

Corpo femminile impuro, adulterio, stregoneria, onore maschile e follia in *The Winter's Tale*

di Clara Mucci

L'inverno della ragione

The Winter's Tale inizia con una scena apparentemente "marginale", come spesso negli incipit di Shakespeare; Archidamo e Camillo, nobili della corte di Boemia e di Sicilia, rilevano le differenze tra le due corti, lodano la magnifica accoglienza che il re di Boemia, Polissene, ha ricevuto dal re di Sicilia Leonte, e commentano, punto fondamentale per lo svolgimento del dramma, l'amicizia tra i due sovrani.

Camillo racconta com'è nata, come «they were trained together in their childhoods; and there rooted betwixt them then such an affection, which cannot choose but branch now» (I.i.19-21)¹, concludendo con le speciali aspettative che ricadono su Mamillio, il principe ereditario, con le ambigue parole: «If the king had no son, they would desire to live on crutches till he had one» (39-40). Strano esordio, con quella amicizia maschile apparentemente inseparabile e quel «branch», termine che, oltre alla crescita del "naturale" affetto, fa pensare già a una separazione (i rami che si dividono, appunto) e a una "ramificazione" (con l'immagine della «cuckoldry» già adombrata, secondo la critica) e con quelle note sinistre o comunque stridenti nell'accento al figlio maschio che, sappiamo dal resto dell'opera, non solo darà il titolo al malinconico "racconto d'inverno" ma è tanto più triste, se consideriamo che questa speranza del regno è l'unica morte reale, insieme a quella di Antigono, in un'opera di ritrovamenti insperati di figure femminili e di recuperato ordine familiare. Come commenta Simon Palfrey, «Mamillius' demise is a kind of inaugurative ending, a denial of a certain type of exclusively courtly romance»².

Molte le domande irrisolte delle "ultime opere di Shakespeare", i *romances* di cui fa parte anche la più famosa *Tempesta*; in questo caso, ci si può chiedere perché su questo principe ereditario destinato a morire ci si soffermi così poco, sia da parte della critica che nel dramma, come non avesse un grande impatto drammatico sullo svolgimento dell'azione; inoltre, Leonte non paga più di tanto le conseguenze delle sue azioni, mentre nel *Pandosto* di Greene, che Shakespeare segue abbastanza fedelmente per il *plot*, il re alla fine moriva, insieme alla moglie... Un'altra domanda che rivolgiamo al testo (e al suo contesto culturale) è

¹ Seguo l'edizione *The Winter's Tale*, ed. J. E. Howard, in *The Norton Shakespeare*, ed. S. Greenblatt, W. Cohen, J. E. Howard and K. Eisaman Maus, New York and London: W. W. Norton & Company, 1997.

² S. Palfrey, *Late Shakespeare. A New World of Words*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1997, p. 109.

perché il fatto che Leonte faccia allontanare la figlia femmina affinché “si perda” appunto, e quindi commette infanticidio, non rimanga quasi nella coscienza critica di lettori e spettatori: le colpe del padre-sovrano passano alquanto inosservate, mentre per una madre come Lady Macbeth il semplice proclamare a parole che avrebbe «dashed the brain out» del piccolo se così avesse giurato – esattamente lo stesso verbo usato da Leonte – le ha conquistato una reputazione imperitura di madre mostruosa e strega.

Stephen Orgel, curatore dell’edizione Oxford più recente, fa notare come, se anche il parallelo famiglia regale effettiva-famiglia teatrale non possa portare troppo lontano, tuttavia non sia irrilevante che, dopo Elisabetta e per la prima volta dopo la morte di Enrico VIII, ci sia una vera e propria famiglia a corte, dopo molti anni. Com’è noto sull’analogia famiglia-ordine politico è basata la visione politica del tempo e di Giacomo in particolare (esemplificata nel suo famoso discorso «I am the Husband and the whole Isle is my lawful wife»).

In quegli anni Giacomo era assillato dal problema del giusto matrimonio per i principi ereditari Henry ed Elisabetta (quest’ultima andrà sposa proprio al futuro re di Boemia, anche se questo accadrà solo nel 1619, dunque si tratta di una mera coincidenza, e il regno di Boemia veniva conquistato solo per via elettiva, non tramite ereditarietà, ma forse qualche diceria era trapelata già in anni precedenti); ed infine, e questo è forse più rilevante, è noto che nel novembre 1612 il principe Henry morirà misteriosamente, forse di febbre tifoidea, e pertanto, anche se l’opera è anteriore a quella data, quando fu poi rappresentata a corte, tra la fine del 1612 e il 1613, essa doveva aver assunto per gli spettatori risonanze di particolare attualità. Cosa ancora più interessante, è noto che il re e il figlio erano avversari politici: Giacomo era a favore di una politica di pace sul continente dalla parte dei cattolici, mentre Henry era un militante protestante, che accarezzava il sogno di portare una ribellione armata in Germania e nei Paesi Bassi. Al momento della sua proclamazione a principe di Galles nel 1610, Henry aveva già un notevole seguito e quindi costituiva un serio rivale del re in questioni di affari interni e di politica estera. La lotta tra le generazioni, dunque, che era stato un tema già in *King Lear* e in forma diversa in *Hamlet*, torna qui, sia pure edulcorata, a un certo punto, dalla forma fantasiosa e miracolosa del *romance*, che tuttavia non ne oscura fino in fondo i risvolti pericolosi o ambivalenti e su cui questo inizio getta uno sguardo... Non solo, ma anche il rapporto tra Polissene e il figlio maschio Florizel assumerà toni incandescenti e potenzialmente rovinosi (perfino dentro il quadretto della festività pastorale). Florizel non ha una madre nell’opera e che si tratti, tra l’altro, sempre di una lotta tra maschi è ovvio, nel momento in cui il potere passa solo per linea maschile (laddove ci sia un erede maschio); come scrive Lawrence Stone, «By marriage, the husband and wife became one person in law – and that person was the husband³».

Inoltre, cosa non secondaria, una donna su quattro moriva di parto ai tempi di Shakespeare dopo i trent’anni, forse spiegando con una nota tristemente

³ L. Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, New York: Harper and Row, 1977, p. 195.

realistica la strana assenza delle madri nelle ultime opere, a partire dalla *Tempesta*⁴).

L'opera, dopo l'accenno alle aspettative riposte su Mamillio, vira, almeno nella prima parte, diremmo tragica, verso altri esiti: l'irrazionale e folle gelosia del re, l'incarcerazione della moglie innocente incinta, l'allontanamento (eufemisticamente detto) della piccola neonata, supposta bastarda. Eppure, è ancora nel rapporto tra i due maschi, Polissene e Leonte, appunto, che si annida l'origine di tutte le disgrazie, e questo, come si vedrà meglio tra poco, proprio per via delle donne...

Il linguaggio tra Leonte e Polissene, appena li incontriamo, è retorico e amoroso: «[...] my brother, with our thanks, / we should for perpetuity / Go hence in debt [...]» (I.ii.4-6). Polissene è preoccupato di ciò che potrebbe essere «breed upon», creato in sua assenza (qualcuno ha trovato in questo e in altri *romances* in cui si parla di assenze dal regno un riferimento alle frequenti partenze di Giacomo). Non si fa cenno a una moglie lasciata in Boemia; anche Polissene è uno dei tanti padri *single parent* con figli delle ultime opere, anche se la critica di solito non lo nota.

Le prime parole che il re Leonte rivolge alla moglie Ermione sono una sollecitazione a parlare: «Tongue-tied our queen [...]» (I.ii.27), come se la sua vivacità e loquacità fossero momentaneamente messe a tacere; quando interviene, le parole di lei sono in realtà quelle di una madre che si preoccupa soprattutto degli affetti famigliari: «se dicesse di tornare per il figlio... sarebbe una valida ragione», dice in sostanza, ma gli affari di stato non le sembrano così importanti. Alle preghiere di Ermione, Polissene racconta come fossero da ragazzi, il re e lui stesso, «twinned lambs», “agnelli gemelli”, con una immagine di innocenza che richiama da un lato il tema pastorale e della *nature/art* (che possiamo declinare anche come *nature/nurture*, secondo un paradigma molto noto in quanto usato da Frank Kermode per *The Tempest*) degli atti successivi e dall'altro sottolineando come l'amicizia maschile preceda il legame con la donna nel matrimonio⁵) e sia sempre più pura e superiore alla contaminazione che più tardi si instaura, quando il maschio incontra anche fisicamente la femmina: «What we changed was innocence for innocence», dice il re di Boemia, e definisce se stesso e l'amico «two lads that thought [...] to be *boy eternal*» (63-65, corsivo mio), in cui si intuiscono già delle ambivalenze perché da una parte il sogno di immortalità e di eternità è vissuto nella identificazione col figlio, continuazione narcisistica del padre, dall'altro il figlio maschio è proprio colui che, segnando la successione, marca la vecchiaia del padre e la morte. La storia successiva che racconta Polissene è una storia di colpe (dopo quella originaria, che dopo Eva tutti gli esseri umani portano addosso, qui

⁴ Su questo punto si veda di chi scrive *Tempeste. Narrazioni di esilio in Shakespeare e Karen Blixen*, Napoli: Liguori, 2007.

⁵ Al riguardo si vedano l'articolo di Roger Holdsworth nel volume e Lisa Jardine, “Companionate Marriage versus Male Friendship. Anxiety for the Lineal Family in Jacobean Drama”, in Id. *Reading Shakespeare Historically*, London and New York: Routledge, 1996, pp. 114-131.

menzionata) e di tentazioni, legate proprio alla sessualità e all'incontro con le donne, al punto che Ermione ribatte: «Of this make no conclusion, lest you say / *Your queen and I are devils*» (I.ii.83-84, corsivo mio; ma allora c'è o c'è stata una regina? Ed è così poco importante da non comparire mai?).

