

Università degli studi "G. d'Annunzio"  
Chieti-Pescara

Facoltà di Lettere e Filosofia



Corso di Laurea Magistrale in Filologia, Linguistica e  
tradizioni letterarie

Tesi di laurea

**ECHI METAFORICI SHAKESPEARIANI**

**CANDIDATA:**  
Dott.ssa Mariangela Rita Di Marco

**RELATORE:**  
Prof. Luciano Vitacolonna

**CORRELATORE:**  
Prof.ssa Clara Mucci

ANNO ACCADEMICO 2011-2012

# Indice

<b>Introduzione.....</b>	<b>2</b>
<b>Capitolo 1: La metafora.....</b>	<b>5</b>
<b>1.1 Parte storica</b>	
1.1.1 Dove nasce il concetto di metafora e figure retoriche: Aristotele e le figure gorgiane.....	5
1.1.2 Evoluzione del concetto di metafora: medioevo ed epoca moderna.....	12
1.1.3 L'impostazione contemporanea: strutturalismo e semiotica.....	21
<b>1.2 Parte pratica</b>	
1.2.1 Metafora e sua struttura.....	31
1.2.2 Metodo di analisi utilizzato.....	33
<b>Capitolo 2: La metafora shakespeariana.....</b>	<b>35</b>
2.1 Contesto socio-culturale.....	35
2.2 Teatro elisabettiano.....	40
2.3 Caratteristiche peculiari della metafora shakespeariana.....	45
2.4 Figuralità nel linguaggio shakespeariano .....	50
<b>Capitolo 3: Analisi delle opere.....</b>	<b>51</b>
3.1 <i>Hamlet</i> .....	51
3.2 <i>The Taming of the Shrew</i> .....	54
<b>Analisi delle metafore in <i>Hamlet</i>.....</b>	<b>60</b>
<b>Analisi delle metafore in <i>The Taming of the Shrew</i>.....</b>	<b>96</b>
<b>Conclusione.....</b>	<b>112</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>115</b>

# Introduzione

Dopo un'analisi approfondita sulle varie figure retoriche del panorama italiano, la *metafora* ha catturato la mia attenzione, in quanto elemento indispensabile nel nostro linguaggio. La *metafora* è un tropo usato quasi sempre nella quotidianità, ma quasi mai riconosciuto.

È uno degli elementi più antichi del linguaggio, infatti i primi studi risalgono ad Aristotele, e qualsiasi ricerca non può prescindere dalle sue opere. Il problema di questa figura retorica è la sua definizione, infatti non si è ancora arrivati a spiegarla in modo universale.

Tale lavoro si snoda attraverso due sezioni cardine nello studio della metafora. La prima parte è dedicata alla disquisizione storico-pratica sulla figura retorica in questione, ovvero un excursus sulla nascita del concetto di metafora e relativa evoluzione, la problematica del metaforico, fino ad arrivare alle varie classificazioni possibili di tale fenomeno linguistico. La seconda parte della ricerca è incentrata sull'analisi dei capolavori shakespeariani che meglio rappresentano il ventaglio di possibilità di utilizzo offertoci dalla metafora, dimostrandoci in particolar modo come nel Seicento il fenomeno linguistico

raggiunga uno status concettuale solido tale da concederne un uso dilagante e applicabile a vari campi, come ad esempio quello politico o di denuncia sociale.

Ho scelto, quindi, come campo di ricerca il secolo d'oro della metafora, in particolare, focalizzando la mia attenzione su due opere *Hamlet* e *The taming of the shrew* del famoso drammaturgo inglese. In esse la metafora diventa arma per opporsi ad un'oppressione da un lato politica, dall'altra maschile.

Come una forza magica, la grande forza della metafora risiede nell'abilità di celare la verità dietro un'illusione spesso divertente, nel creare tra i lettori (o gli spettatori) e i fatti narrati un velo demistificatore capace di edulcorare anche la realtà più cruda.

La *metafora* occupa grande spazio nei testi drammaturgici con la sua forza conoscitiva e creativa. Tutto ciò che manca sul palco viene creato attraverso la parola. "Proprio perché le parole creano la realtà, fanno – e disfano – le cose, è importante avere lucida consapevolezza dei sistemi che ne determinano il funzionamento, delle ragioni che ne producono il deterioramento"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Carofiglio G., (2010), *La manomissione delle parole*, RCS Libri S.p.A., Milano, p.24.

In questo mio elaborato proporrò alcune definizioni e tentativi di spiegazione di studiosi (semiologi, linguisti) che se ne sono occupati per cercare di raggiungere un accordo. La *metafora* resta, quindi, un caso aperto da ricercare, analizzare e definire.

# Capitolo 1

## La metafora

### 1.1 Parte storica

#### 1.1.1 Dove nasce il concetto di metafora e figure retoriche: Aristotele e le figure gorgiane

Il linguaggio umano è in continuo mutamento. In ogni istante si rigenera mediante nuovi termini che, spesso, possono prendere il posto di altri. Ogni parte costitutiva del linguaggio è stata studiata, analizzata e incasellata in una definizione che troviamo nelle grammatiche, nei dizionari, nelle enciclopedie, etc. Tuttavia, esiste un tropo che non possiede una definizione che riesca a racchiudere il suo significato in maniera universale. Infatti, come dice Mortara Garavelli “di tutte le figure retoriche la metafora è la più facile da riconoscere e

la più difficile da definire”<sup>2</sup>. La metafora è stata, fin dai tempi degli antichi greci, oggetto di riflessione filosofica, linguistica, estetica e psicologica. Essa, travalicando i limiti e le competenze delle singole discipline che l’hanno affrontata, ha resistito ai vari tentativi di essere spiegata in modo omogeneo e completo. La trattazione dell’evoluzione del concetto di metafora, pertanto, non può prescindere dal contributo del primo filologo e linguista del mondo antico, Aristotele. Ogni ricerca su questo artificio retorico inizia proprio dai primi concetti fondamentali formulati dal filosofo, che fu “il primo a porsi direttamente il problema della natura della metafora.”<sup>3</sup> Egli affronta questo tema nella *Poetica*, che può essere considerata il primo esempio di un’analisi dell’arte distinta dall’etica e dalla morale. In questo trattato lo Stagirita scrive: «La metafora consiste nel dare a una cosa il nome di un’altra ». Quindi “ si ha per lui un «trasferimento» (« *epiphora* ») di una parola ad un altro contesto in cui essa «sostituisce» la parola «propria», alla quale ultima corrisponde un oggetto preciso, che non « cambia » per il fatto di essere indicato con l’uno o con l’altro termine”<sup>4</sup>. Si può notare che Aristotele si serve di un termine ben

---

<sup>2</sup> Mortara Garavelli B., (2010), *Il parlar figurato*, Gius. Laterza & Figli, p.9.

<sup>3</sup> Briosi S., (1985), *Il senso della metafora*, Liguori editore, s.r.l., Napoli, p.15.

<sup>4</sup> Ivi, p.16.

preciso *trasferimento* per indicare l'azione metaforica. Chiarisce, sempre nella *Poetica*<sup>5</sup>, che il *trasferimento* può avvenire in quattro diversi casi:

-dal genere alla specie

-dalla specie al genere

- da una specie ad un'altra

-per analogia.

Innanzitutto, ci si accorge che i primi due *trasferimenti* coincidono con la sineddoche, mentre il terzo è accostabile alla similitudine. “Il quarto tipo è diventato (con particolare evidenza sin dai commenti rinascimentali) il modello della metafora propriamente detta”<sup>6</sup>. La metafora per analogia si ha “per Aristotele quando « tra quattro elementi il secondo ha col primo la stessa

---

<sup>5</sup> Cfr.: Ar. *Poet.* 1457 b Μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. Λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος οἷον <νηῦς δέ μοι ἦδ' ἔστηκεν>· τὸ γὰρ ὀρμεῖν ἐστὶν ἐστάναι τι. Ἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ γένος <ἦ δὴ μυρὶ' Ὀδυσσεύς ἐσθλὰ ἔοργεν>· τὸ γὰρ μυρίον πολὺ ἐστὶν, ὧν νῦν ἀντὶ τοῦ πολλοῦ κέχρηται. Ἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ εἶδος οἷον <χαλκῶι ἀπὸ ψυχῆν ἀρύσας> καὶ <τεμῶν ταναήκει χαλκῶι>· ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν· ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τί ἐστὶν. “Metafora è l'imposizione di una parola estranea, o da genere a specie, o da specie a genere, o da specie a specie, o per analogia. Di genere a specie: <<la mia nave è ferma là>>. Infatti essa è ancorata è una specificazione di <<star fermo>>. Da specie a genere: <<Mille cose buone ha fatto Odisseo>>: mille è molto e qui sta al posto di <<molto>>. Da specie a specie: <<attinse la vita col bronzo>> e <<tagliò l'acqua col lungo bronzo>>: in un caso ha detto attingere per tagliare nell'altro tagliare per attingere, perché entrambi sono specificazioni di <<togliere>> (Trad. ita Paduano 1998).

<sup>6</sup> Gagliasso E., Frezza G. (a cura di), *Metafore del vivente. Linguaggi e ricerca scientifica tra filosofia, bios e psiche*, Franco Angeli, Milano, 2010, p.29.

relazione che il quarto ha col terzo », secondo lo schema dunque di una proporzione :  $A : B = C : D$ <sup>7</sup>. “Allora, invece del secondo termine si potrà usare il quarto, oppure invece del quarto si potrà usare il secondo”<sup>8</sup>. Inoltre, bisogna tener presente che “non basta dunque che ci sia un « uguale relazione » tra *A* e *B* e tra *C* e *D* perché si possa sostituire *B* con *D*: bisogna che quell’uguaglianza si dia come qualcosa che non è dato in natura ma è « posto » dall’uomo, il quale ponendo la relazione la giustificherà riempiendola [...] col suo « sentimento »”<sup>9</sup>. Da queste considerazioni si deduce che a porre le somiglianze tra gli oggetti sono il ragionamento e il sentimento, “mentre per Aristotele esse si danno nelle cose stesse ed il linguaggio non fa che prenderne atto presentandole in modi « rapidi » ed « imprevisti »”<sup>10</sup>. Infatti, la metafora attraverso la sostituzione evita la banalità dell’uso normale esprimendo lo stesso concetto in modo imprevisto e più piacevole. Per questo motivo una delle funzioni di questo tropo è quella estetica. Molto spesso, infatti, “la metafora viene associata in questo senso ad altri usi « anormali » ( « *parà tò kùrion* » ) del linguaggio come la parola solenne o la parola allungata”<sup>11</sup>. Questa stranezza del discorso metaforico non deve oscurare il concetto a cui si riferisce, a questo proposito Aristotele insiste “sulla

---

<sup>7</sup> Briosi S., (1985), *Il senso della metafora*, Liguori editore, s.r.l., Napoli, p.18.

<sup>8</sup> Gagliasso E., Frezza G. (a cura di), (2010), *Metafore del vivente. Linguaggi e ricerca scientifica tra filosofia, bios e psiche*, Franco Angeli, Milano, p.30.

<sup>9</sup> Briosi S., (1985), *Il senso della metafora*, Liguori editore, s.r.l., Napoli, p.19.

<sup>10</sup> Ivi, p.19.

<sup>11</sup> Ivi, p.16.

necessità ch'essa si basi su accostamenti di termini non troppo « lontani » tra loro”<sup>12</sup>. Essa utilizza l’analogia che esiste già tra le cose, e diviene soltanto uno dei tanti mezzi per esprimerla. Una peculiarità di questo tropo è la rapidità che si rende evidente se confrontata con un’altra figura retorica: la similitudine.

Quintiliano, nella sua opera *Institutio Oratoria*, un vero e proprio manuale pedagogico per l’insegnamento della retorica, analizzando la metafora afferma *In totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat quod illa comparatur rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur*<sup>13</sup> inserendola nel capitolo dedicato all’*elocutio*, ovvero agli ornamenti del discorso. Secondo l’oratore la metafora è un paragone abbreviato, per Aristotele, invece, essa è superiore come figura retorica rispetto al paragone. Il filosofo parlava della similitudine come di una specie di metafora carente di un elemento essenziale : il metter davanti agli occhi i contenuti di senso. In altre parole, la metafora rende visibile il concetto astratto che corrisponde al termine proprio. Ed è proprio in questo che consiste “il «genio» del poeta che [...] sa «cogliere il simile anche in ciò che è lontano »”<sup>14</sup>. Il punto cruciale è che alla metafora appartiene

---

<sup>12</sup> Briosi S., (1985), *Il senso della metafora*, Liguori editore, s.r.l., Napoli, p.16.

<sup>13</sup> Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII, 6, 8: “la metafora è: una similitudine abbreviata, che trasporta un termine o un’espressione dal luogo in cui è proprio a quello in cui o manca il termine proprio oppure il traslato ne è migliore.”

<sup>14</sup> Briosi S., (1985), *Il senso della metafora*, Liguori editore, s.r.l., Napoli, p.17.

anche una funzione conoscitiva, in quanto senza di essa le somiglianze tra oggetti non verrebbero colte.

La novità della metafora consiste proprio nel fondere due concetti in un senso nuovo. “L’identificazione (linguistica, simbolica) di quel che è in natura disgiunto determina sorpresa, e quindi *obbliga* l’ascoltatore / lettore a ipotizzare una chiave di interpretazione che dia ragione dell’accostamento, puntando su proprietà relazionali che l’uso ordinario del linguaggio e la pratica comune della vita rendono meno visibili o non visibili”<sup>15</sup>. Inoltre Aristotele afferma che la “metafora è preferibile per la sua «eleganza» e «rapidità», «con cui ci dà una conoscenza nuova»<sup>16</sup>”. Allora “l’effetto edonistico-conoscitivo della metafora è maggiore rispetto a quello della similitudine perché la sua *forma linguistica* determina una differente risposta interpretativa da parte di chi legge/ascolta”<sup>17</sup>. Aristotele a riguardo chiarisce dicendo che “la similitudine è infatti [...] una metafora che differisce perché vi è aggiunto qualcosa”<sup>18</sup> riferendosi al nesso sintattico che induce l’accostamento: ad esempio *come*. Da questo particolare dipende una lunghezza maggiore che inevitabilmente

---

<sup>15</sup> Gagliasso E., Frezza G. (a cura di), *Metafore del vivente. Linguaggi e ricerca scientifica tra filosofia, bios e psiche*, Franco Angeli, Milano, 2010, p.37.

<sup>16</sup> Briosi S., (1985), *Il senso della metafora*, Liguori editore, s.r.l., Napoli, p.18.

<sup>17</sup> Gagliasso E., Frezza G. (a cura di), *Metafore del vivente. Linguaggi e ricerca scientifica tra filosofia, bios e psiche*, Franco Angeli, Milano, 2010, p.36.

<sup>18</sup> Ivi, p.36.

rallenta il processo di comprensione, portando l'osservatore a non esaminare la relazione.

La definizione di metafora data da Quintiliano risulta essere denotativa: rimarrà pressoché invariata per tutto il corso del Medioevo e del Rinascimento; per avere un grosso cambiamento di direzione e arrivare ad una nuova linea interpretativa, infatti, bisognerà aspettare il contributo di Giambattista Vico.

Concludendo, l'attenzione critica rivolta alla metafora nel mondo antico è esemplificabile da Aristotele e Quintiliano, personalità tra di loro molto diverse che si preoccupano di dare una definizione retorico-linguistica di questo artificio poetico.

## 1.1.2 Evoluzione del concetto di metafora: medioevo ed epoca moderna

“Il Medioevo è l’epoca in cui, di fronte all’affermarsi delle verità della Rivelazione cristiana, la funzione conoscitiva del linguaggio e dei suoi processi viene messa più in ombra, parallelamente alla svalutazione dell’esperienza personale nei riguardi di quelle verità”<sup>19</sup>. La figura retorica perde la sua funzione di collegamento tra gli oggetti portando in primo piano sia la funzione decorativa, con cui si conferisce al linguaggio il tono che si conviene all’argomento, e sia quella « paternalistica », con cui si rendono accettabili le verità troppo elevate.

Inoltre, nella poetica medievale il concetto di metafora si muove parallelamente al concetto di allegoria, termine che “designa spesso « l’accostamento tipologico di due eventi [...] tra cui si stabilisce un rapporto storico reale » e insieme « lo stabilirsi di una relazione stabile (non solo indiziale) tra un fatto o un personaggio e un senso morale »”<sup>20</sup>. Tale fenomeno è da analizzare, in primo luogo, in connessione con i dogmi della cultura teologica

---

<sup>19</sup> Briosi S., (1985), *Il senso della metafora*, Liguori editore, s.r.l., Napoli, p.23.

<sup>20</sup> Ivi, p.25.

medievale capaci di mutare o conferire nuovo significato alle eredità della cultura classica. In secondo luogo, bisogna aver presente come nel Medioevo la tradizione dei testi classici sia stata spesso ostacolata o giunta in modo tardivo. A tal proposito, Umberto Eco<sup>21</sup> ci informa su come la cultura medievale non possedette alcuna nozione della metafora come strumento di conoscenza, né sviluppò alcuna teoria originale a questo riguardo. Le ragioni di ciò, come precisa lo studioso, sono molteplici. Innanzitutto, i passi aristotelici sulla metafora conobbero una circolazione tardiva nonché gravemente distorta rispetto al significato originale. Le versioni latine di Ermanno il Tedesco del *Comento Medio* di Averroè alla *Poetica* e della *Retorica* (entrambe dall'arabo nel 1256), la *traslatio vetus* dal greco della *Retorica* e, poco dopo, quella di Guglielmo di Moerbeke della stessa opera (1269 -70) e, infine, sempre di Guglielmo, la traduzione dal greco della *Poetica* (1278), offrirono ai lettori medievali dei testi nei quali il lessico tecnico era stato del tutto deformato, nonché corredato di esempi poco attinenti, e, pertanto, non furono di nessuno stimolo allo sviluppo di una riflessione medievale in materia.

“La responsabilità e il possesso completo della verità « spirituale » delle cose restano ora affidati a Colui che le ha create. [...] Il linguaggio può costituire

---

<sup>21</sup> Cfr. Bollettino di italianistica, (2010), *La metafora nel Medioevo*, n.s., anno VII, n. 2, p.200.

un aiuto, in questa via verso Dio, ma tra ciò che si può dire in parole e la Verità rimane sempre un abisso”<sup>22</sup>.

Lo scarso e viziato approccio della cultura medievale alla figura classica della metafora, darà vita ad una concezione del tropo che, pur prendendo le mosse da Aristotele e Quintiliano, riconosce alle formulazioni metaforiche un valore esclusivamente ornamentale, non conoscitivo, fino a negare il ricorso a metafore ardite e inusitate. Lungi dall'essere uno strumento per scorgere somiglianze inattese, in quanto “ciò che la figura comunica è dato una volta per tutte nell'ordine eterno della verità”<sup>23</sup>, le metafore diventano il luogo di perpetuazione della tradizione, specie della classica che, presso i teorici delle *Artes versificandi* medievali, funge da garanzia di appropriatezza e decoro. Questa lacuna, secondo Eco<sup>24</sup>, è aggravata dal fatto che la cultura teologica medievale ha confinato il procedimento metaforico alla sola retorica. La metafora non ha più lo scopo di rappresentare la verità e soprattutto non può proferire di nozioni o fatti di natura spirituale. Quest'ultima, infatti, è rappresentata in scrittura dall'ermeneutica figurale (o allegorica o spirituale), elaborata sulla scorta di San Paolo dalla patristica greca e poi latina per permettere un adeguamento del Vecchio Testamento alla rivelazione cristiana.

