso le difese di Cordelia (1.1.168-83) ma, fedele al suo sovrano, si maschera e adotta il nome di Caius per potergli stare accanto fino alla fine.

[17] Trattandosi di una figura senza un corrispettivo preciso in italiano, si sceglie di mantenere generalmente il termine in inglese. Per analisi approfondite dei Bedlam Beggar nella letteratura, nei trattati e nella cultura popolare *early modern* si rimanda, fra gli altri, a: Robert R. Reed, *Bedlam on the Jacobean Stage*, New York: Octagon Books, 1970 (1ª ed. 1952); William C. Carroll, "'The Base Shall Top Th' Legitimate': The Bedlam Beggar and the Role of Edgar in King Lear", *Shakespeare Quarterly* 38:4, 1987, pp. 426-41; Neely, "'Documents in Madness'"; Salkeld, *op. cit.*; Natsu Hattori, "'The Pleasure of your Bedlam': The Theatre of Madness in the Renaissance", *History of Psychiatry* 6, 1995, pp. 283-308; William C. Carroll, *Fat King, Lean Beggar: Representations of Poverty in the Age of Shakespeare*, Ithaca: Cornell University Press, 1996; William C. Carroll, "Songs of Madness: The Lyric Afterlife of Shakespeare's Poor Tom", *Shakespeare Survey* 55, 2002, pp. 82-95; Paola Pugliatti, *Beggary and Theatre in Early Modern England*, Aldershot: Ashgate, 2003; Kenneth Jackson, "'I know not / Where I did lodge last night?': *King Lear* and the Search for Bethlem (Bedlam) Hospital", *English Literary Renaissance* 30:2, 2000, pp. 213-40; Catharine Arnold, *Bedlam. London and its Mad*, Londra, Sidney, New York e Toronto: Pocket Books, 2009; Simon Cross, "Bedlam in Mind: Seeing and Reading Historical Images of Madness", *European Journal of Cultural Studies* 15:1, 2012, pp. 19-34 ; Gianni Tomiotti, "Bethlehem Hospital and its Renaissance Staging", in Silvia Bigliazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 53-91.

[18] Per analisi comparatistiche dettagliate delle ballate con protagonisti Bedlam Beggars scritte in Inghilterra fra il XVI e il XVII secolo, si vedano: Stanley Wells, "Tom O'Bedlam's Song and *King Lear*", *Shakespeare Quarterly* 12: 3, 1961, pp. 311-15; Carroll, "Songs of Madness"; Gianni Tomiotti, *Le canzoni della follia*,

queste figure dai tratti folkloristici e quasi mitici si ispiravano a individui reali, pazienti dimessi o evasi dall'Ospedale londinese di St. Mary of Bethlem, più comunemente conosciuto come Bedlam Hospital, la principale struttura di reclusione dei soggetti ritenuti folli attiva a Londra a partire dal XV secolo[19]. I Bedlam Beggars abitavano ai margini, geografici e sociali, della comunità e portavano sul corpo i segni visibili non solo della povertà, ma anche di un abbrutimento fisico, mentale e sociale che faceva di loro figure di alterità da commiserare e temere: molte testimonianze del tempo raccontano, infatti, che essi si aggiravano spesso per le strade nudi esibendo corpi auto-mutilati, nonché facendo roteare gli occhi e portando catene ai polsi.

Questa dimensione performativa non sorprende se si considera che, nella Londra del XVI e XVII secolo, l'ospedale di Bedlam funzionava spesso come una vera e propria attrazione popolare[20]: i cittadini si recavano infatti a fare visita ai pazienti dell'ospedale, una pratica assai diffusa che univa all'intento caritatevole di questa istituzione la teatralizzazione del folle[21]. Come ricorda William C. Carroll, coloro che erano ricoverati a Bedlam diventavano "another form of popular entertainment, culturally equivalent to various urban curiosities or to such theatricalized spectacles as bear-baiting or 'stage plays'"[22]. I 'bedlamiti' erano anche frequentemente associati a pratiche fraudolente e criminali e non di rado venivano dipinti come prototipi del *conman* ('l'imbroglione') e accusati di fingersi pazzi per convenienza, suscitando così più paura che compassione[23].

Roma: Aracne, 2010; Gianni Tomiotti, "Bedlam Songs: Popular Representations of Madness in Early Modern England", in Silvia Bigliazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 93-129.

[19] Cfr. Neely, "'Documents in Madness'", p. 316. Il Bedlam Hospital nasce come monastero nel cuore di Londra nel 1247 e viene convertito in manicomio a partire dal XV secolo (il primo documento ufficiale che attesta il passaggio risale al 1403). La storia di questa celebre struttura è stata oggetto di molti studi critici, anche di carattere interdisciplinare, fra cui: MacDonald, *op. cit.*; Jonathan Andrews, Asa Briggs, Roy Porter, Penny Tucker e Keir Waddington, *The History of Bethlem*, Londra: Routledge, 1997; Kenneth S. Jackson, *Separate Theaters: Bethlem ('Bedlam') Hospital and the Shakespearean Stage*, Newark: University of Delaware Press, 2005; Paul Chambers, *Bedlam, London's Hospital for the Mad*, Hersham: Ian Allan Publishing, 2009. Il Bedlam Hospital, inoltre, è esemplare delle politiche di internamento attive in Inghilterra dal XVII secolo, quando questa pratica si diffuse in tutta Europa, soprattutto in Inghilterra e Francia, per contenere la minaccia dei soggetti folli all'ordine sociale (cfr. Foucault, *Storia della follia*, pp. 51-82).

[20] Cfr. MacDonald, *op. cit.*, p. 121.

[21] Cfr. Tomiotti, "Bethlehm Hospital", pp. 64-75. Fra le opere teatrali *early modern* in cui si fa riferimento alla pratica di far visita all'ospedale di Bedlam, si ricorda: *The Honest Whore, Part One* (1604) di Thomas Dekker e Thomas Middleton; *Northward Ho* (1607) di Dekker e John Webster; *The Changeling* (1621) di Middleton e William Rowley; *The Pilgrim* (1621) di John Fletcher; *The Duchess of Malfi* (1623) di Webster. Sul tema si veda: Carroll "'The Base Shall Top Th' Legitimate'", pp. 431-3; Neely, "'Documents in Madness'", p. 316; Jackson, *Separate Theaters*, p. 11; Tomiotti, "Bethlehm Hospital", pp. 76-91.

[22] Carroll, *Fat King, Lean Beggar*, p. 110.

[23] Cfr. Carroll, "'The Base Shall Top Th' Legitimate'", 433-4.

Come si è detto, la cultura *early modern* era fortemente attratta dalla follia, un tema assai complesso al centro di ferventi dibattiti e mutamenti epistemici fra il Cinquecento e il Seicento. Argomento di grande interesse in una cultura ibrida e in continuo movimento, la follia era oggetto di numerose rappresentazioni letterarie, drammatiche e artistiche, e non stupisce dunque che i Bedlam Beggars – così tipicamente emblematici delle derive della malattia mentale – suscitassero l'interesse del pubblico dei teatri e dei lettori.

Nel momento in cui si traveste, Edgar sembra imitare pedissequamente gli stili dei mendicanti di Bedlam descritti nella pubblicistica di inizio Seicento: si sporca il viso di fango, si toglie gli abiti e si arruffa i capelli (2.2.180-3). Non manca inoltre un riferimento esplicito alla fama di queste figure nella tradizione popolare ("The country gives me proof and precedent / Of Bedlam beggars", 2.2.184-5) e una menzione diretta dei loro tratti caratteristici: "with roaring voices, / Strike in their numbed and mortified bare arms / Pins, wooden pricks, nails, sprigs of rosemary; / And with this horrible object, from low farms, / Poor pelting villages, sheepcotes and mills, / Sometime with lunatic bans, sometime with prayers, / Enforce their charity" (2.2.185-91).

Tuttavia, la *performance* fedele di Edgar non conserva la dimensione fraudolenta, centrale invece nelle narrazioni sui mendicanti di Bedlam: nel corso della tragedia, infatti, nessun personaggio, neppure il padre Gloucester prima di venire accecato, sembra sospettare che Poor Tom sia un mascheramento e che la follia del ragazzo sia frutto di un inganno. Che un travestimento non debba essere svelato ai compartecipi della scena è ovviamente parte essenziale della finzione teatrale; colpisce tuttavia che proprio questa caratteristica – che era, per certi versi, quella precipua dei *Bedlamites* – venga taciuta, soprattutto dal momento che la figura di Poor Tom e del Bedlam Beggar, citata sia da Edgar sia da Edmund, sembra essere nota (sebbene anacronisticamente[24]) nella Britannia di Lear e quindi ai personaggi del dramma.

Poiché per il suo Poor Tom Edgar, dotato di funzione autoriale, attinge solo al repertorio degli aspetti disturbanti e penosi dell'esteriorità tipica dei bedlamiti, egli trascende i confini dello stereotipo cui dà voce (e corpo) e che ripropone con minuziosa precisione. Edgar-Poor Tom è, dunque, mostruoso agli occhi del pubblico teatrale anche per questa sua intrinseca ambivalenza, per il fatto di impersonare un ruolo cui però non aderisce completamente, diventando così non più categorizzabile: se da un lato i Bedlam

[24] Oltre a Edgar, infatti, anche Edmund vi fa riferimento nel primo atto: "My cue is villanious melancholy, with a sigh like Tom / o'Bedlam" (1.2.135-6).

Beggar erano figure altamente riconoscibili e codificate, nelle cui rappresentazioni confluivano concezioni stereotipate della povertà, della sofferenza, dell'emarginazione e della truffa[25], dall'altro lato la sovversione del Tom di Edgar non conosce limiti, poiché non risponde del tutto a questo paradigma. Il personaggio che Edgar mette in scena, dichiarandone la finzione, incarna nel dramma e per gli spettatori un'alterità allo stesso tempo nota e ignota, una deformazione del personaggio che unisce tratti di irrefrenabile bestialità e profonda umanità, follia e saggezza popolare, qualità diaboliche e possessione.

L'analisi della mostruosità di Poor Tom sarà l'oggetto dei prossimi paragrafi, una mostruosità che unisce alla sovversione delle strutture sociali e alla deformazione fittizia ma visibile del corpo di Edgar una dimensione informe preponderante e costitutiva: la recita di Edgar è infatti, a mio parere, soprattutto una *performance* linguistica e la mostruosità di Poor Tom esiste nel dramma soprattutto in quanto creata da – e fatta di – parole. Tom è mostruoso non principalmente per il suo aspetto esteriore e per i significati che esso veicola, per ciò che indossa o ciò che *fa*, quanto piuttosto per ciò che egli *dice*.

4.2. La creazione linguistica del mostro

A rendere la mostruosità di Poor Tom informe è, in primo luogo, il fatto che gli aspetti che contraddistingueranno questo personaggio vengano evocati prima che Edgar dichiari di volersi mascherare per fuggire (2.2), precisamente nella scena in cui Edmund riflette sulle differenze fra figli legittimi e bastardi nel primo atto, indicando caratteristiche esclusivamente relative al corpo e alla mente come requisiti essenziali per essere un buon figlio legittimo:

> Why bastard? Wherefore base?
> When my dimensions are as well compact,
> My mind as generous and my shape as true
> As honest madam's issue? Why brand they us
> With base? With baseness, bastardy? Base, base?
> Who in the lusty stealth of nature take
> More composition and fierce quality
> Than doth within a dull stale tired bed

[25] Cfr. Cross, *op. cit.*, p. 27.

Go to the creating of a whole tribe of fops
Got ’tween a sleep and wake.
(1.2.6-15)

Nella personale visione di Edmund, la legittimità della progenie dipende esclusivamente da un corpo perfettamente proporzionato (“my dimensions are as well compact”), un aspetto autentico (“my shape as true / As honest madam’s issue”) e una “generous mind”, che denota nobiltà sia d’animo sia di natali[26]; nel momento in cui Edmund dichiara che lui, da tutti svilito e considerato ‘rozzo’ (“base”), spodesterà il fratello legittimo (1.2.20-1), egli sembra sottintendere che Edgar perderà i propri diritti di erede proprio quando perderà la sua forma “compact”, il suo aspetto veritiero e la sua mente nobile. Edmund anticipa quindi, quasi profeticamente, la metamorfosi di Edgar, che si trasformerà in una creatura deformata, mascherata e di umilissime origini. Le parole del figlio bastardo sembrano tratteggiare una figura antitetica a Edgar prima della fuga di quest’ultimo, quasi proiettando un ologramma di Poor Tom che ancora non ha preso forma.

Troviamo una prefigurazione analoga anche nella reazione di Gloucester alla presunta lettera di Edgar che Edmund gli consegna come prova del tradimento dell’amato figlio primogenito. Quasi con l’effetto di un atto performativo[27], che attraverso il linguaggio compie un’azione, le parole del conte sembrano infatti dare vita a tutto ciò che Tom incarnerà due atti dopo:

O villain, villain! His very opinion in the
letter. Abhorred villain! Unnatural, detested, brutish
villain – worse than brutish! […]
Abominable villain, where is he?
[…]
He cannot be such a monster.
(1.2.75-8, 94)

[26] Il termine è qui inteso nel duplice senso di “Of noble or aristocratic lineage; high-born. Of birth, blood, family, etc.: aristocratic, noble, high-ranking” (*OED*: 1.a, 1574) e “Noble of spirit, honourable, principled. Now in weakened sense: unselfish, magnanimous, kind” (*OED*: 2.a, 1581).

[27] Nella teoria degli atti linguistici del filosofo del linguaggio John Langshaw Austin, si definisce ‘atto performativo’ un’asserzione che non descrive o espone, bensì permette al parlante di compiere una vera e propria azione: “the issuing of the utterance is the performing of an action” (J. L. Austin, *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 6).

In primo luogo, in questi e in altri versi poco successivi, Gloucester ripete il termine "villain" con una frequenza esasperata[28], alludendo a un soggetto responsabile di azioni empie e criminali ma anche a un "villain" nel senso originario del termine: un 'villano', un campagnolo dalle umili origini e limitate capacità intellettive che vive seguendo gli istinti più bassi[29]. In questo senso, Gloucester sembra evocare proprio Poor Tom, un individuo che, avendo apparentemente smarrito il senno e conducendo una esistenza emarginata socialmente simile a quella di una bestia, incarna a tutti gli effetti l'abiezione.

