



Milena Romero Allué
**“No shepherdess, but Flora / Peering
in April’s front”. Nostalgia di Astrea
in The Winter’s Tale**

Parole chiave: Astrea, William Shakespeare, Racconto d'inverno

Keywords: Astrea, William Shakespeare, The Winter's Tale

Contenuto in: A Word after a Word after a Word is Power. Saggi per Anna Pia De Luca

Curatore: Deborah Saidero

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2013

Collana: All

ISBN: 978-88-8420-839-2

ISBN: 978-88-8420-972-6 (versione digitale)

Pagine: 115-160

DOI: 10.4424/978-88-8420-839-2-13

Per citare: Milena Romero Allué, «“No shepherdess, but Flora / Peering in April’s front”. Nostalgia di Astrea in The Winter’s Tale», in Deborah Saidero (a cura di), *A Word after a Word after a Word is Power. Saggi per Anna Pia De Luca*, Udine, Forum, 2013, pp. 115-160

Url: <http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/lingua-e-letteratura/all/a-word-after-a-word-after-a-word-is-power/201cno-shepherdess-but-flora-peering-in-april2019s>

“No shepherdess, but Flora / Peering in April’s front”. Nostalgia di Astrea in *The Winter’s Tale*

Milena Romero Allué

“Doleful matter merrily set down”. Un’opera di contrasti

Sebbene in un primo momento possa sembrare facile, debole e addirittura mediocre, *The Winter’s Tale* di William Shakespeare è in realtà un’opera complessa che presenta, in maniera oscura e volutamente criptica, allusioni e implicazioni di grande interesse. Il dramma sfugge a generi, categorie o classificazioni, quasi a avvalorare la sua sostanza enigmatica ed elusiva: generalmente noto in Italia come ‘tragicommedia’, *The Winter’s Tale* è definito in Inghilterra, sia ai tempi di Shakespeare che ai nostri giorni, in modi diversi, come si vedrà. Tuttavia, se si considera che ‘tragicommedia’ è un termine composto che fonde insieme due significati contrari, la definizione si adatta perfettamente allo spirito dell’opera perché esprime la qualità ossimorica e l’aspirazione verso la riunione degli opposti che costituiscono la sostanza precipua di *The Winter’s Tale*, sia a livello strutturale che interpretativo.

Sradicando il luogo comune secondo cui il teatro è un’espressione culturale ‘alta’ che primeggia nell’Inghilterra elisabettiana e considerando che le rappresentazioni teatrali sono invece repute forme di mero intrattenimento, qui si cercherà di indagare i motivi per cui *Il racconto d’inverno*, scritto con molta probabilità nel 1611, riprende temi e personaggi desunti dalla cultura classica per rielaborarli secondo quel gusto medievale in voga negli ultimi decenni del Cinquecento. Il debito nei confronti del mondo classico è evidente se si osserva che l’opera è ambientata in un’epoca precristiana in cui si consulta l’oracolo di Apollo; le scene pastorali si svolgono in un luogo che assomiglia all’Arcadia o alla classica età dell’oro; il personaggio del Tempo, che declama un monologo in stile aulico e ampolloso in distici rimati, ha la funzione del coro del teatro greco; ci sono riferimenti a figure mitologiche quali Apollo, Giove, Giunone, Venere, Nettuno, Flora, Proserpina, Dite, Deucalione, Pan, i satiri, i Fati, la Fortuna. Inoltre, la trasformazione della regina di Sicilia (annientata dal dolore per la morte del figlioletto Mamilio e per le ingiustizie subite) in una statua di pietra può essere letta come una rielaborazione del mito di Niobe, così come il fatto che la statua di fattura classica acquisti vita alla fine dell’opera si può interpretare come una citazione

della storia di Pigmalione – entrambi i miti sono narrati da Ovidio nel poema delle *Metamorfosi*, tradotto in inglese nel 1580 da Arthur Golding e presto divenuto notevole fonte di ispirazione per la cultura elisabettiana e giacomiana.

Anche i nomi dei personaggi di *The Winter's Tale* affondano le radici nella cultura classica e, in particolare, nell'opera omerica: la regina di Sicilia si chiama Ermione, come la figlia di Elena e Menelao e come una città dell'Argolide; Leonte, re di Sicilia, deve probabilmente il proprio nome a Leonteo, un capo lapita che prese posto nel cavallo di legno e che, secondo alcuni mitografi, figura nella lista dei pretendenti di Elena di Troia; il nome del re di Boemia, Polissene, è interpretabile come la deformazione di Polisseno, un personaggio che ospitò Ulisse e che, come Leonteo, è tra i pretendenti di Elena di Troia; 'Doricle', il nome che assume Florizel, principe di Boemia, quando si traveste da pastore, evoca quello di Doriclo, uno dei numerosi figli del re di Troia Priamo; un venditore ambulante si chiama come il nonno di Ulisse, Autolico; il nome di Antigono, il nobile siciliano che abbandonerà la neonata Perdita in Boemia, sembra alludere all'eroina tragica Antigone; pare indubbio che Cleomene, nobile siciliano, debba il proprio nome a Cleomena, figlia di Malo e della musa Erato; un altro nobile siciliano, Dione, si chiama come il re della Laconia e come la madre di Niobe, la dea Dione; la pastora Mopsa, infine, si presenta come la versione femminile dell'argonauta Mopso. I nomi dei siciliani Paulina, Emilia, Mamilio e Camillo sono, invece, di evidente origine romana.

Con un' enfasi indubbiamente dettata dall'artificio retorico, nei sonetti cx e cxi Shakespeare accusa e condanna la propria professione mercenaria di drammaturgo e attore perché responsabile della sua slealtà sentimentale e dei suoi errori esistenziali, venendo dunque a illustrare l'opinione e i pregiudizi sul mondo del teatro comuni in epoca elisabettiana. Definendosi *motley* ('buffone')¹, il poeta dichiara che il proprio nome porta il marchio di infamia e che la sua anima, come la mano del tintore, è macchiata non per sua colpa, ma a causa del suo mestiere, ingannevole, falso e immorale²:

[...] my name receives a brand,
And almost thence my nature is subdu'd
To what it works in, like the Dyer's hand.
(sonetto cxi: 5-7)

¹ "I have gone here and there, / And made myself a motley to the view". Shakespeare, sonetto cx: 1-2.

² Per l'atteggiamento di Shakespeare nei confronti della propria professione di drammaturgo e attore, si veda il celebre studio di Malone, 1780.

Proprio perché il teatro, a differenza della poesia, non è reputato una forma artistica 'nobile', in epoca elisabettiana le opere drammaturgiche sono apprezzate per la loro sostanza effimera e sono ritenute proprietà delle compagnie teatrali, e non dell'autore, come è noto. Di conseguenza, un grande problema per la storiografia e la critica è l'attribuzione delle opere dei drammaturghi elisabettiani, che non si preoccupano della pubblicazione dei propri testi teatrali: alcuni drammi shakespeariani sono ritenuti frutto di collaborazioni, di superfetazioni, di rimaneggiamenti o, addirittura, testi apocrifi.

Saranno Henrie Heminges e John Condell, attori e soci di Shakespeare nella gestione del Globe Theatre, a raccogliere tutte, o quasi tutte, le opere teatrali dell'amico e collega per pubblicarle postume nell'edizione in-Folio nel 1623. Heminges e Condell non organizzano la disposizione delle trentasette opere shakespeariane secondo un criterio cronologico, ma in base al genere cui esse appartengono: nel Folio appaiono prima le *Comedies*, poi le *Histories* (i cosiddetti 'drammi storici') e, infine, le *Tragedies*. Quella che è con molta probabilità l'ultima opera teatrale di Shakespeare, *The Tempest*, è posta a aprire in maniera circolare il Folio, inaugurando dunque anche il gruppo delle 'commedie', e *The Winter's Tale*, scritta anch'essa nell'ultima fase, è posta a chiudere la sezione delle *comedies*. In base alle testimonianze coeve e alle rappresentazioni teatrali documentate, oggi si può affermare con responsabilità che gli ultimi quattro drammi di Shakespeare sono *Pericles, Prince of Tyre; Cymbeline; The Winter's Tale* e *The Tempest*, tutti scritti tra il 1608 e il 1611. *The Winter's Tale* e *The Tempest* sono messi in scena nel 1611, come documenta il medico e astrologo quacchero Simon Forman in *The Bocke of Plaies and Notes thereof per formans for Common Policie*, un prezioso manoscritto, ora nella biblioteca Bodleiana, ricco di commenti precisi e dettagliati sulle rappresentazioni teatrali da lui viste nella primavera del 1611 – Forman assiste a *The Winter's Tale*, che va in scena al Globe, mercoledì 15 maggio 1611.