Come nota finemente Serpieri, «Sia pure con grande raffinatezza, i due sono venuti a parlare di sesso e, contestualmente, Ermione annuncia di aver vinto la partita: Polissene resterà»⁶. Verificato il successo dunque dell'eloquenza della moglie nel riuscire a trattenere l'ospite, Leonte collega subito questo parlare della donna a un suo ricordo erotico, dicendo che solo in un'altra occasione lei ha parlato così a proposito, quando cioè ha ceduto alle sue richieste amorose; ora è proprio questo "calore" della donna a non convincere il marito, che subito vede in lei la fonte di desideri e di atti impropri («too hot too hot: / To mingle friendship far is mingling bloods», I.ii.110-111). Ciò che vede Leonte da questo punto in poi è una mescolanza di corpi, un afferrarsi le palme, un pizzicarsi le dita, scambiarsi sorrisi... L'ultima battuta di questo cambio di umori e convinzioni nel re di Sicilia è rivolta a Mamillio, su cui viene proiettato ora il dubbio della sua paternità: «Art thou my boy? [...] / Why, that's my bawcock. What? Hast smutched thy nose? They say it is a copy of mine» (I.ii.121-124) e su di lui riversa il suo umore amaro contro le donne e la moglie: «Art thou my calf?» (129), «Thou want'st a rough patch and the shoots that I have, / To be full like me» (130-131): eppure, dice il padre, per essere proprio simile a me in tutto ti mancano le corna... e ancora: le donne dicono che siamo uguali, ma le donne dicono qualsiasi cosa: «Women say so / That will say anything» (132-133), «Most dear'st, my collop! Can thy dam? – may't be? – Affection thy intention stabs the centre» (I.ii.139-140)⁷.

Questa irrazionale e folle gelosia di Leonte che la critica ha trovato a volte difficile da spiegare (tranne quella psicoanalitica, che fa del legame tra i due re un irriconosciuto legame omosessuale, che secondo Freud coesisterebbe con tendenze paranoiche se non riconosciuto, come avviene in Leonte⁸) è tuttavia ben presente in trattati del tempo sulla malinconia e sulle estreme passioni dell'amore come il famoso *Anatomy of Melancholy* di Robert Burton. Sulla forza irrazionale dell'amore scrive l'autore: «I had rather contend with bulls, lions, bears and giants than with love; he is so powerful, enforceth all to pay tribute to him, domineers over all, and can make mad and sober whom he list»⁹. Come scrive Catherine Belsey, «the early modern period brings emotion inside marriage, and it sees emotion as unstable, unpredictable, arbitrary»¹⁰. Molti critici, tra cui Serpieri, hanno commentato l'oscurità di questi versi per sottolineare come la forza delle

⁶ A. Serpieri, "Introduzione", *Drammi Romaneschi*, Venezia: Marsilio, 2001, cit., p. 21.

⁷ Sulla difficoltà di interpretazione di questo brano, si veda soprattutto Belsey, cit., p. 105; R. Nevo, cit. p. 108.

⁸ Si veda C. Kahn, "The Providential Tempest and the Shakespearean Family", cit., «The homosexual implications of this nostalgic family are less important than what it suggests about Leontes' attitudes toward his mature sexuality, his manliness. He would like to escape and repudiate it, because being a husband and a father means entrusting one's sexual dignity to a daughter of Eve, ceding the future to one's children, and facing death» (p. 233).

⁹ R. Burton, *Anatomy of Melancholy*, ed. T. C. Faulkner, N. K. Kiessling and R. L. Blair, 3 vols., Oxford: Clarendon Press, 1989-1994, vol. 3, pp. 40-41.

¹⁰ C. Belsey, *Shakespeare and the Loss of Eden*, cit., p. 108.

passioni stravolga la mente e quindi il linguaggio perda i nessi sintattici fondamentali; sulla problematicità del testo, Stephen Orgel fa anche notare come «We need to remember that the Renaissance tolerated, and indeed courted, a much higher degree of ambiguity and opacity than we do; we tend to forget that the age often found in incomprehensibility a positive virtue»¹¹.

Se in *Othello* il tarlo della gelosia viene costruito dal *villain* Iago, qui l'ossessione insana (anche questa, "infezione" della mente, I.ii.147, «infection of my brains», dice Leonte) è tutta costruita all'interno di lui, è dentro le possibilità stesse del suo animo e del matrimonio o dell'amore e costituisce una vera e propria malattia: il malinconico, personaggio famoso al tempo sia nella letteratura che nella realtà, è di temperamento atrabiliare, vede persecuzioni e conflitti dappertutto («Leontes: "There is a plot against my life, my crown. All's true that is mistrusted"», II.i.49-50). Chi è vittima della gelosia, scrive Burton, interpreta ogni indizio neutrale come un segno certo e non può ricevere alcun consiglio da nessuno: «No persuasion, no protestation can divert this passion, nothing can ease him, secure or give him satisfaction»¹². Inoltre alle ambivalenze dell'amore coniugale al tempo, alle ambigue riflessioni dei Padri della Chiesa e del cattolicesimo si univano le riserve dei protestanti verso il matrimonio, quel *companionate marriage*¹³ che per la prima volta doveva fare dei due corpi, quello maschile e quello femminile, un corpo solo, sotto l'egida della Chiesa.

Sul ragazzo vengono proiettate le minacce di impurità che dalla femmina, dalla madre, arrivano al figlio direttamente dal sangue: c'è «*too much blood of her in you*», si lamenta il padre nell'atto successivo (II.i.60, corsivo mio). Per fortuna, almeno, che l'altro liquido femminile fondamentale, il latte, almeno quello non è stato passato dalla madre al figlio («Give me the boy. I am glad *you did not nurse him*», 58, corsivo mio).

Al di là del problema della "follia" di Leonte tanto improvvisa quanto poco spiegabile alla critica (ma... nella realtà non è forse così?), il matrimonio, definito da Orgel «a dangerous condition in Shakespeare» e il rapporto tra i sessi hanno sempre creato a Shakespeare qualche problema, sia come problema epocale col femminile che come problema individuale.

Inoltre, le ultime opere, nel porre continuamente l'accento al problema delle origini, della dubbia paternità o della nascita, com'è stato detto spesso, esprimono, della contemporaneità, i problemi di una *legitimacy* incerta: sia Elisabetta che Giacomo erano di "dubbia origine", per così dire, la prima addirittura dichiarata bastarda dal padre e figlia di una donna, quella Anna Bolena (di cui ci parlerà *Henry VIII*), mandata a morte per adulterio e incesto, e l'altro, Giacomo, di paternità chiacchierata (la madre, la scozzese e cattolica Mary,

¹¹ Oxford Edition, 1996, "Introduction", p. 10.

¹² R. Burton, *Anatomy*, Vol. 3, p. 229 (3.3.2.1.)

¹³ Il termine è di Lawrence Stone è usato ormai dalla critica e dagli storici in genere per parlare dello speciale legame che per la prima volta nel matrimonio il maschio ha con la femmina, con tutti i problemi che questa vicinanza doveva ingenerare.

ritenuta da molti lussuriosa e strega, intratteneva una relazione col suo segretario italiano David Rizzio), divenuto re perché nominato tale da Elisabetta, ma altrimenti non avente diritto al regno perché nato in suolo non inglese...¹⁴

Shakespeare nelle ultime opere mette in scena ancora una volta questo problema della discendenza, della *legitimacy*, e quindi, ripetizione ennesima, la riflessione su chi sia adatto a regnare, chi abbia le qualità per farlo, problema che assillava il bardo (e il suo periodo) già nelle tragedie e nei drammi storici e che costituirà un interrogativo ancora molto urgente in *The Tempest*. Chi è più adatto a regnare, chi ha sangue reale? E quali sono le doti del principe? Certo non essere figlio di una sguadrina sarebbe un buon inizio (problema di Giacomo), ma come sappiamo su Mary circolavano molte dicerie e la regina stessa Elizabeth, al di là della discendenza da Anne, si era macchiata di non poche colpe a proposito di sessualità, a detta dei più...¹⁵

Inizia qui (ai versi 147-148 dell'atto I, scena ii) il paradigma tematico dell'*infection-disease* legato a quel dannato corpo femminile causa di impurità: «And that to the infection of my brains / And hardening of my brows».

Sulla impurità femminile non solo esisteva una produzione fitta, che dagli scritti della Chiesa alla medicina classica facevano della donna la versione incorretta del maschio e metteva in guardia dall'accoppiarsi con lei durante il mestruo¹⁶, impurità per eccellenza, ma è l'antropologia a confermare come i pregiudizi verso il femminile supposto impuro siano quasi un universale culturale: non solo, scrive Mary Douglas, «There is no such thing as absolute dirt: it exists in the eye of the beholder [...] Dirt offends against order», e «It is only by exaggerating the difference between within e without, about and below, male and female, with and against, that a semblance of order is created»¹⁷, ma, dopo aver riportato tutte le proibizioni espresse dal *Levitico* riguardo alla donna, aggiunge che presso varie popolazioni le donne incinte a causa del bimbo che hanno in sé sono considerate streghe, i devianti culturali per eccellenza, dotate di strani poteri: «The child in the belly [...] is like a witch; it will damage food like witchcraft; beer is spoiled and tastes nasty, food does not grow, the smith's iron is not easily worked, the milk is not good»¹⁸. Lo stesso ambiguo potere della donna incinta, fa capire l'antropologa britannica, può essere fatto risalire alla particolare ambivalenza degli stati transizionali, *in between* o liminali: «Danger lies in

¹⁴ Sulla questione della legittimità di Giacomo si veda il saggio di S. Orgel, "Prospero's Wife", cit.

¹⁵ Cfr. C. Mucci, *I corpi di Elisabetta. Sessualità, potere e poetica della cultura al tempo di Shakespeare*, Pisa: Pacini editore, 2009.

¹⁶ Cfr. O. Hufton, *The Prospect Before Her: A History of Women in Western Europe*, London: Harper & Collins, 1995. Si vedano anche gli interessanti articoli di Hilda Smith, "Gynecology and Ideology in Seventeenth-Century England", in *Liberating Women's History. Theoretical and Critical Essays*, ed. B. A. Carroll, Chicago and London: University of Illinois Press, 1976, pp. 97-114; di P. Crawford, "Attitudes on Menstruation in Seventeenth-Century England, «Past and Present», May 1981, 91, pp. 47-73.

¹⁷ M. Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London and New York: Routledge, 1966, pp. 2, 4.

¹⁸ Ivi, p. 96: Douglas riporta qui M. Wilson, *Rituals and Kinship Among the Nyakyusa*, London and New York: Oxford University Press, 1957, pp. 138-139.

transitional states, simply because transition is neither one state nor the next, it is undefinable» (p. 97).

Mi verrebbe da dire che il feto, che pullula nell'immaginario anche visivo del tempo in quanto costituisce la differenza tra il corpo anatomico maschile e quello femminile indagato ossessivamente al tempo e testimonia quel desiderio di vedere all'interno, in questo momento storico straordinariamente attuale, possa essere assimilato a quegli esseri degli interstizi di cui parla Douglas come esseri ritenuti potenti e pericolosi al tempo stesso¹⁹.