Anche tutti gli appellativi con cui Gloucester aggredisce il figlio non prefigurano un essere genericamente ignobile, ma un vero e proprio mostro, orribile e spaventoso come sarà Poor Tom: "Abhorred", "detested" e "abominable", Tom susciterà paura, compassione e turbamento negli altri personaggi che si imbattono in lui nell'"hovel". Edgar viene inoltre definito due volte "brutish", come sarà Tom, un essere che vive in condizioni di estremo degrado e imbarbarimento: secondo Lear, "the basest and most poorest shape / That ever penury in contempt of man / Brought near to beast" (2.2.178-80) e "a poor, / Bare, forked animal" (3.4.105-6).

Proprio il fatto di esistere nelle parole di Gloucester prima ancora di venire pensato conferisce a Poor Tom lo statuto di una presenza/assenza informe e innaturale – 'unnatural' come Lear lo definirà dopo averlo incontrato. E i molteplici significati di "unnatural" ricoprono l'ampia gamma di attributi associati a Tom: poiché oscilla fra il regno animale e umano[30], Tom è "unnatural" come chi non corrisponde alle leggi naturali che riguardano uomini o animali (*OED*: 1, a1400); o come chi non è capace di relazioni e sentimenti tipici del genere umano ("Lacking normal human feelings or sympathies, esp. in regard to familial relationships; acting in an inhuman or unfeeling manner; excessively cruel or wicked"; *OED*: 2.a, 1473)[31]; o ancora come chi è fisicamente o mentalmente deforme ("physically abnormal or malformed […]. Mentally deficient or retarded"; *OED*: 3.a, 1516). Tutti questi aspetti confluiscono nella figura di di Poor Tom, che è, infine, "unnatural" anche perché illegittimo (*OED*: 4, 1554) e in generale non

[28] Il termine viene ripetuto da Gloucester in riferimento a Edgar undici volte in due scene (1.2.75, 76, 77, 78, 109, 115; 2.1.38, 41, 77, 80).

[29] "Originally, a low-born base-minded rustic; a man of ignoble ideas or instincts; in later use, an unprincipled or depraved scoundrel; a man naturally disposed to base or criminal actions, or deeply involved in the commission of disgraceful crimes" (*OED*: 1, 1303).

[30] Di fronte alla vista disturbante del suo corpo, Lear si rivolge a Tom per affermare che "unaccomodated man is no more but such a poor, / bare, forked animal as thou art" (3.4.105-106).

[31] L'aggettivo viene usato in questa accezione anche da France in riferimento al crimine che Cordelia deve aver commesso per suscitare l'ira funesta del padre (1.1.221), e da Lear che definisce Goneril e Regan "unnatural hags" (2.4.467).

conforme alla norma (*OED*: 5, a1586): un esiliato, relegato in un mondo privo di regole sociali e memoria del passato.

Dal momento in cui Edgar dà forma all'essere che il fratello e, soprattutto, il padre hanno anticipato, egli si scinde e diventa una versione deformata di se stesso, dando vita a un lungo processo di metamorfosi, tema che in *King Lear* è intimamente legato alla sfera del mostruoso[32]: come vedremo, egli non sarà più Edgar a partire dal momento in cui partorirà Poor Tom attraverso il linguaggio e fino a quando la sua parola cancellerà ogni traccia di Tom, consentendo così a Edgar di riappropriarsi della propria identità temporaneamente perduta.

4.3. Poor Tom: la nascita dell'informe

Poor Tom compare in scena per la prima volta nel terzo atto (3.4) e quindi relativamente tardi rispetto alle anticipazioni della sua figura nel primo e nel secondo atto. Alla luce dei numerosi echi del tema della nascita e del parto in queste scene[33], questo lungo iato temporale può essere interpretato come una sorta di gestazione del personaggio, soprattutto un interim in cui "all germens spill at once" (3.2.8) e nel quale il *play* prepara il pubblico alla nascita mostruosa di Tom[34].

Come già anticipato, prima di venire al mondo Poor Tom viene concepito da Edgar, che ne anticipa il parto descrivendo a parole le modalità del suo travestimento. Come ricorda Peter Hyland, si tratta di un espediente molto comune nel teatro elisabettiano e giacomiano, poiché era essenziale per i drammaturghi informare il pubblico del travestimento di un determinato personaggio di lì a poco in scena[35]. Il

[32] Cfr. Agnès Lafont, "Monstrous Hybrids in Shakespeare's *King Lear*", *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual* 8, 2016, p. 122.
[33] Al verso 2.2.247, Lear dichiara di soffrire di "*Hysterica passio*", un riferimento alla celebre *Suffocation of the Mother* (o, semplicemente, *The Mother*), disturbo tipicamente femminile che aveva origine nell'utero e portava la donna al soffocamento. Per una riflessione sulle valenze del riferimento a questa malattia in *King Lear*, si rinvia a Kaara Peterson, "Historica Passio: Early Modern Medicine, *King Lear*, and Editorial Practice", *Shakespeare Quarterly* 57:1, 2006, pp. 1-22.
[34] Come precedentemente ricordato, è ben noto il grande fascino che le nascite mostruose esercitavano negli ambienti della cultura *early modern* dotta e popolare. Per approfondimenti, si rimanda al Capitolo 1, Paragrafo 1.
[35] Cfr. Peter Hyland, *Disguise on the Early Modern English Stage*, Farnham: Ashgate, 2011, p. 20. Hyland ricorda che talvolta il travestimento avveniva direttamente sul palco, altre volte gli spettatori venivano informati tramite soliloqui.

discorso di Edgar non sembra, tuttavia, essere meramente funzionale a esigenze sceniche, poiché allude a un vero e proprio concepimento e annuncia una futura nascita:

> I hear myself proclaimed,
> And by the happy hollow of a tree
> Escaped the hunt.
> […]
> While I may scape,
> I will preserve myself, and am bethought
> To take the basest and most poorest shape
> That ever penury in contempt of man
> Brought near to beast. My face I'll grime with filth,
> Blanket my loins, elf all my hair in knots
> And with presented nakedness outface
> The winds and persecutions of the sky.
> The country gives me proof and precedent
> Of Bedlam beggars, who, with roaring voices,
> Strike in their numbed and mortified bare arms
> Pins, wooden pricks, nails, sprigs of rosemary;
> And with this horrible object, from low farms,
> Poor pelting villages, sheepcotes and mills,
> Sometime with lunatic bans, sometime with prayers,
> Enforce their charity. Poor Turlygod, Poor Tom,
> That's something yet: Edgar I nothing am.
> (2.2.172-4, 176-92)

L'immaginario della nascita viene immediatamente evocato dal fatto che, mentre sta escogitando il suo piano, Edgar si nasconde in un "happy hollow of a tree" (2.2.173), un luogo sicuro in cui nascondersi, ma anche uno spazio concavo da cui riemergerà nei panni di Tom: questa provvidenziale cavità si propone dunque come un utero materno, il primo rifugio accogliente di ogni essere umano. Configurato come un non-luogo, questo riparo segreto è, nelle parole di Simon Palfrey, "part of the landscape and […] a gap or fold within this landscape, a pocket in space-time where abeyance is. […] Suspension outside time, but equally a place of hushed and furious gestation"[36]: alla stregua dell'utero

[36] Simon Palfrey, *Poor Tom: Living* King Lear, Chicago: The Chicago University Press, 2014, p. 31.

materno nel pensiero rinascimentale, l'"happy hollow" di Edgar è allora contemporaneamente una culla accogliente e uno spazio misterioso, oscuro e spaventoso – una duplice valenza che questo "hollow" condivide con l'"hovel" dal quale Poor Tom esce nel momento in cui incontra Lear e il suo seguito[37].

Ciò che emerge da questa cavità uterina è una creatura dotata di una "presented nakedness" e destinata a "outface the winds and persecutions of the sky" (2.2.183-3): la nudità, ovvero la condizione di ogni essere vivente nel momento in cui viene al mondo nonché uno dei tratti distintivi dei bedlamiti[38], viene qui "presented", offerta e consegnata al pubblico; in altre parole, è esposta allo sguardo degli astanti proprio come in una *birth chamber* rinascimentale[39]. In questo contesto, anche il verbo "outface", letteralmente 'sfidare, affrontare', acquista risalto per il suo riferimento all'emergere (*out*) del viso del neonato Tom dalla cavità-utero verso il mondo, un moto verso l'esterno simile a quello del parto. Questo termine entra in risonanza semantica con il participio passato "presented", usato all'epoca anche nel linguaggio dell'ostetricia per indicare il movimento attraverso il quale la levatrice direzionava il feto verso la cervice dell'utero (*OED*: 8.b, 1598).

Questa operazione di auto-gestazione e ri-nascita dà avvio in Edgar a una metamorfosi fisica e comportamentale, poiché da passiva vittima delle calunnie del fratello e delle punizioni del padre egli si trasforma in agente, padrone attivo del proprio destino. Non sorprende dunque che il suo soliloquio sia attraversato da verbi attivi declinati al futuro per indicare azioni materiali, da modali volitivi in prima persona o da espressioni che esprimono risoluzione: "I may scape", "I will preserve myself," "am bethought", "my face I'll grime with filth", "[I'll] Blanket my loins", "[I'll] elf all my hair in knots", "[I'll] outface" (2.2.176-83). Alcuni di questi verbi erano piuttosto insoliti nell'inglese *early modern*: "grime", "blanket" ed "elf" derivano infatti dai corrispettivi sostantivi ben più comuni, che definiscono oggetti inanimati (la sporcizia e una coperta) o creature non umane (un elfo)[40]; per certi versi, questi verbi bizzarri, che richiamano alla

[37] La rappresentazione della nascita di Tom come autogenesi da un albero cavo è chiaramente intrisa di echi ovidiani, soprattutto per quanto riguarda il *continuum* organico-inorganico, uno dei temi più ricorrente ne *Le metamorfosi*. Come ha sottolineato Del Sapio Garbero, la scelta di un albero come rifugio sicuro che richiama l'utero materno anticipa la segregazione nel tronco di un pino cui Sycorax condanna Ariel per dodici anni in The *Tempest* (cfr. Del Sapio Garbero, *Il bene ritrovato*, pp. 243-5; si veda anche il Paragrafo 2.4.1.). Lo stesso vale per la *cave* nella mente di Othello, nella quale il Moro è invitato a nascondersi ("Do but encave yourself", 4.1.82) per spiare Cassio (cfr. Paragrafo 3.2.2.).

[38] Si veda il verso in cui Lear fa riferimento all'"uncovered body" di Poor Tom (3.4.100).

[39] Cfr. Paster, *The Body Embarrassed*, pp. 185-97.

[40] A riprova della significativa singolarità di queste scelte lessicali, i primi usi di 'to elf' ("to tangle or twist (hair) as an elf might do"; *OED*: 1, 1608) e di 'to blanket' ("to cover with or as with a blanket"; *OED*: 1,

mente oggetti antropomorfizzati o esseri fantastici, sembrano spalancare la strada alla serie di eventi improbabili che le parole di Edgar prefigurano, come la nascita di un mostro partorito da un uomo, una perversione delle leggi naturali[41].

Restando nell'ambito di questa metafora sulla nascita, se Edgar è il genitore che dona a Poor Tom la vita, Lear sembra qui svolgere la funzione di una levatrice; è, infatti, proprio subito dopo la preghiera catartica del vecchio re – suo compagno di follia e delirio – che Tom nasce nel terzo atto:

> Poor naked wretches, wheresoe'er you are,
> That bide the pelting of this pitiless storm,
> How shall your houseless heads and unfed sides,
> Your looped and windowed raggedness, defend you
> From seasons such as these? O, I have ta'en
> Too little care of this. Take physic, pomp,
> Expose thyself to feel what wretches feel,
> That thou mayst shake the superflux to them
> And show the heavens more just.
> (3.4.28-36)

Nel rivolgersi a tutti i miserabili che abitano le periferie della società e vivono in condizioni di estremo degrado, Lear – come Edmund e Gloucester prima di lui – sembra anticipare l'arrivo in scena di Poor Tom, il "poor wretch" per eccellenza che vaga alla ricerca di elemosina e cibo, e che non ha di che proteggere il proprio corpo nudo e inerme dalle intemperie[42]. L'invocazione ai "poor naked wretches" evoca, più precisamente, un neonato, una piccola creatura indifesa che suscita commiserazione e pietà[43]; un neonato

1608) registrati nell'*OED* si riferiscono proprio a *King Lear* ("elf" nell'edizione in Folio e "blanket" in quella in Quarto); 'to grime' ("to cover with grime, to blacken, befoul"; *OED*: 1, 1483) compare nell'intero *corpus* shakespeariano solo due volte (l'altra in *The Comedy of Errors*, 3.2.105).

[41] È significativo in questo senso che, nel suo ultimo soliloquio nei panni di Poor Tom, Edgar affermi in riferimento a Lear che "he [is] childed as I fathered" (3.6.107). Si tratta di termini, documentati nell'*OED* per la priva volta come occorrenze shakespeariane, che hanno sia valenza attiva che passiva: da un lato, Edgar subisce i maltrattamenti del padre mentre Lear è vittima di quelli delle figlie; dall'altro, Edgar è reso padre – di Tom e di Gloucester, quando se ne prende cura – così come Lear viene diventa un figlio inerme bisognoso di cure (Cfr. Palfrey, *op. cit.*, p. 123).

[42] Si confrontino i versi nei quali Edgar descrive se stesso in termini simili: "Welcome then, / Thou unsubstantial air that I embrace; / The wretch that thou hast blown unto the worst / Owes nothing to thy blasts" (4.1.6-9, F).

[43] Il riferimento è all'accezione del sostantivo 'wretch' come "A person or little creature. (Used as a term of playful depreciation, or to denote slight commiseration or pity.)" (*OED*: 2.e, a1500).

che, come suggerisce l'omofonia tra 'wretch' e 'retch' ('vomito'), viene vomitato sulla terra già sozzo e immondo, in una nascita mostruosa.