Circularmente, con le ultime quattro opere Shakespeare riprende i temi e lo stile delle commedie brillanti da lui scritte nel decennio precedente, come, per esempio, *Twelfth Night*, venendo dunque a creare negli anni di Giacomo I Stuart drammi che evocano quelli di sapore medievaleggiante composti durante il regno di Elisabetta I Tudor. Quasi un secolo e mezzo fa si è osservato che le quattro ultime opere teatrali di Shakespeare sono effettivamente legate da una sorta di parentela e si è trovata per loro una definizione comune. Grazie alle considerazioni di Edward Dowden, gli ultimi quattro drammi sono oggi noti come *romances*, o 'drammi romanzeschi'³, sebbene nel Folio essi non siano raggruppati in

³ Dowden, 2009.

un'unica sezione: *Cymbeline* è posto a chiudere la sezione delle tragedie, *The Tempest* e *The Winter's Tale* sono inseriti tra le commedie, come si è detto, mentre *Pericles* è del tutto ignorato, probabilmente perché non ritenuto opera di Shakespeare. Più di un critico, sin dalla fine del Seicento, ha espresso dubbi anche a proposito di *The Winter's Tale*: muovendo dalle osservazioni estremamente negative sul *Racconto d'inverno* espresse da John Dryden in *The Works of Shakespeare*, Alexander Pope giunge a sollevare dubbi sull'autenticità del dramma⁴, così come molti commentatori, tra i quali Charlotte Lennox, ipotizzano che nel testo ci siano interventi di Chapman, Fletcher e Massinger⁵. A ulteriore conferma della sostanza sfuggente delle ultime opere di Shakespeare, non sarà superfluo ricordare che anche *The Two Noble Kinsmen*, secondo Giorgio Melchiori, e *Henry VIII*, secondo Harold Bloom, sono da includere nel gruppo degli ultimi *romances*: Lytton Strachey è altresì convinto che le sei ultime opere debbano essere accomunate, pur ritenendo *Pericles*, *Henry VIII* e *The Two Noble Kinsmen* solo parzialmente opera di Shakespeare⁶.

Sebbene tutti gli ultimi *romances* di Shakespeare presentino affinità tematiche e stilistiche, quelli più saldamente legati tra loro sono senza dubbio *The Tempest* e *The Winter's Tale*, come sembra segnalare la scelta editoriale di Heminges e Condell di porli rispettivamente in apertura e in chiusura della sezione delle *comedies*.

“The art itself is nature”. Il ‘paragone’ arte/natura

Nel Rinascimento si pensa che il genere del *romance* derivi dalla letteratura greca, di cui l'*Odissea* è l'esempio più celebre: si ricordi la scelta, non certo casuale, di chiamare numerose *dramatis personae* di *The Winter's Tale* con nomi omerici e, più in particolare, con nomi di personaggi legati a Odisseo. Secondo la critica recente, tuttavia, il genere *romance* si è sviluppato in Francia nel dodicesimo secolo, culminando nel *Roman de la rose* di Guillaume de Lorris, l'opera che sicuramente ha esercitato l'influenza maggiore: l'amore cortese, gli ideali cavallereschi e eroici, il caso, il fato, l'elemento magico o sovrannaturale, la presenza di personaggi di alto lignaggio, le ambientazioni di corte, i paesaggi arcadici e, molto spesso, il tema della *quest* sono gli elementi principali che caratterizzano questo genere. Sia il modello classico che quello medievale influenzano profondamente la cultura elisabettiana, soprattutto negli ultimi due decenni del

⁴ Anche le tragedie *Titus Andronicus*, *Henry VI* e *Richard III* sono talvolta attribuite dalla critica a Christopher Marlowe e non a Shakespeare.

⁵ Si veda Thorndike, 1965.

⁶ Melchiori, 2008; Bloom, 1999; Strachey, 1922.

Cinquecento: si pensi all'*Arcadia* di Philip Sidney, a *The Faerie Queene* di Edmund Spenser e alle opere in prosa di John Lyly e di Robert Greene, il cui *Pandosto. The Triumph of Time*, pubblicato nel 1588, è ritenuto la fonte per la storia di *The Winter's Tale*, in particolare per la prima parte. Considerando che la voga del *romance* fiorisce durante il regno di Elisabetta I, cultrice e promotrice del gusto classico e della cultura medievale, è evidente che Shakespeare riprende temi cari alla regina defunta quando Giacomo I regna ormai da quasi un decennio – scelta singolare che, come si vedrà, offre un'importante chiave di lettura per capire i significati che sottendono *The Winter's Tale*.

Molto probabilmente posto in chiusura della sezione delle *comedies* perché concentra, come in una *summa*, le caratteristiche principali del *romance* shakespeariano, *The Winter's Tale* abbraccia il modello romanzesco filtrato dalla cultura rinascimentale e vi introduce nuove forme e nuovi significati. Come si è detto in apertura, *The Winter's Tale* è caratterizzato da una forte doppiezza, da un'organizzazione dicotomica che si riflette in maniera strutturale e tematica nella presenza di un *double plot*, o doppio intreccio, e nella commistione di tragedia e commedia: ponendo l'accento sull'idea di doppiezza, Strachey osserva che le ultime opere di Shakespeare sono caratterizzate da forti contrasti quali grottesco e delicato, etereo e terreno, alta poesia e commedia volgare⁷. Come in tutti gli ultimi *romances*, nel *Racconto d'inverno* coesistono due storie parallele e speculari (la prima relativa a una generazione vecchia e la seconda relativa a una generazione giovane) e due generi teatrali: quando l'azione è ormai vicina alla catastrofe, come in ogni tragedia, prevale il lieto fine, come in ogni commedia. Northrop Frye suggerisce di utilizzare il termine *anastrophe*⁸ ('rovescio, inversione') al posto di *happy ending* per indicare la 'risalita', l'ascesa che viene a sostituire la caduta verso la catastrofe finale tipica del genere tragico. Grazie a una rivelazione, o riconoscimento, alla fine dei *romances* shakespeariani si raggiunge la fusione dei contrari, quasi si seguissero le varie fasi dell'*opus alchymicum*: il lieto fine implica infatti la riunione di familiari separati da lungo tempo a causa di un errore o di una ingiustizia e, in particolare, la riunione, o la riconciliazione, tra la vecchia generazione e la generazione giovane (le due trame parallele), ossia quella fusione circolare degli opposti nota, non soltanto in ambito alchemico, come *puer/senex*.

Lo schema di redenzione, riconciliazione e riunione finale, che sembra seguire le tappe di un percorso iniziatico o le fasi di un processo alchemico, comporta il passaggio attraverso l'esperienza dell'ingiustizia, dell'errore, del tradimento,

⁷ “[...] studied contrasts of the grotesque with the delicate, the ethereal with the earthly, the charm of their lyrics, the verve of their vulgar comedy”. Strachey, 1922: 62.

⁸ Frye, 1967: 73.

della gelosia, del torto subito, della separazione, della perdita, della sofferenza (la morte simbolica), quindi la fase necessaria del pentimento e dell'espiazione e, infine, il raggiungimento della riunificazione, del perdono, della riconciliazione, della redenzione (la rinascita), come in una sorta di purgatorio. La qualità 'purgatoriale' degli ultimi quattro drammi romanzeschi può fare pensare all'ipotesi, accolta da molti critici, che Shakespeare si sia convertito al cattolicesimo negli ultimi anni di vita, non solo perché le ultime opere sembrano un testamento spirituale, una sorta di anelito verso la purificazione e la pace dell'anima, ma perché il concetto di purgatorio non è contemplato dalla cultura anglicana e dalle religioni protestanti in genere⁹.

Uno dei temi privilegiati dai quattro *romances* è la contrapposizione, o il 'paragone', tra arte e natura, o tra cultura e natura, dibattito assai vivace nel Rinascimento e ulteriore esempio di strutturazione binaria. Scene appartenenti al mondo culturale, urbano, 'civile', si alternano a scene appartenenti al mondo naturale, pastorale, incontaminato, 'spontaneo': in genere la tragedia ha luogo a corte, in scene d'interni, mentre la commedia si svolge in paesaggi bucolici, arcadici, all'aperto. Quasi a porre l'accento sulla sostanza doppia, o 'capovolta', di *The Winter's Tale*, Shakespeare rovescia le convenzioni e immagina che la Sicilia, tradizionalmente ritenuta il luogo arcadico per eccellenza, ospiti il mondo della cultura e trasferisce l'Arcadia, il luogo della natura senza stagioni in cui regna un'eterna primavera, in Boemia. Al dibattito natura-cultura si lega l'allusione al ciclo vitale, al ciclo stagionale, al ciclo di vita-morte-rinascita, al perenne rinnovarsi della natura – o al ciclo alchemico del *solve et coagula* noto come *rota* in virtù del suo sempiterno ritorno alla fase iniziale. La natura svolge un ruolo talmente significativo in *The Winter's Tale*, soprattutto a livello simbolico, che Shakespeare indica il periodo stagionale nel titolo dell'opera: anche *A Midsummer's Night Dream* e *Twelfth Night*, commedie scritte nell'ultimo decennio del Cinquecento riconducibili al genere degli ultimi *romances*, recano nei titoli riferimenti alle stagioni (più precisamente, ai due solstizi), venendo a legare ulteriormente l'ultima fase di Shakespeare alla produzione teatrale del decennio precedente.