Mi sembra anche molto difendibile la tesi di Ruth Nevo per cui al cuore della follia di Leonte c'è il senso di separazione insopportabile dal corpo della moglie diventato corpo materno che ospita un'altra vita, che viene vissuta come un rivale pericoloso, rievocando una rivalità che originariamente doveva essere stata per i fratelli e che si manifesta come rabbia orale²⁰ (che sarebbe quella che lo porterà a voler vedere bandita la piccola creatura appena nata). «Separation» (22) era anche un significativo interessante nella descrizione di Camillo nel definire l'amicizia dei due ragazzi e «dissevered» è una delle ultimissime parole di Leonte, in conclusione dell'opera. Già Mamillio doveva essere stato vissuto così, e una rivalità simile piena di ambivalenza rispetto al figlio maschio affiora anche nelle parole di Polissene; quando Leonte gli chiede come sia il suo rapporto con il proprio figlio, il re di Boemia dice: «He's my exercise, my mirth, my matter; / Now my sworn friend, and then my enemy; / My parasite, my soldier, statesman, all. / He makes a July's day short as December, / And with his varying childness cures in me / Thoughts that would thicken my blood», I.ii.167-172 (miei i corsivi).

I manuali del tempo più comuni sulle donne incinte, soprattutto Jacques Guillemeau, *Child-birth, or the Happy Delivery of Women* (London 1612, rpt. Amsterdam: Da Capo, 1972), William Gouge, *Of Domesticall Duties* (London, 1622) e Nicholas Culpeper, *Directory for Midwives, The Second Part* (1671), attestano della concezione della gravidanza come una forma di malattia, "disease" è il termine usato, a cui seguono di solito quattro settimane di "purificazione", prima che si passi al *churching ceremony* che decreta il ritorno della puerpera in società (di cui si dirà nell'atto III, al processo). In *The Winter's Tale*, alla contaminazione della donna ritenuta non casta e adultera si aggiungerà la comune impurità della puerpera. Dice infatti Culpeper: «The place from whence comes life, is also the breeder of the most deadly poison»²¹. Se la prima impurità (la sua sessualità probabilmente eccessiva e corrotta) richiederà un periodo di reclusione per la donna, il carcere, per la seconda la liminalità che le spetterebbe di diritto verrà interrotta e violata dalla violenza maschile del re-marito (nell'atto III).

¹⁹ M. Douglas, *Purity and Danger*, cit., p. 105.

²⁰ R. Nevo, cit., p. 105: «That it is by the archaic rage of a sibling rivalry for an undivided mother that he is overthrown is perhaps confirmed later by the ferocious violence with which he would consign the babe (and its mother) to the flames».

²¹ N. Culpeper, *Directory for Midwives: Or a Guide for Women*, London: 1651-1777, p. 114, corsivo mio.

Nella scena II dell'atto I, alle domande di Polissene e della moglie sul suo improvviso cambiamento d'umore, Leonte risponde con delle battute sulla fragilità della natura («Leontes: “How sometimes nature will betray its folly, / Its tenderness», I.ii.153-154; come non ricordare Amleto e il suo «frailty thy name is woman»?) e su come i lineamenti del figlio lo abbiano fatto tornare indietro negli anni della sua infanzia. E l'ultima domanda di Leonte a Polissene è sul figlio di lui: «Are you so fond of your young prince as we / Do seem to be of ours?», 165-166). La risposta di Polissene è rivelatrice della sua ambivalenza verso il bambino, come si è detto. Leonte lascia la coppia “in giardino a parlare” e si rivolge a Mamillio con l'atteggiamento violento che ora lo infiamma: «Go *play*, boy, play. Thy mother *plays*, and I / *Play* too; but so disgraced a *part*, whose *issue* / Will hiss me to my grave [...] Go play, boy, play. There have been, / Or I am much *deceived*, *cuckolds* ere now, / And many a man there is, even at this present, / Now, while I speak this, holds his wife by th'arm, / That little things *she has been sluiced* in's absence, / And *his pond fished* by his next neighbour, by Sir Smile, his neighbour» (I.ii.188-197).

Immagini teatrali (*play*, *part*, *issue*) si legano alla scorrettezza e superficialità della moglie (che gioca appunto sessualmente con l'amico) tanto che la parte che gli tocca giocare, quella del cornuto, lo porterà a uscire di scena («issue» è sia l'uscita dell'attore che il risultato di quel comportamento, il figlio che la moglie aspetta) e sarà la causa della sua morte; interessanti le immagini di quel femminile «pond»²², il laghetto in cui, essendo il marito ignaro, pesca il vicino, e quel termine, «sluiced», termini che caratterizzano la “liquidità” e instabilità femminile, quel corpo che è un *leaky vessel* che fa acqua da tutte le parti, che non “tiene”²³. Era tipico della fisiologia del tempo caratterizzare la donna per i suoi liquidi (le lacrime, il sangue mestruale, il seme femminile del rapporto sessuale) e i suoi ciclici “ritorni”, quel seguire le fasi lunari (non a caso la scena II dell'atto I si era aperta con quel «nine changes of the watery star», di cui parlava Polissene, i nove mesi segnati dalle fasi lunari, i nove mesi della gravidanza, tempo femminile per eccellenza). Fino alla invettiva finale di Leonte carica di volgarità non si può arginare la liquida e pericolosa lascivia femminile: «*No barricado for a belly*» (I.ii.205, corsivo mio), per cui il nemico, il maschile che non dovrebbe entrare, ha facile accesso all'interno (con immagini scurrili e di malattia per il maschio-marito): «it will let in and out the *enemy* / *With bag and baggage*. Many thousand on's / Have the *disease* and feel't not. How now, boy?» (205-208, corsivi miei).

²² Ricordiamo che alla rete semantica del corpo corrotto (femminile, pericolo per l'identità in formazione inglese, corpo maschile per eccellenza, pure quando è incarnato dal *body natural* femminile della regina) che infetta e porta pestilenza c'è anche il teatro...; si vedano Stephen Gosson (*Plays Confuted in Five Actions*, 1582), Philip Stubbes (*Anatomie of Abuses*, 1583) e gli altri autori del tempo antiteatrali. Si veda inoltre il classico J. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley and London: The University of California Press, 1981.

²³ L'accento è, riguardo a questa immagine comune a molti testi del tempo, al famoso articolo di Gail Kern Paster, “Leaky Vessels: The Incontinent Women of City Comedy”, in *Renaissance Drama as Cultural History. Essays from Renaissance Drama 1977-1987*, ed. M. B. Rose, Evanston: Northwestern University Press and Newberry Library, 1990.

Ritornello nelle opere del tempo, questo sulla impossibilità di irregimentare il desiderio femminile, da cui ha origine il caos sociale e anche la mancanza di controllo reale del maschio sulla sua discendenza, che, unica, costituisce il vero potere, in quanto permette di trasferirlo di padre in figlio. È per questo motivo che per Macbeth, raggiunto il potere, quel potere è *nothing*, perché non ha *issue*, progenie, figliolanza; il problema di *issue*, progenie, è qui ripreso nella linea maschile, problematica, e femminile, miracolosamente salva, grazie al mondo pastorale, come vedremo tra poco. Se alla corruzione femminile non c'è rimedio, non ci sono ripari e confini da porre, l'infezione di quel corpo e della sua sessualità rovinosa non potrà che diffondersi, in un pestilenziale contagio. Come scrive acutamente Richard Wilson, «the romance, by disclaiming actuality, recounts what the history play obscures: patriarchy's inability to scrutinize the female body»²⁴.

Nelle battute successive a Camillo, Leonte definisce la moglie secondo il cliché per eccellenza del femminile: «my wife is *slippery?*» (275); e per finire, «my wife's a hobby-horse» (278), una puttana, una che si cavalca a proprio piacimento.

Corruzione femminile significa contaminazione e malattia: «Were my wife's liver / *Infected* as her life, she would not live / The running of one glass» 306-308, corsivo mio). La stessa isotopia viene usata da Camillo: «What does *infect* her?», 308, corsivo mio); appena prima aveva commentato sulla distorsione mentale del proprio signore con «Good my lord, be cured / Of this *deseased opinion*, and betimes, / For 'tis most *dangerous*» (298-300, corsivi miei).

L'impurità della madre ricade, nella mente del padre, sul figlio maschio, secondo una concezione “mediterranea” dell'onore²⁵, che, accennata nello scambio tra Camillo e Polissene (I.ii.401; 406, 407) verrà sviluppata meglio nell'atto II: intanto, ora, Leonte dice che se non fosse sicuro di quello che dice non metterebbe a repentaglio l'onore proprio e del figlio, non si ridurrebbe a:

*Sully the purity and whiteness of my sheets –
Which to preserve is sleep, which being spotted
Is goads, thorns, nettles, tails of wasps;
Give scandal to the blood o'th'Prince, my son –*

(I.ii.329-332, corsivi miei)

L'onore del maschio passa per il sangue della madre, che, infetto, infetta anche lui.

²⁴ R. Wilson, “Observation on English Bodies: Licensing Maternity in Shakespeare's Late Plays”, in *Enclosure Acts. Sexuality, Property, and Culture in Early Modern England*, ed. R. Burt, J. M. Archer, Ithaca and London: Cornell University Press, 1994, pp. 121-150, p. 135. Sui temi della maternità nelle ultime opere di Shakespeare, si veda anche la raffinata critica di Maria Del Sapio Garbero, *Il bene ritrovato. Le figlie di Shakespeare dal “King Lear” ai “Romances”*, Roma: Bulzoni, 2005.

²⁵ Si veda M. J. Giovannini, “Woman: a Dominant Symbol Within the Cultural System of a Sicilian Town”, «Man» 3, 1981.

Camillo, ricevuto l'ordine di ammazzare Polissene, riflette che, se compierà l'assassinio che il suo signore gli comanda, ne avrà dei vantaggi, "promotion", ma Camillo non è un *malcontent* e quindi decide di abbandonare la corte.

Ancora «sickness» e «disease» nelle parole di Camillo a Polissene, per indicare come stanno le cose, ai versi I.ii.384-386, ripetute nella risposta del re di Boemia che si difende dalle accuse: «A *sickness* caught of me?» (I.ii.398, corsivo mio); poi «Oh, then my best blood turn / To an *infected jelly*» (417-418, corsivo mio); e ancora: «worse than the great'st *infection* / That e'er was heard or read!» (423-424, corsivo mio), mentre il discorso slitta su «the *honor* of my parents» (442, corsivo mio).

Il primo atto ci ha presentato una corte infetta per l'apparente corruzione femminile e per l'improvvisa follia del re, una Sicilia su cui è caduto l'inverno della ragione.