Una ulteriore conferma della natura linguistica della mostruosità di Tom viene dal fatto che, tra il secondo e il terzo atto, il corpo di Tom diventa voce: al momento del suo concepimento nel secondo atto Edgar insiste sulla corporeità di Tom, su ciò che farà con il suo corpo e con il suo aspetto, mentre qui nel terzo atto Poor Tom diventa pura voce, una voce che prende risalto perché libera, scissa da quel corpo. Non a caso, nella versione in Folio del *play*, Poor Tom viene presentato come voce scorporata proveniente da dentro ("*within*", s.d. 3.4.36-7) un "hovel", luogo di riparo che ricorda l'"happy hollow of a tree" e che segna, dunque, il momento di una seconda rinascita: da qui egli emerge all'improvviso come uno spirito, spaventando il Fool; soprattutto, da qui – da "*within*" – egli parla ancor prima che Edgar faccia il suo atteso ingresso in scena "disguised as Poor Tom" (s.d. 3.4.44-5):

> EDGAR [*within*]. Fathom and half, fathom and half: Poor
> Tom!
> FOOL. Come not in here, nuncle, here's a spirit. Help me,
> help me!
> KENT. Give me thy hand. Who's there?
> FOOL. A spirit, a spirit. He *says* his name's Poor Tom.
> KENT. What art thou that dost *grumble* there i'the straw?
> Come forth.
> (3.4.37-44, corsivi miei)

Benché sia prefigurato come un soggetto deforme/deformato, quando Poor Tom compare egli ha i tratti di una mostruosità informe plasmata dal linguaggio: una voce che riemerge da un abisso che ha la profondità di un "fathom" (un braccio)[44], uno spirito privo di corpo, una "naked soul" (4.1.46) come lo chiamerà Gloucester. Le prime 'azioni' di Tom – dire il proprio nome e grugnire – appartengono, non a caso, al campo semantico della parola. Come accadrà nel quinto atto con Edgar, dire il proprio nome è l'unica azione che dà vita

[44] Nell'*OED* 'fathom' viene definito come unita di misura, ovvero "the length covered by the outstretched arms, including the hands to the tip of the longest finger; hence, a definite measure of 6 feet […], now chiefly used in taking soundings" (*OED*: 3.b, a800). Secondo Palfrey, poiché il *fathom* veniva comunemente associato alla profondità di una tomba, la prima battuta di Tom potrebbe suggerire che "he is rising from buried depths [or] plummeting deeper and deeper, into subterranean channels of privation or possibility" (*op. cit.*, p. 57). È in questo senso significativo che molti registi scelgano di far recitare questi versi iniziali a Edgar/Poor-Tom da dentro la botola del palcoscenico.

a Poor Tom, facendolo venire al mondo e facendo dissolvere Edgar nel vuoto, come era stato prefigurato ("Edgar I nothing am", 2.2.192): adesso Edgar *è* Tom.

Che questo mostro generato da Edgar (e fatto nascere da Lear) sia da considerarsi come una parte di lui è, ovviamente, un truismo: Poor Tom è solo un travestimento di cui gli spettatori sono al corrente, una patina di finzione sotto la quale il personaggio di Edgar si muove in scena. Tuttavia, al di là della convenzionalità di tale espediente drammaturgico, la connessione fra Edgar e Poor Tom è ben più complessa: Tom non è infatti solamente *una* parte del suo padre-interprete, ma *la* parte istintiva, quella che Edgar deve reprimere per svolgere il proprio dovere di figlio e legittimo erede del Conte di Gloucester, e così diventare emblema della legge e dell'ordine. Le implicazioni psicoanalitiche di tale connessione sono evidenti: Poor Tom è mostro informe perché incarna la parte abietta di Edgar, quella realtà interiore che annulla il soggetto nel momento in cui la riconosce[45], il regno semiotico, in cui si verificano i primi tentativi di autodefinizione.

Benché definito dalla propria parola, Poor Tom non è tuttavia guidato dal *logos*: la sua estraneità alle norme sociali, che siano quelle della Britannia dell'VIII secolo a.c. o quelle dell'Inghilterra all'inizio del Seicento, costringe a ridefinire la condizione di essere umano e la natura delle leggi che la governano. Di fatto, l'unico motivo per cui a Tom viene concesso il diritto di parola nel terzo atto (3.4, 3.6) è la sua compresenza in scena con il vecchio Lear, che a questo punto della tragedia ha perso il senno insieme al regno e all'autorità nello spazio di una brughiera, lontano dai castelli e dai palazzi e quindi oltre i confini della società civile. Solo in questo luogo incontaminato e distante, infatti, Edgar può liberarsi dalle catene della casa del padre e delle leggi del regno e dar così voce alla sua parte più degradata e pulsionale, quella della "basest and most poorest shape / […] near to beast" (2.2.178-80). Sono significative in questo senso le parole che Lear folle rivolge a Tom, ridotto allo stato di bestia e di 'cosa' ("the thing itself"):

> What hast thou been?
> […]
> Why, thou wert better in a grave than to answer
> with thy uncovered body this extremity of the skies.
> Is man no more than this? Consider him well. Thou
> ow'st the worm no silk, the beast no hide, the sheep

[45] Cfr. Kristeva, *Poteri dell'orrore*, p. 3.

no wool, the cat no perfume. Ha? Here's three on's
us are sophisticated; thou art the thing itself.
Unaccommodated man is no more but such a poor,
bare, forked animal as thou art.
(3.4.82, 99-106)

"Poor, / bare, Forked animal", Tom è da subito una visione disturbante, un essere che ha perso umanità e che non può essere ricondotto dagli altri personaggi in scena – da Lear ma anche da Kent e Gloucester – ad alcun paradigma conoscitivo: la sua condizione primordiale di nudità e irrazionalità lo degrada, infatti, fino a confonderlo con la terra[46], in una metamorfosi regressiva e in-volutiva. Nello sguardo dei presenti, Poor Tom si trasforma nello "horrible object" (2.2.188) preannunciato da Edgar a proposito del suo camuffamento. Sarà, tuttavia, la sua parola folle a portare a compimento il lungo processo della sua mostrificazione, facendolo diventare un oggetto osceno da nascondere, da rinchiudere per sempre nell'"happy hollow of a tree" (2.2.173).

4.4. Le mille voci di Poor Tom

La mostruosità di Edgar e quella delle figlie di Lear sono l'esito di processi metamorfici messi in moto dalla sovversione dell'ordine naturale nelle relazioni familiari: Edgar appare un mostro agli occhi del padre quando viene a conoscenza del suo presunto tradimento, mentre Goneril, Regan e Cordelia appaiono mostruose a Lear nel momento in cui non gli dimostrano rispetto e gratitudine nei termini codificati dalle gerarchie della cultura. L'ira metamorfica di Lear trasforma in mostri le figlie[47] ("monsters", 1.1.221), associandole ad animali e creature mostruose – serpi, tigri, avvoltoi, pellicani, centauri, mostri marini[48] – con forti implicazioni simboliche di matrice mitologica o biblica; per

[46] Nel quarto atto, quando Gloucester racconta al vecchio contadino in cui si è imbattuto e a Edgar di aver visto Tom, egli afferma: "I such a fellow saw, / Which made me think a man a worm" (4.1.34-5).
[47] Nella tragedia per due volte viene usato il termine 'monster' con valore verbale: "FRANCE. Sure her offence / Must be of such unnatural degree / That monsters it" (1.1.221); "ALBANY. Be-monster not thy feature" (4.2.64, Q). L'*OED* indica *King Lear* come prima occorrenza documentata del verbo 'to monster' in senso transitivo (*OED*: 1, 1608), il che risulta di particolare rilievo per la presente analisi poiché implica la creazione attività di mostruosità attraverso le parole.
[48] Un'approfondita analisi della metamorfosi mostruosa delle figlie di Lear si trova in Lafont (*op. cit.*), che si sofferma sul fatto che il tema metamorfico è trattato in modo diverso nel Quarto e nel Folio: nel primo l'enfasi è sulla metamorfosi nel momento in cui avviene, sul processo; nel secondo, si fa riferimento al suo risultato (p. 115). Lafont, inoltre, ripercorre la storia delle creature animalesche e mostruose cui Goneril,

quanto riguarda Goneril e Regan, quello di Lear diventa l'unico sguardo in grado di definirle, poiché esse finiscono per incarnare quella "proper deformity" (4.2.61) che Lear ha proiettato su di loro[49]. Il caso di Cordelia è, invece, più simile a quello di Edgar, dal momento che per entrambi quella creata dai rispettivi padri è una mostruosità che dipende sempre dai differenti punti di vista di chi li osserva e ascolta, ed è pertanto parziale e transitoria:

> I had a son,
> Now outlawed from my blood; he sought my life,
> But lately, very late. I loved him, friend,
> No father his son dearer. True to tell thee,
> The grief hath crazed my wits.
> (3.4.162-6)

Così come Lear si riconcilia con la figlia minore prima della morte (5.3.8-19), anche il Conte di Gloucester modifica completamente nel corso della tragedia l'opinione su di Edgar espressa nel primo atto (1.2.75-94). Questo mutamento di prospettiva in un momento del dramma in cui Gloucester non ha ancora scoperto il tradimento di Edmund si differenzia nettamente dall'atteggiamento categorico di Lear nei confronti delle figlie maggiori e nasce, allora, proprio dalla provvisorietà della mostruosità di Edgar.

Tuttavia, mentre le figlie di Lear sono deformate attraverso simbologie e metafore esclusivamente dalla parola del padre[50], Edgar sceglie, invece, attivamente di sottoporsi a un processo di metamorfosi che lo trasforma in Poor Tom, un essere 'realmente' mostruoso, benché transitorio ed effimero. Poor Tom rimane, infatti, solo un ruolo, un costume da indossare e dismettere: nonostante sia visibilmente mostruoso, egli rimane intrinsecamente senza forma, un "sullen and assumed humor".

L'essenza informe della mostruosità di Poor Tom emerge anche dal fatto che essa non ha mai esito in azioni violente, ma inizia e si esaurisce nella sola sfera del linguaggio:

Regan e Cordelia sono associate, mostrando come in esse confluiscano tradizioni differenti: biblica, mitologica classica, delle fiabe antiche, folkloristica (pp. 109-22).

[49] Goneril e Regan tradiscono il padre, la sorella minore e i rispettivi mariti; Regan acceca brutalmente Gloucester con l'aiuto di Cornwall (3.7); entrambe permettono che Lear e Cordelia vengano catturati e fatti prigionieri dalle forze armate di Edmund e che Cordelia venga impiccata (5.3); infine, Goneril avvelena la sorella Regan per poi suicidarsi a causa della gelosia per Edmund (5.3).

[50] Poiché anche Albany adotterà la medesima prospettiva nei confronti della moglie Goneril dopo aver scoperto il tradimento di lei (4.2), si usa qui l'aggettivo 'paterno' in senso lato per indicare il potere della parola patriarcale nell'assetto sociale e familiare rinascimentale inglese ed europeo.

sono le parole a fare di Tom un mostro, poiché persino i gesti comunemente associati ai mendicanti di Bedlam – sbattere catene, procurarsi lesioni, rubare ai passanti e aggredirli – vengono minuziosamente evocati solo nel soliloquio preparatorio di Edgar (2.2) o nei deliranti discorsi in cui Poor Tom descrive le proprie abitudini quotidiane (3.4): quando Tom è in scena, invece, egli si limita parlare[51].

Inoltre, le parole di Poor Tom, che diventano il veicolo della sua messa in scena della follia e che, a differenza di quelle di Edgar, sono sempre in prosa, hanno anche l'intento di suscitare pietà nel pubblico. Nei suoi discorsi illogici, egli descrive le modalità primitive con cui provvede ai propri bisogni primari e rivela chi era prima di ridursi a mendicare; in questi stravaganti monologhi Poor Tom racconta, inoltre, al suo personale pubblico (Lear, Kent e il Fool) di essere perseguitato senza requie da demoni che lo inducono al suicidio[52]:

> Who gives anything to Poor Tom? Whom the foul
> fiend hath led through fire and through flame,
> through ford and whirlpool, o'er bog and quagmire;
> that hath laid knives under his pillow and halters in his
> pew; set ratsbane by his porridge, made him proud of
> heart, to ride on a bay trotting horse over four-inched
> bridges, to course his own shadow for a traitor.
> […]
> Do Poor Tom some charity, whom the foul fiend vexes.
> There could I have him now, and there, and there
> again, and there.
> (3.4.50-61)

Uno degli aspetti che contribuiscono a rendere mostruosa la lingua di Poor Tom è proprio l'immaginario di cui sono intrise le descrizioni di questi esseri diabolici che lo

[51] Edgar fa riferimento alla gestualità e alle abitudini comportamentali dei Bedlam Beggars nel suo soliloquio (2.2.172-92) ma, secondo l'edizione Arden del dramma a cura di Foakes (Shakespeare, *King Lear*), non ci sono indicazioni di scena che suggeriscano quali azioni Poor Tom debba fare nel momento in cui Edgar si traveste e fa la sua comparsa. Se molto spazio viene dato nel testo a ciò che Tom dice, quello che fa è allora interamente affidato alle singole scelte registiche di chi metti in scena la tragedia. È questo uno dei principali motivi per cui si è scelto di analizzare la mostruosità di Poor Tom come mostruosità di parola e di non soffermarsi sulla dimensione della resa drammatica.