---

<sup>22</sup> Briosi S., (1985), *Il senso della metafora*, Liguori editore, s.r.l., Napoli, p.24.

<sup>23</sup> Ivi, p.26.

<sup>24</sup> Cfr. Bollettino di italianistica, *La metafora nel Medioevo*, n.s., anno VII, n. 2, 2010, p.200.

In Beda e in S. Agostino si trova l'idea che la prima invenzione dei tropi sia quella che si trova nella Scrittura, in modo tale da assistere ad una "reinterpretazione dei concetti della retorica antica in una prospettiva cristiana"<sup>25</sup>. L'allegoria spirituale s'indirizza, secondo la terminologia agostiniana ripresa da Beda il Venerabile, alle allegorie *in factis*, non alle allegorie *in verbis*. S'indirizza cioè alla storia e al creato perché composti da *facta-signa* che manifestano il sistema di verità divine e annunciano i progetti della Provvidenza, non ai discorsi e al linguaggio umani in quanto produttori, tramite il loro impiego traslato, di conoscenze non altrimenti accessibili. Altrimenti detto, il procedimento di allegoresi (dalla *littera sacra* e dal creato ai sensi spirituali, variamente distinti) e quello metaforico (dal *proprie dicitur* al significato traslato) non sono, dal punto di vista medievale, in nessun modo equipollenti sul piano conoscitivo. Eppure, nel corso dei secoli, l'integralismo teologico della cultura medievale, se da un lato assimila inizialmente il concetto classico-aristotelico di metafora considerandolo un tropo decorativo confinato alla retorica, dall'altro assottiglia sempre più il labile confine tra metafora e allegoria spirituale fino a rendere il processo analogico parte integrante della concezione tardo medievale della metafora. Ciò che inizialmente non poteva parlare del Sacro, alla fine dell'Età Medievale viene riscoperto come abile alleato nella

---

<sup>25</sup> Briosi S., (1985), *Il senso della metafora*, Liguori editore, s.r.l., Napoli, p.24.

trattazione di fatti di natura spirituale (Vd.Dante nella Divina Commedia in cui l'uso della metafora è prevalentemente in funzione analogica). "Tra la lettera e l'allegoria – sensi legati al mondo, alla storia – ed il « sovrasenso » anagogico, il senso morale (quello che è forse più facile assimilare al senso metaforico) non è che un grado nella « via del conoscere in noi naturalmente innata » (Convivio) che ci induce a Dio e non è che « l'applicazione contingente degli insegnamenti evangelici »"<sup>26</sup>.

"Nel Barocco, pur in una comune matrice aristotelica, gli scrittori ingegnosi tenderanno a discriminare non tra parole e parole, ma tra diversi *modi di significare*"<sup>27</sup>: Peregrini, ad esempio, farà una distinzione tra intelletto e ingegno. "L'ingegno nella sua forma più umana e meno arbitraria è quello che, conservando intatta la sua agilità, aperto e disponibile per così dire al gioco delle immagini, sa « ligare insieme le remote e separate nozioni degli propositi obitti », « trovando in cose dissomiglianti la somiglianza »"<sup>28</sup>.

A tal riguardo, non si può ignorare l'apporto dato dal più interessante teorizzatore secentesco dell' « ingegnosità » poetica: Emanuele Tesauro. La metafora costituisce il cuore della sua opera intitolata *Canocchiale aristotelico*,

---

<sup>26</sup> Briosi S., (1985), *Il senso della metafora*, Liguori editore, s.r.l., Napoli, p.27.

<sup>27</sup> Conte G., (1987), *La metafora barocca*, U. Mursia, Milano, p.13.

<sup>28</sup> Raimondi E., (1961), *Letteratura barocca*, Leo S. Olschki-Editore, Firenze., p.7.

tenendo presente, però, che la sua definizione è ben lontana da quelle contemporanee. Innanzitutto, le figure retoriche, per il trattatista, si distinguevano in tre classi: figure armoniche, patetiche e ingegnose. Nell'ultima classe rientrava la metafora, intesa come una figura di pensiero e definita come *Parola pellegrina, velocemente significante un'oggetto per mezzo di un altro*, riprendendo la definizione aristotelica e arricchendola di nuovi valori. Il titolo, infatti, istituisce un peculiare legame con la scuola di pensiero di matrice aristotelica, sebbene "l'edificio razionale di Aristotele viene incrinato profondamente dall'interno"<sup>29</sup>. Si tratta di un'opera che nasce da una crisi di fiducia nell'ordine razionale del mondo, da cui scaturisce una ricerca della verità nelle forme dell'invenzione libera e senza regole dell'ingegno. Nel Barocco, il messaggio letterario deve cercare in sé le ragioni di esistenza essendo scomparsi quei possibili referenti oggettivi quali l'universalismo religioso, politico e filosofico. Nella letteratura barocca si possono, pertanto, individuare due tendenze che solo apparentemente sembrano antitetiche: da un lato si sviluppa un'aderenza concreta alla realtà con una conseguente esigenza di nominare per dominare, dall'altro si rileva un'evasione dell'immaginazione nel mondo attraverso una composizione e scomposizione della realtà per mezzo di giochi, per lo più, metaforici.<sup>30</sup> La metafora, vissuta nelle otto forme tesauriane,

---

<sup>29</sup> Briosi S., (1985), *Il senso della metafora*, Liguori editore, s.r.l., Napoli, p.29.

<sup>30</sup> Cfr.: Conte G., (1987), *La metafora barocca*, U. Mursia, Milano, p.37.

si presenta “come l’energia, la tensione che si sviluppa nella parola allorché entra nel circuito del « legamento » fantastico”<sup>31</sup>. La metafora barocca è, *in primis*, uno strumento conoscitivo. Essa associa due domini diversi dello scibile umano e li condensa in un’unica espressione retorica riconoscendo alla stessa uno statuto privilegiato di figura primaria in cui la tensione dinamica del meccanismo concentra densità e pluralità di significati in un solo significante. Questa idea era sì già stata sviluppata nella *Poetica* aristotelica, ma nel seicento si carica di quella novità, di quel senso di “meraviglia” tipico dell’epoca, pietra miliare della cultura stessa<sup>32</sup>. L’uomo si meraviglia del nuovo, dell’eccentrico, dell’inusitato e a partire da esso elabora un ulteriore livello di riflessione. Se la novità, secondo Aristotele, era un mero elemento estetico, un orpello retorico, in Tesauro assume una dimensione ontologica connotandone la componente psicologicamente aggressiva. Il ruolo esercitato dall’uditore nell’interpretazione del testo è quello del fruitore, dell’interprete del nuovo, del teatrale, del finto. Lo stesso Tesauro, anticipando tanta critica contemporanea, afferma che “le metafore sono « argomenti urbanamente fallaci »”<sup>33</sup>, laddove con la dizione

---

<sup>31</sup> Raimondi E., (1961), *Letteratura barocca*, Leo S. Olschki-Editore, Firenze, p.9.

<sup>32</sup> Cfr.: Bazzanella C., (N.S. Aprile 2009), *Metafora e categorizzazione; alcune riflessioni*, in *La forza cognitiva della metafora*, Paradigmi.

<sup>33</sup> Briosi S., (1985), *Il senso della metafora*, Liguori editore, s.r.l., Napoli, p.29.

“urbano” ci si riferisce a tutto ciò che implica eleganza e raffinatezza alla maniera ciceroniana<sup>34</sup>.

L’illuminismo continua l’indagine barocca sul senso della metafora riconoscendone, anzitutto, la funzione cognitiva. Nella fattispecie, nella dissertazione vichiana tale figura retorica acquisisce una funzione primigenia, progenitrice della parola riportando il linguaggio ad uno stadio primitivo e poetico dell’umanità. La metafora, secondo Vico, è la forma originaria del linguaggio. Nei *Principi della scienza nuova* egli si interroga su quale sia l’origine del “parlar figurato”. Il tropo nasce, irrazionalmente, dalla necessità di organizzare il mondo ignoto attraverso categorie note. Di conseguenza, la figuratività del linguaggio esprime una sorta di errore che rende accattivante il testo, appetibile al lettore ciò che invece è una sorta di banalizzazione primordiale. Ciò che originariamente era un qualcosa di sbagliato si fissa nella tradizione come elemento reale, effettivo, veridico e poetico. Addirittura la falsità e la subalternità del figurato rispetto alla comunicazione veridica diviene « vero » in quanto legato all’esperienza pratica e fattiva. In tal senso il napoletano accosta la veridicità del parlar metaforico alla prassi della scrittura della favole: entrambe nascono da un repertorio di esperienze sensibili come risposta agli stimoli di un mondo esterno ben determinato. Ad ogni dubbio, il

---

<sup>34</sup> Per la definizione di *urbanitas*, infatti si rimanda alla *querelle* esplicitata nel XII libro della *Institutio Oratoria* di Quintiliano.

più grande portato della riflessione vichiana sulla metafora è stato l'intuizione che la stessa non si limita ad un significante o ad un gruppo sintagmatico, ma può essere costituita da un intero testo. Va da sé che tale concezione sia in grado di rivoluzionare quanto affermato dalla critica precedente e ampli la sfera d'azione del parlar metaforico.

### 1.1.3 L'impostazione contemporanea: strutturalismo e semiotica

“Nella parte centrale del Novecento la riflessione critica si è incentrata sulla ricerca del metodo. E un intenso dibattito metodologico si è acceso tra diverse tendenze che avevano in comune il tentativo di offrire una *spiegazione*, il più possibile esauriente, dei fatti letterari. Le tre correnti principali di questa svolta che si sviluppa nel cuore del Novecento sono: la critica semiotico-strutturalista, la critica marxista e la critica psicoanalitica.”<sup>35</sup>

Punto di partenza per la nascita di una critica di tipo strutturalista sono gli studi di Ferdinand de Saussure i quali esprimono la necessità di attuare un'analisi sulla letteratura rigorosa e scientifica attraverso la valutazione dei dati testuali, linguistici e formali. Una valutazione di questo tipo si avvale della linguistica strutturale la quale collega ogni elemento del linguaggio entro una serie di rapporti articolati in una struttura totale che racchiude il discorso; in tal senso ogni unità linguistica è funzionale al messaggio.

In campo critico, dalle teorie di De Saussure nasce la convinzione che, in sede di analisi di un testo letterario, “solo il sistema formale di quest'ultimo

---

<sup>35</sup> Muzzioli F., (2010), *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma, p.79.

costituisce oggetto autosufficiente, univoco, della conoscenza reale del testo, e che dunque la storia ad esso coeva, la società che ne ha visto la nascita e le condizioni materiali del suo verificarsi, siano ininfluenti”.<sup>36</sup>

Gli studiosi appartenenti al movimento formalista sorto in Russia negli anni Dieci del Novecento, tentarono di dar vita ad una critica letteraria che guardasse all’opera letteraria in modo scientifico, avulsa da principi estetici e soggettivi, analizzandola secondo i dettami della linguistica ed escludendo nell’analisi discipline estranee alla letteratura. L’esperienza formalista si concluderà alla fine degli anni Venti per motivi politici.

Nel 1926, con la convinzione di voler proseguire gli studi linguistici applicati alla letteratura, nasce il Circolo Linguistico di Praga i cui esponenti, nel 1929, fissarono le teorie basilari della critica strutturalista pubblicandole nelle Tesi del Circolo. Queste ultime, considerate il manifesto dello Strutturalismo, sancirono la nascita di una metodologia analitica capace di coniugare linguistica e critica letteraria. Utilizzando la prima disciplina come strumento di ricerca atto ad individuare le leggi di struttura dei sistemi all’interno del linguaggio poetico, lo Strutturalismo esalta il primato del testo letterario nella sua autonomia e, escludendo qualsiasi considerazione estetica, punta ad un’analisi conoscitiva dei

---

<sup>36</sup> Mirabile A., (2006), *Le strutture e la storia*, LED Edizioni Universitarie, Milano, p.11.

procedimenti linguistici che hanno condotto l'autore alla costruzione del significato.

Ma la difficoltà del metodo strutturalista emerse ben presto, in particolar modo nel suo sforzo di integrare sincronia e diacronia testuale. Gli stessi critici iniziarono dunque a ricorrere agli studi di semiotica per uno sviluppo dello strutturalismo, in modo da colmarne le lacune.

La semiotica è “la scienza che ha per oggetto lo studio comparato dei segni, della struttura e del funzionamento di tutti i processi in cui i segni sono coinvolti. Oggetto di tale disciplina è, infatti, sia l'individuazione di sistemi, composti di unità (segni) e di relazioni al loro interno, sia collateralmente la spiegazione dei processi o utilizzazioni concrete (atti di comunicazione) in cui i segni trovano le loro esplicazioni pratiche”.<sup>37</sup>

La semiotica, dunque, constata l'esistenza di diversi sistemi di segni e s'interroga sul problema del segno. Punto d'incontro tra strutturalismo e semiotica è l'aver messo in luce le dimensioni relazionali tra i segni. In quest'ultima disciplina i critici trovarono una metodologia d'indagine meno rigida rispetto alla critica strutturalista la quale finiva per considerare ogni

---

<sup>37</sup> Caprettini G. P., (1997), *Segni, testi, comunicazione. Gli strumenti semiotici*, Utet, Torino, p.3.

singolo testo come assoluto e praticamente irrelazionabile, sia con altri testi sia con il contesto storico.<sup>38</sup>

L'evoluzione dello Strutturalismo verso la semiotica è stata motivata principalmente dall'esigenza di integrare l'analisi sincronica dello strutturalismo linguistico con la ricognizione degli elementi diacronici dati dalla prospettiva storica e sociologica.

Formal-strutturalismo e semiotica hanno dato un nuovo input allo studio della metafora.

Tra i nuovi approcci metodologici derivanti dalle correnti citate, abbiamo in prima linea il contributo di Šklovskij e la sua nozione di "straniamento". Secondo Šklovskij, il nostro modo di vedere le cose è reso ottuso dall'abitudine; noi continuiamo a riconoscere le cose, ma non le "vediamo" più. Per risvegliare la capacità di "visione" è necessario che l'osservatore si metta in una prospettiva inedita e sorprendente. "Combattere l'automatismo dei rapporti consueti per « restituire il senso della vita » è il compito assegnato all'arte."<sup>39</sup> In tale ottica, possiamo affermare che la metafora si rivela preziosa per tale compito essendo in grado di metterci di fronte ad una visione alternativa rispetto alla realtà palesata.

---

<sup>38</sup> Apollonio M., (2001), *Studi sullo strutturalismo critico*, Celuc, Bari, pp.27-33.

<sup>39</sup> Muzzioli F., (2010), *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma, p.88.

Il maggior studio sulla metafora di tipo strutturalista è stato compiuto da Roman Jakobson nel Saggio *Due tipi di linguaggio e due tipi di afasia*.<sup>40</sup>

Jakobson parte dalla distinzione tra dimensione verticale e dimensione orizzontale del linguaggio. Questa distinzione si sviluppa da una sistematizzazione del linguaggio sull'asse sintagmatico o su quello paradigmatico. L'asse sintagmatico è quello sul quale gli elementi linguistici si dispongono linearmente; quello paradigmatico è il "magazzino" dal quale si attingono gli elementi da sistemare sull'asse sintagmatico. Ad esempio, nella frase:

*Il cane insegue il gatto*

ogni parola è disposta sintagmaticamente lungo l'asse orizzontale, ma posso attingere paradigmaticamente dalla classe dei nomi per sostituire a "gatto" o a "cane" altre parole e ottenere, ad esempio, la nuova frase:

*Il bambino insegue la farfalla*

Secondo Jakobson, questa distinzione su due assi corrisponde ad una distinzione tra metafora e metonimia. La metafora, infatti, rappresenta una sostituzione di qualcosa sull'asse paradigmatico; la metonimia, al contrario, su quello sintagmatico. Da questo punto di vista, la letteratura è un linguaggio che

---

<sup>40</sup> Jakobson R., (2006), *Saggi di Linguistica Generale*, Feltrinelli, Milano, pp. 39-45.

si costruisce sulle sostituzioni continue tra i due assi, giocando con metafore e metonimie.

Un lavoro particolarmente interessante sul ruolo della metafora strutturale è contenuto nel corso tenuto da Roland Barthes fra il 1977e 1978 sul *Neutro*<sup>41</sup>, in cui Barthes contrappone il *concetto* e la *metafora*. Sia il concetto, sia la metafora si costruiscono per associazione sulla base della somiglianza. Per spiegare la loro differenza, possiamo fare ricorso, a *Il Mercante di Venezia* di William Shakespeare.

La scelta giusta tra gli scrigni, in quest'opera, è quella che si basa sul riconoscimento del rapporto tra lo scrigno di piombo e l'amore, sul riconoscimento della somiglianza tra la scelta di questo scrigno e quella della donna amata. Questa somiglianza non è dello stesso tipo di quella che permette di assegnare determinati individui a una stessa classe, ad un insieme, che sta alla base della classificazione di un individuo in un genere; si tratta di una somiglianza che potremmo chiamare *assemblativa*. La somiglianza che sta alla base della strategia che risolve l'enigma degli scrigni è piuttosto quella stessa che permette la realizzazione della metafora. Essa si avvale di una somiglianza *elettiva, attrattiva, per affinità*. La somiglianza, in questo caso, non riguarda ciò

---

<sup>41</sup> Barthes R., (2002), *Le Neutre, Cours et séminaires au Collège de France (1977-78)*, a cura di T.Clerc, Parigi, Seuil, pp. 199-201.

che si presenta come lo stesso, come appartenente a una stessa categoria, come identico, bensì ciò che è differente, refrattario alla forma assemblativa, ciò che si dà come *altro*.