In conformità alla visione del mondo di stampo ermetico e neoplatonico secondo cui macrocosmo e microcosmo si riflettono reciprocamente, la natura funge da specchio degli stati d'animo umani. L'idea che esiste un nesso tra l'universo e l'uomo, o tra alto e basso, è espressa nella *Tabula smaragdina*, il 'testo sacro' dell'alchimia e della cultura ermetica: se il secondo postulato della *Tabula smaragdina*, la tavola di smeraldo rinvenuta in una grotta nelle mani della statua di Ermete Trismegisto secondo la leggenda, dichiara che "ciò che sta in basso è

⁹ Per i rapporti di Shakespeare con il cattolicesimo, si veda Greenblatt, 2001.

come ciò che sta in alto, e ciò che sta in alto è come ciò che sta in basso”, il decimo punto afferma ancora più esplicitamente che “così il microcosmo è stato creato sul modello del macrocosmo”¹⁰. Gli sconvolgimenti naturali come le tempeste, le bufere e i naufragi che appaiono nella parte ‘tragica’ dei *romances* shakespeariani riflettono lo stato di disordine morale e spirituale del consorzio umano, così come la serenità arcadica e la rinascita primaverile della dimensione ‘comica’ si fanno specchio e strumento della pace che chiude l’opera: mentre la prima parte di *The Winter's Tale* si conclude con una terribile tempesta marina e con la fine atroce del nobile siciliano Antigono divorato da un orso, la seconda parte si apre con una canzone di primavera che introduce le scene ambientate in un’Arcadia idealizzata. Il finale della parte tragica evoca fortemente *Macbeth*, una delle tragedie più cupe e disperate di Shakespeare, anch’essa scritta nel decennio precedente. Il mattino che segue la notte del delitto, la notte in cui Macbeth ha assassinato orrendamente il buon re Duncan nel sonno, l’intero universo riflette il dolore cosmico attuando un rovesciamento dell’ordine naturale e stravolgendo i canoni rinascimentali della ‘grande catena dell’essere’: “’Tis innatural / Even as the deed that’s done”¹¹. Come il cielo si chiude nelle tenebre sebbene sia giorno, così animali tradizionalmente assoggettati all’uomo, simboli del dominio della cultura sulla natura quali cavalli, cani e falchi, si ribellano all’umanità per regredire a una sorta di caos primordiale – “as if they would make / War with mankind”¹².

Dato che nel Rinascimento e nel tardo Rinascimento gli orsi rientrano nella categoria degli animali sottomessi all’uomo, l’orso che sbrana Antigono è accmunabile ai cani, i cavalli e i falconi che, a causa dell’orribile delitto di Macbeth che ha stravolto l’ordine cosmico, si rivoltano contro l’umanità. Il *Cortegiano*, tradotto in inglese da Thomas Hoby nel 1561 e presto divenuto un testo di enorme influenza per la cultura elisabettiana, si sofferma sul rapporto tra cultura e natura ponendo come esempio il dominio dell’uomo su orsi, lupi, leoni e uccelli, tutti animali ritenuti tradizionalmente simbolo di libertà:

gli omini [hanno] con la industria trovato arte per far mansueti gli ingegni delle fiere, orsi, lupi, leoni, e [possono] con quella insegnare a un vago augello volar ad arbitrio dell’omo e tornar dalle selve e dalla sua natural libertà volontariamente ai lacci ed alla servitù¹³.

I combattimenti di cani contro orsi, cavalli, tori, cinghiali o leoni (spesso legati a un palo) sono, insieme alle lotte tra galli, passatempi assai popolari nell’Inghil-

¹⁰ Burckhardt, 1991: 169-170.

¹¹ *Macbeth*, II, iv: 10-11.

¹² *Macbeth*, II, iv: 17-18.

¹³ Castiglione, 2001: 246.

terra elisabettiana e giacomiana cui sono dedicate intere aree urbane¹⁴: quasi a ricordare che la gerarchia che regola e ordina l'universo è stata ristabilita e l'umanità ha ripreso il controllo sulla natura, nel quarto atto di *The Winter's Tale*, ossia nella parte che si svolge nella dimensione della commedia, si allude precisamente ai *bear-baitings*, i popolari combattimenti tra orsi e cani¹⁵, e ai falconi addestrati¹⁶, quei 'vaghi augelli' descritti da Castiglione che tornano 'voluntariamente ai lacci ed alla servitù'. Al contrario, i verbi utilizzati dal Clown per descrivere la morte di Antigono, cui assiste impotente alla fine della parte tragica, avvalorano l'idea che sia in atto un rovesciamento di ruoli tra mondo umano e animale, uno stravolgimento dell'armonia del mondo, una sorta di vendetta da parte della natura: in una lotta impari con l'orso, Antigono *roared*, ossia 'ruggiva come un leone', 'muggiava come un toro', 'rombava come il vento' o 'scoppiava come il tuono', mentre l'orso, come fosse un essere umano, *mocked him*, si faceva beffe di lui¹⁷. Allo stesso modo, il mare, divenuto antropomorfo come l'orso, 'si fa beffa' dei marinai che stanno naufragando, presentati invece in termini animali: "the poor souls roared, and the sea mocked them"¹⁸. Come intuisce con lucidità uno dei marinai giunti con Antigono sulla costa di Boemia per abbandonare la neonata Perdita, la figlia dei sovrani di Sicilia, "i cieli sono irati per ciò che stiamo facendo e si aggrottano su di noi": "The heavens with what we have in hand are angry, / And frown upon 's"¹⁹. La scena del mare in tempesta ribadisce l'idea del mondo capovolto e sembra citare ancora una volta *Macbeth*: come il nobile scozzese Rosse osserva che il giorno non si distingue dalla notte²⁰, così il Clown, notando che mare e cielo si confondono tra loro, non può "dire che è mare perché ora è cielo" – "I have seen

¹⁴ Grazie alla nuova sensibilità nei confronti del mondo animale, verso la metà del Seicento Samuel Pepys e John Evelyn esprimeranno in numerose occasioni il loro orrore di fronte alla crudeltà perpetrata gratuitamente agli animali: nel 1833 le aree per i combattimenti tra animali saranno ritenute illegali e nel 1849 i *cock-fightings* saranno proibiti, ma sopravvivranno clandestinamente, soprattutto a Londra. Si vedano Thomas, 1984; De Levie, 1947; Regan, 1983; Singer, 1990; Sorabji, 2001; Franklin, 2005.

¹⁵ Il Clown commenta che il ladruncolo Autolico ama frequentare "wakes, fairs, and bear-baitings". *The Winter's Tale*, IV, iii: 98-99.

¹⁶ Florizel, il giovane principe di Boemia innamorato di Perdita, la figlia dei sovrani di Sicilia allevata da pastori in Boemia, benedice la volta in cui il suo falco volò dalle parti dell'amata: "I bless the time / When my good falcon made her flight across / Thy father's ground". *The Winter's Tale*, IV, iv: 14-16.

¹⁷ "the poor gentleman roared, and the bear mocked him, both roaring louder than the sea or weather". *The Winter's Tale*, III, iii: 99-101.

¹⁸ *The Winter's Tale*, III, iii: 98-99.

¹⁹ *The Winter's Tale*, III, iii: 5-6.

²⁰ "by th' clock 'tis day, / And yet dark night strangles the travelling lamp. / It's night predominance, or the day's shame, / That darkness does the face of earth entomb, when living light should kiss it". *Macbeth*, II, iv: 6-10.

two sights, by sea and by land! But I am not to say it is a sea, for it is now the sky: betwixt the firmament and it you cannot thrust a bodkin point”²¹.

Il *corpus hermeticum* avvalorava l'idea medievale e rinascimentale, di origine platonica, secondo cui tutti gli anelli della *great chain of being* sono legati tra loro attraverso saldi nessi e l'idea che esiste un rapporto ordinato e gerarchico tra alto e basso, macrocosmo e microcosmo, universo e uomo. Una conseguenza della relazione uomo-universo è il rapporto arte-natura, o cultura-natura, che diviene nel Rinascimento e nel tardo Rinascimento il tema centrale di un acceso dibattito, o 'paragone', come si è detto. All'inizio della seconda parte di *The Winter's Tale*, subito dopo il *song of the daffodils* cantato da Autolico che annuncia la sezione della commedia, ha luogo una disputa di enorme interesse tra la giovane Perdita, allevata in Boemia da pastori e ignara di essere principessa di Sicilia, e Polissene, il re di Boemia convinto di avere di fronte una semplice contadina. Il dibattito tra i due assume significati che vanno oltre la tematica in discussione, già di per sé assai importante, e diviene una sorta di microcosmo dell'intera opera, come osserva Wilson Knight²²: nel discutere vivacemente i concetti di arte e natura, Polissene e Perdita vengono a rappresentare la contrapposizione tra vecchiaia e gioventù, esperienza e innocenza, apparenza e essenza, inverno e primavera, maschile e femminile, tenebra e luce, morte e vita, tragedia e commedia – tra la prima e la seconda parte dell'opera.