[52] Come ricordato da Foakes, "the devil was traditionally conceived of as offering to those in despair such aids to suicide, encouraging them to kill themselves and bring their souls to damnation" (Shakespeare, *King Lear*, p. 275). Si tratta di uno degli esempi di come l'immaginario di Harsnett filtri nel testo shakespeariano.

tormentano: come è stato sottolineato, Tom non allude a generiche creature demoniache attingendo al ricco campionario coevo, ma fa esplicito riferimento alle pratiche di esorcismo descritte in un trattato assai noto al tempo, *A Declaration of Egregious Popish Impostures* dell'arcivescovo Samuel Harsnett (1603)[53]. Greenblatt osserva infatti che "Shakespeare in *King Lear* stages not only exorcism, but Harsnett *on* exorcism"[54]. Da Harsnett Shakespeare eredita le atmosfere delle scene di tempesta, lo stile, i toni e il lessico pittoresco dei racconti di esorcismi, alcuni particolari dei deliri di Lear e della possessione demoniaca simulata da Edgar, nonché i nomi di tutto lo stuolo di demoni che affliggono Poor Tom:

> This is the foul fiend Flibbertigibbet: he begins
> at curfew and walks till the first cock; he gives the web
> and the pin, squinies the eye and makes the harelip;
> mildews the white wheat and hurts the poor creature of
> earth.
> […]
> Beware my follower. Peace Smulkin, peace, thou
> fiend.
> […]
> The prince of darkness is a gentleman. Modo
> he's called, and Mahu.
> […]
> The foul fiend haunts Poor Tom in the voice of a
> nightingale. Hoppedance cries in Tom's belly for two
> white herring. Croak not, black angel, I have no food for
> thee.
> (3.4.112-16, 136-40; 3.6.29-32)[55]

[53] *A Declaration of Egregious Popish Impostures* venne scritto nel 1603 dallo studioso e arcivescovo di York Samuel Harsnett (1561-1631) e venne pubblicato con il sigillo della Chiesa Anglicana. Il volume era il risultato di una indagine sugli esorcismi condotti da frati gesuiti nella contea di Denham, Buckinghamshire, negli anni Ottanta del Cinquecento: esso comprende racconti diretti di esorcismi da parte di padri gesuiti, dichiarazioni di testimoni e lunghi commenti scritti da Harsnett stesso. Per ulteriori dettagli, si rimanda a Stephen Greenblatt, "Shakespeare and the Exorcists", in Patricia Parker e Geoffrey Hartman (a cura di), *Shakespeare and the Question of Theory*, New York: Methuen, 1985, pp. 163-86.
[54] Ivi, p. 174.
[55] Flibbertigibbet, Smulkin, Modo, Mahu, e Hoppedance sono tutti nomi di demoni preso in prestito dal trattato di Harsnett (*A Declaration of Egregious Popish Impostures*, Londra, 1603, pp. 48-50).

Le celebri polemiche di Harsnett erano specificamente rivolte agli esorcismi praticati da preti gesuiti da lui visti come esemplari momenti di teatralizzazione e spettacolo, una "documented fraud"[56] per esercitare controllo sui fedeli e in generale sul popolo non istruito. Il fatto che Shakespeare intercetti e riproponga in scena il fervente dibattito sugli esorcismi attraverso il riferimento a Harsnett porta, dunque, l'attenzione ulteriormente verso la natura performativa della mostruosità di Poor Tom, che è una recita frutto di tante *performance* attinte da molteplici discorsi della cultura *early modern*. Inoltre, poiché il dibattito sulla pratica dell'esorcismo era molto diffuso a livello di cultura dotta e popolare[57], il rimando a Harsnett nelle parole di Tom è anche funzionale a dare voce a molteplici mostruosità non citate nel dramma, ma ben presenti nell'immaginario dell'Inghilterra della prima età moderna: non solo demonologie ed eventi soprannaturali, ma anche tutte quelle pratiche alle quali veniva sottoposto chiunque fosse ritenuto folle o fosse accusato di stregoneria, nonché le torture inflitte ai prigionieri di guerra e ai ribelli cattolici nell'Inghilterra postriformata – atroci sevizie rievocate nella scena in cui Regan e Cornwall cavano gli occhi a Gloucester (3.7.28-96).

Tuttavia, l'aspetto più 'mostruoso' del linguaggio di Poor Tom è la sua peculiare struttura ibrida, che è frutto di fonti e ambiti discorsivi differenti, una disorientante eteroglossia[58] che deforma il linguaggio normativo e lo espone nella sua provvisorietà e arbitrarietà: come evidenzia Carol Thomas Neely, la parola di Tom "is made up of quoted, that is culturally and psychologically resonant, fragments, but […] incorporates differently inflected cultural voices"[59]. I discorsi multiformi di Poor Tom occupano gran parte del terzo atto e in essi sono inclusi numerosi frammenti di canzoni ("Through the / Sharp hawthorn blows the cold wind", 3.4.45-6)[60] e di filastrocche ("Pillicock sat on Pillicock hill", 3.4.75); sono presenti, inoltre, versi adattati da *romance* medievali ("Horse

[56] Greenblatt, "Shakespeare and the Exorcists", p. 174.
[57] Per approfondimenti sugli esorcismi e sul tema della possessione demoniaca nella cultura rinascimentale inglese, si veda, Philip C. Almond, *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern England: Contemporary Texts and their Cultural Contexts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
[58] Il riferimento è al pensiero di Michail Michajlovič Bachtin e ai concetti da lui postulati, nel celebre saggio "Discourse in the Novel" (1934-5), di "heteroglossia", la coesistenza di molteplici varietà all'interno di una singola lingua, e "hybridization", l'uso di più varietà discorsive da parte di un singolo parlante (cfr. "Discourse in the Novel", in id., *The Dialogic Imagination*, pp. 259-422).
[59] Neely, *Distracted Subjects*, p. 60.
[60] Carroll sottolinea che il canto è l'elemento che maggiormente distingue il Poor Tom shakespeariano da quelli descritti nella tradizione popolare: "the earliest references to the Poor Tom figure, or to bedlamites more generally, say little or nothing about Tom's singing" ("Songs of Madness", p. 83). Il fatto che Tom faccia ripetutamente uso di canzoni in *King Lear* (3.4.75-6, 117-20, 133-5, 178-80; 3.6.24-5, 63-70) testimonia allora ulteriormente la centralità della parola nella rappresentazione della sua mostruosità di Poor Tom in *King Lear*.

to ride and weapon to wear. / But mice and rats and such small deer / Have been Tom's food for seven long year", 3.4.133-5), comandamenti formulaici ("obey thy parents, keep / Thy word justly, swear not, commit not with man's / Sworn spouse, set not thy sweet-heart on proud array", 3.4.78-80) e modi di dire proverbiali ("Keep thy foot out of brothels, thy hand out of / Plackets, thy pen from lenders' books", 3.4.94-5).

La parola disorientante e composita di Tom è emblematica di quella "language of distraction" che già alcuni trattati sulla follia scritti a partire dalla fine del Cinquecento annoveravano fra i sintomi dei disturbi mentali[61]. Questo linguaggio sancisce anche e soprattutto la appartenenza di Tom alle schiere degli emarginati, degli individui perturbanti che, difficilmente classificabili e quindi non controllabili, devono essere allontanati a causa dell'alterità incontenibile di cui sono portatori.

Coerentemente con la natura prevalentemente linguistica della *performance* di Tom, le uniche creature mostruose (per quanto allucinatorie) menzionate in modo esplicito non acquistano statuto visivo, ma rimangono voci[62]: l'instancabile "foul fiend" e gli altri demoni che tormentano Poor Tom continuano a parlare nella sua testa e a suggerirgli modi per suicidarsi ("The foul fiend haunts Poor Tom *in the voice of* a / *nightingale*. Hoppedance *cries* in Tom's belly for two / white herring. *Croak* not, black angel, I have no food for thee", 3.6.29-32, Q; corsivi miei)[63]. Come Poor Tom, uno spirito fatto di voce prima di entrare in scena e acquistare forma, anche i suoi mostri sono informi, e invisibili, presenti solo sotto forma di parole.

Il linguaggio di Tom appare inoltre mostruoso non solo per le voci polifoniche che vi confluiscono, ma anche per una sintassi spesso priva di connessioni logiche ed estremamente frammentata:

> Bless
> thy five wits, Tom's a-cold. O do, de, do, de, do, de:
> bless thee from whirlwinds, star-blasting and talking.
> […]
> Still through the hawthorn blows the cold wind,
> says suum, mun, nonny, Dauphin my boy, my boy,

[61] Cfr. Oggiano, *op. cit.*, pp. 161-92.
[62] Si confrontino i demoni fatti di voce di Poor Tom con i fantasmi che appaiono sotto forma di visioni allucinatorie, ad esempio, a Macbeth (2.1.33-64; 3.4.35-105) e a Richard III (5.3.118-76).
[63] In relazione alla loro natura fonatoria, si noti infatti il riferimento all'usignolo ("in the voice of a / nightingale", 3.6.29-30), uccello il cui canto e vocalizzi sono proverbialmente noti.

cessez! Let him trot by.
[…]
Do, de, de, de. *Cessez!* Come, march to wales and fairs
and market towns.
(3.4.56-8, 96-8; 3.6.71-2)

Lo scompaginamento e la sconnessione del discorso aumentano quando Gloucester arriva nella brughiera alla ricerca di Lear e del suo esiguo seguito (3.4.108), come se un linguaggio alienato fosse per Edgar il migliore travestimento per non essere riconosciuto dal padre. La follia mostruosa di Edgar/Tom dipende dunque dalla deformazione delle strutture del suo linguaggio – la ripetizione[64], la sovrapposizione di voci diverse e la loro frammentazione.

La voce frantumata e questi tratti espressivi segnalano una scissione della soggettività che, al di là del semplice sdoppiamento Edgar-Poor Tom, si lega al tema della metamorfosi in senso classico, centrale per i processi di mostrificazione nel *play*. Il linguaggio di Tom è responsabile *in toto* della (de)costruzione identitaria di Edgar, poiché la nascita di Tom (2.2) è un atto linguistico con cui Edgar afferma di non coincidere più con se stesso: "Poor Tom, / That's something yet: Edgar I nothing am" (2.2.191-2). Verso la fine del dramma, inoltre, Tom viene a coincidere con il turpe demonio ("foul fiend") dal quale dice di essere tormentato: dopo avere abbandonato il travestimento da mendicante e indossato gli abiti di un contadino per scortare Gloucester verso il luogo nel quale vuole togliersi la vita, Edgar finge di aver visto sulla vetta della scogliera di Dover – da cui il padre pensa di essersi gettato – una creatura diabolica che esortava quest'ultimo a gettarsi dal promontorio:

EDGAR. As I stood here below methought his eyes
Were two full moons. He had a thousand noses,
Horns whelked and waved like the enraged sea.
It was some fiend.
[…]
GLOUCESTER. I do remember now.
[…] That thing you speak of,
I took it for a man. Often 'twould say

[64] Cfr. Neely, "'Documents in Madness'", p. 323.

"The fiend, the fiend"; he led me to that place.
(4.6.69-79)[65]

Il mostro cosmologico descritto da Edgar evoca sia il "foul fiend" che affligge il folle Poor Tom sia lo stesso Tom che, "forked" come il suo demone, ne ripete ossessivamente il nome[66]. È un ulteriore segnale della perenne trasmutazione di soggettività e identità, rimodellate dal linguaggio e da tutte le voci che lo nutrono in *King Lear* come in generale nel teatro *early modern*[67].

Infine, affinché Edgar possa recuperare completamente la sua identità perduta, Poor Tom deve essere eliminato: dopo essere stato al centro della scena per un numero cospicuo di versi, alla fine del terzo atto Tom semplicemente scompare in una maniera silenziosa che ricorda la sparizione quasi concomitante del Fool (da 3.6)[68]:

How light and portable my pain seems now,
When that which makes me bend makes the King bow,
He childed as I fathered. Tom, away;
Mark the high noises, and thyself bewray
When false opinion, whose wrong thoughts defile thee,
In thy just proof repeals and reconciles thee.
What will hap more tonight, safe 'scape the King.
Lurk, lurk!
(3.6.105-12, Q)

Quando allontana bruscamente Tom per potersi liberare di lui ("Tom, away"), Edgar ritorna padrone del proprio linguaggio, facendolo riemergere dagli abissi della lingua del suo mostruoso alter ego e recuperando non solo l'uso del verso ma anche lo stile ricercato e la ricchezza lessicale che si addicono all'erede di un nobile signore. Solo per un breve

[65] Questi versi rendono cose che sono assenti non solo presenti ma anche visibili, così da mettere qui al centro dell'attenzione il paradigma visivo che, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, è strettamente legato alla sfera del mostruoso deforme/informe.
[66] Il confronto è fra questo diavolo con corna ritorte ("horns whelked") ed Edgar che appare a Lear nel terzo atto come un "bare forked animal": benché l'aggettivo 'forked' sia qui inteso nel senso inconsueto al tempo di "having the lower half of the body divided; two-legged" (*OED*: 2, 1608; è infatti questa la prima occorrenza documentata del termine in tale accezione), a fine Cinquecento esso aveva anche il significato di 'cornuto' (*OED*: 4.b, 1586).
[67] Su questo tema assai complesso, si rimanda al celebre volume di Catherine Belsey, *op. cit.*.
[68] Alla fine della sesta scena del terzo atto, che si svolge nella brughiera e nella quale si assiste ai deliri di Lear e Tom, il Fool esce scortando il vecchio re insieme a Kent mascherato da Caius (s.d. 3.6.98-9). Da quel momento, tuttavia, egli non compare più in scena e nel testo non ci sono riferimenti alla sua sorte.

istante dopo questi versi, Edgar e Poor Tom sembrano coesistere ("Poor Tom's a-cold. [*aside*] I cannot daub it further", 4.1.55); tuttavia, da quando Edgar entra in scena "*in peasant's clothing and with a staff*" (s.d. 4.6.1)[69] al fianco del padre ormai cieco, la transizione appare completa. Benché non possa *vedere* i cambiamenti nell'aspetto di Edgar, Gloucester infatti li *sente*:

> GLOUCESTER. Methinks thy voice is altered and thou speak'st
> In better phrase and matter than thou didst.
> EDGAR. You're much deceived; in nothing am I changed
> But in my garments.
> GLOUCESTER. Methinks you're better spoken.
> (4.6.7-10)

Poiché, come si è visto, la deformazione mostruosa di Edgar appartiene al linguaggio, il segno di questo recupero identitario è significativamente proprio il mutato tono e registro linguistico: a questo punto della tragedia, infatti, egli mostra di aver recuperato appieno le sue abilità retoriche, anche esibendosi nella raffinata descrizione della visione sublime che egli immagina essergli apparsa in cima alla scogliera:

> Come on, sir, here's the place. Stand still: how fearful
> And dizzy 'tis to cast one's eyes so low.
> The crows and choughs that wing the midway air
> Show scarce so gross as beetles. Half-way down
> Hangs one that gathers samphire, dreadful trade;
> Methinks he seems no bigger than his head.
> The fishermen that walked upon the beach
> Appear like mice, and yon tall anchoring barque
> Diminished to her cock, her cock a buoy
> Almost too small for sight. The murmuring surge
> That on th'unnumbered idle pebble chafes,
> Cannot be heard so high. I'll look no more,
> Lest my brain turn and the deficient sight

[69] In altre edizioni critiche della tragedia, questa indicazione di scena riporta – sia nell'edizione in Quarto sia in quella in Folio – l'ingesso di Edgar "disguised as a peasant" (es. *The Norton Shakespeare – Third Edition*, a cura di Stephen Greenblatt et al., *op. cit.*) o "dressed like a peasant" (es. William Shakespeare, *King Lear*, a cura di Kenneth Muir, Londra: Arden Shakespeare, 1952).