La procedura secondo questo tipo di somiglianza si trova ne *Il Mercante di Venezia* non soltanto nel ragionamento che risolve il puzzle degli scrigni, cioè quello che trova la scelta dello scrigno di piombo simile alla scelta della donna amata: scegliere l'uno è trovare l'altra. Essa caratterizza anche alcuni decisivi ragionamenti di Porzia. A questo tipo di somiglianza, che stiamo chiamando "per affinità elettiva" e che lascia reciprocamente *altri* i termini che associa, si appella Porzia per tentare di indurre Shylock alla clemenza: poiché il perdono (*mercy*) è un attributo di Dio stesso, il potere terreno appare più simile a quello divino quando il perdono addolcisce la giustizia, e dunque, se Antonio riconosce *the bond*, Shylock deve essere *merciful*. Ma anche la decisione di Porzia di aiutare Antonio si basa su questo stesso tipo di somiglianza: il fatto che Antonio sia legato da profonda amicizia con Bassanio, "makes me think that this Antonio [...] must needs be like my lord". Anzi se Antonio, che Bassanio ama, somiglia a Bassanio, allora somiglia a Porzia, che ama Bassanio: in Antonio Porzia dice di riconoscere "the semblance of my soul". Questo tipo di somiglianza comporta un movimento verso l'altro in quanto altro, analogo a quello del donare, del perdonare, del dare in pura perdita. La logica di questo movimento attrattivo è

la stessa di quella del rischio incondizionato per l'altro, del movimento a senso unico, senza ritorno, senza guadagno, verso l'altro, dell'essere l'uno per l'altro, della «sostituzione». Si tratta di una somiglianza i cui termini non sono indifferenti, in cui le differenze non sono cancellate, come nell'indifferenza della somiglianza assemblativa, che identifica, omologa ed eguaglia, ma permane con l'altro un rapporto di differenza non indifferente: una somiglianza per alterità in contrapposizione alla somiglianza per identità, quella presente nello scambio avaro, nella giustizia (“a rigor di giustizia nessuno di noi potrebbe vedere la propria salvezza”). Shylock non conosce che questo tipo di somiglianza. Sia quando afferma la sua identità etnica, religiosa, sia quando si lamenta di essere stato tradito da sua figlia, che in quanto tale gli appartiene, è “carne e sangue suo”, sia quando chiede che gli venga dato quanto è stato stabilito per contratto. Anche nel ragionamento in cui argomenta di essere eguale, simile, benché ebreo, a tutti gli altri uomini, Shylock si basa sulla logica della somiglianza coesiva, per identità, la logica dello scambio giusto, lo scambio avaro, la logica dell'indifferenza, della giustizia e della vendetta: “Sono un ebreo. Ma non ha occhi un ebreo. Non ha un ebreo mani, membra, sensi, affetti, passioni? Non si nutre dello stesso cibo, non è ferito dalle stesse armi, non va soggetto alle stesse malattie, non si cura con gli stessi rimedi, non ha freddo per lo stesso inverno e caldo per la stessa estate del cristiano. Se ci

pungete non sanguiniamo? Se ci fate il solletico, non ridiamo? Se ci avvelenate, non moriamo? E se ci offendete non dobbiamo vendicarci? Se siamo simili a voi in tutto, anche in questo vogliamo somigliarvi.”<sup>42</sup>

Possiamo, dunque, dire che Barthes, occupandosi del rapporto tra concetto e metafora, individui due logiche, quella assemblativa del concetto, che procede per generi e specie, per paradigmi, riconoscendo soltanto individui appartenenti a generi e non singolarità, assimilando l’inassimilabile, e la logica attrattiva che vige nella metafora. In quest’altra logica per affinità elettiva, la somiglianza lascia i termini del rapporto nella loro alterità, nella loro irriducibile singolarità. «Ogni concetto», afferma Barthes <sup>43</sup> «nasce dall’identificazione del non identico». Il concetto è: «forza riduttrice del diverso». Perciò «se si vuole rifiutare la riduzione, bisogna dire no al concetto, non servirsene». Ma allora come parlare? La risposta di Barthes è: «Per metafore. Sostituire la metafora al concetto: scrivere.<sup>44</sup> La sola azione dialettica contro l’arroganza della stessa natura assertiva del discorso è il passaggio dal discorso alla scrittura, la pratica della scrittura: il Neutro della scrittura, il desiderio della scrittura.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Shakespeare W., (2003), *Il mercante di Venezia*, con testo a fronte, (trad. di A. Serpieri), Garzanti, Milano.

<sup>43</sup> R. Barthes, *Op. Cit.*, p.201.

<sup>44</sup> Ivi, p.203.

<sup>45</sup> Ponzio A., (2006), *Linguaggio e Metafora*, saggio contenuto in *La metafora tra letteratura e scienza*, Bari, Servizio Editoriale Universitario, pp. 136-147.

Secondo gli strutturalisti la parola è segno, ed ogni segno rientra all'interno di una struttura di sistemi reggente il linguaggio. L'analisi della metafora non può prescindere da tale presupposto, dunque, il suo utilizzo e la sua presenza all'interno di un testo sono da studiare in relazione al linguaggio adottato per comporre l'intera opera. In linea generale, la metafora di tipo strutturale viene scelta dall'autore con la chiara volontà di sovvertire la struttura del linguaggio quotidiano per passare al sistema del linguaggio letterario, nel quale la metafora strutturale avrà il compito di celare un intero mondo di significati dietro il significante. A tal proposito, le metafore in Amleto in seguito trattate saranno illuminanti.

## 1.2 parte pratica

### 1.2.1 Metafora e sua struttura.

Il processo di significazione di un termine è quanto mai complesso. A un significante corrisponde un numero determinato e al tempo stesso indeterminabile di significati. La polisemanticità del lessema è complicata dall'infinita possibilità delle relazioni intercorrenti tra i significanti all'interno dei sintagmi e dalle infinite possibilità di aggregazione dei significati tra di loro.<sup>46</sup> I lessemi, quindi, si configurano come unità minime del discorso la proprietà di essere *ambigui*, cioè di poter avere più di un significato"<sup>47</sup>. Viene da sé che dare una definizione esaustiva e in sé conclusiva del linguaggio metaforico è un'operazione ardua e forse poco utile. La metafora, in un certo senso, può essere paragonata agli assiomi del mondo matematico-geometrico: più si cerca di darne una definizione certa e definitiva più ci si allontana dalla realtà. In questo percorso di ricerca di una definizione della metafora, la nostra riflessione non può prescindere dalla più sintetica tra le esplicitazioni date dalla critica: la

---

<sup>46</sup> Cfr.: Graffi G. – Scalise S., (2002), *Le lingue e il linguaggio*, Società editrice il Mulino, Bologna, p. 208.

<sup>47</sup> Ivi, p. 206.

metafora è una “*similitudo brevior*”, un paragone abbreviato. Per quanto accattivante, la brevità di questa spiegazione lascia molte sfumature al non detto. Anzitutto: la metafora è esclusivamente una figura retorica, una particolare forma di similitudine?

Come già analizzato nel capitolo precedente, secondo Quintiliano, il parlare per metafora è la contrazione di un paragone. L'identità si riconoscerebbe, pertanto, nel termine con cui è confrontato<sup>48</sup>. A mio avviso la metafora non è questione di paragone, è questione di identità sovrapposte. La metafora si configura come essenza intrinseca ed autoreferenziale. Parlare di paragone, similitudine e di rapporti tra i significanti ha come effetto quello di obnubilare la vera essenza della costruzione retorica della metafora.

La metafora, per quanto sia un procedimento retorico definito e circoscritto, si manifesta anche come atto puramente irrazionale determinato dalla sovrapposizione di significati.

---

<sup>48</sup> Cfr.: Mortara Garavelli B., (2010), *Il parlar figurato*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari, p.10.

## 1.2.2 Metodo di analisi utilizzato

In questo lavoro sono state esaminate le metafore rintracciate all'interno delle opere di Shakespeare. Ci si è concentrati, nello specifico, su due opere: *The Taming of the Shrew* e *Hamlet*. Partendo dall'analisi formale e strutturale si è cercato di individuare le principali tipologie di strutture metaforiche rintracciate nei testi. Queste, sostanzialmente, si dividono in tre tipologie: metafore di ordine culturale, di ordine naturale e di ordine psicologico. All'interno di queste macro-categorie sono state individuate delle sottoclassi specifiche.

In base a questa particolare classificazione, e al confronto con la precedente letteratura scientifica, si è cercato di dare un'interpretazione dei singoli sintagmi metaforici. Lo studio, in definitiva, partendo da una riflessione puramente semantico-stilistica, individua le isotopie ricorrenti all'interno dei due drammi analizzati.

Per quest'analisi sono state scelte due tra le opere shakespeariane più significative da un punto di vista retorico. L'elemento strutturale costitutivo di *The taming of the Shrew* è, infatti, il *punning*<sup>49</sup>, una sorta di gioco di parole,

---

<sup>49</sup> Per quanto riguarda questo espediente retorico si rimanda al capitolo specifico all'interno di questo lavoro.

altamente metaforico, nel quale si mescolano tra di loro differenti elementi stilistici (figure di suono e di significato).

In *Hamlet*, invece, l'elemento metaforico serve a realizzare le isotopie che costituiscono il dramma stesso. Appare, quindi, evidente la motivazione della scelta di queste due opere.

# Capitolo 2

## La metafora shakespeariana

### 2.1 Contesto socio-culturale

Quella di Shakespeare fu sicuramente un'epoca di grande incertezza, a metà tra l'irrazionale dogmatismo medievale e, in un certo qual modo, proiettiva dei lumi settecenteschi<sup>50</sup>. Potremmo dire, semplificando, che Shakespeare è vissuto "a metà strada tra due culture". Lo spirito del tempo era segnato dal dubbio e da un forte senso di spostamento delle fondamenta. Per questo motivo non è singolare, dunque, "ritrovare il dubbio e l'incertezza all'interno delle sue opere. Si trattava, del resto, di dubbi profondi: la natura dell'uomo, il suo posto nell'universo, la possibilità stessa della conoscenza"<sup>51</sup>.

Certamente non va trascurato il dato religioso: l'epoca shakespeariana è segnata da una grande instabilità da un punto di vista dogmatico. L'*Act of Supremacy* emanato da Enrico VIII nel 1534 scardinò le certezze delle fede

---

<sup>50</sup> Cfr.: McGinn C., (2008), *Shakespeare filosofo. Il significato nascosto nella sua opera*, Fazi Editore srl, Roma (titolo originale: *Shakespeare's Philosophy. Discovery the Meaning Behind the Plays*, 2006), p.4.

<sup>51</sup> Ivi., pp. 5-6.

cattolica, obbligò i sudditi del Regno di Inghilterra a convertirsi alla fede Protestante e a riconoscere il Sovrano come autorità religiosa oltre che politica<sup>52</sup>. Alla morte di Enrico VIII si apre un'epoca di forte incertezza dogmatica e, necessariamente, politica. Il nuovo re, Edoardo VI, poco più di un bambino era un sovrano-fantoccio; il potere reale era in mano del duca di Somersert il quale fece approvare una serie di due *Act of Uniformity* che inasprivano la riforma enriciana imponendo un *Book of Common Prayers* interamente in inglese e decretando l'iconoclasta rimozione dei simulacri di santi e figure cattoliche. La prematura scomparsa di Edoardo VI e la mancanza di eredi comportarono che il trono venisse affidato Maria Tudor, figlia di Caterina d'Aragona, fervidamente cattolica e contraria al trattamento riservato da Enrico VIII alla madre. Il regno di Maria, meglio nota come *Bloody Mary*, si caratterizzò per la forte repressione della fede protestante e la restaurazione della confessione cattolica. Anche questo regno, però, fu molto breve. Alla sua morte (1558) prese il potere la sua sorellastra, Elisabetta I, figlia di Enrico VIII e Anna Bolena. Elisabetta si occupò della definizione ufficiale dei cardini della dottrina protestante-anglicana, avendo come obiettivo la pacificazione interne delle camere. Il processo fu periglioso e segnato da costanti paure di intrighi e complotti.

---

<sup>52</sup> Cfr.: Weber M., (2010), *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, RCS Quotidiani, Milano.

Da un punto di vista squisitamente culturale, vede culminare quel processo di rinascita intellettuale iniziato a metà del XVI secolo di cui Geoffrey Chaucer è sicuramente emblema. L'età dell'*English Renaissance* trae ancora gli insegnamenti dall'antichità, ciò si evince dalle tematiche trattate nei testi scritti e soprattutto nel repertorio mitologico di cui ogni scrittore si serve. Questa rinascita culturale deriva direttamente dalla scoperta delle potenzialità psichiche e mentali dell'uomo che inizia a interessarsi ad ogni forma di conoscenza. Il regno della regina Elisabetta fu terreno fertile per l'evolversi del pensiero e del lavoro shakespeariano. La riforma politico-culturale promossa dalla regnante aveva acceso nei letterati la volontà di impiegare la propria maestria nel descrivere gli oggetti del pensiero e dell'immaginazione. "Fu questa un'epoca di molte idee, e in cui, per qualche tempo, l'intelletto fu superiore al senso morale."<sup>53</sup>

Da un punto di vista scientifico-tecnologico, invece, questa epoca si caratterizzata per la crisi dei valori e si assiste soprattutto al disgregarsi della concezione medioevale del mondo sotto i colpi della nuova scienza.<sup>54</sup> Bisogna tener presente che "si conosceva molto poco del mondo naturale a quel tempo

---

<sup>53</sup> Baldini G., (a cura di), (1965), *La fortuna di Shakespeare : 1593-1964*, Il saggiatore, Milano, p. 164.

<sup>54</sup> Cfr.: Anzi A., (1997), *Storia del teatro inglese dalle origini al 1660*, Einaudi, Torino, p. 46.

e nessuno se ne stupiva: l'incertezza e l'ignoranza sembravano essere la condizione naturale dell'uomo"<sup>55</sup>.

Shakespeare, perfettamente conscio del tempo in cui vive, mette tutto in discussione e si appresta ad indagare con grande perizia all'interno dei più grandi misteri del suo tempo: la natura del potere, l'attitudine della gente nei confronti dell'autorità, l'onestà e la disonestà dell'essere umano, la corruzione dei costumi, la pazzia e la saggezza, la virtù ed il vizio, la viltà e ed il servilismo, il coraggio e la dignità, l'ipocrisia del linguaggio e la falsità della natura, il tragico contrasto tra il reale e l'ideale, tra ciò che è e ciò che sembra, tra la realtà e l'apparenza, tra la passione dell'ambizione e i dogmi.<sup>56</sup> Nel Rinascimento, infatti, il dubbio assale ogni cosa e così, "quasi come un buon dadaista, <Dada dubita di tutto>"<sup>57</sup>, anche Shakespeare si fa interprete delle istanze intellettuali del suo tempo e mette in discussione la nobiltà del potere, così come la dignità dell'autorità. La violazione di questo senso di ordine e di unità ci lascia chiaramente spaesati, ma liberi di riflettere e di interpretare il nostro destino, alla ricerca di sempre nuove conoscenze e di nuovi artifici che ci possano aiutare a vivere meglio.

---

<sup>55</sup> McGinn C., (2008), *op. cit.*, p.5.

<sup>56</sup> Cfr.: [http://www.daimon.org/lib/shakespeare\\_by\\_cwbrown.htm](http://www.daimon.org/lib/shakespeare_by_cwbrown.htm)

<sup>57</sup> Ivi.

Nei drammi shakespeariani il tema della vendetta ricorre spesso e si iscrive anch'esso nelle dinamiche del dubbio appena descritte. Alla fine di ogni opera presentante il tema della vendetta, come ad esempio *Hamlet*, si lascia spazio al dubbio, alla riflessione, all'angoscia, alla speculazione, alla ricerca, alla colpa e all'ambiguità del nostro procedere. In questo modo si cercano le somiglianze e gli accostamenti tra le cose più disparate e le disuguaglianze e le anomalie tra le cose che apparentemente sembrano più simili. Tale andamento narrativo dà impulso al percorso della ricerca più meticolosa all'interno della nostra vita e della nostra arte, che rende la letteratura del tutto simile alla filosofia e alla scienza.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Cfr. : [http://www.daimon.org/lib/shakespeare\\_by\\_cwbrown.htm](http://www.daimon.org/lib/shakespeare_by_cwbrown.htm)

## 2.2 Teatro elisabettiano

Il termine stesso di «elisabettiano» è adoperato per indicare il periodo che va dall'ascesa al trono della regina fino al 1642, ben oltre la morte della stessa, anno in cui tutti i teatri di Londra furono chiusi dietro ordine del Parlamento. Il lungo lasso di tempo che il termine circoscrive suggerisce l'idea di quanto il periodo di splendore del regno di Elisabetta I abbia toccato non solo la politica e la società, ma anche le arti e lo spettacolo, conferendo a questi ultimi una chiara impronta innovativa e riconoscibile.

Naturalmente, interprete per eccellenza di tale periodo fu William Shakespeare. La rivoluzione shakespeariana all'interno del teatro partì dalla scenografia; nonostante quest'ultima risultasse ancora assente o comunque di fortuna, l'impianto testuale dei drammi era forte al punto tale da creare nello spettatore l'illusione di una scenografia moderna e funzionale all'azione.<sup>59</sup> “Egli fu in grado di sostituire la povertà delle scenografie con la ricchezza dei suoi testi, e così grazie alla maestosità della sua prosa poetica riuscì, in un'atmosfera mista di tragicità e di comicità, a dare unità ai suoi capolavori. [...] Nella

---

<sup>59</sup> D'Amico M., (1974), *Scena e parola in Shakespeare*, G. Einaudi, Torino, pp. 7-8.

stragrande maggioranza, i cenni volti a specificare o a descrivere l'ambiente di una scena sono affidati al dialogo.”<sup>60</sup>

Anche a un esame superficiale sembra, infatti, di poter attribuire all'ambiente in cui nacque la poesia metafisica inglese una preponderanza dell'orecchio sugli organi della vista. Si è quindi tentati di attribuire allo spettatore medio elisabettiano una relativa indifferenza ai valori plastici e scenografici, compensata da una straordinaria capacità di ritenere la parola parlata lo strumento migliore per godere della magia teatrale. Ricordiamo, inoltre, quanto ancora fosse diffuso l'analfabetismo e, di conseguenza, la necessità di imparare a memoria un enorme patrimonio di informazioni e di dati che facevano della parola il mezzo primario di divulgazione.

Il pubblico del teatro elisabettiano era, generalmente, costituito da persone dal livello culturale piuttosto basso e, di conseguenza, la vita da rappresentare sulla scena doveva essere quella delle corrispondenti categorie sociali. Per questo motivo, non solo le commedie di Shakespeare, ma anche quelle di quasi tutti coloro che l'hanno preceduto, si svolgono nell'ambiente dei mercanti e degli artigiani; per la medesima ragione, persino i drammi storici di quegli stessi autori aderiscono strettamente a vecchie narrazioni o tradizioni popolari correnti tra quel genere di spettatori. Shakespeare era un

---

<sup>60</sup> D'Amico M., (1974), *Scena e parola in Shakespeare*, G. Einaudi, Torino, pp.9-10.

drammaturgo *popolare*, termine che va inteso con una doppia accezione: da un lato poiché i suoi drammi erano i preferiti al suo tempo, dall'altro in quanto egli scriveva per un pubblico popolare cercando di assecondarne, entro certi limiti, il gusto. In altre parole, diede al suo pubblico ciò che chiedeva, ma sottoponendogli allo stesso tempo cose che non si aspettava.<sup>61</sup>

“Nella tragedia nulla poteva suscitare maggior sorpresa ed ammirazione degli eventi e dei casi più strani, inaspettati e quindi più innaturali; delle idee più esagerate e delle espressioni più turgide e altisonanti; delle rime pompose e della versificazione roboante. Nulla aveva più sicuro effetto in una commedia dei lazzi triviali, del linguaggio scurrile, delle facezie grossolane dei *fools* e dei *clowns*.”<sup>62</sup>

Il critico inglese John Palmer scrisse una pagina che vale la pena di riportare per intero, in quanto sintetica di una visione del palcoscenico elisabettiano oggi divenuta famosa:

“Ai giorni di Shakespeare esisteva un chiaro accordo secondo cui nel teatro era presente un pubblico, a contatto immediato del poeta e dei suoi attori. Non si fingeva che gli attori appartenessero a un altro mondo. C'era un

---

<sup>61</sup> Cfr.: Bradley A. C., (1964), *La tragedia di Shakespeare*, Il saggiatore, Milano, p. 562.

<sup>62</sup> Baldini G., (a cura di), (1965), *La fortuna di Shakespeare : 1593-1964*, Il saggiatore, Milano, p.24.

rapporto continuo fra gli attori e il loro pubblico. Gli attori erano faccia a faccia con la gente. Le convenzioni del palcoscenico di Shakespeare erano determinate dal semplice fatto fisico che una piattaforma sporgente non può essere esclusa da un sipario, e che un teatro all'aria aperta non conosce tenebre artificiali. Il drammaturgo deve crear lui la sua illusione:

*Ma guardate: il Mattino avvolto in un manto rossigno  
Avanza sulla rugiada di quell'alto colle a oriente*<sup>63</sup>.