Perdita sembra citare le parole di Ofelia²³, cui si accosta per la fine grazia, la sensibilità delicata, l'autenticità, la modestia e la purezza, quando offre erbe e fiori agli astanti e, di conseguenza, sembra citare *Hamlet*, tragedia riconducibile a *The Winter's Tale* per le sottili considerazioni sul medium teatrale e, dunque, sul rapporto realtà-artificio:

[...] Reverend Sirs,
For you, there's rosemary, and rue; these keep
Seeming and savour all the winter long.
[...] Here's flowers for you:
Hot lavender, mints, savory, marjoram,
The marigold [...].
(*The Winter's Tale*, IV, iv: 73-75, 103-105)

Dichiarando di non curarsi di “cercare polloni per fare innesti di violaciocche screziate”, Perdita ripudia l'artificio e l'intervento umano nel mondo della natura

²¹ *The Winter's Tale*, III, iii: 83-86.

²² Knight, 1982.

²³ “There's fennel for you, and columbines. There's rue for you. [...] There's a daisy”. *Hamlet*, IV, v: 177-181.

e viene a entrare nel cuore del paragone caro alla cultura del Cinquecento e del Seicento: “I care not / To get slips of [streak'd gillivors]”²⁴. Se Perdita considera arte e natura rivali (“There is an art which, in their piedness, shares / With great creating nature”)²⁵ e rifiuta di creare con l’artificio innesti vegetali e fiori dai colori screziati, Polissene, al contrario, ritiene che la natura possa essere migliorata grazie all’arte e giunge a intravedere nella natura una dimensione artistica, o un reciproco scambio di ruoli tra arte e natura:

[...] over that art,
Which you say adds to nature, is an art
That nature makes. [...] This is an art
Which does mend nature – change it rather – but
The art itself is nature²⁶.
(*The Winter's Tale*, IV, iv: 90-92, 95-97)

Nel discorso di Perdita si possono riscontrare riferimenti alla polemica contemporanea sugli esperimenti botanici, percepiti come metafora dell’intrusione forzata e illegittima dell’artificio nel mondo naturale: accanto a ibridi artificiali, fioriture fuori stagione e fiori dai colori e dalle screziature stravaganti, i ‘fiori doppi’ rappresentano il risultato più ambito e ammirato. L’erborista John Parkinson, esasperato dalle aberrazioni e gli eccessi praticati sul mondo vegetale e contrapponendo eloquentemente il termine *art* a *nature* e *naturally*, dichiarerà con perentorietà che ostinarsi a creare fiori doppi è una mera perversione perché discosta l’umanità dalla natura: “there is not any art whereby any *flower* may be made grow *double*, that was naturally single, nor of any other sent or colour than it first had by nature”²⁷. Anche l’influente teorico George Puttenham associa il concetto di doppiezza all’universo vegetale e, come Perdita, nomina precisamente la *gilliflowre*, la violaciocca, come esempio di *double flower*:

The gardiner by his arte wil not onely make an herbe, or flower, or fruite, come forth in his season without impediment, but also will embellish the same in vertue, shape, odour and taste, that nature of her selfe would neuer haue done: as to make the single *gilliflowre*, or marigold, or daisie, *double*: and the white rose, redde, yellow, or carnation, [...] or any

²⁴ *The Winter's Tale*, IV, iv: 83-84.

²⁵ *The Winter's Tale*, IV, iv: 87-88. “c’è un’arte [...] che rivaleggia con la grande natura creatrice”. Serpieri, 2001: 365.

²⁶ “al di sopra di quell’arte che voi dite aggiungere qualcosa alla natura, c’è un’arte che la natura stessa crea. [...] Questa è un’arte che emenda la natura, anzi la cambia, ma questa stessa arte è natura”. Serpieri, 2001: 365-366.

²⁷ Parkinson, 1976.

other figure he will: any which things nature could not doe without mans helpe and arte. These actions are most when they be most *artificiall*. (c.n.)²⁸

Condannando, come Francis Bacon e John Parkinson, la sconsiderata intrusione umana nel mondo naturale e l'eccesso di artificiosità che ne consegue, e portando come esempio la discutibile consuetudine di modificare i colori e i cicli riproduttivi delle piante, Andrew Marvell utilizzerà ancora l'aggettivo *double*:

The Pink grew then as *double* as his Mind;
 The nutriment did change the kind.
 [...] No Plant now knew the Stock from which it came;
 [...] And in the Cherry he does Nature vex,
 To procreate without a Sex.
 ("The Mower against Gardens", vv. 9-10, 23, 29-30. c.n.)

Nel discorso di Polissene, al contrario, appaiono evidenti echi dell'estetica del sublime suggerita dallo Pseudo-Longino secondo cui la natura deve essere 'migliorata' da un'arte che sembra non esserci: invertendo il rapporto tra arte e natura, lo scrittore greco afferma che "l'arte è perfetta, quando sembra essere natura; mentre la natura raggiunge il suo scopo quando presuppone l'arte senza che ce ne accorgiamo"²⁹. Puttenham auspica, come lo Pseudo-Longino e Polissene, un rapporto paradossale tra arte e natura, imitazione e creazione, affermando che l'arte spesso cessa di limitarsi ad 'aiutare' la natura per giungere ad 'alterarla' e addirittura 'superarla'. Se secondo lo Pseudo-Longino "conviene che l'arte sia di sussidio alla natura in ogni circostanza; la loro reciproca alleanza può forse porre le condizioni per l'opera perfetta"³⁰, secondo Puttenham:

In some cases we say arte is an ayde and coadiutor to nature, and a furtherer of her actions to good efect. [...] In another respect arte is not only an *aide* and *coadiutor* to nature in all her actions, but an *alterer* of them, and in some sort a *surmounter* of her skill, so as by means of it her owne effects shall appeare more beautiful or strange and miraculous (c.n.)³¹.

Accostandosi a Puttenham, ma spostando il paragone dal campo naturale a quello artistico e venendo a approdare al dibattito imitazione/invenzione³²,

²⁸ Puttenham, 1970: 303-304.

²⁹ Pseudo-Longino, 1991: 261.

³⁰ Pseudo-Longino, 1991: 349.

³¹ Puttenham, 1970: 303-304.

³² Il rapporto imitazione/invenzione è indagato con particolare vivacità nel diciassettesimo secolo. Si veda Romero Allué, 2005: 239-252.

Philip Sidney considera il poeta come un dio in grado di creare, attraverso opere che ‘trascendono’ e ‘migliorano’ la natura, *another nature*:

only the poet [...], lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature³³.

All’interno di un’opera che ama i paradossi e i rovesciamenti, mi sembra molto interessante la scelta di presentare in maniera ambigua Perdita, quasi a volere ribaltare il valore del suo discorso. Se si considera che, secondo le teorie formulate da Sidney e Puttenham nei loro influentissimi trattati, ‘l’arte tutto migliora’, il principe Florizel (il figlio di Polissene innamorato di Perdita che si traveste da pastore per poterla frequentare) associa obliquamente l’amata alla dimensione artistica quando le dice “tu migliori tutto ciò che è già stato fatto”: “What you do, / Still betters what is done”³⁴.

Sono convinta che anche la citazione indiretta del mito di Pigmaliione in *The Winter’s Tale* sia riferibile al dibattito tra Perdita e Polissene: Ovidio indaga la relazione tra arte e natura in maniera assai diffusa nel poema delle *Metamorfosi* ma è precisamente quando racconta come la statua creata da Pigmaliione assume vita, ossia come l’arte viene a identificarsi con la natura, che giunge a dichiarare che l’arte si dissimula con la sua stessa arte – “ars adeo latet arte”³⁵. Collegandosi al poema ovidiano, Shakespeare immagina che la statua di Ermione, come quella scolpita da Pigmaliione, sia così straordinariamente verosimile che il suo autore, Giulio Romano, “toglierebbe il mestiere alla Natura, tanto perfettamente la imita”: “Julio Romano [...] would beguile Nature of her custom, so perfectly he is her ape”³⁶. Il riferimento a Giulio Romano, discepolo e collaboratore di Raffaello, risulta sorprendente e illogico se si considera che *The Winter’s Tale* è ambientato in epoca classica, ma ritengo che esso possa assumere coerenza se lo si colloca all’interno del paragone arte/natura – come fa lo stesso Shakespeare. Nell’aprile del 1520 molti letterati e uomini di cultura, tra cui Ludovico Ariosto, Pandolfo Pico della Mirandola, Pietro Bembo e Baldassarre Castiglione, si dedicano a redigere composizioni per piangere la morte prematura di Raffaello, avvenuta la notte del 6 aprile³⁷. Tra le numerose composizioni per onorare la memoria dell’illustre urbinata, Giorgio Vasari cita la lirica di Castiglione e l’epi-

³³ Sidney, 2002: 216.