Topple down headlong.
(4.6.11-24)

L'eloquio elegante di Edgar risalta per il contrasto con le frasi frammentate di Poor Tom, una contrapposizione ancor più vistosa se si considera che Edgar, appena liberatosi del suo alter ego, continua a indossare gli abiti di un contadino. I pentametri giambici danno sostegno a un linguaggio immaginifico, un registro elevato e una sintassi sofisticata, arricchita da similitudini ('The fishermen that walk upon the beach / Appear like mice', 4.6.17-18), impreziosita da allitterazioni ('Show scarce so gross as beetles' 4.6.14), rime interne, inversioni ('Half-way down / Hangs one that gathers samphire', 4.6.14-15), anadiplosi ('Diminished to her cock, her cock a buoy', 4.6.18-19), onomatopeia ('The murmuring surge', 4.6.20) e termini arcaici o poetici ('wing' usato come verbo, 'scarce', 'yon'; 4.6.13, 14, 18). Le frequenti allusioni al mondo naturale e marino, inoltre, sembrano suggerire una suggestiva fusione panica fra uomo, animali e natura.

Il compimento della transizione da demone a uomo viene testimoniato dalla risposta di Edgar all'ennesima domanda relativa alla sua identità[70]:

GLOUCESTER. Now, good sir, what are you?
EDGAR. A most poor man, made tame to fortune's blows,
Who, by the art of known and feeling sorrows,
Am pregnant to good pity. Give me your hand;
I'll lead you to some biding.
(4.6.216-20)

Malgrado quanto potrebbe far supporre il riferimento diretto a Harsnett e alle pratiche di esorcismo, Poor Tom non viene cancellato, ucciso o esorcizzato. La parte informe di Edgar, viene invece riassorbita nella cavità-utero ove era stata concepita e dalla quale egli era stato partorito: Edgar, non a caso, afferma di essere metaforicamente ancora 'gravido' di pietà e incline a mostrarla ("pregnant to good pity", 4.6.219)[71]. Edgar recupera insomma la sua soggettività di valoroso soldato e legittimo erede del Conte di Gloucester, qualità necessarie per affrontare, questa volta armato di tutto punto, il fratello Edmund

[70] Cfr. 3.4.82,124; 4.1.26, 42.
[71] Benché l'aggettivo sia qui usato con il senso di 'incline a' [cfr. William Shakespeare, *Re Lear*, a cura e trad. di Agostino Lombardo, Milano: Feltrinelli, 2018 (1ª ed. 1991), p. 239], il significato legato all'ambito della gravidanza era già in uso nell'inglese *early modern* (*OED*: 3.a, a1425).

nella terza scena del quinto atto. Qui il pubblico assiste al graduale recupero di quel sé che Edgar aveva rinnegato per far nascere Tom: per prima cosa egli ammette di essere nobile ("yet am I noble as the adversary / I come to cope withal", 5.3.121-2) e, benché non riveli di primo acchito il proprio nome ("O know my name is lost", 5.3.119), tradito dal suo aspetto "fair and warlike" (5.3.140), lo farà durante il duello con Edmund, con un atto linguistico che serve – qui come altrove nel *play* – a definire la sua posizione identitaria: "my name is Edgar and thy father's son" (5.3.167). Edgar confessa di essere fuggito indossando i panni di un folle ("a madman's rags", 5.3.186), di aver incontrato Gloucester, di averlo guidato nel suo vagabondare cieco e di aver assistito alla sua morte dopo avergli rivelato di essere suo figlio. Il riscatto della propria identità, e con essa del proprio linguaggio, nella scena finale del *play* restituisce a Edgar il posto che gli spetta: ecco perché, nell'edizione in Folio della tragedia, i celebri versi di chiusura sono affidati a lui (5.3.322-5)[72].

Tutte le voci discordanti che confluiscono in quella di Poor Tom si riassorbono nel momento in cui Edgar pone fine alle proprie fluttuazioni metamorfiche e ritrova la sua forma, relegando così l'alterità e la voce polifonica altrimenti incontenibili di Tom in una zona d'ombra di cui non resta altro che un'eco mostruosa.

[72] Nell'edizione in Quarto, queste parole vengono pronunciate da Albany.

Conclusione

Alla fine del lungo percorso fra le pieghe del mostruoso in *Richard III*, *Othello*, *Macbeth*, *King Lear* e *The Tempest* ciò che emerge è un quadro di mostruosità – corpi, immagini, dinamiche – che oscilla fra la deformazione e l'informe: infrange barriere e sfuma confini, colpisce la vista e scardina sistemi.

Nel caso di Richard III e Caliban ci si è soffermati sull'aspetto fisico deforme ma sempre mutevole e impreciso; una deformità del corpo che, benché continuamente ridefinita e risignificata, è inscritta nel legame con il materno esibito da Richard e Caliban come lo stigma della loro alterità. In entrambi i drammi, la mostruosità del corpo è, infatti, testualizzata attraverso frequenti rimandi alle rappresentazioni nella trattatistica coeva del concetto tipicamente rinascimentale di 'mola' (massa uterina generata da un feto), una nozione che ben si presta a dar voce alla compresenza di deforme e informe, finitezza e incompiutezza, vita e morte tipica della 'mostruosità' di Richard e Caliban. Si è inoltre visto che, proprio a partire dalla malformazione del corpo, questi due personaggi veicolano aspetti informi del mostruoso connessi alle costruzioni di genere e alla sterilità, alla fisiognomica e alla devianza morale, alla dissimulazione e al potere, alla ribellione e alla sottomissione ed infine responsabili della disgregazione della soggettività ridotta a introiezione o proiezione del mostro.

Per quanto riguarda *Macbeth* e *Othello*, il focus epistemologico sullo sguardo *early modern* intriso di scetticismo e generatore di un immaginario mostruoso ha permesso di indagare i mostri informi nati dall'improvvisa deformazione della realtà che l'occhio, un tempo onnisciente, si pensava fosse deputato a decifrare. Le visioni contaminate dal dubbio e dall'allucinazione producono infatti una frattura nei sistemi della sessualità, del potere e del tempo proponendosi anche come tracce da ripercorrere per ricostruire i processi di mostrificazione pervasivi in questi *play*. Ne offrono una condensazione iconica le immagini mostruose della testa decapitata di Macbeth e del letto di morte di Othello e Desdemona, che siglano la fine delle due tragedie.

Infine, si è scelto di concludere l'ultimo capitolo con una disamina della messa in scena del mostruoso di Poor Tom in *King Lear*, una costruzione prettamente linguistica, anticipata, come si è visto, da atti performativi e poi partorita da un soliloquio. In questa prospettiva, proprio Poor Tom si configura come quintessenza del deforme/informe,

poiché egli unisce all'alterazione visibile del corpo l'impalpabile e invisibile mostruosità del linguaggio alienato, polifonico e stratificato, che guida tutto il suo processo metamorfico.

La categoria intrinsecamente trasversale e interdisciplinare del deforme/informe, assunta come principale strumento d'indagine, è servita dunque a dare risalto alla stratificazione dei significati del mostruoso in questi drammi, intesi come vere e proprie articolazioni della complessa valenza epistemologica del mostruoso nella cultura rinascimentale.

La declinazione del deforme/informe nei tre paradigmi interpretativi di corpo, sguardo e lingua è servita a ordinare, gerarchizzare e mappare i molteplici discorsi – capillari e complessi – aperti dai testi di Shakespeare attorno al concetto di 'mostro' addensandoli attorno a nuclei tematici che, nel corso della nostra indagine, sono emersi come isotopie dominanti. Si tratta di paradigmi che, come è noto, hanno assunto, in ambito critico shakespeariano e non, la valenza di prospettive ermeneutiche, alle quali questo lavoro si augura di avere dato un contributo considerandone le potenzialità investigative in relazione alla sfera della mostruosità.

Questa indagine si colloca all'interno di un vastissimo panorama di studi che, da prospettive diverse, hanno riflettuto sul rinascimento inglese e sulle opere in oggetto. Benché radicate in questo ampio dibattito, al quale per molti aspetti sono debitrici, le riflessioni qui proposte esplorano una tematica – quella del mostruoso – che, almeno per quanto riguarda le prospettive, gli obiettivi e le metodiche adottate, è stata finora relativamente trascurata. L'auspicio è che l'esplorazione del concetto fluido e liminale del mostruoso deforme/informe nelle sue tre declinazioni abbia messo in luce alcuni aspetti inediti di una testualità eccezionalmente densa e fertile e che le zone del testo illuminate in queste pagine possano generare ulteriori interrogativi sull'inesauribile parola shakespeariana e sulla cultura *early modern* anche in relazione a nuovi ambiti di ricerca transdisciplinari.

Bibliografia

Testi primari

Africano, Leone Giovanni, *Cosmographia dell'Africa*, Venezia, 1550.

Aguillon, François (d'), *Opticorum libri sex*, Anversa, 1613.

Ariosto, Ludovico, *L'Orlando Furioso*, a cura di Edoardo Sanguineti e Marcello Turchi, Milano: Garzanti, 1964.

Andrew of Wyntoun, *Orygynale Cronykil of Scotland*, Edimburgo, ca 1406.

Anon., *The Mirror for Magistrates*, Londra, 1559-1610.

Bacon, Francis, "*The Advancement of Learning" and "New Atlantis"*, a cura di Arthur Johnston, Oxford: Clarendon Press, 1974.

Bacon, Francis, *The Oxford Francis Bacon, Vol. 15: The Essayes or Counsels, Civill and Morall*, a cura di Michael Kiernan, Oxford: Oxford University Press, 2000 (1ª ed. 1985).

Barrough, Philip, *The Methode of Physicke*, Londra,1583.

Bartisch, Georg, *Ophthalmodouleia, That is the Service of the Eyes*, Dresda, 1583.

Boezio, Ettore, *Scotorum Historiae*, Parigi, 1526.

Buchanan, George, *Rerum Scoticarum Historiae*, Edimburgo, 1582.

Camden, William, *Britannia, sive Florentissimorum Regnorum Angliae, Scotiae, Hiberniae*, Londra, 1607 (1ª ed. in latino 1586).

Crooke, Helkiah, *Mikrokosmographia. A Description of the Body of Man*, Londra, 1615.

John Dee, *Mathematicall Praeface to Elements of Geometrie of Euclid of Megara*, Londra, 1570.

della Porta, Giambattista, *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium*, Napoli, 1584.

Du Laurens, André, *A discourse of the preservation of the sight; of melancholike diseases;of rheumes, and old age*, Londra, 1599.

Fabrici d'Acquapendente, Girolamo, *De visione, voce, auditu*, Venezia, 1600.

Fonteyn, Nicolaas, *The Womans Doctour*, Londra, 1652.

Giraldi Cinzio, Giovan Battista, *Gli Ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, Roma: Salerno Editrice, 2012.

Golding, Arthur, *The Fyrst Fower Bookes of P. Ovidius Nasos Worke, Entitled Metamorphosis, Translated Oute of Latin into Englishe Meter*, Londra, 1567.

Guillemeau, Jacques, *A worthy treatise of the eyes*, Londra, 1587.

Guillemeau, Jacques, *Child-Birth or, The Happy Deliverie of Women*, Londra, 1612 (1ª ed. francese 1609).

Hakewill, George, *The vanitie of the eie*, Oxford, 1633 (1ª ed. 1608).

Hakluyt, Richard, *Principal Navigations Voyages Traffiques & Discoveries of the English Nation*, Londra, 1589–1600.

Hall, Edward, *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster & Yorke*, Londra, 1550.

Harsnett, Samuel, *A Declaration of Egregious Popish Impostures*, Londra, 1603.

Holinshed, Raphael, *The Chronicles of England, Scotland and Ireland*, Londra, 1587 (1ª ed. 1577).

Jorde, Edward, *A Briefe Discourse of a disease called the Suffocation of the Mother*, Londra, 1603.

Jourdain, Sylvester, *A Discovery of the Bermudas, otherwise Called the Ile of Divels*, Londra, 1610.

Kepler, Johannes, *Optics. Paralipomena to Witelo & Optical Part of Astronomy*, trad. di William H. Donahue**,** Santa Fe, N.M.: Green Lion Press, 2000.

Knolles, Richard, *History of the Turks*, Londra, 1603.

Krämer, Heinrich e Jakob Sprenger, *Malleus Maleficarum*, Strasburgo, 1487.

Lavater, Ludwig, *Of ghostes and spirites walking by night, and of stange noyses, cracks, and sundry forewarnynges…translated into Englyshe by R.H.*, Londra, 1572 (1ª ed. in latino 1570).

Leslie, John, *De Origine, Moribus et Rebus Gestis Scotorum*, Roma, 1578.

Lewkenor, Lewis, *The Commonwealth and Government of Venice. Written by the Cardinall Gasper Contareno and translated out of Italian into English by Lewes Lewkenor Esquire*, Londra, 1599.

Lupton, Donald, *Emblems of rarities*, Londra, 1636.

Machiavelli, Niccolò, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio. Dell'arte della guerra e altre opere*, a cura di Rinaldo Rinaldi, Torino: UTET, 2006.

Mair, John, *Historia Maioris Britanniae*, Parigi, 1521.

Montaigne, Michel de, *The Essayes, or Morall, Politicke and Militarie Discourses*, trad. di John Florio, Londra, 1603.

More, Thomas, *The Works of Sir Thomas More Knyght, Sometyme Lorde Chauncellour of England, Wrytten by him in the Englysh Tonge*, Londra, 1557.

Münster, Sebastian, *A briefe collection and compendious extract of strau[n]ge and memorable things*, Londra, 1572.

Münster, Sebastian, *A treatyse of the newe India with other new founde landes and islandes*, Londra, 1553.

Münster, Sebastian, *Cosmographia*, Basilea, 1572.

Paré, Ambroise, *The Workes*, Londra, 1634 (1ª ed. francese 1585).

Plinius Secundus, Caius, *The Historie of the World*, trad. di Philemon Holland, Londra, 1601, http://penelope.uchicago.edu/holland/pliny8.html.