Il popolo che andava a teatro non disponeva soltanto di immaginazione, ma possedeva qualcosa che per il Bardo era fondamentale: l'amore per la poesia. "Se non l'avesse amata, con le sue maniere grossolane l'avrebbe messa a tacere; e il dramma elisabettiano non avrebbe mai potuto essere quello che è"<sup>64</sup>.

L'autore elisabettiano, dunque, considerava il suo pubblico come dotato innanzitutto di orecchie, e in questo scenario i drammi shakespeariani si collocano come punto cardine di tale arte.

---

<sup>63</sup> Tratto da: D'Amico M., (1974), *Scena e parola in Shakespeare*, G. Einaudi, Torino, p. 6.

<sup>64</sup> Bradley A. C., (1964), *La tragedia di Shakespeare*, Il saggiatore, Milano, p. 585.

Se il palcoscenico, allora, era semplicemente una nuda stanza con un lenzuolo per sipario, Shakespeare lo trasformò, attraverso i testi, in tutti i mondi possibili che il dramma richiedeva. Per questo motivo, l'uso shakespeariano della scenografia verbale, ovvero della parola come creatrice di illusione, è considerato fra i più forti della storia della letteratura.

## 2.3 Caratteristiche peculiari della metafora shakespeariana

All'interno delle opere di Shakespeare trovano spazio temi molto profondi, che danno forma sia al linguaggio poetico sia alla struttura drammatica. Le sue opere trattano tutte quelle che sono le problematiche dell'esistenza e della sua organizzazione sociale. Troviamo così delle meravigliose e spietate analisi dei sentimenti e delle passioni umane, ma anche delle riflessioni sul comportamento umano e politico in relazione alle principali questioni morali del genere umano.

Shakespeare non inventò le storie dei suoi drammi e delle sue tragedie, ma li rielaborò profondamente da un punto di vista linguistico dando sempre un'estrema importanza all'etica del comportamento umano e alle sue ripercussioni nella vita sociale. Così le false illusioni, l'ambizione per il potere, la cieca passione, la lussuria, l'egoismo, la stupidità e tutti i difetti dell'essere umano servono al grande drammaturgo per creare le sue immortali opere d'arte.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup>Cfr.: [http://www.daimon.org/lib/shakespeare\\_by\\_cwbrown.htm](http://www.daimon.org/lib/shakespeare_by_cwbrown.htm)

Ci sono, comunque, dei capisaldi nella sua produzione che ci rivelano quelle che in parte dovevano essere le sue convinzioni. Ad esempio, l'idea che la capacità politica e la sensibilità morale tendevano sempre a divergere, oppure la convinzione che il potere dovesse sempre avere una forte impersonalità che, ovviamente, si poneva sempre in contrasto con il comportamento morale dell'uomo comune. Proprio per queste ragioni, le sue parole sono sempre molto severe e, talvolta, diventano vere e proprie frecciate satiriche nei confronti dell'autorità e di chi governa il mondo.<sup>66</sup>

Un altro aspetto cruciale della sua produzione si identifica nei conflitti tragici che caratterizzano la vita dei suoi personaggi, quasi tutti condizionati da un *fatal flaw*, un difetto fatale, che alla fine finisce sempre per pregiudicare la felicità della loro vita. Così il male come le passioni violente e malvagie, che da sempre caratterizzano il nostro mondo, vengono analizzate in maniera esemplare, tanto che molti anni dopo le sue opere serviranno da materia di studio per il padre della psicanalisi, il grande Sigmund Freud.<sup>67</sup>

Proprio per questa ricchezza e complessità tematica e linguistica, Shakespeare è difficile da tradurre, e una traduzione rischia sempre di deformato. "Shakespeare si preoccupa ben poco della logica, senza il cui

---

<sup>66</sup> Cfr. [http://www.daimon.org/lib/shakespeare\\_by\\_cwbrown.htm](http://www.daimon.org/lib/shakespeare_by_cwbrown.htm)

<sup>67</sup> Ivi.

sostegno vacillano i nostri spiriti latini. In lui le immagini si accavallano e si travolgono; davanti alla loro sovrabbondanza il povero traduttore rimane senza fiato. Egli non vorrebbe sacrificare nulla di tanta ricchezza e si trova costretto a diluire in una frase la metafora che, nel testo inglese, è espressa con una sola parola. Tutto lo slancio poetico, che scattava da questa estrema concentrazione, diviene conseguentemente niente altro che una molla allentata. La traduzione è esplicativa. La logica ne rimane soddisfatta; ma il fascino non esiste più.”<sup>68</sup>

L'evoluzione delle tragedie shakespeariane sembra voler sempre sottolineare che l'uomo è in grado di capire quali siano le forze buone e cattive capaci di dirigere la propria esistenza, ma la sua mente è troppo debole per fare sempre la scelta giusta e così ecco che si compie il dramma della nostra vita. Tutto questo ci viene veicolato attraverso un grande e maestrale uso di immagini linguistiche, un esemplare impiego di tutte le figure retoriche, una massiccia varietà di simboli, di contrasti e di paradossi capaci di creare interi mondi all'interno dei drammi.

“Shakespeare, nei sonetti come nei drammi”, scrive Giorgio Melchiori, “ha un linguaggio davvero suo in quanto ha un senso singolare e prodigioso sia

---

<sup>68</sup> André Gide. (trad. di M. T. Mintacuda Pieraccini), nel vol. *La fortuna di Shakespeare*, a cura di G. Baldini, Il Saggiatore, pp. 45-46.

della musica segreta delle strutture verbali, [...] sia nell'intima potenzialità espressiva e semantica, dell'accumulazione dei significati della parola, sia nella pluralità dei suoi valori metaforici [...] La parola è nuova proprio perché è vecchia ed ha assommato in sé infinite sfumature di significato, che Shakespeare è in grado di intuire e soprattutto di mettere in luce. La sua grandezza di poeta consiste appunto nell'usare le parole in modo tale che esse conservino ed esprimano tutta la loro carica di significati contemporaneamente.”<sup>69</sup>

Shakespeare ha unito la facoltà di destare il riso e quella di destare il dolore attraverso una medesima opera. Quasi tutti i suoi drammi sono divisi tra caratteri seri e burleschi e, nelle successive evoluzioni della trama, producono a volte serietà e dolore, a volte allegria e riso. Che il dramma misto possa trasmettere tutta l'istruzione della tragedia o della commedia non si può negare, perché nei suoi mutamenti di rappresentazione le include entrambe, e si avvicina più che ciascuna di esse all'immagine della vita, mostrando come vaste macchinazioni e tenui disegni possano promuoversi o eliminarsi a vicenda, e come l'alto e il basso cooperino nel sistema universale con concatenazione inevitabile.<sup>70</sup> “La sua commedia piace per i pensieri e la lingua; la tragedia, in

---

<sup>69</sup> Tratto da: Baldini G., (a cura di), (1965), *La fortuna di Shakespeare : 1593-1964*, Il saggiatore, Milano, p.LXXIV.

<sup>70</sup> Cfr.: Ivi, pp. 47-49.

massima parte, per gli incidenti e l'azione. La sua tragedia sembra essere abilità, la sua commedia istinto."<sup>71</sup>

Nell'insieme spettacolare di immagini, personaggi, caratteri e commistione di generi, ciò che non deve mai essere perso di vista è l'importanza primaria dell'uso del linguaggio. È quest'ultimo il motore della creazione dei mondi shakespeariani, capace di fare e disfare ogni cosa celando al suo interno verità.

---

<sup>71</sup> Baldini G., (a cura di), (1965), *La fortuna di Shakespeare : 1593-1964*, Il saggiatore, Milano, p. 49.

## 2.4 Figuralità nel linguaggio shakespeariano

Il linguaggio figurale di cui si serve Shakespeare è sostanzialmente “veicolo di pulsioni e passioni represses bandite dalle leggi morali, dalla normativa sociale, e dalle convenzionali forme di comunicazione”<sup>72</sup>. Queste ultime, a seconda dei casi, possono essere consce, inconsce ma non accettate oppure accettate ma non autorizzate.

La creazione artistica è un campo di forze divergenti e oppostive che dà spazio a tutti i molteplici orientamenti del desiderio di potere, di morte, erotico, rimosso, etc. Attraverso gli studi che vanno da Freud a Lacan si sono rese evidenti delle smagliature negli intrecci shakespeariani e delle incoerenze e contraddizioni dei discorsi. Queste analisi aprono indizi su tensioni latenti, potenziali o soffocate, sempre alternative a quelle dominanti. Shakespeare rende vicino il remoto, e familiare il meraviglioso portando alla luce significati diversi da quelli comuni.

---

<sup>72</sup> <http://www.leparoleelecose.it/?p=7822>

# Capitolo 3

## Analisi delle opere

### 3.1 *Hamlet*

La tragedia shakespeariana che ha da sempre affascinato critici, letterati e fiumi di spettatori dal '600 fino ai giorni nostri è *Hamlet*. “Nessuna opera e nessun personaggio, infatti, hanno esercitato tanta suggestione sulla cultura moderna – non c’è scrittore o poeta, di qualsiasi lingua, che non abbia in qualche modo usato Amleto come simbolo, come metafora”<sup>73</sup>. L’opera è incentrata sulla storia di un principe, Amleto, tradito dallo zio, Claudio, colpevole di fratricidio e usurpatore del trono di Danimarca. L’azione ha inizio dopo la comparsa del *ghost* definito come “cosa”, spettro evanescente nonché simbolo del re defunto. Da quel momento Amleto viene investito di una tragica missione: vendicare l’uccisione brutale di suo padre per castigare la palese debolezza della regina e per salire al trono che gli spetta.

---

<sup>73</sup> Shakespeare W., (1995), *Amleto*, Feltrinelli Editore, Milano, p. VII.

“*Hamlet* è fondato quasi sullo stesso tema dell’*Elettra* di Sofocle. In entrambi questi drammi un giovane principe è impegnato a vendicare la morte del padre, le loro madri sono egualmente colpevoli, ed hanno avuto parte tutt’e due nell’assassinio del loro marito e, in seguito, sposano entrambe quel medesimo assassino”<sup>74</sup>. Amleto e Oreste sono animati dalla stessa pietà verso la figura paterna, e legati dalla risoluzione di vendicarne la morte. Amleto aborrisce la colpa di sua madre che è aggravata dall’incesto, ma è con arte ed equilibrio di giudizio, che il poeta lo trattiene da qualsiasi azione di violenza verso sua madre. Per impedire che questo accada, “fa proibire quella parte della sua vendetta proprio dallo spettro di suo padre:

*Ma in qualsiasi modo tu intenda punir quest’atto, non sconciare l’animo tuo; né permetter che il tuo spirito venga tramando alcunché ai danni di tua madre. Lascia che, a punirla, siano il cielo e quelle stesse spine che essa custodisce in seno! Siano quelle a pungerla, a trafiggerla!*

( *Ham.* I.v.84-88 )

---

<sup>74</sup> Baldini G., (a cura di), (1965), *La fortuna di Shakespeare : 1593-1964*, Il saggiatore, Milano, p.19

Questo significa distinguere correttamente tra l'orrore e il terrore. Il secondo è la passione propria della tragedia, ma il primo dovrebbe sempre essere accuratamente evitato. <sup>75</sup>

Amleto si presenta come un uomo nuovo e rinnovato sulla scena teatrale: tutta la vicenda è dominata dalla sua presenza e, l'attenzione dello spettatore è concentrata su di lui anche quando non è presente in scena. La sua visione della realtà è totalizzante, il suo sguardo non si ferma in superficie come accade agli altri personaggi, egli, invece, si immerge nella storia per carpirne il senso e riportarlo alla luce. <sup>76</sup>

Dopo aver constatato la presenza di una dilagante e prepotente corruzione all'interno della sua corte, Amleto esprime il suo disappunto con un verso divenuto famoso e immortale nei secoli: *something is rotten in the state of Denmark*, vale a dire "c'è del marcio in Danimarca". La scelta del principe ricade su una linea inaspettata e stupefacente per i canoni fino ad allora adottati nel teatro: l'inazione. Il "non agire" del protagonista fa sì che lo sguardo si sposti dalla rigidità degli eventi esteriori alla forte dinamicità dei suoi pensieri, il passaggio esterno-interno risulta, quindi, forte e determinante per il successivo andamento del dramma. La forza di resistenza che Amleto esercita

---

<sup>75</sup> Baldini G., (a cura di), (1965), *La fortuna di Shakespeare : 1593-1964*, Il sagggiatore, Milano, p.19-20

<sup>76</sup>Cfr.: Ivi. p. IX.

verso l'esterno produce una reazione nella sua mente: un'accelerazione progressiva dei pensieri. La sua inazione, inoltre, assume un significato più profondo in quanto, non agendo, egli fa in modo che ognuno sia responsabile delle proprie azioni divenendo giudice di se stesso.

A tal riguardo si serve di uno strumento potentissimo, già usato dai greci come mezzo di catarsi: il teatro. Attraverso il teatro egli mette in scena ciò che precede il dramma in cui egli stesso vive, mostra ciò che doveva restare fuori dalla scena teatrale e dalla realtà, come se il delitto non fosse mai accaduto. Pone il re Claudio davanti al suo misfatto recitato da una compagnia itinerante guidata abilmente da Amleto, svelando così la macchia di sangue che si cela dietro il potere di suo zio.

Tuttavia, egli utilizza anche un'altra arma, altrettanto potente per decostruire il potere usurpato: il linguaggio del *fool*. Nel principe Amleto, il pensiero ritarda l'azione e porta, attraverso una serie di domande senza risposta, ad una seconda e decisiva strategia: la follia. Quindi egli "da un lato finisce negli sconfinamenti della follia, dall'altro usa i mascheramenti da *fool* per fare del linguaggio l'unico uso demistificatorio possibile"<sup>77</sup>. La follia, inoltre, si presenta in una doppia veste nel protagonista, ovvero come un'ambigua

---

<sup>77</sup> Mucci C., (1995), *Liminal personae. Marginalità e sovversione nel teatro elisabettiano e giacomiano*, E.S.I., Napoli, p.76.

messinscena di un'azione consapevole e come uno sconfinamento nell'immaginario poiché Amleto non può accettare di entrare in un ordine simbolico sfasato.

Tuttavia la follia investe, non solo il principe, ma anche la mente fragile di Ofelia, mira delle profferte amorose di Amleto. Una follia mortale quella che permea man mano la mente pura della figlia di Polonio, stretta tra i doveri di obbedienza al padre e l'amore che credeva sincero da parte di Amleto. Ofelia, abbandonata da Amleto e turbata profondamente dalla scomparsa di suo padre, troverà una via di fuga nella morte, dopo esser comparsa in scena per l'ultima volta in preda alla totale follia. Per la follia femminile, Shakespeare sceglie sia forme di linguaggio deliranti, sia il canto, forma di espressione che si dirama in aree legate alla pulsionalità e alle profondità dell'anima.<sup>78</sup>

In quest'opera traspare, inoltre, un forte senso di modernità che permea in particolare due aspetti del testo stesso. Da un lato, si evince che Amleto è l'uomo moderno che dubita ponendosi delle domande sul significato delle cose e del mondo circostante, e dall'altro è l'opera stessa che può considerarsi moderna come se, in realtà, fosse una grande domanda. Tuttavia, Amleto non è il solo a porsi degli interrogativi, tutti fanno domande. Questo

---

<sup>78</sup> Cfr.: Ivi, p.55.

senso di mistero nella realtà è sottolineato già all'inizio del dramma con la prima battuta "Who's there?", seguita da molte altre fino alla fine della tragedia.<sup>79</sup>

Con questa tragedia il Bardo sembra voler lasciare un preciso messaggio ai posteri facendo trasparire che il senso della ricerca è scoprire le domande che restano aperte al di là di ogni possibile risposta. Anche perché è proprio questo il senso precipuo del testo letterario o dell'arte in tutte le sue forme.

In *Hamlet*, la vita viene mostrata da una prospettiva di gran lunga più ampia rispetto al passato; una prospettiva che vede l'uomo che si interroga, analizzando se stesso in ogni azione o pensiero. Amleto, allora, diventa l'uomo moderno che si interroga sui misteri della natura umana e dell'universo trasformando la sua tragedia in uno schema sulla condizione umana.

---

<sup>79</sup> Cfr.: Shakespeare W., (1995), *Amleto*, Feltrinelli Editore, Milano, p.IX.

### 3.2 *The Taming of the Shrew*

*The taming of the Shrew* è forse la prima tra le commedie di Shakespeare<sup>80</sup> e si basa sul particolare caso di Kate, considerata bisbetica rispetto a sua sorella Bianca, donna pia e silenziosa. Sul palcoscenico, la donna *scold* rappresentava spesso parti comiche che dovevano suscitare il riso proprio come le esposizioni dei corpi femminili sottoposti alla tecnica del *carting*<sup>81</sup>.

Questa commedia presenta una particolarità rispetto alle altre: si apre con una *induction*. Si tratta di un prologo "che precede il *play* vero e proprio, dura due scene e poi svanisce, come i suoi personaggi, nel nulla"<sup>82</sup>. Questa cornice crea l'effetto del *play-within-the-play* rappresentato dalla storia di Kate che dà il titolo all'opera. Il prologo mette in scena il calderaio Sly che, ubriaco fino alla perdita di coscienza, subisce una terribile beffa da parte di un signore per alleviare la sua noia. Con i suoi servi riesce a convincere Sly di essere un ricco gentiluomo e davanti ai suoi occhi una compagnia di attori allestirà una

---

<sup>80</sup> Per la questione della datazione dell'opera vd. Anzi A., (1997), *Storia del teatro inglese dalle origini al 1660*, Einaudi, Torino, p.109.

<sup>81</sup> Cfr.: Mucci C., (2001), *Il teatro delle streghe. Il femminile come costruzione culturale al tempo di Shakespeare*, Liguori Editore, Napoli, p.67.

<sup>82</sup> Mucci C., (2001), *Il teatro delle streghe. Il femminile come costruzione culturale al tempo di Shakespeare*, Liguori Editore, Napoli, p. 70.

commedia: la storia del giovane Petruchio che sposa Katherina, la bisbetica figlia di un gentiluomo di Padova. Con una serie di angherie, brutalità e soprusi, Petruchio riuscirà a riportarla « domata » alla casa paterna. Durante il matrimonio di sua sorella Bianca, Katherina elencherà i doveri della moglie verso il marito, signore e padrone della sua sposa.

Nei secoli XVI e XVII, regnava un'ossessione per l'ordine sociale, che si rifletteva, poi, a livello familiare. All'interno della famiglia, vi era una gerarchia ben precisa partendo dall'uomo: il capofamiglia. Chi si opponeva, come Kate nell'opera shakespeariana, faceva cadere nel disordine tutto l'ordine sociale. Allora, il potere di mariti e padri sulla famiglia era in aumento, secondo Lawrence Stone, e per questo motivo il ruolo femminile era particolarmente posto sotto controllo in modo tale da perpetrare l'ordine patriarcale.<sup>83</sup>

Questa commedia “mette in scena la necessità della sottomissione femminile come base stessa della civiltà”<sup>84</sup> che, alla fine, viene raggiunta da Kate lasciando la parte della *scold* a sua sorella Bianca, nuova depositaria della ribellione. Si tratta di una problematica che resta aperta a diverse interpretazioni, e a ben vedere c'è un finale doppiamente aperto in quanto manca l'epilogo che chiuderebbe il prologo con cui si apre l'opera.