³⁴ *The Winter’s Tale*, IV, iv: 135-136.

³⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, X: 252.

³⁶ *The Winter’s Tale*, V, ii: 98-99.

³⁷ Si veda Pagliaroli, 2013: 292-299.

taffio scritto da Bembo, il cui distico finale concentra mirabilmente il dibattito in questione e, in particolare, il vicendevole scambio tra arte e natura. Basando il ragionamento sul paradosso, Bembo dichiara che la natura, “gran madre di tutte le cose” (*rerum magna parens*), è spaventata dall’arte di Raffaello e, allo stesso tempo, si identifica con essa³⁸:

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
rerum magna parens, et moriente mori³⁹.

[Qui giace quel Raffaello dal quale la gran madre delle cose temette
di essere vinta mentre egli era vivo e, mentre moriva, di morire]

Dato che, come già osservato da Vasari, Giulio Romano è l’erede e il continuatore di Raffaello al punto che è tuttora arduo stabilire con certezza la paternità di alcune loro opere⁴⁰, mi sembra lecito accostare il distico finale dell’epitaffio di Bembo all’opera di Giulio Romano e, di conseguenza, a uno dei temi centrali di *The Winter's Tale*.

Il fatto che Ovidio si trovi in linea con i versi che Bembo dedica a Raffaello e con l’estetica ‘artificiosamente naturale’ dello Pseudo-Longino anche quando descrive la grotta di Diana può fare supporre che, attraverso il paragone arte/natura, Shakespeare voglia alludere al culto della regina Elisabetta, la ‘regina vergine’ che, tra i nomi della mitologia classica volti a celebrarne il mito vivente, predilige precisamente *Astraea* e *Cynthia*, ossia Diana. In uno scambio reciproco di ruoli tra arte e natura, Ovidio afferma che la grotta di Diana è perfetta, ma non per arte umana: “la natura, col suo estro, ha qui fatto un lavoro che pare artificiale”⁴¹. Descrivendo il mito di Diana e Atteone, Giambattista Marino si inserisce nel vivace dibattito riprendendo quasi alla lettera la descrizione ovidiana della “spaziosa spelonca” della dea vergine e il rapporto paradossale e inverso tra arte e natura, qui divenuta “discepola de l’arte altrui”:

Ben par ch’ivi natura
de’ cittadini intagli
imitando i lavori, abbia voluto
discepola de l’arte altrui mostrarsi.
 (“Atteone”, vv. 307-310)

³⁸ L’iscrizione di Bembo si trova oggi sopra la sepoltura di Raffaello, nella ‘Rotonda’ (il Pantheon).

³⁹ Vasari, 1991: 641.

⁴⁰ “erede del graziosissimo Raffaello sì ne’ costumi, quanto nella bellezza delle figure nell’arte della pittura”. Vasari, 1991: 829.

⁴¹ “antrum nemorale recessu / arte laboratum nulla: simulaverit artem / ingenio natura suo”. Ovidio, *Metamorfosi*, III: 157-159.

In *The Winter's Tale*, come in tutti gli ultimi *romances* shakespeariani, la dimensione culturale-artistica è presentata in maniera esplicita e concreta attraverso la forma e gli strumenti offerti dal medium teatrale. Sono assai frequenti i riferimenti metateatrali e, di conseguenza, le considerazioni sul rapporto tra realtà e rappresentazione, o tra arte e natura. Se si considera che il topos del mondo come teatro, che risale a Platone⁴², trova terreno fertile nella cultura tardorinascimentale e sconfinava nell'associazione tra il giardino – figura del mondo – e il teatro, la seconda parte di *The Winter's Tale*, che ha luogo in una sorta di giardino edenico delle origini, può essere letta come doppia metafora del mondo. Oltre a elementi desunti direttamente e concretamente dal teatro, come un *masque* rappresentato da dodici contadini travestiti da satiri, racconti, canzoni, ballate e danze, *The Winter's Tale* presenta innumerevoli riferimenti verbali alla metafora del mondo come teatro. Tutti i personaggi dell'opera si dimostrano sin dall'inizio consapevoli del loro ruolo di attori nel gran teatro del mondo e, quasi a incorniciare l'opera all'interno di questa metafora, Leonte apre e chiude *The Winter's Tale* associando la vita a una rappresentazione teatrale: se in apertura spiega al figlioletto Mamilio che in famiglia si sta recitando un ruolo tragico (“so disgrac'd a part”)⁴³, in chiusura, dopo la riconciliazione e il perdono generale, esorterà gli astanti a chiarire la parte rappresentata da ciascuno – “we may leisurely / Each one demand, and answer to his part / Perform'd in this wide gap of time”⁴⁴.

Come Leonte inaugura e conclude circolarmente l'opera con l'idea classica del *theatrum mundi*, così il personaggio del Tempo, una sorta di coro che funge da asse centrale dell'opera, o da demarcazione tra la tragedia e la commedia, si rivolge al pubblico chiedendo di accettare che sul suo palcoscenico siano passati molti anni:

[...] Your patience this allowing,
I turn my glass, and give my scene such growing
As you had slept between [...].
(*The Winter's Tale*, IV, i: 15-17)

La scena della statua di Ermione che alla fine dell'opera si rianima è interpretabile come un ulteriore riferimento al teatro, come un'allusione al potere sovrumano del drammaturgo, in grado di instillare vita alla materia inanimata con le sue

⁴² Per l'identificazione mondo-teatro, si vedano, tra gli altri, Curtius, 1948 (trad. it. 1997) e Yates, 1969.

⁴³ “Go, play, boy, play: thy mother plays, and I / Play too; but so disgrac'd a part, whose issue / Will hiss me to my grave”. *The Winter's Tale*, I, ii: 187-189.

⁴⁴ *The Winter's Tale*, V, iii: 152-154.

arti taumaturgiche, magiche, divine. Come sembra suggerire Amleto meditando sul dibattito imitazione/invenzione, il teatro non è soltanto lo specchio della natura, la copia mimetica del mondo, ma lo strumento che consente di capire e di arrivare a verità metafisiche. Sono convinta che l'associazione indiretta tra Perdita e Ofelia, e dunque tra *The Winter's Tale* e *Hamlet*, sia riconducibile alle celebri considerazioni di Amleto su come si debba recitare e cosa significhi il teatro, sia riconducibile cioè agli interrogativi sul rapporto teatro-realtà che Shakespeare riprende e rielabora con rinnovata passione negli ultimi *romances*. Se il teatro è metafora della vita e l'attore è identificabile con l'umanità tutta, il drammaturgo e il regista, come il poeta per Sidney, divengono figura di Dio: è probabilmente questo il motivo per cui Prospero, il protagonista della *Tempesta* generalmente letto e interpretato come una proiezione di Shakespeare stesso, è un mago, un demiurgo, un regista, un dio che prevede e determina le sorti di tutti.

“A sad tale's best for winter”. Il tempo e lo spazio del mito

Gli spazi e i tempi in cui si svolge la storia di *The Winter's Tale* sono remoti, irreali, fantastici, magici. Nel mescolare re e rustici, principi e pastori, nel fare passare addirittura sedici anni tra la prima e la seconda parte e nello spostare le scene dalla Sicilia alla Boemia per poi tornare circolarmente in Sicilia, Shakespeare non rispetta il principio classico di unità di tempo, luogo, azione e classi sociali, quasi in risposta polemica ai precetti drammaturgici formulati da Sidney in *The Defence of Poesy*, un trattato che, assieme a *The Arte of English Poesie* di Puttenham, esercita un'influenza enorme sugli scrittori di epoca elisabettiana e giacomiana: soffermandosi criticamente sulla mancanza di misura, regole e verosimiglianza tipica del teatro elisabettiano, Sidney esorta i drammaturghi a rispettare i principî aristotelici (“Aristotle's precept and common reason”), a ricordare che e “a tragedy is tied to the laws of poesy” e a evitare di “mingling kings and clowns”⁴⁵.

In *The Winter's Tale* l'azione si svolge tra la Sicilia e una Boemia indefinita geograficamente: se l'assurdo sbocco sul mare della Boemia, definito da Frye ‘anacronismo spaziale’⁴⁶, enfatizza la sostanza irreal e fiabesca del *romance*, la scelta di trasformare la Boemia in luogo arcadico e la Sicilia (per tradizione sede dell’Arcadia) nel luogo della corte e della cultura pone l'accento sulla sostanza capovolta dell'opera. A questo si aggiunga la confusione tra Delfo e Delo⁴⁷, i

⁴⁵ Sidney, 2002: 243, 244.

⁴⁶ “in the romances [there is] a technique of what might be called spatial anachronism”. Frye, 1967: 65.