Onore maschile e sessualità femminile

In questo atto, la trama semantica di infezione, veleno e tradimento, si ramifica nei referenti fondamentali *honour/honesty* vs. *dishonour/dishonesty*. La scena prima comincia dall'immagine di una conoscenza, un sapere che a detta di Leonte è stato avvelenato, come il ragno che avvelena la coppa: «How blest am I [...]» (II.i.38-50); e di lì a poco lui le toglie il bambino («*Mamillius is led out*»), con la motivazione che: «'Tis a *pity she's not honest, honourable*» (70), perché è una «*adult'ress*» (80, e ancora replicato a 90) e poi «A *bed-swerver*, even as bad as those / That vulgars give bold titles» (95-96).

Sulla costruzione dell'adulterio (femminile e maschile) come stregoneria, ovvero il massimo peccato di corruzione e insubordinazione di cui la donna si possa macchiare dentro la struttura patriarcale, equiparabile all'alto tradimento secondo le leggi del tempo, si veda ad esempio George Clifford che, nel 1587, così scriveva nel suo *A Discourse of the Subtill Practises of Devilles*:

God saith [...] that such persons as seeke vnto Coniurers and Witches, doe goe a whoring after deuilles. The soule of man should be kept pure and chast vnto God as a wife vnto her only husband. They should not commit spiritual whoredome with deuilles, as the Lord doth here charge those which seeke vnto deuilles. What a foule thing is this, that such as haue made a solemne vowe in baptisme, to forsake the deuill and all his workes, should now seeke vnto deuilles for help: *Hee that committeth adulterie in the flesh, is not to be suffered*. Then how much more

are these worthie to bee rooted out, which haue so unfaithfully broken their vowe made vnto God, and haue committed whoredome with deuills²⁶.

Dall'accusa di adulterio, dunque, alle accuse di stregoneria il passo è breve: la bastarda va uccisa col fuoco come una strega; strega è anche Paolina, la "midwife", il cui potere col corpo contaminato e contaminante della puerpera era considerato ambiguo e pericoloso, che per di più è una sfrontata linguacciuta, che a detta di Leonte picchia il marito ed è irrefrenabile; il marito non sa "rule her", ovvero, in termini culturali, Paolina è una *shrew*, una bisbetica.

Il re-marito vuole che la moglie vada in prigione; le parole di Ermione, che tenta una difesa della sua onestà, riecheggiano quelle di Cordelia, che mancava della «glib and oily art to speak and purpose not»:

HERMIONE Good my lords,
I'm *not prone to weeping*, as *our sex*
Commonly are; the want of which *vain dew*
Perchance shall *dry* your pities. But I have
That *honourable grief* lodged here which *burns*
Worse than tears drown

(II.i.109-112, corsivi miei).

Alla liquidità femminile segno di lascivia per la costruzione culturale (e fisiologico-comportamentale del tempo, non dimentichiamo che le donne sono ritenute come temperamento *wet* e *cold* e i maschi *dry* e *hot*), Ermione oppone la sua mancanza di lacrime e il "burn", il bruciore della sua sofferenza.

Sulla falsità femminile che ingenera prole bastarda mettendo a rischio tutta la costruzione materiale e culturale maschile parla Antigono, che dice che castrebbere le tre figlie e perfino se stesso pur di non vederle produrre figli bastardi («Be she honour-flawed – [...] By mine honour, I'll *geld'em all!* Fourteen they shall not see / To *bring false generations*. They are co-heirs; / And I *had rather glib myself* than they *Should not produce fair issue*», II.i.145-152, corsivi miei) e su *honesty* e *honour* torna al verso 157 e appena dopo il Lord (162).

Ancora *honour* e *honesty* fa riferimento Paolina nella scena seconda («To lock up *honesty* and *honour* from [...]», II.ii.11) e allude con una lingua da bisbetica alla perversa tendenza di far apparire insano, macchiato, impuro, ciò che non lo è: «Here's such ado, to make no stain a stain /As *passes colouring*» (22-23). Paolina ed Emilia commentano il fatto che la regina ha partorito una bambina e che lei la chiama «My poor prisoner» (II.ii.31), innocente quanto lei.

²⁶ Riportato da N. Gutierrez in "Philomela Strikes Back: Adultery and Mutilation as Self-assertion", *Women's Studies*, vol 116, n. 3-4, 1989, pp. 429-443, 431. Per l'equivalenza semantica e politica della costruzione del discorso culturale della adultera e della strega, si veda di chi scrive *Il teatro delle streghe. Il femminile come costruzione culturale al tempo di Shakespeare*, Napoli: Liguori, 2007, cap. 3, "Othello o la tragedia di Desdemona e Emilia", in particolare pp. 95-104.

Paolina commenta le “insane lune del re” e si incarica di portare la neonata dal padre Leonte nella speranza che la sua innocenza di creatura appena nata («The silence often of pure innocence / Persuades when speaking fails» II.ii.44-45) lo intenerisca.

Usando «that tongue I have» (55) da vera *shrew*, Paolina chiede al carceriere di prendere la bambina per portarla dal re e a questi esitante descrive lo stato della bambina nella pancia come una prigioniera da cui la natura l’ha opportunamente liberata, con una potente immagine liminale, di una inclusione a cui è seguita una liberazione naturale che non può essere toccata dalle trasgressioni eventuali della regina che la relegano in una vera prigioniera:

*This child was prisoner to the womb, and is
By law and process of great nature thence
Freed and enfranchised, not a party to
The anger of the King, nor guilty of,
If any be –the tresspass of the Queen.*
(II.ii.62-66, corsivi miei)

Ma per Leonte (scena III) c’è solo il fuoco per la moglie-adultera-strega (II.iii.4-8).

Per il re di Sicilia, che chiede notizie di Mamillio, il corpo del figlio maschio (con lui egli narcisisticamente si identifica) non può che soffrire per il disonore materno:

*Conceiving the dishonour of his mother
He straight declined, drooped, took it deeply,
Fastened and fixed the shame on’t in himself,
Threw off his spirit, his appetite, his sleep,
And downright languished. Leave me solely. Go,
See how he fares. Exit Servant*
Fie, fie, no thought of him

(II.iii.13-18, corsivi miei).

Entra Paolina con la neonata; Leonte la chiama «audacious lady» (II.iii.42), sfrontata, e accusa il marito di non saperla “governare”: «Canst not rule her?» (46). Paulina è per il re «A mankind *witch!* A most intelligencing *bawd!*» (68-69); e poi ancora «A *callat* / Of *boundless tongue!*» 90-91), una *scold*, una bisbetica dalla lingua sfrenata, che deve aver appena battuto il marito. Infine, le intima di portar via la mocciosa, la bastarda, «Take up the *bastard*» (76); «this *brat* is none of mine» (93) e comanda di darla alle fiamme insieme con la madre («the *dam*»).

Paolina replica che per la «goddess Nature» la bambina è stata creata proprio simile in tutto a lui (104-105); ti farò bruciare, urla Leonte a Paolina, («a gross hag», “strega immonda”, 108) e lei, che per molti versi mostra la fedeltà alla signora e la determinazione coraggiosa che in *Othello* appartenevano ad Emilia, per tutta risposta dice che è eretico chi manda al rogo, non chi brucia su di esso (115-116). E dice che non lo chiamerà tiranno, ma per questa crudeltà gratuita verso la regina «something savours of tyranny» (119-120).

Anche questo discorso della tirannide (che nel processo di Ermione verrà ripetuto) faceva parte dei discorsi culturali del tempo; è Giacomo stesso infatti a ribadire che, essendo il sovrano il diretto emissario di Dio in terra, il suo comando è assoluto e perfino in caso di cattivo governo «better it is to liue in a Commonwealth where nothing is lawful, then where all things are lawfull to all men»²⁷. Nel *Basilikon Doron*, di un anno successivo, scrive: «an vsurping Tyran [...] will [...] frame the common-weale euer to aduance his particular: building his suretie vpon his people miserie»; per poi concludere più in là con una affermazione che sembra ritagliata appositamente per un tiranno del genere di Leonte: «The wickednesse therefore of the king can neuer make them that are ordained to be iudged by him, to become his Iudges»²⁸.

Per Constance Jordan, i *romances* in genere danno voce a questioni politiche di attualità al tempo di Giacomo, che hanno al loro centro proprio il cattivo governo (*misrule*) di un tiranno, opportunamente localizzato in qualche luogo distante o isolato, un'isola deserta (come nel caso di Prospero), una regione decentrata come la Boemia o la Sicilia, o città dislocate in un passato mitico come Tiro e Pentapoli, oppure in Italia, come Milano e Napoli; «in short, the plays we call romances are generically suited to a figured drama in which images of the family and the physical body of the monarch function as political metaphors». Questo vale perfino per le opere che seguono ai *romances* e sono scritte in collaborazione, come *Two Noble Kinsmen* e *Henry VIII*: «like the romances, Shakespeare's two last plays represent the reform of tyranny (the defeat of Wolsey in *Henry VIII*) and the hand of providence in history»²⁹. Tutti questi drammi vanno dunque letti come aspetti del dibattito politico del tempo.

Al colmo dell'ira, Leonte, dopo aver dato ad Antigono del traditore per aver istigato la moglie a fare ciò, gli dà l'ordine che la bambina sia bruciata immediatamente e, ripetendo versi che risuonano simili a quelli della madre snaturata che in *Macbeth* avevamo chiamato quarta strega³⁰, la Lady, dichiara che

²⁷ James VI and I, *The Trew Law of Free Monarchies* (1598), in *Political Writings*, ed. J. P. Sommerville, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 79. Per un ottimo studio su dominio assoluto e ordine patriarcale, cfr. il classico J. Schochet, *Patriarchalism and Political Thought*, New York: Basic Books, 1975.

²⁸ Ivi, p. 20, p. 78.

²⁹ Cfr. C. Jordan, *Shakespeare's Monarchies. Ruler and Subject in the Romances*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1997, pp. 12-13.

³⁰ C. Mucci, “Lady Macbeth: la quarta strega”, in *Donne in rivolta tra arte e memoria*, a cura di S. Sebastiani, cap. IV, Bologna: Il Mulino, 2010.

se Antigono rifiuta, «The bastard brains with these my proper hands / Shall I *dash out*. Go, take it to the fire» (II.iii.140-41, corsivo mio).

Potremmo forse dire che è per un “double standard”, come diceva Keith Thomas³¹, che mentre la Lady di *Macbeth* ci sembra la madre assassina per eccellenza e a distanza di secoli ancora la ricordiamo come tale, verso Leonte raramente ricordiamo come determinanti per definire il personaggio questi propositi assassini, con la crudeltà dell’atto dell’abbandono della neonata in qualche posto straniero, deserto, lasciata al caso e alla generosità degli eventi («Where chance may nurse or end it», II.iii.182-83).