Pory, John, *A Geographical History of Africa*, Londra, 1600.

Purchas, Samuel, *Haakluytus Posthumous, or, Purchas his Pilgrimes*, Londra, 1625.

Rich, Richard, *Newes from Virginia: The Lost Flock Triumphant*, Londra, 1610.

Rous, John, *Historia Regum Angliae*, Oxford, 1745 (1ª ed. 1716).

Rueff, Jacob, *The Expert Midwife*, Londra, 1637.

Scot, Reginald, *The Discouerie of Witchcraft*, Londra, 1584.

Shakespeare, William, *Macbeth*, ¸a cura di Kenneth Muir, Londra: Methuen, 1951.

—, *King Lear*, a cura di Kenneth Muir, Londra: Arden Shakespeare, 1952.

—, *King Lear*, a cura di R. A. Foakes, Londra: Arden Shakespeare, 1997.

—, *Othello*, a cura di E. A. J. Honigmann, Londra: Arden Shakespeare, 1997.

—, *Macbeth*, trad. e cura di Agostino Lombardo, Milano: Feltrinelli, 2004 (1ª ed. 1997).

—, *Macbeth*, ¸a cura di Robert S. Miola, New York: W.W. Norton, 2004.

—, *La Tempesta*, trad. e cura di Agostino Lombardo, Milano: Feltrinelli, 2004.

—, *Richard III*, a cura di James R. Siemon, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2009.

—, *The Tempest*, a cura di Virginia Mason Vaughan e Alden T. Vaughan, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2011.

—, *Macbeth*, a cura di Sandra Clark e Pamela Mason, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015.

—, *The Norton Shakespeare – Third Edition*, a cura di Stephen Greenblatt, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus e Gordon McMullan, New York: W. W. Norton, 2016.

—, *Re Lear*, trad. e cura di Agostino Lombardo, Milano: Feltrinelli, 2018 (1ª ed. 1991).

Smith, John, *A True Relation of Such Occurrences and Accidents of Noate as Hath Hapned in Virginia*, Londra, 1608.

Solinus, Caius Julius, *The worthie worke*, trad. di Arthur Golding, Londra, 1587.

Stewart, William, *The buik of the croniclis of Scotland; or, A metrical version of the history of Hector Boece*, Londra, ca 1535 (1ª ed. in latino 1527).

Strachey, William, *True Reportory of the Wracke and Redemption of Sir Thomas Gates*, Londra, 1610.

Warner, William, *A Continuance of Albion's England*, Londra, 1606.

Testi secondari

Adelman, Janet, *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays*, Hamlet *to* The Tempest, New York: Routledge, 1992.

—, "Iago's Alter Ego: Race as Projection in Othello", *Shakespeare Quarterly* 48:2, 1997, pp. 125-44.

—, "'Born of Woman': Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*", in Harold Bloom (a cura di), *William Shakespeare's Macbeth*, New York: Infobase Publishing, 2010, pp. 33-59.

Alexander, Catherine M. S. (a cura di), *Shakespeare and Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

— (a cura di), *Shakespeare and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Alexander, Catherine M. S. e Stanley Wells (a cura di), *Shakespeare and Race*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Almond, Philip C., *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern England: Contemporary Texts and their Cultural Contexts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Amato, Pierandrea, *Ontologia e storia. La filosofia di Michel Foucault*, Roma: Carocci, 2011.

Andrews, Jonathan, Asa Briggs, Roy Porter, Penny Tucker e Keir Waddington, *The History of Bethlem*, Londra: Routledge, 1997.

Anglo, Sydney, *Machiavelli – The First Century: Studies in Enthusiasm, Hostility, and Irrelevance*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

Arienzo, Alessandro e Alessandra Petrina (a cura di), *Machiavellian Encounters in Tudor and Stuart England: Literary and Political Influences from the Reformation to the Restoration*, Farham: Ashgate, 2013.

Arnold, Catharine, *Bedlam. London and its Mad*, Londra, Sidney, New York e Toronto: Pocket Books, 2009.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (a cura di), *Postcolonial Studies: The Key Concepts (3rd ed.)*, Londra e New York: Routledge, 2013.

Asp, Carolyin, "'Be Bloody, Bold and Resolute': Tragic Action and Sexual Stereotyping in *Macbeth*, *Studies in Philology* 78:2, 1981, pp. 153-69.

Austin, J. L., *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Oxford: Clarendon Press, 1962.

Bachtin, Michail Michajlovič, "Discourse in the Novel", in id., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, a cura di Michael Holquist, trad. di Caryl Emerson e Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981, pp. 259-422.

Baratta, Luca, "*A Marvellous and Strange Event": racconti di nascite mostruose nell'Inghilterra della prima età moderna*, Firenze: Firenze University Press, 2016.

—, *The Age of Monsters: nascite prodigiose nell'Inghilterra della prima età moderna. Storia, testi, immagini (1550-1715*), Roma: Aracne, 2017.

Barker, Francis e Peter Hulme, "Nymphs and Reapers Heavily Vanish: The Discursive Con-Texts of *The Tempest*", in John Drakakis (a cura di), *Alternative Shakespeares*, Londra: Routledge, 1985, pp. 194-208.

Barker, Francis, Peter Hulme e Margaret Iversen (a cura di), *Cannibalism and the Colonial World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Barmazel, Julie, "'The Servant to defect': Macbeth, Impotence, and the Body Politic", in Nick Moschovakis (a cura di), Macbeth*: New Critical Essays*, New York: Routledge, 2008, pp. 118-31.

Bassi, Shaul, *Le metamorfosi di Otello. Storia di una etnicità immaginaria*, Bari: Graphis, 2000.

—, "Introduzione", in William Shakespeare, *Otello*, a cura di Shaul Bassi, trad. di Alessandro Serpieri, Venezia: Marsilio, 2009, pp. 9-27.

Bassi, Shaul e Laura Tosi (a cura di), *Visions of Venice in Shakespeare*, Farnham: Ashgate, 2011.

Bataille, Georges, "L'informe", *Documents* 7, 1929.

Bate, Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Oxford: Oxford University Press, 1994.

Bates, Alan W., *Emblematic Monsters: Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early Modern Europe*, Amsterdam: Editions Rodopi, 2005.

Battisti, Chiara, "*Richard III*: tra dis-abilità e dis-ordine", in Daniela Carpi (a cura di), Richard III *dal testo alla scena*, Bologna: Emil, 2016, pp. 57-85.

Baumbach, Sybylle, "Physiognomy", in Michael Hattaway (a cura di), *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture – Volume One*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, pp. 582-97.

Bearden, Elizabeth B., *Monstrous Kinds: Body, Space, and Narrative in Renaissance Representations of Disability*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.

Belsey, Catherine, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, Londra: Methuen, 1985.

Bever, Edward, *The Realities of Witchcraft and Popular Magic in Early Modern Europe: Culture, Cognition, and Everyday Life*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

Biernoff, Suzannah, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.

Bigliazzi, Silvia (a cura di), *Distraction Individualized: Figures of Insanity in Early Modern England*, Verona: Cierre Grafica, 2012.

Bondeson, Jan, *The Two-Headed Boy and Other Medieval Marvels*, Ithaca: Cornell University Press, 2004.

Boose, Lynda E., "'Let it be Hid': The Pornographic Aesthetic of Shakespeare's *Othello*", in Lena Cowen Orlin (a cura di), *Othello*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004, pp. 22-48.

Brevik, Frank W., *The Tempest and the New World-Utopian Politics*, New York: Palgrave Macmillan, 2002.

Brown, Paul, "'This thing of darkness I acknowledge mine': *The Tempest* and the Discourse of Colonialism", in Jonathan Dollimore e Alan Sinfield (a cura di), *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*, Manchester: Manchester University Press, 1985, pp. 48-71.

Buccola, Regina e Lisa Hopkins (a cura di), *Marian Moments in Early Modern British Drama*, Farnham: Ashgate, 2007.

Buckley, Richard, Mathew Morris, Jo Appleby, Turi King, Deirdre O'Sullivan e Lin Foxhall, "'The King in the Car Park': New Light on the Death and Burial of Richard III in the Grey Friars Church, Leicester, in 1485", *Antiquuity* 87, 2013, pp. 519-38.

Bullough, Geoffrey (a cura di), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare – Vol. 3*, Londra: Routledge, 1960.

— (a cura di), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare – Vol. 7*, Londra: Rouledge, 1973.

Burgess, Glenn, *Absolute Monarchy and the Stuart Constitution*, New Haven: Yale University Press, 1996.

Burgess, Glenn, Rowland Wymer e Jason Lawrence (a cura di), *The Accession of James I: Historical and Cultural Consequences*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.

Burnett, Mark Thornton, *Masters and Servants in English Renaissance Drama and Culture: Authority and Obedience*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1997.

—, *Constructing 'Monsters' in Shakespearean Drama and Early Modern Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 2007 (1ª ed. 1990).

—, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York: Routledge, 2014 (1ª ed. 1993).

Cairncross, Andrew S., "Shakespeare and Ariosto: *Much Ado About Nothing*, *King Lear*, and *Othello*", *Renaissance Quarterly* 29:2, 1976, pp. 178-82.

Calbi, Maurizio, *Approximate Bodies: Gender and Power in Early Modern Drama and Anatomy*, Londra: Routledge, 2005.

Callaghan, Dympna, *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, Londra: Routledge, 2000, pp. 97-138.

Camille, Michael, "Before the Gaze: The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing", in Robert S. Nelson (a cura di), *Visuality Before and Beyond the*

Renaissance: Seeing as Others Saw, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 197-223.

Carpenter, Christine, *The Wars of the Roses: Politics and the Constitution in England, C.1437-1509*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Carroll, William C., "'The Base Shall Top Th' Legitimate': The Bedlam Beggar and the Role of Edgar in *King Lear*", *Shakespeare Quarterly* 38:4, 1987, pp. 426-41.

—, *Fat King, Lean Beggar: Representations of Poverty in the Age of Shakespeare*, Ithaca: Cornell University Press, 1996.

— (a cura di), *Macbeth: Texts and Contexts*, Boston: Bedford/St. Martin's, 1999.

—, "Songs of Madness: The Lyric Afterlife of Shakespeare's Poor Tom", *Shakespeare Survey* 55, 2002, pp. 82-95.

Castoldi, Alberto, *Epifanie dell'informe*, Macerata: Quodlibet, 2018.

Cavell, Stanley, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro Shakespeare*, Torino: Einaudi, 2004 (1ª ed. rivista in inglese 2003).

Chamberlain, Stephanie, "Fantasizing Infanticide: Lady Macbeth and the Murdering Mother in Early Modern England", *College Literature* 32:3, 2005, pp. 72-91.

Chambers, Paul, *Bedlam, London's Hospital for the Mad*, Hersham: Ian Allan Publishing, 2009.

Charnes, Linda, *Notorious Identity: Materializing the Subject in Shakespeare*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1993.

Clark, Sandra, "*Macbeth* and the Language of the Passions", *Shakespeare* 8:3, 2012, pp. 300-11.

Clark, Sandra e Pamela Mason, "Introduction", in William Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Sandra Clark e Pamela Mason, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015, pp. 1-124.

Clark, Stuart, *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

Cohen, Jeffrey Jerome (a cura di), *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis: Minnesota University Press, 1996.

Coliva, Annalisa, *Scetticismo: dubbio, paradosso e conoscenza*¸ Roma: Laterza, 2012.

Connolly, Annaliese (a cura di), Richard III. *A Critical Reader*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2013.

Corti, Claudia, "Macbeth, medico pazzo", *Memoria di Shakespeare* 1, 2004, pp. 101-23.

Crawford, Julie, *Marvelous Protestantism: Monstrous Births in Post-Reformation England*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.

Cross, Simon, "Bedlam in Mind: Seeing and Reading Historical Images of Madness", *European Journal of Cultural Studies* 15:1, 2012, pp. 19-34.

Curry, Patrick, *Prophecy and Power: Astrology in Early Modern England*, Princeton: Princeton University Press, 1989.

D'Amico, Masolino e Simona Corso (a cura di), *Postcolonial Shakespeare: studi in onore di Viola Papetti*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2009.

Daston, Lorraine J. e Katharine Park, "Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England", *Past and Present* 92, 1981, pp. 20-54.

—, *Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*, trad. di Michelangelo Ferraro e Barbara Valotti, Roma: Carocci, 2000 (1ª ed. inglese 1998).

de Blécourt, Willem (a cura di), *Werewolf Histories*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

De Caro, Mario, *Il libero arbitrio: una introduzione*, Roma: Laterza, 2004.

De Caro, Mario, Massimo Mori ed Emidio Spinelli (a cura di), *Libero arbitrio: storia di una controversia filosofica*, Roma: Carrocci, 2014.

Del Bello, Davide, "Shakespeare the Mystifier", in Davide Del Bello e Alessandra Marzola, *Shakespeare and the Power of Difference*, Roma: Aracne, 2011, pp. 171-224.

Del Sapio Garbero, Maria, *Il bene ritrovato. Le figlie di Shakespeare dal* King Lear *ai romances*, Roma: Bulzoni, 2005.

—, "A Spider in the Eye/I: The Hallucinatory Staging of the Self in Shakespeare's *The Winter's Tale*", in Ute Berns (a cura di), *Solo Performances: Staging the Early Modern Self in England*, Amsterdam: Rodopi, 2010, 133-55.

—, “Troubled Metaphors: Shakespeare and the Renaissance Anatomy of the Eye”, in Klaus Bergdolt e Manfred Pfister (a cura di), *Dialogezwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2011, pp. 43-70.

—, “Shakespeare’s Maternal Transfigurations”, in Karen Bamford e Naomi J. Miller (a cura di), *Maternity and Romance Narratives in Early Modern England*, Farnham: Ashgate, 2015, pp. 93-117.

— (a cura di), *Shakespeare and the New Science in Early Modern Culture*, Pisa: Pacini Editore, 2016.

— (a cura di), *Rome in Shakespeare’s World*, Roma: Storia e Letteratura, 2018.

Del Sapio Garbero, Maria, Nancy Isenberg e Maddalena Pennacchia (a cura di), *Questioning Bodies in Shakespeare’s Rome*, Goettingen: V&R Unipress, 2010.

Demeter, Jason e Ayanna Thompson, “Shakespeare and Early Modern Race Studies: An Overview of the Field”, in Jill L. Levenson e Robert Ormsby (a cura di), *The Shakespearean World*, Londra: Routledge, 2017, pp. 574-89.