⁴⁷ Leonte dice di avere mandato due nobili siciliani a consultare l'oracolo di Delfo, ma in realtà si sta riferendo a Delo, l'isola in cui è nato Apollo: “I have dispatch'd in post / To sacred Delphos, to Apollo's Temple, / Cleomenes and Dion”. *The Winter's Tale*, II, i: 182-183.

molti anni che passano tra la parte della tragedia e quella della commedia, il contatto tra aristocratici e pastori e le numerose imprecisioni temporali: sebbene la storia abbia luogo in un mondo classico precristiano, si allude esplicitamente alla Pentecoste⁴⁸ e c'è, come si è detto, un preciso riferimento a Giulio Romano, *the rare Italian master* che crea la statua di Ermione⁴⁹. Oltre a non essere chiaro se tra la prima e la seconda parte passino quindici o sedici anni⁵⁰, le stagioni in cui ha luogo l'azione non sono definite in maniera coerente: mentre pare fuori di dubbio che la parte tragica abbia luogo in inverno⁵¹, la sezione pastorale della commedia si svolge in un periodo temporale imprecisato, un periodo che in alcune occasioni sembra l'autunno, talvolta l'inverno, in altre occasioni la primavera e, in altre ancora, l'estate. L'anziano re di Boemia Polissene dice di accettare i "fiori dell'inverno" offertigli da Perdita⁵² che, invece, osserva come "non sia ancora morta l'estate e non sia ancora nato il tremante inverno"⁵³. Sebbene la stessa Perdita faccia riferimento all'inverno nel rispondere alle lusinghe di Camillo⁵⁴, subito dopo allude ancora una volta all'estate inoltrata e nega esplicitamente che sia primavera quando, nell'offrire "fiori di mezza estate" a Florizel, nota l'assenza di fiori primaverili quali narcisi, violette, primule, fritillarie, gigli, fiordalisi con cui vorrebbe creare ghirlande da potergli donare: "these are flowers / Of middle summer [...] / I would I had some flowers o' th' spring / [...] daffodils, [...] violets, [...] pale primroses, [...] bold oxlips, [...] the crown imperial, [...] lilies of all kinds, the flor-de-luce being one. O, these I lack, / To make you garlands of"⁵⁵.

Tuttavia, se si considera che l'intera sezione pastorale si svolge durante la sagra della tosatura, una festività molto importante in Inghilterra che si celebra

⁴⁸ Consapevole del proprio ruolo di attrice nel gran teatro del mondo, Perdita esclama: "Methinks I play as I have seen them do / In Whitsun pastorals". *The Winter's Tale*, IV, iv: vv. 133-134.

⁴⁹ "her mother's statue, [...] a piece many years in doing and now newly performed by the rare Italian master, Julio Romano". *The Winter's Tale*, V, ii: 94-97.

⁵⁰ Se il Tempo annuncia che tra la prima e la seconda parte della storia sono passati sedici anni, Camillo, il consigliere del re di Sicilia ora al servizio del re di Boemia, subito dopo dichiara che ne sono passati quindici: si confronti "I slide o'er sixteen years" con "It is fifteen years since I saw my country". *The Winter's Tale*, IV, i: 4-5; IV, ii: 4.

⁵¹ All'inizio dell'opera, Mamilio si appresta a raccontare alla madre una triste storia di spettri "che si addice all'inverno": "A sad tale's best for winter: I have one / Of sprites and goblins". *The Winter's Tale*, II, i: 25-26.

⁵² "Shepherdess - / A fair one are you - well you fit our ages / With flowers of winter". *The Winter's Tale*, IV, iv: 76-78.

⁵³ "Sir, the year growing ancient, / Not yet on summer's death nor on the birth / Of trembling winter". *The Winter's Tale*, IV, iv: 79-81.

⁵⁴ "Out, alas! / You'd be so lean that blasts of January / Would blow you through and through". *The Winter's Tale*, IV, iv: 110-112.

⁵⁵ *The Winter's Tale*, IV, iv: 106-107, 113, 118-127.

per tradizione in giugno⁵⁶, sembra logico concludere che la seconda parte dell'opera ha luogo a fine primavera. A questo proposito, è assai interessante il fatto che Florizel associ esplicitamente Perdita alla dea Flora. Durante la *sheep-shearing feast* di cui la giovane è stata eletta regina, Florizel apprezza le ghirlande di fiori che la adornano e si rivolge a lei dicendole “non siete una pastora, ma Flora che appare in aprile: questa vostra festa della tosatura è un incontro degli dèi minori e voi ne siete la regina”:

These your unusual weeds, to each part of you
Do give a life: no shepherdess, but Flora
Peering in April's front. This your sheep-shearing
Is a meeting of the petty gods,
And you the queen on 't.
(*The Winter's Tale*, IV, iv: 1-5)

Flora, dea dei fiori e dei giardini, è anche la dea della primavera: dato che durante i *Floralia*, le feste romane celebrate il 28 aprile in suo onore, le giovani donne solevano cingersi la testa di corone di fiori, Flora è solitamente rappresentata iconograficamente come una giovane nel fiore dell'età che indossa e offre ghirlande di fiori, esattamente come la sedicenne Perdita, che si adorna con *unusual weeds* e crea *garlands* da donare agli ospiti della festa. Anche il nome di Florizel, l'unico, insieme a quello di Perdita, privo di legami con personaggi della letteratura e della mitologia classica⁵⁷, si accosta alla dea dei fiori e, di conseguenza, pone l'enfasi sulla primavera, il tempo della commedia: come le fondamentali mitiche di tutta la letteratura, secondo Frye, sono il ciclo della natura, così la base primitiva o mitica della commedia è un movimento verso la rinascita e il rinnovamento della potenza della natura⁵⁸.

Il pittore preraffaelita Frederick Sandys sembra accogliere i nessi tra la giovane e la dea Flora osservati da Florizel perché, accostandosi all'iconologia classica, nel 1866 raffigura Perdita su uno sfondo fiorito, con la testa coronata di fiori e il seno ornato da una ghirlanda, come la regina dei *Floralia* romani (figura 1). Anche l'attrice Mary Anderson, interpretando il ruolo di Perdita nel 1887, rappresenta la giovane nelle vesti della dea Flora (figura 2), come faranno successivamente quasi tutte le attrici, sin dai primi anni del Novecento: una fotografia di

⁵⁶ Come documenta la *Ninth Eclogue* di Michael Drayton, pubblicata nel 1606, la *sheep-shearing feast* è una festività popolare molto elaborata e costosa che si svolge a metà giugno (vv. 186-187). Si veda Pafford, 1988: 83n.

⁵⁷ Come si è detto, Florizel assume il nome 'Doricle', uno dei figli di Priamo, re di Troia, nel travestimento pastorale.

⁵⁸ Si vedano Frye, 1957 e 1967.



Figura 1. Anthony Frederick Augustus Sandys, *Perdita*, 1866 (olio su tela). Collezione privata.



Figura 2. Mary Anderson nel ruolo di Perdita. Fotografia di Henry van der Weyde, 1887.

Percy Guttenberg realizzata nel 1911 in occasione del terzo centenario del *Racconto d'inverno* mostra Lilian Christine nei panni di Perdita in una foggia che evoca esplicitamente Flora (figura 3). Mi sembra interessante notare che sia Frederick Sandys che le attrici succitate presentano Perdita con i capelli fluttuanti: oltre a essere un ulteriore riferimento alle rappresentazioni classiche della dea dei fiori con le lunghe chiome sciolte sulle spalle, questa scelta estetica può essere interpretata come un'allusione obliqua a Zefiro, il tiepido vento di ponente che spira in primavera e sposo di Flora. Ovidio racconta che Zefiro, innamoratosi di Flora, la rapisce e poi la sposa, accordandole di regnare sui fiori: se si osserva che Ovidio si sofferma sui "tiepidi venti di Zefiro che soffiano sui fiori" precisamente quando descrive l'età dell'oro, l'epoca in cui *ver erat aeternum* ("era primavera eterna")⁵⁹, la scelta shakespeariana di attribuire a Perdita, regina della festa agreste, tutte le caratteristiche della dea dei fiori rende legittimo supporre che la seconda parte di *The Winter's Tale* si svolga in primavera e, più precisamente, in aprile, il mese consacrato a Flora dalle popolazioni sabine, o, ancora più precisamente, dal 28 aprile al 3 maggio, il periodo in cui i romani celebravano la sua festa⁶⁰. Se, come documenta Pierre Grimal, Flora è all'origine della nascita di Marzo, il cui nome è portato dal primo mese della primavera⁶¹, si può congetturare che la scena pastorale di *The Winter's Tale* abbia invece luogo all'inizio della primavera. Alla luce dell'identificazione Perdita-Flora, ritengo di potere affermare che il *masque* in cui danzano dodici contadini travestiti da satiri (IV, iv: 344) si possa leggere come un'ulteriore allusione alla dea dei fiori e della primavera: oltre a evocare le danze e le rappresentazioni teatrali che venivano inscenate durante le feste in suo onore, i dodici satiri sembrano evocare i dodici flamini minori (forse i *petty gods*, "gli dèi minori" nominati da Florizel)⁶² istituiti da Numa, di cui uno era il sacerdote particolare di Flora. La danza dei dodici satiri è anche un chiaro riferimento al dio Pan, il dio dell'Arcadia, la terra in cui regna eternamente la primavera, la stagione della dea Flora. Inoltre, essendo il dodici il numero che simbolicamente rappresenta la riunione dei contrari in quanto è il prodotto dei numeri tre e quattro, il numero dei satiri del *masque* rispecchia la struttura e l'intero assunto dell'opera.