Dedicando a questo problema dell’infanticidio al tempo un intero volume, scrive Frances Dolan in *Dangerous Familiars: «The Winter’s Tale has become one of the best known early modern stories of child disposal; yet it is rarely acknowledged as such»* e, più in là: «I suggest that Shakespearean romance depended on the fascination with parental violence then pervading the culture while erasing the evidence of its own conditions of possibility [...]. If asked about instances of infanticide in Shakespeare, most specialists will remember Lady Macbeth’s imagery rather than Leontes’s act»³².

Alla fine, Leonte invece di bruciarla come dice di fare all’inizio ordina di portarla in qualche «remote and desert place», lontano dai suoi domini, e lasciarla al caso, così come per qualche «strange fortune» lei è giunta lì. Dunque il padre condanna la figlia ad essere “persa”: «Poor thing, condemned to loss!» (192) commenta Antigono, quella perdita che non solo sarà segnata nel nome della creatura per sempre, Perdita, ma che l’oracolo sottolineerà come la causa di tutti i mali e che segnerà la cifra della particolare sofferenza delle ultime opere di Shakespeare. Com’è noto la perdita ritorna ossessivamente, in *Pericles* (che crede di aver perso una moglie e ritrova anche una figlia), in *Cymbeline*, in cui il padre re ritrova tutti i figli ma soprattutto suggella l’esperienza di tutti i naufraghi (Prospero compreso), in *The Tempest* e che più di tutte le esperienze sembra essere il segno della trasformazione finale, della «restoration of behavior» tipica dell’azione teatrale³³: tutti sono passati attraverso una esperienza di “loss”, perdita, senza di cui non c’è rigenerazione e guadagno.

L’atto si chiude con la decisione del re di condannare apertamente la moglie in un processo pubblico, mentre contemporaneamente viene chiesto all’oracolo un verdetto.

La parola femminile e il processo ad Ermione

³¹ K. Thomas, “The Double Standard”, «Journal of the History of Ideas», 20, 1959, pp. 195-216.

³² F. Dolan, *Dangerous Familiars. Representations of Domestic Crime in England 1550-1700*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1994, p. 127, p. 169.

³³ Cfr. R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985.

Nella scena seconda dell'atto III ha inizio il processo: la parola di Ermione è tautologica: come fa a difendere se stessa, se a una donna, di qualsiasi grado sociale, si nega la possibilità che la sua parola sia onesta e contenga verità? È un paradosso che la donna possa con la parola difendere se stessa, dato che, come diceva già nella scena II dell'atto I Leonte al figlio, «le donne dicono qualsiasi cosa», quindi: «it shall scarce boot me / To say 'Not guilty': *mine integrity* / Being counted falsehood shall, as I express it, / Be so received» (III.ii.23-26, corsivi miei). Dice che la sua è solo una difesa dell'onore, che passa da lei ai figli («For *honour*, / 'Tis a derivative from me to mine, / And only that I stand for», 41-43, corsivi miei). E ancora: «If one jot beyond / The bound of *honour*, or in act or will / That way inclining, hardened be the hearts / Of all that hear me, [...]» 49-51, corsivi miei).

Nell'ultimo atto della sua difesa, Ermione torna alle immagini dell'"infezione" di cui viene accusata, motivo per cui le vengono strappati perfino i figli: «My second joy, / And first *fruits of my body*, from his presence / I am barred, like one *infectuous*. My third comfort, / Starred most unluckily, is from my breast, / The *innocent milk* in it most *innocent mouth* / Haled out to murder; myself on every post / Proclaimed a *strumpet*» (94-100, corsivi miei).

Ermione protesta qui anche per l'ingiustizia e l'affronto che le viene fatto, di dover comparire in pubblico senza rispettare il periodo di purificazione rituale in cui le puerpere rimanevano fuori dal consorzio pubblico: «[...] with immodest hatred / The *childbed privilege denied*, which 'longs / To women of all fashion; lastly, hurried / Here to his place, i'th'open air, before / I have got strength of limit» (III.ii.100-104, corsivi miei); al posto del *churching ceremony* che segnava il ritorno della puerpera alla vita normale, il processo.

William Gouge nel famoso *Domesticall Duties*, un *conduct book* assai seguito al tempo per tutte le questioni della vita coniugale, rimprovera i mariti che accusano la moglie di infedeltà nel periodo in cui è previsto che le puerpere stiano a letto³⁴. Un altro esperto del tempo, Jacques Guillemeau, in un manuale quasi esattamente contemporaneo dell'opera, raccomanda che la puerpera si purghi a letto delle passioni, comprese rabbia e malinconia, che non sono insolite dopo il parto, e parla di un periodo simile al "carnevale", come a sottolineare la liminalità pericolosa e contaminante della puerpera; perfino alla donna che potrebbe a ragione essere accusata di stare per dare alla luce un bastardo deve essere accordato un periodo di tregua; quindi Leonte con la sua tirannide patriarcale non rispetta leggi comunemente accettate.

Come Paolina, anche Ermione protesta che quella di Leonte è tirannide e abuso, non legge: «'Tis rigor and not law» (113) e chiede di potersi appellare all'oracolo. Viene dunque letto l'oracolo, che proclama l'innocenza di tutti tranne che di Leonte, colpevole di un'insana e maligna gelosia:

³⁴ W. Gouge, *Of Domesticall Duties*, London, 1622.

OFFICER [reads] Hermione is chaste; Polixenes blameless; Camillo a true subject; Leontes a jealous tyrant; his innocent babe truly begotten; and the King shall live without an heir, if that which is lost be not found.

(III.ii.131-134)

Di lì a poco un servo annuncia la morte dell'erede maschio, Mamillio: «The Prince your son, with mere conceit and fear / Of the queen's speed, is gone» (142-143). Come a dire che il bambino è morto di dolore per la separazione dalla madre.

È purtroppo il trauma per la morte del figlio che porta un improvviso ravvedimento nel padre: «I have too much believed mine own suspicion» (149). Ermione sviene e viene portata via. Paulina infierisce contro il re dandogli del volgare e sciocco sovrano («gross and foolish sire», 195) e del tiranno (177) e accusandolo di aver ucciso anche la regina, oltre a tutto il male che ha seminato (contro Polissene, Camillo, la bambina “gettata ai corvi”, 189). Leonte ordina di seppellire i corpi dei due congiunti morti, e dice che farà contrizione visitando ogni giorno la loro tomba.

Intanto, sulle coste della Boemia (III.iii, una di quelle sviste geografiche così comuni in Shakespeare: la sua è una geografia puramente immaginaria e funzionale), una nave trasporta Antigono e la bambina che deve essere abbandonata; i cieli minacciano tempesta, forse corrucciati per quanto stanno facendo, dice il marinaio (spesso i personaggi bassi socialmente in Shakespeare sono portatori di una coscienza più profonda e umana degli aristocratici). Antigono riferisce un sogno in cui dice che la notte prima gli è apparsa la madre della piccola, morta (mai gli è apparsa «a vessel of like sorrow», 20), in vesti bianche, che lo prega di chiamarla “Perdita” e che gli annuncia che non farà più ritorno a casa.

Depone bambina, pergamena e cassetta d'oro. La tempesta si annuncia, dice Antigono e fa per tornare a bordo; ma “esce, inseguito da un orso”, dice la famosa didascalia, e così finisce la sua storia, e inizia la tragicommedia, su note comico-farsesche.

A questo punto comincia la storia di salvezza della bambina, in Boemia, trovata da un pastore, che commenta, con piena coscienza di come vada il mondo, che evidentemente lei è stata il frutto di qualche “lavoretto” frettoloso e illecito: «Though I am not bookish, yet I can read waiting gentlewoman in the scape: this has been *some stair-work, some trunk-work, some behind-door-work*. They were warmer that got this than the poor thing here. I'll take it up for pity –yet I'll tarry him my son come» (III.iii. 69-74, corsivi miei).

Diventa anche più consistente da questo momento la parte narrativa, il “racconto” degli eventi, più che la presa diretta su di essi, caratteristica, come tante volte si è detto, delle ultime opere. La parte comica è ora affidata al *clown*-contadino, il sempliciotto che racconta al padre della tempesta e di come sia morto

Antigono. Per il pastore, invece, è un giorno fortunato e che inclina a buone azioni, avendo egli trovato l'oro ed avendo accolta la piccola con sé; con tipico spirito da *romance* ciò che segna la fine per qualcuno e un momento tremendo è l'inizio o comporta la trasformazione positiva per un altro: conclude l'atto il pastore: «Tis a lucky day boy, and we'll do good deeds on't. *Exeunt*», III.iii.123).

Questo aspetto, in fondo così vero per la vita reale, spiega meglio di molte definizioni lo spirito autentico del tragicomico; più che una finzione elaborata, un *pastiche* e una accozzaglia di elementi, il tragicomico sancisce della realtà questa semplice verità riguardo alle storie umane: fine tragica e inizio lieto spesso coincidono, per soggetti diversi...

Autolico re del *misrule*: l'atto IV

L'atto IV inizia con il Tempo-Coro che annuncia che sono passati sedici anni; ci trasferiamo in Boemia, prima alla corte di Polissene e del figlio Florizel, poi per strada e nella casa del pastore che si prepara per la festa della tosatura. Come scrive Nadia Fusini: «la soluzione che Shakespeare adotta fa sintomo di una difficoltà costruttiva, che lo costringe a un recupero regressivo, e addirittura anacronistico, di una figura teatrale, il Coro, tecnicamente arcaica [...]. Che Shakespeare non trovi altro modo per segnalare al pubblico che sono passati sedici anni tra il terzo e il quarto atto, non è certo indice della sua limitatezza creativa; quanto piuttosto di una *empasse* grave in cui il drammaturgo si imbatte, quando voglia articolare il suo racconto attorno al tempo della riconciliazione»³⁵. Fusini faceva notare appena prima come significativamente il sottotitolo della fonte dell'opera di Shakespeare, il *Pandosto* di Robert Greene, sia *The Triumph of Time*, ovvero *Veritas filia Temporis*: il tempo della risoluzione finale non è la contemporaneità teatrale ma la ripetizione del racconto attraverso un secondo momento, un *nachtraglichkeit* direi successivo al momento traumatico, attraverso il passaggio del tempo e l'avvicinarsi delle generazioni³⁶; la trasformazione, sembra dire Shakespeare, forse è portata, anche per i padri, dai figli (come l'amore di Perdita e Florizel che, almeno all'inizio, sembra ristabilire un ordine, ricreare una perduta armonia).