---

<sup>83</sup> Cfr.: Stone L., (1978), *The Family, Sex and Marriage*, New York.

<sup>84</sup> Mucci C., (1995), *Liminal personae. Marginalità e sovversione nel teatro elisabettiano e giacomiano*, E.S.I., Napoli, p.68.

## **Analisi delle metafore in *Hamlet***

L'analisi delle metafore all'interno dell'*Amleto* di Shakespeare mi ha portata, innanzitutto, a considerare la forza espressiva del linguaggio figurale shakespeariano. Bisogna tenere bene in mente, a mio avviso, che la grandezza del drammaturgo inglese consiste nella versatilità del suo testo. Da un lato, esso è così diretto da arrivare facilmente al pubblico presente alla rappresentazione teatrale; dall'altro, esso è testo poetico vero e proprio, che necessita di un'interpretazione meditata e approfondita legata necessariamente alla lettura della redazione scritta. Lo stesso vale, quindi, per le metafore shakespeariane. Sono, *in primis*, caratterizzate da una grande forza espressiva che le rende facilmente interpretabili nel loro aspetto esteriore, ma riservando al lettore esperto delle sfumature ermeneutiche particolarmente vivide. Come ho già illustrato nell'introduzione, le metafore rintracciate nel testo, grossomodo, sono riconducibili a tre grandi macro-categorie interpretative.

Da un lato, vi sono tutte quelle metafore che sono riconducibili al contesto culturale<sup>85</sup> dominante dell'epoca. All'interno di questa macro-

---

<sup>85</sup> Una concezione metafisica presenta la cultura come un processo di sedimentazione dell'insieme patrimoniale delle esperienze condivise da ciascuno dei membri delle relative società di appartenenza, dei codici comportamentali condivisi, del senso etico del fine collettivo, e di una visione identitaria storicamente determinata, come espressione ecosistemica di una tra le multiformi varietà di gruppi umani e civiltà nel mondo. Concerne sia l'individuo, che i grandi gruppi umani, di cui egli è parte. In questo senso il concetto è

categoria si è evidenziata la necessità di precisare ulteriormente che vi sono anche delle metafore che attingono direttamente dal mondo letterario, pertanto sono state catalogate come culturali di matrice "letteraria".

Molte tra le metafore shakespeariane sono prese, invece, dal mondo animale e vegetale. Questa prassi, iniziata già nell' mondo antico, passa in Shakespeare ed è mediata dallo spirito del tempo: le metafore legate al mondo naturale acquisiscono quasi una componente "decadente". Molto interessanti sono le metafore che ho definito "psicanalitiche": si tratta di figure che prescindono dalle convenzionali tipologie e che affondano le loro radici nel terreno della soggettività dei personaggi. Si configurano come idiosincratiche ed autoreferenziali: proprio per questo suscettibili della diversa interpretazione da parte del lettore.

---

ovviamente declinabile al singolare, riconoscendosi ciascun individuo quale membro "di diritto", del gruppo etno-culturale di appartenenza etno-identitaria, nonché nel "patto di adesione sociale" e nelle sue regole etiche ed istituzionali volte al fine della "autoconservazione" del gruppo etnico stesso.

## Metafore di ordine culturale

Si sviluppano come sistemi espansi di relazioni visibili intessute nel discorso. Le più importanti strutture metaforiche di questo tipo sono qui catalogate e commentate.

*The dead hour (Ham. I.i.65)*

“L’ora morta”.

L’ora è morta perché è notturna, essendo notturno non vi è transito di persone all’interno del castello, ma è morta perché è l’ora in cui appare il *ghost*.

*The head is not more native to the heart, / the hand more instrumental to the mouth.*  
(*Ham. I.ii.46*)

“Il capo non è più legato al cuore, né la mano più fedele alla bocca”.

La mente, oramai, è divenuta fredda e razionale, non risponde più ai legami di natura legati al cuore, al corpo. Allo stesso modo la bocca non rispecchia l’azione: la parola è alterità, figuralità, menzogna.

*The trappings and the suits of woe. (Ham. I.ii.86)*

“Gli orpelli e gli abiti del dolore”.

Per la prima volta, all'interno del dramma si menziona direttamente il dolore. La critica ha sottolineato come, all'interno del testo, si sviluppi una dialettica dicotomica tra l'interno e l'esterno. Vengono ossimoricamente giustapposti in questa metafora gli abiti, simulacri dell'esteriorità, alla situazione psichica interna del principe di Danimarca. La giusta esegesi di questa metafora è propedeutica alla comprensione del monologo del terzo atto. La contrapposizione, infatti, è palese: il dolore può essere recitato, ma non provato o viceversa. Il primo è il caso di Claudio e della regina i quali ostentano gli orpelli di un lutto non partecipato; in Amleto non vi è alcuna sfasatura tra l'essere e l'apparire, quantomeno in questa parte del dramma: egli è, veste, si comporta come ciò che è e ciò che prova. Semanticamente la metafora si sviluppa esclusivamente all'interno di un unico sintagma nominale. Il processo metaforico avviene attraverso la personificazione diretta del dolore<sup>86</sup> il quale diviene un essere animato in grado di vestire agire e comportarsi.

*Frailty, thy name is woman. (Ham. 1.ii.146)*

“Fragilità, il tuo nome è donna”.

Il sintagma presenta un'accurata costruzione retorica. Anzitutto si segnala la personificazione della fragilità umana e la sua associazione al genere

---

<sup>86</sup> Cfr. I.2.106-7 per un altro esempio di personificazione del dolore.

femminile. La metafora ha la funzione di universalizzare il rifiuto della madre e farlo diventare “rifiuto per l’intero genere femminile” nel quale è compresa anzitutto Ofelia. Il processo di spostamento è quindi evidente: dall’individualità femminile si passa all’universalità del genere. La misoginia totalizzante di Amleto è quindi riconducibile a questo accadimento.

*For he himself is subject to his birth .... That body / whereof he is the head.*  
(*Ham* I.iii. 20 – 23-24)

“Lui stesso è suddito della sua nascita ... il corpo di cui lui è la testa”

In questo monologo di Laerte ci si riferisce allo stato mediante l’uso di due metafore. Nella prima si qualifica Amleto come un attore di un grande palco<sup>87</sup>. Egli è quindi un figurante di quello *stage* che è il regno di Danimarca. La sua sorte, il suo *faith*, dipende direttamente da una discendenza diretta dal sovrano, mentre Laerte con questa battuta costruisce se stesso come *homo novus*, idoneo psicologicamente al regno, non idoneo per sola questione di nascita. La critica acquisisce delle sfumature sociali contro l’ordine simbolico precostituito nel quale lo stesso Laerte è incasellato, ma nel quale le ambizioni di questo non possono trovare soluzioni di continuità. Il riferimento decadente,

---

<sup>87</sup> Cfr.: Serpieri A. (a cura di), (1985), *Shakespeare: la nostalgia dell'essere : atti dell'omonimo convegno : Taormina, 8-10 agosto 1984*, Pratiche, Parma.

marcio è sempre legato alla corporalità e alla fisicità: lo stato è un corpo, il sovrano ne è il capo<sup>88</sup>. Si ricordi che la materialità e la caducità del corpo era già stata introdotta per bocca di Amleto nel monologo del primo atto quando il principe pronunciava la famosa battuta *oh that this too too solid flesh would melt*.

*Think yourself as a baby / that you have ta'en these tenders for true pay / which are not sterling. ( Ham. I.iii.105-107 )*

“Pensati come una bambina, per aver preso questi segni per monete d’oro mentre sono false.”

Polonio apostrofa la figlia Ofelia rammentandole di fare attenzione alle scabrose profferte amorose di Amleto. La scelta lessicale è particolarmente interessante. La verginità della figlia è, in un certo senso, monetizzata. La paura della mancanza di serietà da parte del principe è quindi legata ad un possibile mancato ritorno economico. La metafora si basa su dei *realia* della vita di corte: ogni donna ha un prezzo, la sua verginità può essere comprata e l’assenza di integrità può determinare un deprezzamento del valore della femmina e quindi del padre.

---

<sup>88</sup> Si ricordi in questo passaggio il portato delle teorie filosofiche di Hobbes e del suo *Leviatano* che sostanzialmente incarnano lo spirito della teoria politica dell’epoca shakespeariana.

So lust, touhg to a radiant angel linked, / will sate itself in a celestial bed / and prey on garbage. ( *Ham.* I.v.55-57 )

“Così la lussuria, per quanto legata a un angelo radioso, si sazia di un letto celestiale per raspare tra i rifiuti.”

Da un punto di vista formale, si nota in particolare l’inserimento del neologismo *sate*, saziare. Il soggetto è la lussuria, elemento personificatore negativamente connotato. Si evidenzia, innanzitutto, la dicotomia tra castità e lussuria. La regina è qualificata come donna che ha doppiamente peccato: non solo di adulterio, ma anche di incesto, colpa ben più grave da un punto di vista morale. L’unione amorosa che normalmente dovrebbe essere benedetta e sacra, in questo caso, è totalmente sconosciuta e, pertanto associata alla spazzatura. Il disgusto del fantasma per Gertrude è palesato da come egli descrive la sua virtù: una facciata semplice; se ciò non fosse stato così, non avrebbe mai ceduto alla tentazione presentata da Claudio. La 'spazzatura' è la parola che riassume il modo in cui il fantasma vede suo fratello e sua moglie.

L’intero passaggio è rafforzato da un’altra metafora che ripropone lo stesso concetto: *let not the royal bed of Denmark be / a couch for luxury and damned incest.* ( *Ham.* I.v.82-83 ) “Non far che il letto regale di Danimarca si riduca un giaciglio per la lussuria e l’incesto dannato”.

*Lord Hamlet is a prince out of thy star/ this must be not ( Ham. II.ii.140-141 )*

“Amleto è un principe fuori dalle tue costellazioni”

Polonio, per dissuadere Ofelia dal perseverare nell'amare Amleto usa questa metafora particolarmente efficace. Il principe Amleto, afflitto dalla schiacciante melanconia, non può essere un buon partito per la figlia del saggio consigliere reale. La fanciulla deve quindi capire che ella deve anzitutto preservare la sua verginità dal morbo del principe.

*Denmark's a prison. ( Ham. II.ii.242 )*

“La Danimarca è una prigione”

Per Amleto la Danimarca sotto il regime di Claudio è, in effetti, una prigione politica e psicologica. Ma non si tratta solo di una prigione interiore: effettivamente Amleto parla di carcere riferendosi alla pena legata al futuro omicidio di Claudio ed anche alla pena non comminata a Claudio per l'omicidio del re Amleto.

*What is this quintessence of dust? ( Ham. II.ii.307 )*

“Cos'è mai questa quintessenza di polvere?”

La quintessenza era qualcosa di letteralmente distinto dagli altri quattro elementi costitutivi del mondo naturale ma, latente in tutte le materie. L'uomo è pertanto la polvere ridotta al suo più fine componente. Attraverso questa frase, Amleto delinea il ritratto dell'uomo moderno che si interroga costantemente su se stesso, dilaniato da quel dubbio che verrà, appunto, definito «amletico». La sua difficoltà nel passare dalle parole (o dai pensieri) ai fatti costituisce il motore drammaturgico della narrazione, poiché l'azione non è più veicolata dagli avvenimenti esterni, ma resta chiusa nei tormenti che agitano interiormente il principe danese.

*What lenten entertainment the players shall receive from you. ( Ham. II.ii.314 )*

“I commedianti, a causa vostra, toccheranno un bel divertimento quaresimale”.

La quaresima è associata al periodo che precede il lutto e la resurrezione che ne deriva dal sacrificio del Dio vivente. Si ricordi che in epoca elisabettiana i teatri erano chiusi. Quindi si mette in luce, attraverso questa metafora, non solo l'atteggiamento melanconico di Amleto, ma anche la prassi della religiosità riformata anglicana e la mancanza di adesione ai canoni dell'ordine simbolico del principe danese.

*Could beauty, my lord have better commerce/ than with honesty? ( Ham. III.i.110 )*

“E quale migliore commercio potrebbe aver la bellezza, mio signore, che con l’onestà”.

Ofelia sembra fraintendere, volutamente o meno, l’affermazione di Amleto; quest’ultimo, probabilmente, intende dire che la castità della ragazza non dovrebbe permettere a nessuno di avere accesso alla sua bellezza. La scelta lessicale di Ofelia è infelice: *commerce* ha implicazioni sessuali ed economiche e sembra quasi alludere alla mercificazione del corpo femminile. Amleto risponderà a questa battuta servendosi di un’altra metafora: *the power of the beauty will soon transform honesty from what is a bawd than the force of honesty can translate honesty. ( Ham. III.i.115 )* “Il potere della bellezza trasformerà l’onestà da quello che è in una ruffiana”.

## **Metafore di ordine culturale letterario**

*A mote it is to trouble the mind’s eye. ( Ham. I.i.112 )*

“È un bruscolo che molesta l’occhio della mente”.

La presenza irrazionale del *ghost* è associata alla fallacità dei sensi. Crea scompiglio nella formulazione del giudizio razionale, annebbia la percezione fisica dell’occhio e, conseguentemente, è compromesso il raziocinio. In questa metafora il *word play* shakespeariano si manifesta per mezzo di una

commistione di elementi sensoriali fisici e metafisici. L'espressione è variamente attestata nella letteratura precedente.

*As stars with trains of fire and dews of blood. ( Ham. I.i.117 )*

“E poi stelle con cortei di fuoco, e rugiade di sangue”.

L'elemento naturale si carica di significanti macabri che ricordano l'apocalisse: ciò che per definizione è vivo e brillante ora diventa oscuro, decadente, incasellato nell'ottica binaria vivo/morto. Le stelle portano una scia di fuoco e la rugiada si colora dei cromatismi del sangue.

*The morn in russet mantle clad / walks o'er the dew of yon high eastward hill. ( Ham. I.i.167 )*

“Il mattino col suo manto di ruggine cammina sulla brina di quell'alto colle a oriente”.

Shakespeare rielabora la metafora classica del Dio Sole che, movendo il cocchio dorato, determina il passaggio dalla notte al giorno.

*“So excellent a King, that was to this / Hyperion to a satyr.” ( Ham. I.ii.139-140 )*

“Un re così eccelso, che era di fronte a questo un Iperione di fronte ad un satiro”.

In questa frase la metafora si mescola all'iperbole. L'immagine scelta da Amleto per descrivere le qualità positive del padre scomparso sono riprese dalla cultura classica. Iperione, letteralmente "colui che precede il Sole", già nel mondo antico era associato a tutto quanto era positivo e desiderabile. La sua menzione è probabilmente relativa al suo ruolo come padre di Elio, il Sole, o di Eos, l'Aurora, il chiarore che precede il sorgere del giorno. I Greci pensavano inoltre che il Sole si potesse paragonare all'Ade, in quanto dopo essere tramontato nel mare, perde luce, e per riacquistarla deve unirsi a sua moglie, la regina della notte Perseide. Questo dato, inoltre, risulta prolettico rispetto all'apparizione del *ghost* il quale, giusto prima del sorgere dell'alba, è condannato a ridiscendere nel mondo dei morti.

Il satiro, invece, mostriciattolo terrestre, era il simulacro dei disordini e delle facezie della vita terrena. L'idealizzazione attuata da Amleto nei confronti del padre lo porta ad inserirlo all'interno di un forte binarismo nel quale Claudio è associato all'elemento negativo, terrestre, decadente, mentre re Amleto è ideologicamente associato a quanto vi è di positivo, celestiale e puro.

*The canker galls the infants of the spring, / too oft befor their buttons be disclosed; /  
And in the morn and liquid dew of youth / contagious blastments are most imminent.  
( Ham. I.iii.39-42 )*

“Troppo spesso il cancro rode i figli della primavera prima che i loro boccioli siano schiusi e nella liquida mattutina rugiada della giovinezza i soffi del contagio sono più minacciosi”

In questo passaggio viene esplicitato il binarismo Gertrude / Ofelia. Se la prima è vista come la personificazione della corruzione della carne, la seconda è qualificata come personalità pura, ma sensibile al possibile deterioramento della carne. La bramosia sessuale, di per sé mistificata dal cattolicesimo, nella teologia protestante è ancor più vista come elemento che deturpa la femminilità, corrodendone la purezza. Il logoramento prima che morale è fisico legato, quindi, alla perdita fisica della verginità e relazionato al fluire del sangue. Il riferimento al cancro è sicuramente riconducibile anche alla malattia che aveva afflitto e ucciso Maria la sanguinaria la quale, convinta di essere incinta, non si rese conto di essere ammalata di tumore all’utero. La sessualità corrotta, sfrenata, espone il corpo della donna al biasimo pubblico e alla corruzione fisica e morale. I fiori della primavera, quelle rose pure e profumate del *Roman de la Rose*, diventano echi di una corruzione e di una sfrenata caducità della carne umana.

*‘Tis in my memory locked, / and you yourself shall keep the key of it. ( Ham. 1.iii.86-87 )*

“È chiuso nella mia memoria, e tu stesso ne terrai la chiave”

Questa metafora continua il costante riferimento alla purezza di Ofelia. Le raccomandazioni paterne inerenti la concezione tardo medievale della corruzione della carne sono qui rielaborate e interiorizzate dalla fanciulla. La metafora opera una condensazione tra due concetti ben diversi. Da un lato, c'è l'essere memore del monito realizzato dai familiari, dall'altro, la conservazione della verginità della ragazza. La memoria è un oggetto, anzi uno scrigno, capace di conservare al suo interno un contenuto altamente morale. Lo scrigno, però, è generalmente metafora della verginità femminile, vista come qualcosa di inalienabile. Un elemento femminile che, però, è possesso diretto del maschio. Fino al matrimonio la custodia della chiave è affidata al *pater familias*; in questo dramma Ofelia vede come sorvegliante dello scrigno Laerte, quasi una prolessi dell'imminente morte del padre Polonio. Dopo il *marriage* il marito diventa il reale possessore dello scrigno. Si pensi quindi al *ring plot* e alla metafora degli scrigni nel *Merchant*.

*Why the sepulcher / wherein we saw thee quietly interred / hath opened his ponderous and marble jaws / to cast thee up again. ( Ham. I.iv.48-51 )*

“Il sepolcro nel quale ti ho visto serenamente calato, ha spalancato le sue pesanti mascelle di marmo per rigettarti fuori?”

L'apparizione del *ghost* ha il potere di sconvolgere la mente dell'incredulo Amleto. Si noti come la metafora sia giocata interamente sulla

sfera semantica del mangiare. Tutto ciò che è associato al cibo, nella letteratura, porta con sé una valenza negativa. Lo stomaco, le mascelle sono simbolo di indigenza. Si ricordi la menzione, ad esempio, in Esiodo del *gastér*, elemento legato ad una primordiale voracità dell'uomo che lo allontana dalla razionalità. Questa sfera semantica contribuisce a dare un tono di irrazionalità al discorso e a porre una distanza tra lo *scholar* Hamlet e la favolistica apparizione del fantasma. Si stabilisce, quindi, un nesso tra la violenza interiore del giovane Amleto e la violenza esteriore e sovranaturale del vecchio re Amleto.