⁵⁹ "Ver erat aeternum. Placidique tepentibus auris / mulcebant Zephyri natos sine semine flores". Ovidio, *Metamorfosi*, I: 107-108.

⁶⁰ Le succitate parole di Florizel sembrano effettivamente indicare che la festa della tosatura si svolge in aprile: "no shepherdess, but Flora / Peering in April's front". *The Winter's Tale*, IV, iv: 2-3.

⁶¹ Giunone, irritata per la nascita di Minerva, uscita fuori spontaneamente dalla testa di Giove, volle concepire un figlio da sola: si rivolse a Flora, che le diede un fiore il cui semplice tocco rendeva una donna feconda e grazie al quale diede alla luce Marzo. Cfr. Grimal, 2009.

⁶² Celebrando l'amata, Florizel allude agli dèi minori di cui ella è regina: "This your sheep-shearing / Is a meeting of the petty gods, / And you the queen on 't". *The Winter's Tale*, IV, iv: 3-5.



Figura 3. Lilian Christine nel ruolo di Perdita e Harvey Braban nel ruolo di Florizel. Fotografia di Percy Guttenberg, 1911.

Sono convinta che le clamorose imprecisioni geografiche, cronologiche e stagionali di *The Winter's Tale* non siano dovute all'ignoranza e alla trascuratezza di Shakespeare, come si è affermato per secoli, ma alla sua scelta di privare l'opera delle coordinate spazio-temporali appartenenti al mondo della logica e della realtà per renderla fantastica, metafisica e, soprattutto, universale. Non si dimentichi che il termine *tale* ha a che fare con qualcosa di non vero, da non prendere sul serio, e che l'espressione inglese *winter's tale* non implica che i fatti raccontati debbano avere luogo necessariamente nella stagione fredda: un 'racconto d'inverno' è una storia da narrare nelle sere d'inverno accanto al caminetto per passare il tempo, è una fiaba con spiriti, profezie e potenza del destino⁶³. Con *The Winter's Tale* Shakespeare sembra anticipare il concetto di *willing suspension of disbelief*, la teoria, enunciata nel 1765 da Samuel Johnson nella *Preface to Shakespeare* e successivamente rielaborata da S.T. Coleridge, secondo cui è necessario abbandonare la dimensione razionale per potere godere della sostanza visionaria, emotiva, onirica, sovrannaturale, dell'opera d'arte. Credo che la frase con cui Paulina esorta gli astanti a "risvegliare la fede" ("It is requir'd / You do awake your faith")⁶⁴ prima di svelare la 'statua vivente' di Ermione possa essere letta come un'esortazione a 'sospendere l'incredulità': se si ricorda che tra il 1814 e il 1816 Coleridge si dedica alla scrittura di *Zapolya*, un'opera il cui sottotitolo precisa che è "in humble imitation of *The Winter's Tale*", l'accostamento tra l'ultimo Shakespeare e il poeta romantico acquista ulteriore legittimità. Attraverso una *willing suspension of disbelief* ante litteram suscitata da Paulina negli astanti e da Shakespeare nel lettore/spettatore, *The Winter's Tale* trasforma i personaggi, i luoghi e gli eventi della storia in archetipi universali, così come le domande sollevate dall'opera divengono interrogativi esistenziali.

Credo che anche la scelta di privare del nome proprio due personaggi della parte 'comica' cui è riservato uno spazio e un ruolo considerevole abbia lo scopo di universalizzare l'opera: il pastore boemo che trova Perdita neonata e la alleva come una figlia è chiamato semplicemente *Shepherd* ('Pastore') e suo figlio *Clown* ('Rustico', 'Contadino', 'Buffone'). Inoltre, se il giardino è metafora del mondo, si comprende perché la seconda parte dell'opera abbia luogo in una sorta di paradiso o giardino delle origini, così come, se l'Arcadia è il luogo della natura senza stagioni in cui regna un'eterna primavera, si comprende perché le scene pastorali si svolgano in un periodo indefinito che sembra abbracciare le quattro stagioni, venendo dunque a negarle tutte. Il tempo, il ciclo delle stagioni e la

⁶³ Secondo Strachey, "in the plays of the final period [...] we are no longer in the real world, but in a world of enchantment, of mystery, of wonder, a world of shifting visions, a world of hopeless anachronisms, a world in which anything may happen next". Strachey, 1922: 57.

⁶⁴ *The Winter's Tale*, V, iii: 94-95.

morte non esistono nell'età dell'oro, come riportano Esiodo e Ovidio⁶⁵, e la caratteristica precipua di ogni paradiso è la presenza di una primavera eterna e immutabile in cui foglie, germogli, fiori e frutti coesistono: evocando la classica età dell'oro, Edmund Spenser immagina che nel *Garden of Adonis* "there is continuall spring, and harvest there / Continuall, both meeting at one time"⁶⁶, così come nei *romances* shakespeariani il tempo si espande, diventa fluido, sembra appartenere alla dimensione del mito.

Se si considera che nelle carte geografiche dell'epoca la Boemia ha l'aspetto di una pianura perfettamente circolare circondata da una cerchia di monti, anche l'idea apparentemente incongrua di ricreare l'arcadica età dell'oro precisamente in Boemia pone l'accento sulla sostanza circolare e atemporale di *The Winter's Tale*: nel *Sidereus Nuncius* Galileo documenta l'opinione diffusa affermando che "regio [...] Bohemiæ, [...] montibus altissimis, inque peripheriam perfecti circuli dispositis, occluderetur undique" ("la regione della Boemia [è] tutt'intorno chiusa da monti altissimi e disposti perfettamente in circolo")⁶⁷.

Prima di analizzare le allusioni e i significati nascosti abilmente tra le righe del testo, giova riportare i fatti essenziali della storia boemo-siciliana, una storia di portata atemporale e universale che sembra seguire le varie fasi del ciclo della natura o di un processo alchemico. In un tempo remoto, Leonte, re di Sicilia, e la moglie Ermione, virtuosa e saggia, ospitano nella loro corte il re di Boemia Polissene, amico fraterno di Leonte dai tempi dell'infanzia. L'opera si apre con l'improvvisa gelosia, infondata e irragionevole, di Leonte, che cerca di convincere il consigliere Camillo ad avvelenare l'ospite boemo. Se si ricorda che Polissene e Leonte sono entrambi pretendenti di Elena di Troia, la scelta dei nomi sembra volere porre l'accento sulla rivalità in amore tra i due sovrani. Il consigliere Camillo, persona giusta ed equilibrata, avverte Polissene e fugge con lui in Boemia. Leonte fa imprigionare la moglie Ermione, che in carcere dà alla luce una bambina. Per impietosire Leonte, la nobile siciliana Paulina, figura di rara generosità e lealtà, gli porta la neonata, ma invano: in un primo momento Leonte comanda al marito di Paulina, Antigono, di uccidere la bambina ma poi gli ordina di abbandonarla su una spiaggia deserta, convinto sia il frutto dell'adulterio. Manda due messaggeri al tempio di Delo perché consultino l'oracolo di Apollo per sapere se Ermione è colpevole o innocente e, nel frattempo, fa processare la moglie Ermione per alto tradimento: durante il processo viene comunicato l'esi-

⁶⁵ Accostandosi a Esiodo, secondo cui le quattro stagioni appaiono soltanto all'età dell'argento e durante l'età dell'oro è eterna primavera, Ovidio afferma che durante la *auræ aetas* "ver erat æternum". Ovidio, *Metamorfosi*, I: 107.

⁶⁶ Spenser, *The Faerie Queene*, III, vi: 42.

⁶⁷ Galilei, 1993: 100, 101.

to dell'oracolo, che ha sentenziato che Ermione e Polissene sono innocenti, che la bimba è legittima e che il re rimarrà senza erede finché non si ritroverà ciò che si è perduto. Subito dopo la comunicazione dell'oracolo, il piccolo Mamilio, addolorato per le ingiustizie subite dalla madre, muore, Ermione sviene alla notizia e, poco dopo, Paulina ne annuncia la morte: considerando che anche la neonata è ormai destinata ad andare incontro a morte certa, Leonte comprende di avere perduto tutto. Sopraffatto dal dolore e dal rimorso, si prepara a vivere il resto della vita in penitenza, come comunica a Paulina in un accorato discorso in cui emerge l'idea di paradosso e antitesi e, soprattutto, l'idea che alla morte dell'anima segua una nuova vita (il re di Sicilia interpreta le lacrime per i lutti recenti come lo strumento per la propria 'rinascita'):

[...] Prithee, bring me
 To the dead bodies of my queen and son:
 One grave shall be for both: upon them shall
 The causes of their death appear, unto
 Our shame perpetual. Once a day I'll visit
 The chapel where they lie, and tears shed there
 Shall be my recreation.