Alessandro Serpieri, sempre molto attento al paradigma temporale (asse portante dei *Sonetti*) nella introduzione al *romance* scrive eloquentemente:

La favola umana torna a rivelare i suoi abissi, ma quando sembra che l'andamento tragico debba produrre solo distruzione e morte ecco che lo schema si inverte: una grande ellissi temporale, introdotta e motivata dal Tempo stesso come personaggio-coro all'inizio del quarto atto fa passare ben sedici anni in un sol

³⁵ N. Fusini, *La passione dell'origine. Studi sul tragico shakespeariano e il romanzesco moderno*, Bari: Dedalo, 1981 (cap. 3: "Il tempo della costruzione"), p. 36.

³⁶ Sul secondo tempo del trauma di cui ha parlato Freud e il passaggio generazionale si veda, di chi scrive, *Il dolore estremo. Il trauma da Freud alla Shoah*, Roma: Borla, 2008.

colpo e una nuova generazione, in un ben diverso contesto di amore pur contrastato cui fanno da contorno scene festive e comici imbrogli, interviene a ricucire nel segno della riconciliazione e della rigenerazione tutti gli strappi del precedente intreccio tragico³⁷.

Di contro a chi lamentava la contraddittorietà e le astrusità del genere misto che Shakespeare predilige negli ultimi anni della sua attività, Serpieri sapientemente coglie la ricchezza e la complessità oltre alla coerenza dello snodo del genere qui esemplificato: «Lo schema misto di quel nuovo genere che è la tragicommedia si presenta qui esemplarmente suddiviso in un dittico simbolico dove il tragico appartiene all'inverno e il comico-pastorale all'estate. L'inverno è già nel titolo e il racconto che lo riguarda non può che essere triste – poiché, come dice il piccolo Mamillio all'inizio del secondo atto, 'A sad tale's best for winter' ("Un racconto triste è il migliore per l'inverno") – ma proprio questa tristezza, in ossequio ai motivi fiabeschi tratti dal folclore, non può che preludere a un'inversione tematica che corrisponde al ciclo delle stagioni e al rinnovamento della vita: rinnovamento che può essere letto in termini cristiani, soprattutto per la marcata ricorrenza di termini come "grazia", "sacro", "santo", "fede", ecc., ma rispecchia anche, in chiave mitica e archetipica, i più antichi rituali della fertilità rappresentati ad esempio dal mito di Proserpina – che non a caso viene esplicitamente citata da Perdita nel quarto atto – il mito della figlia di Cerere rapita da Ade e portata gli inferi salvo poi avere il permesso di tornare sulla terra in primavera e in estate» (*ibid.*).

La scena dunque cambia, diventa bucolica e pastorale, per seguire quanto è accaduto alla principessa Florizel "abbandonata" in Boemia.

Nel mondo della pastorale che, come sottolinea Orgel, costituisce «no escape», il protagonista è Autolico³⁸, né pastore né nobile o cortigiano, ma capace di rivestire i panni di tutti questi personaggi, perfetto attore, cantante e abile venditore di ballate, venditore ambulante, ex cortigiano al servizio di un principe, truffatore e ladro. Com'è noto, nel resoconto che di lui fa Simon Forman che vide lo spettacolo al Globe il 15 maggio 1611, fu proprio lui, il briccone, il *trickster* di casa nel folclore locale, nei *rogue pamphlets* del tempo e nella realtà di una *vagrancy* problema endemico che era seguito alle *enclosures*³⁹, a lasciare l'impronta più forte, con sfumature perfino morali; di lui l'astrologo, che ci ha lasciato anche la prima critica dell'opera in assoluto, ricorda:

How he feigned him sick & to have been robbed of all that he had and how he cozened the poor man of all his money, and after came to the [sheep-shearing

³⁷ A. Serpieri, *Drammi romanzeschi. Pericle principe di Tiro, Cimbelino, Il racconto d'inverno, La Tempesta*, Venezia: Marsilio, 2001, p. 30.

³⁸ Sulla complessità del personaggio e la polivalenza dei suoi ruoli, si veda il classico studio di Lee Sheridan Cox, "The role of Autolycus in *The Winter's Tale*", «*Studies in English Literature*», 9, 1969.

³⁹ Sul problema della *vagrancy* e dei *masterless men* del tempo, si vedano almeno A. L. Beier, *Masterless men. The Vagrancy Problem in England, 1560-1640*, New York and London: Methuen, 1985; A. L. Beier and R. Finley, eds., *London 1500-1700: The Making of the Metropolis*, London: Longman, 1986; P. Pugliatti, *Beggary and Theatre in Early Modern England*, Aldershot, Hants: Ashgate, 2003.

feast] with a pedlar's pack and there cozened them again of all their money. And how he changed apparel with the king of Bo[he]mia his son, and then how he turned courter etc⁴⁰.

L'Autolico del mito era il nonno materno di Ulisse; in Ovidio, nelle *Metamorfosi*, Autolico ha un gemello, nato come lui da violenza, anzi da una doppia violenza; Mercurio e Apollo videro Chione, la madre di Autolico, e furono presi da desiderio allo stesso istante, ma Apollo aspettò il buio (fingendosi una vecchia) mentre Mercurio la fece addormentare e la violentò durante il giorno; Autolico è dunque, come dice anche nell'opera, figlio di Mercurio, e del padre ha ereditato alcuni talenti: Mercurio è patrono dei ladri, dei furfanti mendaci e dei grandi comunicatori; mentre la sua capacità nel canto e nelle ballate sarebbe derivata da Apollo, dio della musica (come se raggruppasse in sé tutt'e due i gemelli; fa notare Orgel come ai «twinned lambs» iniziali corrispondano due gemelli mitici). Ma più che portatore di queste eco classiche Autolico è una tipica figura dell'*underworld* elisabettiano, facilmente riconoscibile al pubblico come figura assai comune al tempo, sia nella letteratura popolare (si vedano i *coney catching pamphlets*) che nella realtà delle strade della Londra dei primi decenni del '600, che brulicava di lestofanti, prostitute e tagliaborse (di cui molti agivano proprio nelle *playhouses* pubbliche).

Per qualche critico, come Ruth Nevo, il ruolo così mobile di Autolico è quello di riportare un «principio di piacere»⁴¹ che, nella fantastica Boemia della realizzazione dei desideri compensa il mondo buio e repressivo, punitivo (o del principio di morte) della Sicilia. Altri, molto adeguatamente, trovano nel *trickster* che fa credere ai suoi compratori qualsiasi cosa, vende qualsiasi ballata o oggetto, una versione autoreferenziale del poeta stesso, trionfatore del liminale mondo festivo del *misrule*.

Effettivamente, direi, nel pieno mondo liminale del rituale festivo, della tosatura, e del mondo altro del *countryside* rispetto alla asfittica corte che abbiamo lasciato nei primi tre atti, Autolico rappresenta un perfetto *lord of misrule*, che col canto e la battuta e le trovate instancabili fa dimenticare il buio invernale delle scene precedenti e il cui incanto sta proprio nella capacità tutta metateatrale, come un *fool* di altri tempi, di fare da tramite col pubblico: più che personaggio necessario nella storia, mi sembra che Autolico sia necessario a noi, al pubblico, allo spettatore che, uscito dalle angosce di morte della corte, desidera liberarsi nel panorama festivo liminale. Vero re delle «spectacular impostures» teatrali, per usare una famosa espressione di Stephen Greenblatt, Autolico è prima di tutto un attore e un intrattenitore, uno che usa il suo ruolo per ingannare ma alla fine rende tutti felici (esattamente come fa Shakespeare a teatro, e come dice di fare). La sua è una finzione tutto sommato a fin di bene, rispetto a una menzogna che ha creato, in terra di Sicilia, tanto dolore e morte.

⁴⁰ In "Perspectives on *The Winter's Tale*", in *The Winter's Tale*, ed. J. F. Andrews, London: J. M. Dent, «The Everyman Shakespeare», 1991, p. 241.

⁴¹ Cfr. R. Nevo, "Delusions and dreams: *The Winter's Tale*", in Id., *Shakespeare's Other Language*, New York and London: Methuen, 1987, pp. 95-129, p.123.

Il mondo pastorale non è un mondo perfetto o ideale contrapposto alla corte, ci dice Shakespeare; è pieno di sempliciotti che si fanno truffare (così come la corte è piena di verità che non vengono riconosciute e ingenerano sofferenza e morte), di imbroglioni che ne approfittano, di fanciulle desiderose di corteggiare, di logica affaristica del mercato; Boemia non è semplicemente il mondo aulico o di rigenerazione del *romance* (a parte la retorica amorosa dei giovani amanti tra di loro) ma il luogo dell'inversione simbolica e del liminale potenzialmente sovversivo (in questo momento rituale del festeggiamento primaverile il figlio Florizel può sfuggire al controllo del padre e partire per realizzare i propri sogni, nonostante lo scoppio del conflitto). Le mascalzionate di Autolico richiamano i lazzi dei *vice* nelle festività tradizionali inglesi; come scrive Barber, «The saturnalian pattern came to Shakespeare from many sources, both in social and artistic tradition. It appeared in the theatrical institution of clowning: the clown or Vice, when Shakespeare started to write, was a *recognized anarchist* who made aberration obvious by carrying release to absurd extremes»⁴².

Shakespeare ha decostruito in questo personaggio caratteristiche che in altre opere erano di un *clown* o di un *fool* o di un *vice*; è piuttosto un *anarchist*, come dice Barber, o, come scrive Burt di Autolico, un «licensed player» e un «unlicensed rogue».

Incontriamo Autolico dunque per le strade della Boemia, in IV.iii; canta, e l'accento della canzone mescola con facile allitterazione *daffodils* e *doxies* (le prostitute o le donne *vagrant*), poi cade su *red blood* e *winter's pale*, (4) riferimento al freddo inverno della morte (a cui ci aveva introdotto Mamillio col suo racconto iniziale e riflessivamente con la propria storia). Continua (sempre nella canzone in versi) il tema della purezza del bianco delle lenzuola («the *white sheet bleaching on the hedge*», 5, corsivi miei), che ricorda l'immagine simile, metafora di purezza, in bocca a Leonte, e si mescola ai bagordi con le bagasce nella contrapposizione con la stagione estiva («Are summer songs for me and *my aunts / While we lie tumbling in the hay*», IV.iii.11-12, corsivi miei). Seguono accenni che mescolano l'ilarità irridente del *fool* ai deragliamenti biliosi da *malcontent*: «I have served Prince Florizel, and in my time wore three-pile; but now I am out of service» (13-14) e ci sono accenni a «in the stocks» (essere messo in ceppi, come il *Fool* di Lear). Dice di «trafficare in lenzuola» (23), e allude subito alla paternità mercuriale che ne fa un ladro; «die and drab» (26) sono i suoi passatempi, «and my revenue is the silly cheat» (26-27), truffe da poco.