*The secrets of my prison house. ( Ham. I.v.14 )*

“I segreti della mia prigione”

Il *ghost* rivela la sua identità, cosa che, per il momento, sia noi sia Amleto accettiamo esclusivamente per il loro valore nominale. L'uso della parola, "*Doom'd*," suggerisce che è in purgatorio, non l'inferno. Nella tradizione cattolica, il purgatorio è un luogo di sofferenza temporanea, una sorta di 'inferno-leggero', le cui fiamme servono per pulire il peccatore, così da poter entrare in paradiso. Quelli mandati nel purgatorio non si erano macchiati di peccato mortale, ma piuttosto di quelli che sono conosciuti come veniali. L'idea era che, anche se i peccati mortali erano stati perdonati, rimaneva ancora qualche punizione da scontare.

*The very substance of ambitious is merely the shadow of a dream. ( Ham II.ii.255-256 )*

“La reale sostanza dell’ambizione è semplicemente l’ombra di un sogno”

I termini della discussione sull’ambizione (che non è altro che il riflesso di un sogno quindi ombra di un’ombra) richiamano il mito della caverna<sup>89</sup> descritto nella *Repubblica* di Platone.

*The our beggars bodies, and our monarchs and outstretched heroes the beggars’ shadows. ( Ham. II.ii.260 )*

“Allora i nostri mendicanti sono i corpi e i nostri monarchi e i nostri sublimi eroi non son che le ombre dei mendicanti”

Anche qui il riferimento letterario è il mito della caverna di Platone. La simbologia utilizzata si complica ulteriormente attraverso la menzione della parola *bodies*. Il corpo, infatti, se è allegoria dello stato è sempre suscettibile di rottura ai suoi margini, quindi di debolezza e insubordinazione. Il corpo è anche metafora del *Commonwealth*. Il corpo è, al contempo, fisico e simbolo del

---

<sup>89</sup> Il “mito della caverna”, che costituisce uno dei punti chiave del pensiero di Platone (428-348 A.C.), descrive degli uomini incatenati in una caverna sotterranea costretti a guardare solo davanti a sé. Sul fondo della caverna si riflettono immagini di statuette, che sporgono al di sopra di un muricciolo alle spalle dei prigionieri e raffigurano tutti i generi di cose. Dietro si muovono, senza essere visti, i portatori delle statuette e più in là brilla un fuoco che rende possibile il proiettarsi delle immagini sul fondo. I prigionieri scambiano le ombre per la sola realtà esistente; ma se uno di essi riuscisse a liberarsi dalle catene, voltandosi si accorgerebbe delle statuette e capirebbe che esse, e non le ombre, sono la realtà.

tempo, quello del Re che è macrometafora fondamentale, molto presente nella retorica e nei discorsi pubblici.<sup>90</sup>

La conclusione apparentemente assurda di Amleto è che, se l'ambizione è un'ombra, allora solo chi è privo di ambizione (come i mendicanti) ha della sostanza, mentre gli ambiziosi (come Claudio, Guildenstern e Rosencrantz) non sono che ombre dei mendicanti. C'è anche una probabile allusione meta-teatrale: gli attori venivano definiti *shadows*, ed erano spesso perseguitati come *beggars*. L'attore, come il *fool*, è l'unico a saper rappresentare la realtà.

That many wearing rapiers are afraid of goosequills and dare scarce come thither.  
( *Ham.* II.ii.342 )

“Molti che portano la spada hanno paura delle penne d'oca”

I nobili, appunto, coloro che portano la spada, hanno paura di quello che gli autori dei drammi recitati dai ragazzi possano scrivere.

---

<sup>90</sup> Cfr. Mucci C., (2009), *I corpi di Elisabetta: sessualità, potere e poetica al tempo di Shakespeare*, Pacini, Pisa.

## Metafore di ordine naturale-vegetale

*The womb of earth. ( Ham. I.i.138 )*

“Il ventre della terra”.

Il ventre è significativo simbolico della morte in quanto esso costituisce il luogo di sepoltura dei corpi. Re Amleto si trova in una situazione liminale sospeso tra due regni a scontare il fio delle colpe commesse in vita.

*How is it that the clouds still hang on you? / Not so, my lord. I am too much in the sun. ( Ham. I.ii.66 )*

“Com'è che sei ancora coperto dalle nuvole? Non è così, signore, sono fin troppo nel sole”.

I cromatismi degli elementi atmosferici servono ad operare una contrapposizione tra il grigio melanconico ed il brillante e lucente elemento solare. Il *word play* shakespeariano è complicato dalla corrispondenza fonetica dei lessemi *sun* e *son*.

*'Tis an unweeded garden / that grows to seed" ( Ham I.ii.136-7 )*

“È un giardino non sarchiato che va in seme”

La metafora è da riferirsi al precedente sintagma *the uses of the world*. Il mondo, pertanto, si manifesta come un giardino che, nonostante non sia stato

ripulito dalle erbacce, viene utilizzato per la semina. Necessariamente i suoi frutti saranno malati e marci. Il significato metaforico dell'espressione è sicuramente legato alla corruzione della corte e, di conseguenza, alla sfiducia nei confronti del futuro. Si tratta di una critica storica alle relazioni di potere che viene ribadita in ogni opera teatrale di Shakespeare. L'animo melanconico di Amleto, già da questo passaggio, inizia a connotarsi mediante una costruzione retorica del dolore. La sfera semantica del marcio, del morto, del putrefatto quasi ci fanno percepire lo spirito decadente del principe danese.

*And duller shouldst thou be than the fa tweed / that roots itself in ease on Lethe wharf.*  
( *Ham.* I.v.33-34 )

“Saresti più torpido dell'erba grasse anche mollemente marcisce sui banchi del Lete”.

Il Lete, fiume infernale, era universalmente noto per la sua capacità di indurre l'oblio. In questo dramma il riferimento al corso d'acqua è costante e, per così dire, necessario e ossimorico. Anzitutto il fantasma, sebbene morto, non ancora ha avuto la possibilità di bagnarsi e di dimenticare la passata vita terrena a causa del violento delitto che ha sconvolto la *nature*, l'ordine naturale. Intorno a questo dato si costruisce retoricamente il discorso. Innanzitutto, l'erba è grassa, si nutre della dimenticanza e dell'oblio. Il monito del fantasma, quindi, è di non dimenticare il padre e, attraverso il ricordo del mostruoso delitto,

compiere la vendetta. In una logica tribalistica la colpa commessa da Claudio deve essere espiata e punita: l'unico strumento possibile è l'omicidio.

*Leave her to heaven /And to those thorns that in her bosom lodge / To prick and sting her. ( Ham. I.v.86-88 )*

“Lasciala al Cielo, e siano le spine che stanno nel suo petto a pungerla e ferirla.”

Il fantasma consegna finalmente ad Amleto la sua missione: uccidere Claudio, ma non fare del male Gertrude. La regina, infatti, deve essere lasciata in pasto alla sua coscienza e alla giustizia di Dio. Lo studioso e critico John Dover Wilson<sup>91</sup> suggerisce che questa ingiunzione di risparmiargli la madre si traduce nel non commettere atti criminali pubblicamente nei confronti di Claudio, poiché ciò avrebbe segnato la sua condanna come complice nell'omicidio. Wilson afferma che questo rende la missione di Amleto ancor più difficile.

*My news shall be the fruit to the great feast. ( Ham. II.ii.52 )*

“Le mie notizie saranno la frutta di quel grande banchetto”

---

<sup>91</sup> John Dover Wilson, *What happens in Hamlet*, Cambridge 1935.

Questa metafora si basa sui *realia* della narrazione degli eventi. Anzitutto, la battuta pronunciata da Polonio ha come prima finalità quella di introdurre nel dramma il banchetto trionfale in onore degli ambasciatori di ritorno dalla Norvegia. Ma il piatto finale di questa cena non sarà l'uva o altri tipi di frutta: il piatto finale saranno le notizie riportate da Polonio, il quale si è arrogato l'onere di spiare il principe Amleto. La metafora, frutto di un processo di slittamento semantico, associa il lessema "frutta" a quello di "portata finale", "notizia fresca".

*She took the fruits of my advice. ( Ham. II.ii.145 )*

"Lei colse i frutti dei miei consigli"

Polonio ha consigliato a Ofelia di lasciar stare Amleto in quanto *out of thy star*. In questa metafora si coglie come lei abbia accettato il consiglio paterno. La metafora è stata presa direttamente dal linguaggio colloquiale. Si pensi, anzitutto, al riferimento biblico. In epoca shakespeariana era stata introdotta una versione in lingua inglese delle Sacre Scritture. Con l'espressione *to took the fruit* generalmente ci si riferisce al peccato originale (dogma rifiutato dalle chiese riformate, ma accettato dalla chiesa anglicana). Il peccato, infatti, per gli anglicani consiste nella corruzione della natura di ogni uomo generato per via naturale dalla progenie di Adamo, mediante la quale l'uomo si trova

molto lontano dalla giustizia originale ed è per sua natura incline al male. La carne ha sempre desideri contrari allo Spirito; perciò ogni essere umano nato in questo modo subisce la collera divina e la dannazione.

In questo passaggio, Polonio rovescia l'espressione del cogliere il frutto proibito, cristallizzatasi nei testi sacri, e gli conferisce una nuova accezione: sfruttare il momento.

*You should not have believed me; for virtue cannot inoculate our old stock but we shall relish of it. ( Ham. III.i.118-119 )*

“La virtù non può innestare nel vecchio ceppo della nostra natura peccaminosa senza che, dei nostri peccati, ci resti un po' di gusto”.

Con questa metafora si allude nuovamente al peccato originale, che può essere estirpato dall'innesto della virtù. Ciò spiega perché egli non la ami, in quanto il suo amore è solo libidine peccaminosa, mentre una volta la amava. È imprescindibile il confronto tra un passato edenico e il presente decaduto dominato dalla degenerazione morale della carne propria di Gertrude e Claudio.

## **Metafore di ordine naturale animale**

*Not a mouse stirring. ( Ham. I.i.10 )*

“Non si è mosso un topo”.

Non è successo nulla. I topi si muovono generalmente quando sentono il rumore dei passi umani, il fatto che non si sia sentito il verso di nessun topo indica che non vi è stato alcun movimento umano.

*The cock that is the trumpet to the morn [...] awake the god of day. ( Ham I.i.151 )*

“Il gallo trombetta del mattino [...] sveglia il dio del giorno”.

Sin dal mondo antico il canto del gallo è associato alla sua valenza di messaggero del giorno (si pensi all'*Epinicio IV* di Bacchilide). Il gallo acquisisce un mandato ulteriormente più macabro quale spartiacque tra il mondo decadente della notte e il giorno segnando il ritorno del fantasma nella sfera del represso.

*The funeral baked meats / did coldly furnish forth the marriage tablets. ( Ham. I.ii.180-181 )*

“L'arrosto del funerale è stato servito, freddo, / sui tavoli nuziali”

Il funerale è paragonato ad un arrosto, un piatto servito freddo, quindi già marcito. Il riferimento è senza ombra di dubbio riconducibile alla figura della regina. Lei, infatti, ha dato la sua carne in seconde nozze a Claudio contribuendo

fattivamente alla corruzione del regno di Danimarca. La degenerazione del sistema è qui simboleggiata dalla carne dell'arrosto non a caso servita fredda, quasi marcia, stantia. È come se, simbolicamente, i nuovi sovrani si siano cibati del cadavere del re Amleto, in un macabro rituale tribale.<sup>92</sup>

*Haste me to know 't, that I, with wings as swift / as meditation or the thoughts of love,  
/ may sweep to my revenge. ( Ham. I.v.29-31 )*

“Affrettati a rivelarlo perchè io con ali veloci come il pensiero o le parole d’amore possa correre alla mia vendetta.”

Utilizzando la metafora di un uccello in picchiata verso il basso, Amleto promette di vendicare il padre attraverso l’omicidio dello zio Claudio. In questa fase del dramma, Amleto non ancora è convinto della veridicità delle parole del fantasma e, tanto meno, dell’identità del *ghost* che è ancora definito come una “cosa”. La metafora, da un punto di vista formale, ingloba una bella similitudine eco della cultura classica del drammaturgo inglese. Nella cultura letteraria seicentesca il tema delle ali come metafora e allegoria di velocità è particolarmente diffuso.

---

<sup>92</sup> Cfr. Frazer J. G., (1950), *Il ramo d’oro (The golden Bough)*, traduzione di Lauro De Bosis, Giulio Einaudi editore, Torino.

*So the whole ear of Denmark / Is by a forged process f my death / rankly abused. But know, thou noble youth, / the serpent that did sting thy father's life/ now wears his crown. ( Ham. I.v.35-39 )*

“Così l’orecchio dell’intera Danimarca è stato ingannato turpemente con un falso resoconto della mia morte. Ma tu, nobile giovane, sappi che il serpente che morse la vita di tuo padre, ora ne indossa la corona”.

Questi quattro versi hanno un linguaggio altamente figurale: retoricamente si costituiscono come due metafore riferite all’ambito animale. Lo stato, innanzitutto, è descritto come un orecchio. Questo passaggio è centrale per la narrazione. Re Amleto è stato avvelenato attraverso l’orecchio; la metafora è a metà tra il racconto e la prolessi di quanto verrà, poi, spiegato. Come spiega Keir Elam, la metafora al suo interno contiene un’altra figura retorica dal momento che “l’orecchio – porto di ingresso del veleno, nonché dell’attuale racconto dell’assassinio- diventa sineddoche di tutta la società danese, avvelenata a sua volta dalla falsa versione della sua morte.”<sup>93</sup> Il fantasma rivela che è stato ucciso da suo fratello. Si può considerare il frutteto come una sorta di stato innocente e pacifico. Claudio viene descritto attraverso la metafora del serpente, e Shakespeare sta chiaramente utilizzando immagini progettate per evocare il giardino biblico dell'Eden dove, appunto, il tradimento dell'umanità ha avuto luogo. Attraverso l'inganno del serpente, il grande

---

<sup>93</sup> Shakespeare W., (2006), *Amleto*, con testo a fronte, (cura, introduzione e note di Keir Elam), Rizzoli, Milano, p.185.

tentatore, Eva viene convinta a violare la legge di Dio: non mangiare il frutto di un albero particolare, la cui conseguenza è l'esilio.

*Your bait of falsehood takes this carpo of truth. ( Ham. II.i.63 )*

“La tua esca di falsità prende questa carpa di verità.”

La battuta pronunciata da Polonio allude ad una delle reti di “complotti” sulle quali si basa l'intero dramma. È interessante notare come la metafora si basi sul binarismo ammantamento / disvelamento della realtà. Vi è una forte contrapposizione tra la falsità dell'esca, quindi del motivo che porterà poi al disvelamento della verità. La carpa, inoltre, è universalmente nota per la sua difficoltà di essere catturata: la verità molto spesso sfugge alla comprensione e alla conoscenza umana. Da un punto di vista retorico, si può notare, inoltre, il gioco di parole: il termine ‘carpa’ presenta una forte assonanza con il termine parlare.

*...This brain of mine / hunts not the trail of policy so sure / as it hat so sure...  
( Ham. II.ii.46-48 )*

“Questo mio cervello non fiuta più le tracce della politica con la sicurezza che era solito avere”.

Polonio pronuncia questa metafora. Da un punto di vista squisitamente retorico, presenta delle particolarità su cui è necessario riflettere. Polonio paragona se stesso a un cane che non è più in grado di fiutare le orme, i passi della corte danese. Il significato metaforico ha vari livelli ed implicazioni rispetto al *plot*. Innanzitutto Polonio, in un certo senso, sta comprendendo che la follia di Amleto è ammantamento di un reale stato di decadenza della corte. Polonio, però, essendo all'oscuro dell'omicidio di re Amleto non può capire che la colpa degli eventi misteriosi che si stanno verificando è proprio causata da Claudio. Di qui, si sviluppa una situazione di netto smarrimento e di conflitto rispetto al potere precostituito.

*Being a good kissing carrion – have you a daughter? ( Ham. II.ii.182 )*

“Ottima carogna da baciare, avete una figlia?”

La carogna, carcassa di un animale putrefatto, è Ofelia. La fanciulla è vittima della progressiva decadenza dei costumi morali della corte. La sua posizione subalterna rispetto alla figura paterna la porta involontariamente ad assecondare i giochi di potere della corte danese e a diventare lei stessa soggetto dello spionaggio del principe. Per questa motivazione, Amleto la associa ad una carogna: qualcosa di morto, di corrotto, cibo per gli avvoltoi quali sono Claudio e Polonio.

*For if the Sun breed maggots in a dead dog. ( Ham. II.ii.181 )*

“Il sole produce vermi in un cane morto”.

Questa metafora, esemplificativa dello stato psichico di Amleto si focalizza prima di tutto sul lessema *son*. La parola gioca sulla assonanza tra *son* e *sun*: figlio e sole. L’interpretazione letterale quindi ci porta a riflettere su come il calore disgreghi le carni e abbia il potere di putrefarle. Il senso primario della metafora, quindi, è quello che, sebbene all’apparenza qualcosa sia luminoso ed oggettivamente bello, nella sua interiorità può portare a qualcosa di corrotto e degenerato: questo è il caso del regno di Claudio. Se ci soffermiamo sull’assonanza *son-sun*, ecco come Amleto diventa soggetto della putrefazione delle carni, quindi egli si sente artefice della morte imminente del re vista come *revenge* e rivalsa rispetto all’omicidio del re Amleto

*What should such fellows as I do crawling between earth and heaven? ( Ham. III.i.125 )*

“Che ci fanno tipi come me a strisciare tra cielo e terra?”

In questa metafora si ricorda il serpente, animale immondo simbolicamente legato al peccato originale. La donna, pur essendo beatificata e celestializzata, resta sempre un animale che striscia e si comporta come i vermi

del *de contemptu mundi*. La metafora esprime tutta la crudezza e la tersa atmosfera del mondo amletico.

## Metafore psicanalitiche

*A piece of him ( Ham. I.i.19 )*

“Un pezzo di lui.”

Il soggetto si configura come elemento diviso, composto da parti tra di loro contrastanti. Orazio, è presente e contemporaneamente assente sullo *stage*: la sua presenza fisica non corrisponde ad una presenza ontologica e viceversa. La metafora gioca sul ruolo dell'identità reale e fittizia dell'individuo stesso. L'amico di Amleto non riesce a riconoscersi come figura unica: il *turning point* è dato, infatti, dalla prima apparizione del *ghost*. Il fantasma postula alcune domande come ad esempio: *ciò che è visibile è naturale?* La somiglianza dello spirito al Re non si traduce necessariamente in identità. Lo stesso fantasma, quindi, è un significante simbolico del sovrano danese, ma al tempo stesso è significante di un essere mostruoso, macabro che è alterità. Il soggetto stesso diviene metafora di se stesso. Il fantasma acquisisce un'identità attraverso il processo analogico che lo associa al re Amleto. Come in una metafora, appunto, il conosciuto è paradigmatico dell'ignoto.

*Cast thy nighted colour off. ( Ham. I.ii.68 )*

“Getta via il tuo colore notturno”

La descrizione dello stato psicologico di Amleto corrisponde direttamente a quella degli abiti del principe. Questi, infatti, porta ancora gli abiti del lutto, a differenza di Gertrude che pronuncia questa battuta. La metafora, formalmente, si sviluppa tutta all'interno del verbo *cast off*, scientemente spezzato dalla figura retorica della tmesi e si riferisce allo stato interiore del soggetto che, non avendo ancora superato il trauma della morte del padre, lo ripropone negli abiti indossati e nel suo *mood*. Il metaforizzante può essere anche tradotto in italiano con il verbo “calare”, quasi un riferimento metateatrale al calare del sipario, allo spogliarsi degli abiti di scena riferendosi, quindi, ad uno stato psichico iper-caratterizzato, ipertrofico, e patologico.