Derrida, Jacques, *Spettri di Marx*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 1994 (1ª ed. francese 1993).

—, *Points…: Interviews, 1974-1994*, trad. di Peggy Kamuf et al., a cura di Elizabeth Weber, Stanford: Stanford University Press, 1995.

—, *La scrittura e la differenza*, Torino: Einaudi, 2002 (1ª ed. francese 1967).

Di Michele, Laura (a cura di), *La politica e la poetica del mostruoso nella cultura inglese e angloamericana*, Napoli: Liguori, 2006.

Diehl, Huston, “Horrid Image, Sorry Sight, Fatal Vision: The Visual Rhetoric of *Macbeth*”, *Shakespeare Studies* 16, 1983, pp. 191-203.

Dohrn van Rossum, Gerhard, *History of the Hour: Clocks and Modern Temporal Orders*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

Durbach, Nadja, *Spectacle of Deformity: Freak Shows and Modern British Culture*, Berkeley: University of California Press, 2010.

Earle, Thomas F. e Kate Lowe (a cura di), *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Elmer, Peter, *Witchcraft, Witch-Hunting, and Politics in Early Modern England*, Oxford: Oxford University Press, 2016.

Espinosa, Ruben, *Masculinity and Marian Efficacy in Shakespeare's England*, Farnham: Ashgate, 2011.

Ewbank, Inga-Stina, "The Fiend-like Queen: A Note on *Macbeth* and Seneca's *Medea*", *Shakespeare Survey* 19, 1966, pp. 82-94.

Federici, Eleonora e Maria Maddalena Parlati, *The Body Metaphor: Cultural Images, Literary Perceptions, Linguistic Representations*, Perugia: Borlacchi, 2018.

Fernie, Ewan, *The Demonic: Literature and Experience*, Londra: Routledge, 2012.

—, "'Another Golgotha'", in David Loewenstein e Michael Witmore (a cura di), *Shakespeare and Early Modern Religion*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 172-90.

Fletcher, Angus, *Time, Space, and Motion in the Age of Shakespeare*, Cambridge MA: Harvard University Press, 2007.

Foakes, R. A., "Introduction", in William Shakespeare, *King Lear*, a cura di R. A. Foakes, Arden Shakespeare, 1997, 1-151.

Foucault, Michel, *Tecnologie del sé*, Torino: Bollati Boringhieri, 1992 (1ª ed. francese 1982).

—, *Storia della follia nell'età classica*, trad. Franco Ferrucci, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2001 (1ª ed. francese 1972).

—, *L'ordine del* discorso, Torino: Einaudi, 2004 (1ª ed. francese 1971).

—, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Milano: Feltrinelli, 2014 (1ª ed. francese 1975).

—, *Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1982-1983)*, Milano: Feltrinelli, 2015 (1ª ed. francese 1975).

—, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano: BUR, 2015 (1ª ed. francese1971).

—, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, trad. e cura di Valerio Marchetti e Antonella Salomoni, Milano: Feltrinelli, 2017 (1ª ed. francese 1999).

Fox, Alice, “Obstetrics and Gynecology in *Macbeth*”, *Shakespeare Studies* 12, 1979, pp. 127-41.

Freud, Sigmund, *Opere. Vol. 8, 1515-1517*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino: Bollati Boringhieri, 1978.

Fuller, Mary C., *Remembering the Early Modern Voyage: English Narratives in the Age of European Expansion*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

Fusini, Nadia, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Milano: Mondadori, 2010.

Garber, Marjorie, *Shakespeare’s Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, New York: Methuen, 1987.

Garland-Thomson, Rosemarie (a cura di), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: New York University Press, 1996.

Garrett, Eilidh, Chris Galley, Nicola Shelton e Robert Woods (a cura di), *Infant Mortality: A Continuing Social Problem*, Farnham: Ashgate, 2006.

Gentili, Vanna, *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, Lecce: Milella, 1969.

—, *La recita della follia: funzioni dell’insania nel teatro dell’età di Shakespeare*, Torino: Einaudi, 1978.

Ghadessi, Touba, *Portraits of Human Monsters in the Renaissance: Dwarves, Hirsutes, and Castrati as Idealized Anatomical Anomalies*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2018.

Gillies, John, “Shakespeare’s Virginian Masque”, *English Literary History* 53:4, 1986, 673-707.

—, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Gleckman, Jason, “Macbeth and Protestant Predestination”, *Reformation* 18:1, 2013, pp. 48-63.

Golinelli, Gilberta, *Il Primitivismo e le sue metamorfosi. Archeologia di un discorso culturale.*, Bologna: CLUEB, 2007.

—, *Il teatro shakespeariano dialoga con i nuovi storicismi, il materialismo culturale e gli studi di genere*, Bologna: I Libri di Emil, 2012.

Golinelli, Gilberta, Vita Fortunati e Adriana Corrado, *Travelling and Mapping the World. Scientific Discoveries and Narrative Discourses*, Bologna: I Libri di Emil, 2010.

Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago e Londra: The University of Chicago Press, 1980.

—, "Shakespeare and the Exorcists", in Patricia Parker e Geoffrey Hartman (a cura di), *Shakespeare and the Question of Theory*, New York: Methuen, 1985, pp. 163-86.

—, *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, New York: Routledge, 1990.

—, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

—, "Shakespeare Bewitched", in Tetsuo Kishi, Roger Pringle e Stanley Wells (a cura di), *Shakespeare and Cultural Traditions: The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Tokyo, 1991*, Newark: University of Delaware Press, 1991, pp. 17-42.

—, "The Tempest: Martial Law in the Land of Cockaigne", in Kiernan Ryan (a cura di), *Shakespeare: The Last Plays*, Londra: Routledge, 1999, pp. 206-44.

—, *Hamlet in Purgatory*, Princeton: Princeton University Press, 2013 (1ª ed. 2001).

Guj, Luisa, "*Macbeth* and the Seeds of Time", *Shakespeare Studies* 18, 1986, pp. 175-88.

Gurr, Andrew, "*The Tempest* as Theatrical Magic", in Silvia Bigliazzi e Lisanna Calvi (a cura di), *Revisiting* The Tempest*: The Capacity to Signify*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 33-42.

Hackett, Helen, "'Gracious be the issue': Maternity and Narrative in Shakespeare's Late Plays", in Jennifer Richards e James Knowles (a cura di), *Shakespeare's Late Plays: New Readings*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, pp. 25-39.

Hadfield, Andrew, *Shakespeare and Renaissance Politics*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2004.

Hall, Kim F., *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Ithaca: Cornell University Press, 1995.

Hanham, Alison, *Richard III and His Early Historians, 1483–1535*, Oxford: Clarendon Press, 1975.

—, “The Texts of Thomas More’s *Richard III*”, *Renaissance Studies* 21:1, 2007, pp. 62-84.

Harris, Jonathan Gil, “The Smell of *Macbeth*”, *Shakespeare Quarterly* 58:4, 2007, pp. 465-86.

Hattori, Natsu, “‘The Pleasure of your Bedlam’: The Theatre of Madness in the Renaissance”, *History of Psychiatry* 6, 1995, pp. 283-308.

Hillman, David, *Shakespeare’s Entrails: Belief, Scepticism and the Interior of the Body*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

Honigmann, E. A. J., “Introduction”, in William Shakespeare, *Othello*, a cura di E. A. J. Honigmann, Londra: Arden Shakespeare, 1997, pp. 1-111.

Hope, Jonathan, *Shakespeare’s Grammar*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2003.

—, *Shakespeare and Language: Reason, Eloquence and Artifice in the Renaissance*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2010.

Hornback, Robert, “‘Speak[ing] Parrot’ and Ovidian Echoes in *Othello*: Recontextualizing Black Speech in the Global Renaissance”, in Lena Cowen Orlin (a cura di), *Othello: The State of Play*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014, pp. 63-93.

Hulme, Peter e William H. Sherman (a cura di), ‘*The Tempest’ and Its Travels*, Londra: Reaktion, 2000.

Hulme, Peter, *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*, Londra: Methuen, 1986.

Hunt, Maurice, “Reformation/counter-reformation *Macbeth*”, *English Studies* 86:5, 2005, pp. 379-98.

Huntley, Frank L., “Macbeth and the Background of Jesuitical Equivocation”, *PMLA* 79:4, 1964, pp. 390-400.

Hutton, Ronald, *The Triumph of the Moon: A History of Modern Pagan Witchcraft*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

Hyland, Peter, *Disguise on the Early Modern English Stage*, Farnham: Ashgate, 2011.

Irigaray, Luce, *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, a cura di Luisa Muraro, Milano: Feltrinelli, 2010 (1ª ed. francese 1974).

Jackson, Kenneth S., "'I know not / Where I did lodge last night?': *King Lear* and the Search for Bethlem (Bedlam) Hospital", *English Literary Renaissance* 30:2, 2000, pp. 213-40.

—, *Separate Theaters: Bethlem ('Bedlam') Hospital and the Shakespearean Stage*, Newark: University of Delaware Press, 2005.

Jones, Timothy S. e David A. Sprunger (a cura di), *Marvels, Monsters, and Miracles: Studies in the Medieval and Early Modern Imaginations*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2002.

Kantorowicz, Ernst H., *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press, 1957.

Kappler, Claude, *Demoni mostri e meraviglie alla fine del Medioevo*, Firenze: Sansoni, 1983 (1ª ed. francese 1980).

Kastan, David Scott, "Tragic Closures and Tragic Disclosures", in id., *Shakespeare and the Shapes of Time*, Londra: The Macmillan Press, 1982, pp. 79-101.

Kolb, Laura, "Playing with Demons: Interrogating the Supernatural in Jacobean Drama", *Forum for Modern Language Studies* 43:4, 2007, pp. 337-50.

Krantz, David L., "The Sounds of Supernatural Soliciting in *Macbeth*", *Studies in Philology* 100:3, 2003, pp. 346-83.

Kristeva, Julia, *Materia e senso. Pratiche significanti e teoria del linguaggio*, Torino: Einaudi, 1980.

—, *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione*, trad. di Annalisa Scalco, Milano: Spirali, 2006 (1ª ed. francese 1980).

Lafont, Agnès, "Monstrous Hybrids in Shakespeare's King Lear", *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual* 8, 2016, pp. 107-23.

Lamb, Charles, *Critical Essays*, Londra: J.M. Dent, 1903.

Lamming, George, *The Pleasures of Exile*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992 (1ª ed. 1960).

Laoutaris, Chris, *Shakespearean Maternities: Crises of Conception in Early Modern England*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

Laudando, Carmela Maria, *Le tracce del mostro nella tradizione britannica tardomedievale: antologia di racconti*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.

Le Goff, Jacques, *Il Medioevo. Alle origini dell'identità europea*, trad. di Giovanni Ferrara degli Uberti, Bari: Laterza, 1996 (1ª ed. francese 1996).

—, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, trad. di Mariolina Romano, Torino: Einaudi, 2000 (1ª ed. francese 1956).

—, *La nascita del purgatorio*, trad. di Elena De Angeli, Torino: Einaudi, 2014 (1ª ed. francese 1981).

Lellock, Jasmine, "Boiled Britains, 'Inward Pinches', and Alchemical Tempering in *The Tempest*", in Lisa Hopkins e Helen Ostovich (a cura di), *Magical Transformations on the Early Modern English Stage*, Londra: Routledge, 2014, pp. 123-37.

Levin, Joanna, "Lady Macbeth and The Daemonologie of Hysteria", *ELH* 69, 2002, pp. 21-55.

Lombardo, Agostino, *Lettura del Macbeth*, a cura di Rosy Colombo, Milano: Feltrinelli, 2010.

Loomba, Ania, *Shakespeare, Race, and Colonialism*, Oxford: Oxford University Press, 2002.

Loomba, Ania e Martin Orkin (a cura di), *Post-Colonial Shakespeares*, Londra: Routledge, 1998.

Lotman, Jurij Michajlovič, *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia: Marsilio, 1992 (1ª ed. russa 1984).

Love, Genevieve, *Early Modern Theatre and the Figure of Disability*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2019.

Lovicu, Frank J. e Michael L. Robinson (a cura di), *Development of the Ocular Lens*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Lunger Knoppers, Laura e Joan B. Landes (a cura di), *Monstrous Bodies / Political Monstrosities in Early Modern Europe*, Ithaca: Cornell University Press, 2004.

Lupton, Julia Reinhard, "Creature Caliban", *Shakespeare Quarterly* 51:1, 2000, pp. 1-23.

MacDonald, Michael, *Mystical Bedlam: Madness, Anxiety, and Healing in Seventeenth-Century England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Mannoni, Octave, *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*, trad. Di Pamela Powesland, Londra: Methuen, 1956 (1ª ed. francese 1950).

Marchitello, Howard, "Shakespeare's *Othello* and Vesalius's *Fabrica*: Anatomy, Gender, and the Narrative Production of Meaning", in id., *Narrative and Meaning in Early Modern England: Browne's Skull and Other Histories*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 10-38.

Marzola, Alessandra, "*Othello* e le trame del desiderio", *Memoria di Shakespeare* 1, Roma: Bulzoni, 2004, pp. 75-88.

— (a cura di), *The Difference of Shakespeare*, Bergamo: Sestante Edizioni, 2008.

—, "Shaping Scepticism, Arousing Belief: The Case of *Othello*", *English Literature* 1:1, 2014, pp. 131-47.

—, *Otello: Passioni*, Milano: Mimesis, 2015.

Mason Vaughan, Virginia, *Othello: A Contextual History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Mason Vaughan, Virginia e Alden T. Vaughan, "Introduction", in William Shakespeare, *The Tempest*, a cura di Virginia Mason Vaughan e Alden T. Vaughan, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2011, pp. 1-138.

Maus, Katharine Eisaman, *Inwardness and Theater in the English Renaissance*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

Mazzocut-Mis, Maddalena (a cura di), *Anatomia del mostro: antologia di scritti di Etienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Scandicci: La Nuova Italia, 1994.

McNeill, William H., *Venice: The Hinge of Europe. 1081-1797*, Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

Miola, Robert S., *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*, Oxford: Oxford University Press, 1992.