Vede il contadino-*clown*, e pensa di gabbarlo. Il *clown* porta un momento di concreto realismo e di reale innocenza che rasenta la dabbenaggine, ha la lista degli ingredienti per i dolci della festa della tosatura, in cui non manca anche qualche accenno ai Puritani («he sings psalms to hornpipes» (41), dice Shakespeare ironicamente, sapendo che i nemici del teatro sono contrari a musiche e danze e ritrovi all'aperto). Autolico finge di star male e ruba il portafogli al povero contadino, che tra l'altro si offre di aiutarlo dandogli denaro. La frecciata successiva è per la corte; Autolico descrive il lestofante che l'ha derubato come

⁴² C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy. A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1959, p. 5, mio il corsivo.

uno che è stato cacciato di corte, e il contadino dice che infatti quello è un luogo in cui non c'è virtù: «*Ther's no virtue whipped out of the court: they cherish it to make it stay there; and yet it will no more but abide*» (83-84, corsivi miei). Autolico descrive il poveraccio che lo ha derubato dandogli il suo nome, e il contadino dice di conoscerlo: «*Prig for my life, prig! He haunts wakes, fairs, and bear-baitings*» (92-93).

La scena IV vede Florizel, il figlio del re Polissene, vestito da pastore, e Perdita, la figlia di Leonte cresciuta in Boemia, che indossa gli abiti da Regina della Festa: Florizel le si rivolge col linguaggio aulico e con paragoni retorici, lei è «Flora che spunta in fronte all'aprile» e come lui varie divinità (Giove, Nettuno, Apollo), dice il principe, si sono trasformate (anche assumendo forma animale) per amore.

Perdita regala fiori ai convitati; a Polissene travestito fiori ben si addicono all'età più che matura, fiori d'inverno, rosmarino e ruta: «*Shepherdess, /A fair one are you. Well you fit our ages / With flowers of winter*». (IV.iv.76-78). Segue un singolare, lungo, scambio di battute tra i due, in cui lei dice di non amare i fiori come i garofani e le violaccicche screziate, che alcuni chiamano “bastarde della natura”; lei non ama gli innesti, è dalla parte della purezza assoluta della natura. Polissene difende «art» come possibilità di influire e comandare su «nature» (IV.iv.79-135).

Il tipico *topos* rinascimentale della controversia tra arte e natura, o natura e cultura (*nature/nurture*, in *The Tempest*) già ampiamente dibattuto al tempo in *Des Cannibales* di Montaigne e nell'*Arte of English Poesie* di Puttenham, si veste qui delle forme vegetali dei fiori e del giardino e si arricchisce delle molteplici sfumature che possiamo leggervi. È interessante che lei, la fanciulla su cui è pesato un destino che l'ha considerata “bastarda”, difenda la purezza della natura; allo stesso tempo, che sia il maschile, Polissene, ad essere dalla parte della cultura (con le sue costruzioni) non ci sorprende (come dicono gli antropologi: «*Is Female to Male as Nature is to Culture?*»)⁴³.

E questa disquisizione avviene, non casualmente, fuori dalla corte, nel mondo alternativo della pastorale e della festa della tosatura, spazio rituale simbolico aperto all'inversione, al travestimento e alla trasformazione.

Ma anche nel mondo pastoral-aristocratico, Dite può apparire dagli Inferi all'improvviso per rapire Proserpina mentre raccoglie i fiori, quei fiori adatti alle diverse età della vita, che Perdita ha raccolto secondo un preciso simbolismo di vita e morte, estate o primavera e inverno. Come nel *masque* quasi contro natura di *The Tempest* (nel senso che, benché festeggiamento per il fidanzamento dei giovani, in esso erano assenti le divinità dell'amore fisico, Venere e Cupido), e nell'intreccio delle viti (IV.i.69, “abbarbicate ai pali”) serpeggiavano elementi di lussuria che mal si adattavano a una casta celebrazione del matrimonio dei giovani – ordine ritrovato tra gli stati, (finché il *masque* stesso è interrotto per l'immissione della violenza della congiura di Caliban e compagni)⁴⁴, così in questa scena l'eco

⁴³ Cfr. il noto saggio di Sherry Ortner “*Is Female to Male as Nature is to Culture?*”, in *Woman, Culture and Society*, ed. M. Zimbalist Rozaldo and L. Lamphere, Stanford: Stanford University Press, 1974.

⁴⁴ Si veda l'analisi di questa scena e del *masque* in particolare in *Tempeste*, cit., della sottoscritta.

della violenza irrompe proprio dentro la celebrazione della festa per la tosatura, per riportare le ombre che il maschile (culturale e storico) proietta su un femminile (che si vorrebbe originario e puro). Perdita è dalla parte della non contaminazione del naturale-femminile con l'arte/cultura/maschile, che implica sempre un elemento di violenza. Polissene è per una ibridizzazione della natura e per «un innesto gentile ad un tronco più rozzo», per un'Arte che «corregga la Natura», anzi «è essa stessa Natura»⁴⁵ (riprendendo idealmente anche nella forma del linguaggio, le metafore vegetali, quel discorso iniziale dei *branches* che si dividono, di cui Camillo ci parlava all'inizio per indicare l'amicizia di Polissene e Leonte).

D'altronde, nel mondo pastorale-romantico e naturale della Boemia Perdita è stata salvata, e in quello acculturato-maschile-invernale della Sicilia è stata scacciata e ha rischiato la morte (come è accaduto realmente al fratello Mamillio). E a questo punto, sembrerebbe quasi di inventare nel *rooted-branch* iniziale che legava insieme i due «twinning lambs» dell'inizio l'intervento culturale (delle istituzioni simboliche, come quella del matrimonio, solitamente eterosessuale) che interviene a separarli.

Dunque le metafore floreali, - in particolare le «gillyvors», le rose screziate che alcuni chiamano «bastarde della natura» e di cui il giardino di Perdita sarebbe pieno, a detta di Polissene, sono qui al servizio di un lungo dialogo che al dibattito filosofico colto del tempo intreccia ansietà politiche e riecheggia il tema fondamentale dell'opera, il presunto tradimento di Ermione, così «gravido» di conseguenze; con l'aggiunta della contraddittorietà del comportamento di Polissene, che, dopo aver lodato l'innesto di un tralcio più rozzo su uno più fine si oppone saldamente al matrimonio tra il figlio e la (apparente) pastorella

Arte, tempo, vita, morte, fiori estivi, primaverili, invernali, i simboli dei temi che Shakespeare aveva trattato nei *Sonetti* ma che sono al fondo della sua riflessione artistica si intrecciano con nuove sfumature politiche nelle metafore floreali di quest'opera...

La scena IV, lunga più di 800 versi, scena comica, continua con Autolico, il «pedlar at the door», che canta «faster than you'll tell money»; ha canzoni per uomini e donne e nastri di tutti i colori, e il suo ritornello è «come buy of me, come, come buy, come buy», da vero protagonista del mondo in trasformazione, precapitalistico, del *marketplace* (esso stesso in congiunzione col *misrule* con il teatro e le sue origini folcloriche).

Alle battute tra le pastorelle Mopsa e Dorcas entrambe invaghite del *clown*, il quale è portatore di una morale all'antica: «Is there no manners left among maids? Will they wear their plackets where they should bear their faces? (235-236)». Il contadino si lamenta anche di essere stato derubato, per cui non ha più denaro, e gli chiede anche delle ballate che vende («ballads in print a-life», 251) vera irruzione nella quotidianità popolare, Autolico ne descrive una: «Here's one to a very doleful tune, how a usurer's wife was brought to bed of twenty money-bags at a burden, and how she longed to eat adders' heads and toads carbonadoed» (253-255). L'ultima allusione dopo un'altra battuta sul non sposare

⁴⁵ Su questo famoso dibattito si veda l'interessante introduzione che F. Kermode ha anteposto alla classica introduzione di *The Tempest* della Arden Shakespeare.

un usuraio, è su come il denaro in questa nuova era precapitalistica sia il mezzano che fa vendere tutto, unendo metafore del bordello con il mercato: «Come to the pedlar, / Money's a meddler / That doth utter all men's ware-a» (308-310).

Seguono mandriani che eseguono la danza dei satiri, finché alla fine Polissene e Camillo che hanno assistito travestiti alla festa della tosatura e al corteggiamento di Florizel verso Perdita decidono di intervenire: Polissene chiede al giovane perché non compri nulla per la bella fanciulla (naturalmente la critica ha commentato anche su questo aristocratico dispregio delle merci popolari di Autolico da parte del principe, si veda Burt); ma al momento di scambiarsi la promessa dandosi la mano, Polissene chiede se non abbia un padre che debba essere avvertito e, di fronte alla determinazione di Florizel, Polissene si toglie la maschera e dà fondo a tutta la sua ira, di cui avevamo già visto ombre e ambivalenze nel primo atto:

[*removing his disguise*] Mark your divorce, young sir,
Whom son I dare not call: thou art *too base*
To be acknowledged. Thou a sceptre's heir,
That thus affects a sheep-hook?
[*To the OLD SHEPHERD*] Thou, old traitor,
I am sorry that by hanging thee I can
But shorten thy life one week
[*To PERDITA*] And thou, *fresh piece*
Of excellent witchcraft, who of force must know
The royal fool thou cop'st with – [...]
(IV.iv.405-412)

Anche l'avversione contro il femminile in Polissene è libera di esprimersi ora, contro Perdita, dopo averle dato della strega: «I'll have *thy beauty scratched with briars* and made / More homely than thy state» (413-414, corsivo mio). Poi disereda il figlio. Lo bandisce dalla successione e dal suo “sangue”, quel «blood» che passa di padre in figlio e connota la «issue», la progenie-stirpe che si vorrebbe solo maschile, ma che purtroppo dipende anche dalle madri (la cui natura è a dir poco incerta):

[*To FLORIZEL*] For thee, fond boy,
If I may ever know thou dost but sigh
That thou no more shalt see this knack, as never
I mean thou shalt, *we'll bar thee from succession*;
Nor hold thee of our blood, no, not our kin,
Far than Deucalion off. Mark, thou my words.
Follow us to the court.
(414-419)

Un altro padre esclude “dal suo sangue”, dalla sua stirpe, un figlio.
Camillo consiglia al giovane deciso a fuggire con la fanciulla di andare in Sicilia da Leontes.