La stessa sfera semantica del dolore si rintraccia anche in “*throw to the earth this unprevailing woe*”. ( *Ham. I.ii.106-7* )

*But break, my heart, for I must hold my tongue. ( Ham. I.ii.158 )*

“Ma spezzati, cuore, devo frenare la lingua”

La metafora che ha come centro semantico le parole *break* e *heart*, spiega precisamente la disposizione psichica dell'animo scisso di Amleto. Innanzitutto, da un punto di vista retorico, bisogna notare che essa è posta in *positio princeps*, come formula clausolare del monologo del primo atto. Serve anche come formula di passaggio per concludere l'irrazionalità dell'io, addolorato per il lutto paterno, per poi ricondurlo ad uno stato di razionalità legato alla pianificazione della *revenge*. La lingua del principe danese finora era legata agli afflatti personalistici dell'animo addolorato ora, invece, il cuore, sede delle passioni si rompe per scindersi. Da un lato, l'interiorità resterà salda ma nascosta, mentre dall'altro la razionalità sarà il frutto di una finzione scenica, esteriore e studiata, finalizzata unicamente alla destabilizzazione della corte. La lingua verrà quindi frenata, epurata: l'unica valvola di sfogo del soggetto diviso resterà il linguaggio figurale e metaforico, incomprensibile a Claudio e Gertrude, ma palesemente espressivo per il pubblico. Il ruolo del pubblico/lettore nell'interpretazione delle metafore è quindi indispensabile e imprescindibile.

From the table of my memory / I'll wipe away all trivial fond records. ( *Ham.* I.v.98-99 )

“Dalla tavola della mia memoria cancellerò ogni sciocca banale annotazione.”

La memoria, secondo la concezione aristotelica, è considerata un foglio bianco da scrivere, la cosiddetta *tabula rasa*. Come nota Keir Elam “la «tavola»

(*table*) è una lavagnetta su cui prendere appunti per poi cancellarli; in una catena associativa, tale metafora per la memoria fa venire in mente ad Amleto il *commonplace book* o taccuino dove gli elisabettiani appuntavano aforismi e citazioni, come farà il principe stesso ai versi 107-110. Ciò che Amleto vuole cancellare dalla memoria ai vv.98-101, oltre alla sapienza libresca, sono le stesse «forme» vuote che ha già ripudiato a l.2.82.”<sup>94</sup> Questa metafora si ricollega alla successiva *The book and the volume of my brain* (*Ham.* l.v.103): il sintagma costituisce un’endiadi e sta per *voluminous book*, libro voluminoso.

*The time is out of joint.* ( *Ham.* l.v.188 )

“Il secolo è fuor di sesto”.

La metafora è stata ampiamente analizzata da Clara Mucci. La studiosa ritiene che questa immagine simboleggi lo “scollamento esistenziale in cui la rappresentazione mimetica è impossibile e «reggere lo specchio della natura» vuol dire precipitare, quando la natura è caos, nel caos dell’irrapresentabile e nello sfasamento dell’immaginario.”<sup>95</sup> La metafora, sostanzialmente evidenzia lo *status* di decadenza e degenerazione morale in cui versa la corte di Danimarca.

---

<sup>94</sup> Shakespeare W., (2006), *Amleto*, con testo a fronte, (cura, introduzione e note di Keir Elam), Rizzoli, Milano, p. 190.

<sup>95</sup> Mucci C., (1995), *Liminal personae. Marginalità e sovversione nel teatro elisabettiano e giacomiano*, E.S.I., Napoli, p.53.

*The harlot's cheek, beautied with plastering art, / is not more ugly to the thing that help sit / than is my deed to my most painted word. ( Ham. III.i.51-53 )*

“La guancia di una puttana, imbellettata con l’arte dell’intonaco non è più brutta rispetto al trucco che l’aiuta quanto le mie azioni non lo siano rispetto alle mie dipinte parole”.

Questo passaggio del III atto presenta una particolare costruzione retorica. Innanzitutto, la metafora accoglie al suo interno una doppia similitudine introdotta dal comparativo di maggioranza *more ugly* e seguita dal termine di paragone *than*. Il metaforizzante, in questo caso, è costituito dal sintagma nominale *whit plastering art*; la guancia della prostituta è simbolicamente ricollegata all’arte dello stucco e dell’affresco, mentre le parole di Claudio sono *painted*, dipinte o meglio truccate. L’intera frase è costruita sulla sfera semantica del dipingere/colorare che, in questo contesto, rimanda letteralmente alla cosmesi e metaforicamente alla menzogna: in entrambi i casi, quindi, alla pratica dell’ammantare la realtà. La cosmesi, per quanto possa distorcere i dettagli del reale, si caratterizza come un atto poco durevole e soprattutto poco onorevole. La morale protestante, a tal proposito, era ben chiara: truccare significa falsificare la natura. Tutto ciò che è naturale, reale, vero si contrappone all’antropico, al finto, al falso. I discorsi di Claudio, da parte del pubblico, sono allineati con l’asse del “negativo”, ma i personaggi del dramma, non essendo a conoscenza del *plot*, non riescono a cogliere le

sfumature del linguaggio figurale. Polonio, interlocutore di Claudio, non si rende conto del primo rimorso di coscienza del sovrano che ammette, mediante una struttura metaforica, di aver mentito.

*To be, or not to be – that is the question. ( Ham. III.i.56 )*

“Essere o non essere—questa è la domanda.”

La battuta viene pronunciata da Amleto all'inizio del monologo che apre la prima scena del terzo atto della tragedia. E' una delle frasi più celebri della letteratura di tutti i tempi ed è stata oggetto di numerosi studi e diverse interpretazioni. L'interrogativo esistenziale del vivere (essere) o morire (non essere) è alla radice dell'indecisione che impedisce ad Amleto di agire. Il principe Amleto si chiede se sia più giusto sopportare il dolore e continuare a vivere omertosamente oppure agire combattendo per salvare e vendicare i valori che ognuno di noi ritiene fondamentali. E' la continua incertezza tra pensiero e azione che affligge anche l'uomo contemporaneo.

Il capitolo dedicato da Clara Mucci<sup>96</sup> alla questione amletica, scientemente intitolato “Amleto, o la nostalgia del non essere” fornisce le linee ermeneutiche basilari per comprendere questa metafora. Amleto, infatti, è un “eroe tragico preso in un dramma senza centro” che subisce “quel

---

<sup>96</sup> Mucci C., (1995), *Liminal personae. Marginalità e sovversione nel teatro elisabettiano e giacomiano*, E.S.I., Napoli, pp. 47 -67.

disgregamento simbolico che viene riconosciuto innanzitutto come rottura del mondo di valori dell'ordine medievale così velocemente scomposto, che ha causato una frattura incolmabile che viene esperita come vuoto, come sfasamento e dolorosa lacerazione del reale vissuto come assurdo «non senso del senso tradizionale». L'intero passaggio è segnato dalla numerosa presenza di figure di suono. Si noti l'allitterazione di suoni dentali che conferiscono al discorso una scarsa eufonia. Più avanti nel testo invece si rileva una grande presenza di suoni sibilanti. L'uso di tutte queste parole contenenti la "s" aggiunge una profondità supplementare al testo evidenziando i lessemi cruciali del monologo.

*"... Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them? To die: to sleep; / No more; and by a sleep to say we end / The heart-ache and the thousand natural shocks".*

*This is th'imposthume of much wealth and peace, / that inward breaks, and shows no cause without / why the man dies. ( Ham. IV.iv.26-28 )*

“È l'ascenso prodotto da troppa ricchezza e troppa pace, che si apre all'interno e non mostra all'esterno perché l'uomo muore”.

Amleto sta parlando con Fortebraccio, al quale è appena stata affidata una spedizione in Norvegia per impedire l'invasione della Danimarca da parte dei vichinghi. La metafora viene, quindi, ad avere una doppia chiave di lettura. La prima è riconducibile a Fortebraccio; questi, infatti, viene descritto come un giovane avido di fama, disposto a qualsiasi cosa: la sua ambizione cresce e divampa come un tumore. Allo stesso modo l'attitudine di Amleto cresce divampa e scoppia.

## **Analisi delle metafore in *The Taming of the shrew***

### **Metafore di ordine culturale**

*Let the world slide. ( The Tam. Induction.i.5 )*

“Lascia che il mondo giri”

Questo verso trova eco alla fine dell'*induction* sempre per bocca di Sly  
“*Come, madam wife, sit by my side / and let the world slip, we shall ne'er be younger*” (*The Tam. Ind.ii.139-140*). Quindi è il verso proverbiale di apertura e di chiusura del prologo.

*Grim death, how foul and loathsome is thine image! ( The Tam. Induction.i.33 )*

“Morte tetra, com'è brutta e ripugnante la tua immagine!”

La decisione del Signore di prendersi gioco del calderaio Sly, trasformandolo da una "bestia" ad un "nobile", anticipa il modo in cui Petruchio costringerà Kate a passare da uno stato selvaggio di "bisbetica" ad una "moglie obbediente". Entrambe queste metamorfosi forzate elevano Kate e Sly a ruoli sociali accettati e ben iscritti nella società. Shakespeare, portando in scena questi cambiamenti li mette, allo stesso tempo, in discussione per vedere se siano permanenti o apparenti. Non bisogna dimenticare che entrambi si trovano

nella sfera negativa di due binarismi dell'epoca: ricchezza-povertà e uomo-donna. In questa metafora la povertà è assimilata all'immagine della morte.

*Too much sadness hath congeal'd your blood, /and melancholy is the nurse of frenzy.*  
( *The Tam.* Induction.ii.130-131 )

“Troppa mestizia vi ha raggelato il sangue, e la malinconia fa da nutrice alla follia.”

Come ricorda Sergio Perosa “Secondo le credenze mediche elisabettiane, la malinconia ispessiva il sangue, causando l'insanità ( *frenzy* ).”<sup>97</sup> Per comprendere questa metafora, bisogna ricordare la teoria medica concepita da Ippocrate di Coo dei quattro umori ( flemma, bile nera, bile gialla e sangue ). In particolare la bile nera e il sangue sono le due sostanze che regolavano il temperamento di una persona e il suo comportamento: il sangue rendeva una persona ottimista e felice, mentre l'eccesso di bile nera rendeva le persone malinconiche, depresse e infelici. Il messo, come un infermiere, stila una diagnosi al povero Sly dicendogli che la sua malinconia sta prendendo il sopravvento e bisogna porvi rimedio con un *play* che lo renderà allegro e gli allungherà la vita. Quindi, il teatro diventa una sorta di elisir di lunga vita.

---

<sup>97</sup> Shakespeare W., (1999), *La bisbetica domata*, con testo a fronte, (trad. di S. Perosa), Garzanti, Milano, p.206.

*To cart her rather. ( The Tam. I.i.55 )*

“Meglio scarrettarla”.

Qui c'è un evidente gioco di parole tra *cart* e *court* presente nel verso precedente “*Leave shall you have to court her at your pleasure*”. Per comprendere pienamente questo *pun* “è necessario sapere che *to cart*, « menare in un carro » per le strade era una pena ignominiosa inflitta alle donne di cattivi costumi, che corrisponde alla nostra antica « pena dell'asino»”.<sup>98</sup> Ovvero “prostitute e mezzane venivano frustate o portate in giro per le strade su un carro ( onde il senso spregiativo nei riguardi di Caterina)”.<sup>99</sup>

*Their love is not so great, Hortensio, but we may blow our nails together, and fast it fairly out. ( The Tam. I.i.106-108 )*

“L'amore non è poi così forte, Ortensio, che non si possa soffiare sulle dita e aspettar che passi”.

A quel tempo, l'amore era un sentimento molto superficiale basato sull'attrazione fisica e sullo scambio delle proprietà fra due famiglie. Il *marriage* diventa una proposta commerciale, in cui le donne non contano nulla senza i loro mariti o padri, ai quali si devono sottomettere.

---

<sup>98</sup> Praz M., (1969), *Caleidoscopio shakespeariano*, Adriatica, Bari, p.125.

<sup>99</sup> Shakespeare W., (1999), *La bisbetica domata*, con testo a fronte, (trad. di S. Perosa), Garzanti, Milano, p.207.

*And she stand him but a little, he will throw a figure in her face, and so disfigure her with it that she shall have no more eyes to see withal than a cat. ( The Tam. I.ii.111-114 )*

“Se appena prova a tenergli testa, le getterà in faccia tante di quelle figure rettoriche da sfigurargliela, e non avrà più occhi per vedere di un gatto.”

Quando Grumio assicura Hortensio che Petruchio batterà Kate in una battaglia verbale di ingegni, gli spiega che le parole di Petruchio, le sue figure retoriche, hanno il potere di trasformare Kate accostando un'immagine esemplificativa: l'acido che brucia e deturpa il viso di una persona. Questo anticipa la trasformazione di Kate da gatta selvatica in una perfetta moglie obbediente.

*She is your treasure, she must have a husband, / I must dance barefoot on her wedding-day / and for your love to her lead apes in hell. ( The Tam. II.i.32-34 )*

“È il vostro tesoro, deve avere un marito, e io ballare scalza il giorno delle nozze, guidar scimmie all'inferno per come l'amate.”

Ricompare il termine economico per indicare la donna-oggetto, scrigno di ricchezza, a cui segue “l'usanza a cui si sottoponeva la sorella maggiore rimasta zitella alle nozze della minore; proverbialmente, le vecchie zitelle guidavano

scimmie all'inferno, mentre le sposate guidavano i bambini in cielo.”<sup>100</sup> Da qui nasce anche la frustrazione sessuale della donna allontanata da tutti, perfino dal padre. Ella, infatti, mentre attacca la sorella e suo padre ammette di essere invidiosa di Bianca poiché lei è corteggiata da due uomini e presto si sposterà. Ella, inoltre, si sente frustata anche dal suo orologio biologico che avanza inesorabilmente e dal circolo vizioso in cui si trova intrappolata: odia i pretendenti perché non vogliono sposarla, e gli uomini non la corteggiano, perché lei mostra solo il suo odio. Forse è proprio la natura instancabile di Petruchio rompe il ciclo, oppure egli è il primo uomo a parlarle con termini gentili, anche se non corrispondono ai suoi pensieri.

*Baptista: Faith, gentlemen, now I play a merchant's part, / and venture madly on a desperate mart.*

*Tranio: 'Twas a commodity lay fretting by you, / 'twill bring you gain, or perish on the seas. ( The Tam. II.i.319-322 )*

“Battista: Signori, io ora faccio la parte del mercante che si avventura in un affare azzardato.

Tranio: Era merce che ferma si deteriorava, ora vi frutterà, o si perderà in mare.”

In questa metafora Baptista si mostra come un "uomo d'affari" nel negoziare il matrimonio di sua figlia Bianca. Sposare le sue figlie è un'impresa economica precaria per sé e per l'intera famiglia. La sua preoccupazione è

---

<sup>100</sup> Shakespeare W., (1999), *La bisbetica domata*, con testo a fronte, (trad. di S. Perosa), Garzanti, Milano, p.211.

rivolta più a se stesso che al futuro delle sue figlie. La donna (in questo caso si tratta di Katherina) viene equiparata e vista meramente come “merce” che potrebbe recar guadagno o trasformarsi in una perdita monetaria, come accadeva spesso alle merci che viaggiando via mare, per svariati motivi, non riuscivano ad arrivare a destinazione.

*I will be master of what is mine own. /She is my goods, my chattels, she is my house, / my household stuff, my field, my barn, / my horse, my ox, my ass, my any thing. ( The Tam. III.ii.229-232 )*

“Sarò ben padrone di quel che è mio. Lei è roba mia, mia proprietà, mia casa, mie masserizie, mio campo, mio granaio, mio cavallo, mio bue, mio asino, mio tutto”.

“Petruccio naturalmente esagera, come al solito e per i suoi fini; ma dà recisa espressione della concezione della donna come mera e assoluta proprietà dell’uomo, fin troppo corrente ai tempi di Shakespeare, che ne sente però tutto il peso”.<sup>101</sup> La risposta a questa metafora la si ritrova nel discorso finale di Katherina in cui afferma *“Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper, / thy head, thy sovereign; one that cares for thee, / and for thy maintenance; commits his body “ ( The Tam. V.ii.146-148 )* “Tuo marito è il tuo signore, la tua vita, il tuo custode, il tuo capo, il tuo sovrano; uno che ha cura di te e del tuo

---

<sup>101</sup> Shakespeare W., (1999), *La bisbetica domata*, con testo a fronte, (trad. di S. Perosa), Garzanti, Milano, p.218.

mantenimento”, cercando di ‘domare’ le altre spose, nuove *shrews*, con termini che si trovavano nei trattati sul matrimonio del tempo.

*He kills her in her own humour. ( The Tam. IV.i. 166)*

“La uccide con le sue stesse armi”.

Il servitore fa notare come Petruchio stia sfruttando i rovesciamenti, che nell'*induction* frastornano Sly, e che il gioco teatrale rende credibili. La strategia seguita da Petruchio è quella dei *reversals* con cui conquista e doma la sua donna. È sorprendente notare come “la più azzeccata definizione della tattica usata da Petruccio è affidata alla voce di uno sconosciuto. Nella traduzione si è usata la metafora più comune e di maggiore evidenza in italiano, ma va tenuto presente che *kills* vale: ‘dominare’, ‘soggiogare’, ‘reprimere’, mentre *in her own humour* rimanda alla teoria medievale-rinascimentale degli umori dominanti nella psicologia umana.”<sup>102</sup> Petruchio vince alla fine, non per mezzo di una forza superiore, ma perché riesce a mostrare a Katherina sia la bruttezza della falsa personalità che ha adottato e sia la verità emotiva (gentilezza, razionalità e amore) che ha finora celato.

*He that runs fastest gets the ring. ( The Tam. I.i.139 )*

---

<sup>102</sup> Shakespeare W., (1999), *La bisbetica domata*, con testo a fronte, (trad. di S. Perosa), Garzanti, Milano, p.219.

“Il più veloce infilerà l’anello.”

Il corteggiamento e il matrimonio non sono tanto il frutto di amore, ma piuttosto una istituzione della società alle quali le persone sono tenute a prendere parte. Dopo la rimozione del romanticismo dal matrimonio, i pretendenti sono giudicati, non per il loro amore, ma da quanti beni essi sono in grado di offrire alla famiglia della donna. Tutti i pretendenti confrontano la dote da portare al matrimonio e quello con la dote più alta da offrire vince la mano della propria donna. Questo concorso per il matrimonio è vissuto come una gara per i pretendenti. Sull’anello si basa la seconda trama, “*ring-plot*”, del *The Merchant of Venice*.

### **Metafore di ordine culturale letterario**

*I burn, I pine, I perish, Tranio, / if I achieve not this young modest girl. ( The Tam. I.i.155-156 )*

“Io brucio, languo, muoio, Tranio, se non conquisto questa pudica giovinetta.”

La relazione intrisa di romanticismo che si instaura tra Lucentio e Bianca viene utilizzata per compensare quella burrascosa che lega Petrucchio a Katherina. Lucentio sembra essere l’uomo amorevole, l’innamorato leale, ma come gli altri uomini del tempo, non vede Bianca come sua pari. Ella è percepita

come un premio da vincere: Bianca è il traguardo da raggiungere. Quindi l'immagine che Shakespeare crea della loro relazione romantica non è così ideale come potrebbe sembrare inizialmente. L'immagine del fuoco che sta consumando il cuore di Lucentio è famosa ed è spesso stata utilizzata da svariati poeti, e sottolinea la passione, l'erotismo, il piacere del rapporto fra l'uomo e la donna. Quindi ci troviamo di fronte ad un amore molto lontano da quello platonico ed ideale che sembra richiamare la figura di Bianca.