—, "'I Could Not Say Amen': Prayer and Providence in *Macbeth*", in Beatrice Batson (a cura di), *Shakespeare's Christianity: The Protestant and Catholic Poetics of* Julius Caesar, Macbeth, *and* Hamlet, Wako: Baylor University Press, 2006, pp. 57-71.

Mittman, Asa Simon e Peter J. Dendle (a cura di), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, Farnham: Ashgate, 2012.

Modrak, Deborah K.W., *Aristotle's Theory of Language and Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Moulton, Ian Frederick, "'A Monster Great Deformed': The Unruly Masculinity of Richard III", *Shakespeare Quarterly* 47:3, 1996, pp. 251-68.

Muir, Kenneth, "Introduction", in William Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Kenneth Muir, Londra: Methuen, 1951, pp. xi-lxv.

Nardizzi, Vin, "Disability Figures in Shakespeare", in Valerie Traub (a cura di), *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, and Race*, Oxford: Oxford University Press, 2016, pp. 455-67.

Neely, Carol Thomas, "'Documents in Madness': Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture", *Shakespeare Quarterly* 42:3, 1991, 315-38.

—, *Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture*, Ithaca: Cornell University Press, 2004.

Neill, Michael, "Unproper Beds: Race, Adultery, and the Hideous in *Othello*", *Shakespeare Quarterly* 40:4, 1989, p. 383-412.

—, "'Mulattos', 'Blacks', and 'Indian Moors': *Othello* and the Early Modern Constructions of Human Difference", *Shakespeare Quarterly* 49:4, 1998, pp. 361-74.

—, "Introduction", in William Shakespeare, *Othello, The Moor of Venice*, Oxford: The Oxford Shakespeare, 2006, pp. 1-179.

Newman, Karen, "'And wash the Ethiop white': Femininity and the Monstrous in *Othello*", in Jean E. Howard e Marion F. O'Connor (a cura di), *Shakespeare*

Reproduced. The Text in History and Ideology, Londra e New York: Methuen, 1987, pp. 143-62.

Nordlund, Marcus, *The Dark Lantern. A Historical Study of Sight in Shakespeare, Webster, and Middleton*, Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis**,** 1999.

Normand, Lawrence e Gareth Roberts, *Witchcraft in Early Modern Scotland: James VI's 'Demonology' and the North Berwick Witches*, Exeter: University of Exeter Press, 2000.

Orgel, Stephen, "Prospero's Wife", in Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan e Nancy J. Vickers (a cura di), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago: The Chicago University Press, 1986, pp. 50-64.

—, "Shakespeare's Cannibals", in Marjorie Garber (a cura di), *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 40-66.

—, "*Macbeth* and the Antic Round", *Shakespeare Survey* 52, 1999, pp. 143-53.

Pagetti, Carlo, "Introduzione", in William Shakespeare, *Otello*, Torino: Einaudi, 2013, pp. v-xxiii.

Palfrey, Simon, *Poor Tom: Living* King Lear, Chicago: The Chicago University Press, 2014.

Panizza, Letizia, *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Londra: Routledge, 2000.

Papetti, Viola, "Desdemona in Mauritania", in Masolino D'Amico e Simona Corso (a cura di), *Postcolonial Shakespeare: studi in onore di Viola Papetti*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. ix-xix.

Parker, Patricia, "*Othello* and *Hamlet*: Dilation, Spying, and the 'Secret Place' of Woman", in Russ McDonald (a cura di), *Shakespeare Reread: The Texts in New Contexts*, Ithaca: Cornell University Press, 1994, pp. 105-46.

—, *Shakespeare from the Margins: Language, Culture, Context*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996, pp. 232-51.

Parlati, Maria Maddalena, “La vista avvelenata: incubi di contaminazione in *Othello*”, in Laura Di Michele (a cura di), *Tragiche Risonanze in Shakespeare*, Napoli: Liguori, 2001, pp. 77-99.

Paster, Gail Kern, *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*, Ithaca: Cornell University Press, 1993.

—, *Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage*, Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

Paster, Gail Kern, Katherine Rowe e Mary Floyd-Wilson, *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotions*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

Pennacchia, Maddalena, “Female Marginalia: Handkerchiefs at the Borders of Tudor History”, in Carla Dente e Stephen Orgel (a cura di), *Textus. Marginal Textualities* 22:3, 2009, pp. 699-713.

Pennacchia, Maddalena, *Shakespeare intermediale. I drammi romani*, Spoleto: Editoria e Spettacolo, 2012.

Peterson, Kaara L., “Historica Passio: Early Modern Medicine, *King Lear*, and Editorial Practice”, *Shakespeare Quarterly* 57:1, 2006, pp. 1-22.

—, *Popular Medicine, Hysterical Disease, and Social Controversy in Shakespeare’s England*, Farnham: Ashgate, 2011.

Petrina, Alessandra, *Machiavelli in the British Isles: Two Early Modern Translations of* The Prince, Farnham: Ashgate, 2009.

Platt, Peter G. (a cura di), *Wonders, Marvels, and Monsters in Early Modern Culture*, Newark: University of Delaware Press, 1999.

Plescia, Iolanda, “Il discorso del futuro in *Macbeth*”, *Memoria di Shakespeare* 7, Roma: Bulzoni, 2009, pp. 135-50.

Plescia, Iolanda (a cura di), “The Shape of a Language”, *Memoria di Shakespeare: Special Issue 3*, 2016.

Plett, Heinrich F., *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlino: De Gruyter, 2008.

Poole, Kristen, “Metamorphic Cosmologies: The World According to Calvin, Hooker, and Macbeth”, in ead., *Supernatural Environments in Shakespeare’s England.*

Spaces of Demonism, Divinity, and Drama, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 136-67.

Popkin, Richard H., *Storia dello scetticismo*, trad. di Rodolfo Rini, Milano: Mondadori, 2008 (1ª ed. inglese 1960).

Porter, Roy, *Madness. A Brief History*, Oxford: Oxford University Press, 2002.

—, "Mental Illness", in id. (a cura di), *The Cambridge History of Medicine*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 238-59.

Pugliatti, Paola, *Beggary and Theatre in Early Modern England*, Farnham: Ashgate, 2003.

Rabelais, François, *Gargantua e Pantagruele*, a cura di Mario Bonfantini, Torino: Einaudi, 1993.

Rainone, Romina, "Suoni, voci, parole e gesti del sottomondo musicale di *Othello*", in Laura Di Michele (a cura di), *Tragiche Risonanze shakespeariane*, Napoli: Liguori Editore, 2001, pp. 125-37.

Reed, Robert R., *Bedlam on the Jacobean Stage*, New York: Octagon Books, 1970 (1ª ed. 1952).

Roberts, Garreth, "'An art lawful as eating?': Magic in *The Tempest* and *The Winter's Tale*", in Jennifer Richards e James Knowles (a cura di), *Shakespeare's Late Plays: New Readings*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, pp. 126-41.

Roscioni, Lisa, *Il governo della follia: ospedali, medici e pazzi nell'età moderna*, Milano: Mondadori, 2003.

Sacerdoti, Gilberto, "Calibano: post-colonial, precolonial o post-post-colonial?", in Masolino D'Amico e Simona Corso (a cura di), *Postcolonial Shakespeare*, Roma: Storia e Letteratura, 2009, pp. 267-77.

Salkeld, Duncan, *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*, Manchester: Manchester University Press, 1993.

Sarkar, Debapriya, "'To crown my thoughts with acts': Prophecy and Prescription in *Macbeth*", in Ann Thompson (a cura di), *Macbeth: The State of Play*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014, pp. 83-106.

Sawday, Jonathan, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London: Routledge, 2013 (1ª ed. 1995).

Schianchi, Matteo, *Storia della disabilità. Dal castigo alla crisi del welfare*, Roma: Carocci, 2012.

Schoenfeldt, Michael C., *Bodies and Selves in Early Modern England: Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert, and Milton*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Semonin, Paul, "Monsters in the Marketplace: The Exhibition of Human Oddities in Early Modern England", in Rosemarie Garland-Thomson (a cura di), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: New York University Press, 1996, pp. 69-81.

Serpieri, Alessandro, *Retorica e immaginario*, Parma: Pratiche, 1986.

—, "La tragedia del tempo", in William Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Alessandro Serpieri, Firenze: Giunti, 1996, pp. ix-xxvii.

—, *Otello, l'eros negato*, Napoli: Liguori, 2003 (1° ed. 1978).

Sharpe, Jim, *Witchcraft in Early Modern England*, New York: Routledge, 2013.

Sherman, William H., *John Dee. The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.

Siebers, Tobin, "Shakespeare Differently Disabled", in Valerie Traub (a cura di), *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, and Race*, Oxford: Oxford University Press, 2016, pp. 435-54.

Siemon, James R., "Introduction", in William Shakespeare, *Richard III*, a cura di James R. Siemon, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2009, pp. 1-123.

Smith, Ian, *Race and Rhetoric in the Renaissance: Barbarian Errors*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 123-53.

—, "Othello's Black Handkerchief", in Lena Cowen Orlin (a cura di), *Othello: The State of Play*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014, pp. 95-120.

Spivack, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York: Columbia University Press, 1958.

Stallybrass, Peter, "*Macbeth* and Witchcraft", in John Russell Brown (a cura di), *Focus on* Macbeth, London: Routledge, 1982, pp. 189-209.

—, "Patriarcal Territories: The Body Enclosed", in Susan Snyder (a cura di), Othello*: Critical Essays*, New York: Garland, 1988, pp. 251-77.

Steggle, Matthew, "Othello, the Moor of London: Shakespeare's Black Britons", in Robert C. Evans (a cura di), *Othello: A Critical Reader*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015, pp. 103-24.

Stewart, Alan, "A Society of Sodomites: Religion and Homosexuality in Renaissance England", in Laura Gowing, Michael Hunter e Miri Rubin (a cura di), *Love, Friendship and Faith in Europe, 1300–1800*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005, pp. 88-109.

Sugg, Richard, *Murder After Death. Literature and Anatomy in Early Modern England*, Ithaca: Cornell University Press, 2007.

Taylor, A. B., (a cura di), *Shakespeare's Ovid: The* Metamorphoses *in the Plays and Poems*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Taylor, Gary e Gabriel Egan (a cura di), *The New Oxford Shakespeare: Authorship Companion*, Oxford: Oxford University Press, 2017.

Tennenhouse, Leonard, "Family Rites: Patriarchal Strategies in Shakespearean Romances", in Kiernan Ryan (a cura di), *Shakespeare: The Last Plays*, Londra: Routledge, 1999, pp. 43-60.

Thornton, Tim, *Prophecy, Politics and the People in Early Modern England*, Woodbridge: The Boydell Press, 2006.

Tomiotti, Gianni, *Le canzoni della follia*, Roma: Aracne, 2010.

Torrey, Michael, "'The plain devil and dissembling looks': Ambivalent Physiognomy and Shakespeare's *Richard III*", *English Literary Renaissance* 30:2, 2000, pp. 123-53.

Tronicke, Marlena, *Shakespeare's Suicides: Dead Bodies That Matter*, New York: Routledge, 2018.

Vanita, Ruth, "Mariological Memory in *The Winter's Tale* and *Henry VIII*", *Studies in English Literature, 1500-1900* 40.2, 2000, pp. 311-37.

Vaughan, Alden T. e Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

— (a cura di), *The Tempest: A Critical Reader*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014.

Vitkus, Daniel J., "The 'O' in *Othello*: Tropes of Damnation and Nothingness", in Philip C. Kolin (a cura di), Othello*: New Critical Essays*, New York e Londra: Routledge, 2002, pp. 347-62.

Weinrich, Harald, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna: Il Mulino, 1978.

Wells, Stanley, "Tom O' Bedlam's Song and *King Lear*", *Shakespeare Quarterly* 12:3, 1961, pp. 311-15.

White, Peter, *Predestination, Policy and Polemic: Conflict and Consensus in the English Church from the Reformation to the Civil War*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Whitford, David Mark, *The Curse of Ham in the Early Modern Era: The Bible and the Justification for Slavery*, Farnham: Ashgate, 2009.

Williams, David A., *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*, Montreal CA: MQUP, 1996.

Williams, Katherine Schaap, "Enabling Richard: The Rhetoric of Disability in Richard III", *Disability Studies Quarterly* 29:4, 2009, http://dsq-sds.org/article/view/997.

Williams, Wes, *Monsters and their Meanings in Early Modern Culture: Mighty Magic*, Oxford: Oxford University Press, 2011.

Willis, Deborah, "Shakespeare's *Tempest* and the Discourse of Colonialism", *Studies in English Literature 1500-1900* 29, 1989, pp. 277-89.

—, *Malevolent Nurture: Witch-hunting and Maternal Power in Early Modern England*, Ithaca: Cornell University Press, 1995.

Willis, Garry, *Witches and Jesuits: Shakespeare's* Macbeth, Oxford: Oxford University Press, 1995.

Wood, David Houston, *Time, Narrative, and Emotion in Early Modern England*, Farnham: Ashgate, 2009.

—, "Shakespeare and Disability Studies", *Literature Compass* 8:5, 2011, pp. 280-90.

—, “New Directions: ‘Some tardy cripple’: Timing Disability in *Richard III*”, in Annaliese Connolly (a cura di), Richard III. *A Critical Reader*, Londra: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2013, pp. 129-54.

—, “Shaping Disability in Renaissance Drama”, in Arthur F. Kinney e Thomas Warren Hopper (a cura di), *A New Companion to Renaissance Drama*, Chichester: Wiley Blackwell, 2017, pp. 487-500.

Wood, David Houston e Allison P. Hobgood, “Introduction, ‘Disabled Shakespeares’”, *Disability Studies Quarterly* 29:4, 2009, http://dsq-sds.org/article/view/991/1183.

— (a cura di), *Recovering Disability in Early Modern England*, Columbus: Ohio State University Press, 2013.

—, “Early Modern Literature and Disability Studies”, in Clare Barker e Stuart Murray (a cura di), *The Cambridge Companion to Literature and Disability*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 32-46.

Wright, Ian, “‘Come like shadowes, so depart’: The Ghostly Kings in Macbeth”, in Graham Bradshaw e Tom Bishop (a cura di), *The Shakespearean International Yearbook* 6, 2006, pp. 215-29.

Yates, Frances A., *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londra: Routledge, 2004 (1ª ed. 1979).

—, *Shakespeare’s Last Plays*, Londra: Routledge, 2007 (1ª ed. 1975).