Autolico ora scambia i vestiti con Florizel e Perdita prende i vestiti di Florizel, da maschio, per poter partire inosservata.

Allo *shepherd* che più in là chiede ad Autolico se sia un cortigiano (a giudicare dall'abito), questi risponde, dando a Shakespeare l'occasione di riprendere il tema delle apparenze sociali e della precarietà del ruolo al tempo, oltre al problema della finzione e dell'ambizione che è un problema endemico delle corti, e di quella di Giacomo in particolare:

Whether it like me or not, I am a courtier. Seest thou not the air of the court in these enfoldings? Hath not my gait in it the measure of the court? Receives not thy nose court odour from me? Reflect I not on thy baseness court-contempt? Thinkest thou, for that I insinuate, to toze from thee thy business, I am therefore no courtier? I am courtier cap-à-pie, and one that will either push on or pluck back thy business there. Whereupon I command thee to open thy affair (709-715).

Come conclude Ruth Nevo, «Autolycus is a figure of libido, unruly, lawless and volatile, uninhibited, cunning, subversive. Harmless, even benign sometimes, however reluctantly, he offers a semilegitimized illicit enjoyment; but there is a self, and a wolf also in his name»⁴⁶.

Paolina e il miracolo dell'arte

Dalla fantasia pastorale e dai travestimenti che hanno reso possibili altri sviluppi con l'atto V torniamo alla corte di Sicilia.

Nella prima scena troviamo un Leonte pentito e desideroso di espiare e una Paolina assurta a sua consigliera e protettrice; Leonte giura di non sposarsi mai più se non con suo consenso. Arriva intanto Florizel con la sua principessa, definita dal Gentleman «the most pierceless piece of earth» (V.i.94), che chiede di essere ammesso a corte. La benedizione che Leonte invia ai giovani e ai presenti è che «The blessed gods / Purge all infection from our air whilst you / Do climate here!» (V.i.169-170, *corsivo mio*). Intanto un nobile informa Leonte che Polissene vuole il figlio arrestato per il suo desiderio di sposare la figlia di un pastore. Leonte (che nella fonte si innamora della figlia commettendo incesto e quindi si suicida) dichiara qui che sarebbe disposto a sposarla lui stesso se il padre di Polissene la reputa indegna del figlio. Accetta poi di recarsi da Polissene per tentare di convincerlo.

Nella scena II Autolico e alcuni gentiluomini parlano delle meraviglie che sono accadute: l'oracolo si è avverato, la figlia perduta è stata trovata, al punto che simili meraviglie non possono essere affidate neanche al *medium* della ballata: «Such a deal of wonder is broken out within this hour, that ballad-makers cannot be able to express it» (21-23); e seguono i "racconti" e le descrizioni dei cortigiani della gioia che ha colpito Leonte per aver riacquistato figlia e amico e di come

⁴⁶ R. Nevo, *Comic Transformations in Shakespeare*, London: Methuen, 1980, p. 124.

intendano cenare a casa di Paolina che conserva una preziosa statua di Ermione del famoso maestro italiano Giulio Romano. La scena vede anche Autolico promettere che cambierà vita e chiedere al contadino-*clown* diventato signore di mettere una buona parola per lui presso il principe. Tutto è stato “raccontato” in prosa.

La scena III vede tutti da Paolina. Dalla tenda teatralmente la donna mostra Ermione che si erge come una statua. È in tutto e per tutto Ermione, dice il marito, «as tender as infancy and grace» (26-27), solo, non aveva tante rughe: «So much the more our carver's excellence, / Which lets go by some sixteen years and makes her / As she lived now», tanto più bravo è stato l'artista, dice prontamente Paulina (30-32), Leonte si vergogna di essere stato più duro e freddo della pietra.

Inizio e fine sono segnati da Perdita, che prega così la madre mai conosciuta: «Lady, / Dear Queen, that ended when I but began, / Give me that hand of ours to kiss!» (44-46). Paolina promette un prodigio ancora più grande, di far muovere la statua, come se avesse arti magiche. A suon di musica la regina scende dal piedistallo; e Leonte commenta estasiato: «If this be magic, let it be an art / Lawful as eating!» (110-111), con una strana immagine di oralità infantile...dopo tanta rabbia orale divoratrice? Per David Hillman, questa immagine di incorporazione è il segno di una nuova capacità di Leonte di incorporare nel sé il corpo dell'altro, la donna⁴⁷.

Le parole (uniche) che Ermione esprime per Perdita sono quelle di una madre. Nessuna parola verso Leonte. Molti commentatori (soprattutto di indirizzo critico femminista) commentano come il *romance* possa tornare a una norma e a una miracolosa unità solo grazie alla passività/silenzio di Ermione (e alla riaccettazione del femminile entro il ciclo della vita purché sia tenuto a freno); al marito non dice nulla, riprende il suo ruolo di madre, quando prima (con Polissene e col marito perfino durante il processo) sembrava molto attiva e combattiva.

È interessante ricordare che anche Othello assimilava Desdemona dormiente a «monumental alabaster» e viene da pensare alla passione che certa letteratura ha per i corpi femminili morti, cioè per le eroine che non la scampano⁴⁸. Per altre femministe, invece, l'armonia tra maschile e femminile e l'accettazione della femminilità intera della moglie sarebbe il punto di arrivo del percorso di cui il *romance* ha mostrato le difficoltà; in particolare Carol Neely in *Broken Nuptials* vede le donne di quest'opera come più complete ed attive delle protagoniste femminili degli altri drammi romanzeschi, e alla fine risoltrici del *plot* per la loro capacità di far accettare ai maschi tutti i cicli della nascita e della vita: «they are

⁴⁷ D. Hillman, “Visceral Knowledge. Shakespeare, Skepticism, and the Interior of the Early Modern Body”, in *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, ed. D. Hillman e C. Mazio, New York and London: Routledge, 1997, pp. 81-105, pp. 95-96.

⁴⁸ Si veda E. Bronfen, *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press, 1992; Sawday parla di “stato liminale” per la statua-Hermione, suppongo perché è uno stato, per quanto fittizio, in qualche modo tra la vita e la morte (si veda J. Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London and New York: Routledge, 1995, p. 45: «Shakespeare, of course, had experimented with the device of ‘resurrection’ in a number of plays. *Othello*, *The Winter's Tale*, *Pericles*, and, above all, *Romeo and Juliet* were plays which featured the revivification of female figures, as though death was to be understood, in some measure, as a liminal state»).

more active, central, and fully developed than the women in the other romances. Though their acceptance of ‘issue’ and of all that this central idea implies – sexuality and delivery, separation and change, growth and decay – they bring the play’s men and the play’s audience to embrace life’s rhythms fully [...]»⁴⁹; per la studiosa le varie riconciliazioni all’interno dell’opera funzionano perché le donne dell’opera vengono via via reintegrate (Perdita, Ermione, Paolina) e gli uomini imparano attraverso i *gap* (le divisioni, gli spazi vuoti, le assenze e le mancanze) del tempo ad aspettare, a soffrire, a perdonare, a nutrire/*nurture* i piccoli e a rigenerarsi. È dunque, sembrerebbe, un femminile come “nurture”, come capacità di nutrire la vita e non come opposto a “nature” e dalla parte della cultura, che viene festeggiato e celebrato in *Winter’s Tale*, (al posto del *nurture* culturale e maschile di cui si parlerà in *The Tempest*, e che è responsabile di azioni culturali come “insegnare a Caliban” una lingua altra con cui può solo maledire).

Il miracolo di Ermione-Paolina, la statua che prende vita, sembra festeggiare anche il miracolo di *nature/nurture/art*, del miracolo dell’arte come unione di maschile e femminile, di vita e morte, di nascita e perdita.

Sembra che su tutto alla fine, sembra dire Shakespeare un po’ retoricamente, trionfi l’arte, il miracolo che l’arte riesce a compiere e diventa simbolico di un vero e proprio ritorno alla vita; se *The Tempest* sancisce la fine di questo sogno, *The Winter’s Tale* rappresenta ancora il miracolo che, grazie agli inganni della finzione, l’arte riesce a rendere eterno, il miracolo dell’illusione dello spettacolo, a cui si crede, con una *suspension of disbelief*... Mentre tutta l’opera ha mostrato come l’errore della mente può essere distruttivo ed influenzare generazioni, il finale ci dà la fiducia che invece il miracolo dell’arte (sia pure un po’ più finzione di *nature*) ci ridà vita, consolazione, fiducia, autoriflessivamente.

Dal mondo primaverile e invertito del *misrule* di Autolico i festeggiamenti si sono trasferiti a casa della ex-bisbetica Paulina, e riguardano “il racconto” delle “parts”, le parti o i ruoli che ciascuno, nell’intervallo del lungo tempo dell’assenza, ha “performed”, rappresentato: è Leonte a concludere con un *pun* su *part/dissevered*, cioè smembrati, quando ci mancava qualcosa, e il più ovvio riferimento ai ruoli che ciascuno ha rivestito e che chiedono che la storia venga narrata:

Good Paulina,
 Leed us from hence, where we may leisurely
 Each one demand and answer to his part
 Performed in this wide gap of time since first
 We were *dissevered*.

(V.iii.151-155)

⁴⁹ C. Neely, *Broken Nuptials in Shakespeare’s Plays*, Champaign (Ill.): University of Illinois Press, 1993, p. 176.

Questo «dissevered» fa pensare anche alla disunione e separazione superate e riprende un po' i temi tristi dell'inizio, (1-37 della scena I, atto I). D'altronde, il riferimento al *wide gap of time*, così come le rughe sulla statua-Ermione, insieme alle assenze di questa ultima scena unita alla nostra consapevolezza che a differenza di un finale da commedia Mamillio ed Antigono sono morti, ci ricordano che la vecchiaia e la morte non possono essere escluse dal ciclo della vita, e lasciano con i loro *gap* un taglio doloroso, laddove la commedia classicamente finiva con il matrimonio dei giovani che univa (almeno, fino al prossimo dramma).

*** adattato da “Impurità (femminile), onore (maschile) e accettazione del ciclo di vita come incontro tra maschile e femminile in *The Winter's Tale*”, in C. Mucci, C. Magni e L. Tommaso, *Le ultime opere di Shakespeare. Da Pericles al Caso Cardenio*, Napoli, Liguori, 2009.