*Such wind as scatters young men through the world / to seek their fortunes farther than at home, / where small experience grows. ( The Tam. I.ii.49-51 )*

“Il vento che sparpaglia i giovani nel mondo, a cercare fortuna lontano da casa, dove non attecchisce l'esperienza.”

Anche per Petruccio è arrivato il momento di staccarsi dalla famiglia per cercare la propria strada. Il vento diventa metafora del fato che disperde gli uomini alla ricerca della Fortuna, ma anche metafora di suo padre, scomparso, che continua a condurlo per il mondo accompagnandolo come faceva quando lui era ancora un infante. In seguito dirà *“And I have thrust myself into this maze” ( The Tam. I.ii.54 )* “Ed io mi sono gettato in questo labirinto”. Questa è una delle prime cose che dice Petruccio quando incontra il suo vecchio amico, Hortensio. È la morte del padre di Petruccio a trasformare il mondo in un *maze*, in cui bisogna ritrovare il proprio posto senza la guida paterna. Ed è per questo

motivo che Petruchio si prefissa il matrimonio come rimedio a questo labirinto in cui si trova e vive in modo tale da diventare il nuovo “padre” soppiantando la vecchia figura paterna.

*For in Baptista's keep my treasure is. / He hath the jewel of my life in hold. ( The Tam. I.ii.117-118 )*

“Battista custodisce il mio tesoro. Lui ha in serbo la gemma della mia vita.”

Hortensio insiste più volte sull’affermazione che Bianca sia il “tesoro” che Baptista, suo padre, conserva gelosamente. Si tratta di un discorso che fa eco alle precedenti affermazioni di Petruchio circa l'importanza del "modo di vivere riccamente" di Padova. Hortensio si configura come un mercante che avidamente, accusa Baptista di accaparramento di sua figlia. Egli non è diretto come Petruchio nell’equazione di mogli e ricchezza, ma con questa metafora evidenzia il suo vero scopo: il guadagno tramite il *marriage*.

*And where two raging fires meet together, / they do consume the thing that feeds their fury, / though little fire grows great with little wind, / yet extreme gusts will blow out fire and all. ( The Tam. II.i.131-134 )*

“E quando due fuochi furiosi s’incontrano, consumano ciò che alimenta la lor furia. Un focherello ingrossa con un alito di vento, ma le folate violente estinguon fuoco e tutto.”

Petruchio, in questo passaggio poetico, ripete vecchi adagi. Egli è consapevole di ciò che lo aspetta prima di incontrare Kate. Egli dovrà contrastare il suo spirito e la sua lingua tagliente con una grande forza e abilità linguistica. Soltanto Petruchio dimostra e dice di capire Katherina, perché sono molto simili per temperamento.

## **Metafore di ordine naturale vegetale**

*And if the boy have not a woman's gift / to rain a shower of commanded tears, / an onion will do well for such a shift. ( The Tam. Induction.i.122-124 )*

“E se il giovane non ha il dono femminile di versare una pioggia di lacrime a comando, una cipolla servirà a questo scopo.”

Una parte della trama elaborata dal signore per trasformare Sly da una "bestia" in un nobile, comporta la sua partecipazione e quella dei suoi servi in giochi di ruolo e caratteri, per ricordare che tutti gli attori subiscono trasformazioni ogni volta che salgono sul palco. In questa metafora si evince una peculiarità della donna assimilabile al lavoro dell'attore: la finzione. Tuttavia, qui, si assiste anche ad un gioco erotico in quanto sulla scena elisabettiana le parti femminili venivano interpretate da uomini. Quindi si tratta di un'allusione all'artificialità del teatro e della donna, e ciò viene evidenziato dal termine *shift* che letteralmente significa trucco, stratagemma.

## Metafore di ordine naturale animale

*Will you mew her up. ( The Tam. I.i.87 )*

“Volete chiuderla in gabbia”

“*Mew* era la gabbia dove si teneva il falcone quando mutava le penne.”<sup>103</sup>

Questa particolare *imagery* della falconeria è ripresa nei versi successivi, sempre in riferimento alle due donne. Ad esempio, al verso ( *The Tam. I.i.183*) Tranio dice a Lucentio “*And therefore has he closely , mew’d her up*” con la specifica ripresa del termine *mew* riferito, però, alla gabbia di Bianca creata dal padre-padrone per proteggerla dai corteggiatori. Il falcone, inoltre, è l'uccello fiero che diventa simbolo di Katherine. Dopo averla sposata, Petrucchio deve escogitare un modo per farla diventare la moglie che vorrebbe. Per fare questo, lui la “addestra” proprio come avrebbe fatto con un falco. Così le nega il cibo e il sonno fino a quando lei non si piega alla sua volontà. Le mostra anche i suoi premi come l'abbigliamento e il cibo che lei desidera, e poi glieli porta via. Lei, come l'uccello, dipende da lui per questi beni, ed è allora che si rende conto che il suo dovere è amarlo e servirlo.

---

<sup>103</sup> Shakespeare W., (1999), *La bisbetica domata*, con testo a fronte, (trad. di S. Perosa), Garzanti, Milano, p.207.

*Petruchio: Should be? Should – buzz!*

*Katherina: Well ta'en, and like a buzzard.*

*Petruchio: O slow-wing'd turtle, shall a buzzard take thee?*

*Katherina: Ay, for a turtle, as he takes a buzzard.*

*Petruchio: Come, come, you wasp; I' faith, you are too angry.*

*Katherina: If I be waspish, best beware my sting.*

*Petruchio: My remedy is then to pluck it out. ( The Tam. II.i.205-210 )*

“ Petruccio: Quanto il tuo peso? Bzz!

Caterina: Giusto, calabrone.

Petruccio: O tortora lenta, se ti aggiusta un calabrone.

Caterina: Sì, una tortora che si mangia il calabrone.

Petruccio: Su, su, vespaccia; siete troppo rabbiosa.

Caterina: Se sono una vespa, attento al pungiglione.

Petruccio: Il semplice rimedio è di strapparlo.”

“Petruccio riprende il *should be* finale di Caterina mutandolo in *should – buzz*, il ronzio dell’ape (*bee*) o vespa; a sua volta Kate da *buzz* passa a *buzzard*, termine che indica la poiana, considerata inadatta alla falconeria, e quindi persona indegna è spregevole, ma fors’anche insetto che ronza”.<sup>104</sup> Petruccio paragona, in primo luogo, Kate a una tortora che è simbolo di amore, ma lei risponde pensando che volesse dire una tartaruga vera e propria, in seguito Petruccio la chiama “vespa” creando un’altra metafora tratta dalla natura. In realtà, Petruccio, in questo modo, ha già cominciato la sua azione di “addomesticamento” nei confronti di Katherina impugnando la sua stessa arma: il linguaggio figurale. Sono versi costruiti su giochi sonori, in particolare si nota

---

<sup>104</sup> Shakespeare W., (1999), *La bisbetica domata*, con testo a fronte, (trad. di S. Perosa), Garzanti, Milano, p.213.

quello costruito da *buzz-buzzard* e si rendono evidenti anche i sensi letterali e figurati di quest'ultimo termine ( falco o persona sciocca).

*For I am he am born to tame you, Kate, / and bring you from a wild Kate to a Kate / conformable as other household Kates. ( The Tam. II.i.268-270 )*

“ Io sono nato per domarti, Kate, e cambiarti da gatta selvatica in una Kate remissiva come tutte le altre della casa.”

In questo passo è evidente il gioco di parole fra *wild Kate* e *wildcat*, che viene ripreso al verso seguente, *household Kates*. Il motivo dell'addomesticamento è apertamente dichiarato da Petruchio che, inizia da subito col prevaricare sulla volontà di Kate stabilendo, senza consenso, la data del loro matrimonio.

*An hasty-witted body/ would say your head and butt were head and horn. ( The Tam. V.ii.40-41 )*

“Uno con la battuta pronta direbbe che cozzano di testa e corna”.

C'è un doppio senso sul termine *butt* : coda e 'corna'. La cosa che più sorprende è l'emittente di questa metafora, che solo ora sembra uscire allo scoperto come donna 'parlante'. Bianca ha taciuto i suoi pensieri per quattro atti, ed ora comincia a mostrare la sua vera natura. Ella utilizza una metafora tratta dalla natura paragonando gli invitati che si stanno scontrando

verbalmente a due cervi in lotta. Le corna, però, sono un riferimento anche al tradimento dell'uomo. In questo passaggio si avverte un cambiamento nel corso della trama: Bianca sta per rivelarsi la nuova *shrew* da domare.

## Metafore psicanalitiche

*Petruchio is Kated.* ( *The Tam.* III.ii.245 )

“Petruccio s'è Kattizzato”

Come nota Clara Mucci “Petruccio è ‘Kated’ e i *rope-tricks* sono ripetizione e quasi prova teatrale di un antico e familiare antagonismo tra il letterale, scientifico linguaggio maschile e il poetico, figurativo linguaggio femminile”.<sup>105</sup> Petruccio per addomesticare la sua donna ribelle deve trovare una strategia ‘femminile’, quindi parlare il linguaggio di Kate. “Per Marjorie Garber, il progetto di Petruccio riesce perché unisce la retorica dell’ordine all’energia del disordine, giocando, dunque, contemporaneamente con il

---

<sup>105</sup> Mucci C., (2001), *Il teatro delle streghe. Il femminile come costruzione culturale al tempo di Shakespeare*, Liguori Editore, Napoli, p.82.

maschile (come razionale) e il femminile ( come rottura imprevedibile e immorale di quell'ordine).”<sup>106</sup>

*My tongue will tell the anger of my heart, / or else my heart concealing it will break.*  
( *The Tam.* IV.iii.77-78 )

“Sfogherò con la lingua l’ira che ho nel cuore, o soffocandola il mio cuore si spezzerà”.

Katherina ha soffocato per troppo tempo la rabbia e il rancore verso suo marito e ora sta per svelare tutti i suoi pensieri, altrimenti sentirà spezzarsi ‘qualcosa’ in sé. Lei, che nella casa paterna, non ha mai soppresso un sentimento, ma ha sempre espresso tutto a gran voce, da sposata ha dovuto contenere troppe parole che ora non riesce più a fermare col silenzio che si confà ad una donna nel suo stesso status.

---

<sup>106</sup> Mucci C., (2001), *Il teatro delle streghe. Il femminile come costruzione culturale al tempo di Shakespeare*, Liguori Editore, Napoli, p.82.

## Conclusione

“Il Melchiori rifletteva: « Il dono supremo di Shakespeare è dono di linguaggio, cioè felicità costante nell’uso della parola, sempre in prima persona, sempre perciò rivelazione diretta della sensibilità interiore di chi la pronuncia »<sup>107</sup>. È una parola che prende vita, insostituibile, con una grande armonia intrinseca ricca di sfumature e molteplici significati. Nei testi, tra le righe, si può scorgere un’immagine frammentata del suo autore che rivive in ogni personaggio, in quanto Shakespeare è la parola incarnata. La parola prende forma e, una volta plasmata, diventa metafora.

Lo studio delle metafore all’interno dei drammi shakespeariani mi ha portato a considerare il ruolo di tale figura all’interno dei testi analizzati. La metafora è sicuramente uno strumento retorico molto usato e di estrema importanza, veicolo di significati nascosti e reconditi. Tale immagine serve all’autore per esprimere concetti che altrimenti non potrebbe esporre: è per questo che si parla di figuralità del linguaggio shakespeariano.

---

<sup>107</sup> Baldini G., (a cura di), (1965), *La fortuna di Shakespeare : 1593-1964*, Il saggiatore, Milano, p. LXXIV.

In questo lavoro, innanzitutto, mi sono preoccupata di studiare diacronicamente l'evoluzione del concetto di metafora, vale a dire come esso sia cambiato nel corso dei secoli da Aristotele fino alle sue più moderne definizioni dell'immagine. Nel secondo capitolo, invece, ho studiato le specificità della poesia shakespeariana soffermandomi sugli elementi strutturali che maggiormente hanno caratterizzato la sua personalità poetica.

Il terzo capitolo si presenta, invece, come uno studio "pratico": si tratta, infatti, di un'analisi specifica di ogni metafora rintracciata nei testi shakespeariani. Dopo aver analizzato singolarmente le principali metafore, ho cercato di dividerle per categorie e sub-categorie a seconda del significato riportato dai lessemi. Dallo studio è emerso come le metafore shakespeariane sono sostanzialmente riconducibili a queste tipologie, vale a dire metafore di *ordine culturale, naturale e psicanalitico*.

Da tale analisi, in conclusione, emerge che per *l'Amleto* le metafore maggiormente rappresentative sono quelle di tipo culturale. Si segnala, inoltre, una grossa diffusione di metafore di ordine psicanalitico. Il testo della *Bisbetica*, invece, è quasi privo di metafore di tipo psicanalitico e risulta caratterizzato da metafore di tipo naturale, sostanzialmente riconducibili all'associazione bisbetica-bestia.

Tale studio, dunque, ha ulteriormente portato alla luce la ricchezza già riconosciuta al lavoro scrittorio di Shakespeare, una ricchezza palesata già ad una prima lettura ma che spesso si nasconde nella fitta trama di parole capaci di intessere drammi straordinari.

## Bibliografia

Agosti S., (1997), *Realtà e metafora*, Feltrinelli Editore, Milano.

Anzi A., (1997), *Storia del teatro inglese dalle origini al 1660*, Einaudi, Torino.

Apollonio M., (2001), *Studi sullo strutturalismo critico*, Celuc, Bari.

Baldini G., (a cura di), (1965), *La fortuna di Shakespeare : 1593-1964*, Il saggiatore, Milano.

Baldini G., (1964), *Manualetto shakespeariano*, G. Einaudi, Torino.

Barthes R., (2002), *Le Neutre, Cours et séminaires au College de France (1977-78)*, a cura di T.Clerc, Parigi, Seuil.

Bazzanella C., (2009), *Metafora e categorizzazione; alcune riflessioni*, in *La forza cognitiva della metafora*, Paradigmi.

Bradley A. C., (1964), *La tragedia di Shakespeare*, (traduzione di Ottavio Di Fidio e Silvia De Cesaris Epifani), Il Saggiatore, Milano.

Briosi S., (1985), *Il senso della metafora*, Liguori editore, s.r.l., Napoli.

Caprettini G. P., (1997), *Segni, testi, comunicazione. Gli strumenti semiotici*, Utet, Torino.

Carofiglio G., (2010), *La manomissione delle parole*, RCS Libri S.p.A., Milano.

Casadio C., (2008), *Vie della metafora*, Corfinio, prime Vie edizioni.

Conte G., (1987), *La metafora barocca*, U. Mursia, Milano.

D'Amico M., (1974), *Scena e parola in Shakespeare*, G. Einaudi, Torino.

Dodds W. N., (1976), *Dalla figura al mito*, Longo Editore, Ravenna.

Eco U., (a cura di), (2004), *La metafora nel Medioevo*, CUEM, Milano.

Eco U., (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.

*Enciclopedia dei ragazzi* (1994), Rizzoli Libri S.p.A., Milano.

Frazer J. G., (1950), *Il ramo d'oro (The golden Bough)*, traduzione di Lauro De Bosis, Giulio Einaudi editore, Torino.

Frye N., (1986), *Tempo che opprime, tempo che redime : riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Il mulino, Bologna.

Gagliasso E., Frezza G. (a cura di), (2010), *Metafore del vivente. Linguaggi e ricerca scientifica tra filosofia, bios e psiche*, Franco Angeli, Milano.

Genette G., (1976), *Figure 3: discorso del racconto*, Einaudi, Torino.

Goldin D., ed., (1980), *Simbolo, metafora, allegoria*, Liviana, Padova.

Graffi G. – Scalise S., (2002), *Le lingue e il linguaggio*, Società editrice il Mulino, Bologna.

Henry A., (1975), *Metonimia e metafora*, Einaudi, Torino.

Jakobson R., (2006), *Saggi di Linguistica Generale*, Feltrinelli, Milano.

Lovejoy A. O., (1966), *La grande catena dell'Essere*, Feltrinelli, Milano.

McGinn C., (2008), *Shakespeare filosofo. Il significato nascosto nella sua opera*, Fazi Editore srl, Roma (titolo originale: *Shakespeare's Philosophy. Discovery the Meaning Behind the Plays*, 2006).

Mirabile A., (2006), *Le strutture e la storia*, LED Edizioni Universitarie, Milano.

Mortara Garavelli B., (2010), *Il parlar figurato*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari.

Mucci C., (2009), *I corpi di Elisabetta: sessualità, potere e poetica al tempo di Shakespeare*, Pacini, Pisa.

Mucci C., (2001), *Il teatro delle streghe. Il femminile come costruzione culturale al tempo di Shakespeare*, Liguori Editore, Napoli.

Mucci C., (1995), *Liminal personae. Marginalità e sovversione nel teatro elisabettiano e giacomiano*, E.S.I., Napoli.

Muzzioli F., (2010), *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma.

Ponzio A., (2006), *Linguaggio e Metafora*, saggio contenuto in *La metafora tra letteratura e scienza*, Servizio Editoriale Universitario, Bari.

Praz M., (1969), *Caleidoscopio shakespeariano*, Adriatica, Bari.

- Raimondi E., (1961), *Letteratura barocca*, Leo S. Olschki-Editore, Firenze.
- Reese M. M., (1986), *Shakespeare: il suo mondo e la sua opera*, Il mulino, Bologna.
- Ricoeur P., (1975), *La métaphore vive*, Seuil, Paris, (trad. it. *La metafora viva*, Milano, Jaka Books, 1981).
- Rizzoli Larousse, (1966), *Enciclopedia universale*, Milano.
- Serpieri A., (2002), *Polifonia shakespeariana*, Bulzoni, Roma.
- Serpieri A., (1986), *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma.
- Serpieri A. (a cura di), (1985), *Shakespeare: la nostalgia dell'essere : atti dell'omonimo convegno : Taormina, 8-10 agosto 1984*, Pratiche, Parma.
- Sorce Keller M., (2010), *L'orchestra come metafora: riflessioni (anche un po' divaganti) a partire da Gino Bartali*. Musica/Realtà, Luglio, no. 92.
- Spencer T., (1958), *Shakespeare and the Nature of Man*, Macmillan, New York.
- Stone L., (1978), *The Family, Sex and Marriage*, New York.
- Todorov, T. (a cura di), (1965), *Théorie de la littérature*, Paris, (tr. it.: *I formalisti russi*, Torino, 1968).
- Weber M., (2010), *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, RCS Quotidiani, Milano.
- Weinrich H., (1976), *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna.

## Sitografia

<http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/51/79>

[http://www.daimon.org/lib/shakespeare\\_by\\_cwbrown.htm](http://www.daimon.org/lib/shakespeare_by_cwbrown.htm)

## Opere di William Shakespeare

Shakespeare W., (1995), *Amleto*, con testo a fronte, (trad. di A. Lombardo), Feltrinelli Editore, Milano.

Shakespeare W., (2003), *Il mercante di Venezia*, con testo a fronte, (trad. di A. Serpieri), Garzanti, Milano.

Shakespeare W., (1999), *La bisbetica domata*, con testo a fronte, (trad. di S. Perosa), Garzanti, Milano.