(*The Winter's Tale*, III, ii: 234-240)

Alla fine del terzo atto, ossia al culmine della tensione emotiva, si conclude la tragedia e ha inizio la commedia: raggiunto il climax, la scena si sposta sulla costa di Boemia, dove i marinai siciliani sono annientati da una tempesta e dove Antigono, poco prima di essere ucciso da un orso, abbandona la neonata, chiamata Perdita. Le lacrime, percepite da Leonte come strumento di redenzione, e la tempesta marina, demarcazione tra la sezione tragica e quella pastorale, sono interpretabili alla luce della funzione purificatrice e rigeneratrice dell'acqua: indagando il simbolismo dell'acqua, Mircea Eliade argomenta che al 'diluvio' corrisponde la 'seconda morte' dell'anima, ossia la morte iniziatica attraverso il battesimo, e che l'annullamento momentaneo nell'indistinto è seguito da una nuova creazione e una nuova vita⁶⁸. Credo sia questo il motivo per cui nel preciso momento in cui il Clown trova Antigono divorato dall'orso, Perdita, con l'oro e i contrassegni che sono con lei, viene ritrovata dall'anziano pastore che la allevierà: la vecchiaia e la giovinezza, in maniera speculare, o a chiasmo, si incontrano e si intrecciano, come nel dibattito tra Polissene e Perdita e come nella struttura dei *romances* shakespeariani. Una frase pronunciata dal pastore evoca la riunione dei contrari, allude all'idea di rinascita e funge da divisione strutturale tra la

⁶⁸ Eliade, 1952; ed. it. 1991: 135-143

prima e la seconda parte, tra l'inverno e la primavera, la vecchiaia e la giovinezza, la morte e la nuova vita: osservando che il figlio incontra cose morenti e lui cose appena nate, il pastore dice al Clown "thou met'st with things dying, I with things new-born"⁶⁹. Più avanti, entusiasta delle ballate che il venditore ambulante Autolico ha portato alla festa della tosatura, il Clown ribadirà l'idea della fusione degli opposti e, allo stesso tempo, definirà l'essenza di *The Winter's Tale*: "I love a ballad but even too well, if it be doleful matter merrily set down; or a very pleasant thing indeed, and sung lamentably"⁷⁰.

Il quarto atto, cioè la parte che inaugura la commedia, si apre in maniera singolare perché appare in scena un personaggio che rappresenta il Tempo e che fa da epilogo della prima parte e da prologo della seconda: il Tempo si rivolge al pubblico nelle vesti del coro classico, si esprime in *heroic couplets* e usa un linguaggio antiquato, tradizionale, ampolloso e artificiale, venendo a distinguersi da tutti gli altri personaggi di *The Winter's Tale* – oltre al breve monologo del Tempo, soltanto le canzoni delle scene pastorali sono in versi rimati. Mi sembra molto interessante la scelta di introdurre nell'opera un personaggio con la funzione del coro classico perché evoca *The Tragical Historie of Doctor Faustus*, tragedia scritta da Christopher Marlowe circa vent'anni prima con cui *The Winter's Tale* ha legami profondi e oscuri: la tragedia di Marlowe è aperta e chiusa da un coro che si presenta in scena quattro volte, che si esprime in maniera aulica e formale e che è impersonato da un unico attore, secondo la consuetudine elisabettiana. Come il personaggio-coro di *Doctor Faustus* fa da cornice all'opera e offre al pubblico una sorta di lezione educativa e moraleggiante, così il Tempo-coro di *The Winter's Tale* funge da asse strutturale e ha la funzione di spiegare, come il *presenter* dei *masques*, il passaggio di tempo e spazio che ha luogo tra la parte tragica e quella comica. Ulteriori elementi legano le due opere all'apparenza molto diverse: l'intrecciarsi di *plot* e *subplot*, la presenza di un personaggio chiamato semplicemente 'Clown' e l'identificazione di Faustus con Ermete Trismegisto, una figura cui Shakespeare sembra alludere in *The Winter's Tale*, come si vedrà – sono convinta che, quando si rivolge al celebre teologo tedesco, incomparabile esperto di filosofia occulta, ermetismo e kabbalah, con l'epiteto 'Faustus tre volte sapiente' (*thrice learned Faustus*)⁷¹, l'imperatore Carlo V stia evocando in maniera piuttosto palese Hermes Trismegistus, o 'Ermete tre volte grande'.

Il Tempo di *The Winter's Tale* è singolare all'interno della produzione shakespeariana anche perché è del tutto diverso rispetto al Tempo, anch'esso antropo-

⁶⁹ *The Winter's Tale*, III, iii: 112-113.

⁷⁰ "Io amo fin troppo le ballate, basta che siano cose tristi trattate allegramente, oppure cose molto piacevoli cantate lamentosamente". *The Winter's Tale*, IV, iv: 189-192.

⁷¹ Marlowe, *The Tragical Historie of Doctor Faustus*, IV, i: 1205.

morfo, che il poeta presenta nei sonetti: se ‘il Tempo che divora’⁷² dei sonetti è una furia che tutto distrugge e rovina, una forza portatrice di decadenza, dolore, vecchiaia e morte, in *The Winter’s Tale* il Tempo diviene lo strumento che conduce alla verità, alla giustizia, all’ordine, alla giovinezza, alla gioia, all’armonia e alla riconciliazione con cui si chiude l’opera. Rendendo concreto l’adagio latino *temporis veritas filia*, il *romance* shakespeariano esprime la morale che il tempo trionfa sul male e porta alla luce la verità (*unfolds error*)⁷³, come annuncia sin dal sottotitolo l’opera ritenuta la fonte di ispirazione per la storia di *The Winter’s Tale*: la parte iniziale del lunghissimo titolo dell’opera di Robert Greene è *Pandosto. The Triumph of Time. Wherein is discovered by a pleasant History, that although by the means of sinister fortune Truth may be concealed, yet by Time, in spite of fortune, it is most manifestly revealed.*

Come il Tempo-coro funge da demarcazione tra le due parti simmetricamente contrapposte dell’opera, così il *song of the daffodils* cantato da Autolico (IV, iii: 1-22), l’allegra canzone di primavera che risponde in maniera speculare al triste racconto d’inverno narrato da Mamilio nella prima parte, sancisce l’inizio della commedia e introduce al mondo pastorale in cui Perdita è stata allevata. Quando Polissene scopre che il figlio Florizel, camuffato da rustico, frequenta un’umile pastora, si traveste anch’egli e si reca, insieme a Camillo, nel mondo arcadico in cui vive Perdita per porre fine alla storia d’amore. I comportamenti dispotici e gli atteggiamenti minacciosi di Polissene riflettono quelli di Leonte all’inizio dell’opera, venendo in tal modo a inserirsi nello schema di simmetrie che esiste tra la prima e la seconda parte di *The Winter’s Tale*⁷⁴. Intuendo che la situazione sta per precipitare, Camillo consiglia ai giovani innamorati di fuggire in Sicilia, dove li seguiranno lo stesso Camillo e Polissene. Dato che, grazie a Autolico, anche il pastore e il figlio si imbarcano nella nave che li porta in Sicilia, si ritorna circolarmente alla corte di Leonte, dove si sciolgono i nodi e dove ha finalmente luogo la riunione, la rivelazione, il riconoscimento, il perdono e la riconciliazione. La nobile e generosa Paulina, che, come tutti i personaggi femminili nell’opera, ha un ruolo centrale nel processo di redenzione⁷⁵, si offre di mostrare una statua che assomiglia a Ermione, opera di Giulio Romano. Quando il dolore di Leonte

⁷² “Devouring Time blunt thou the Lion’s paws”. Shakespeare, sonetto xix: 1.

⁷³ Il Tempo dice di essere colui che “rivela gli errori”. *The Winter’s Tale*, IV, i: 2.

⁷⁴ Come suggerisce Frye (1967), *The Winter’s Tale* è interpretabile come un dittico in cui la prima parte è il ‘racconto d’inverno’, ossia la gelosia di Leonte, la calunnia di Ermione, l’abbandono di Perdita e la morte di Antigono, e la seconda parte è la ‘canzone di primavera’, ossia l’amore di Florizel per Perdita, il riconoscimento di quest’ultima, la ‘rinascita’ di Ermione e le nozze imminenti tra i due giovani.

⁷⁵ Si veda Adelman, 1992: 198-238.

si fa insopportabile alla vista dell'immagine della moglie, Paulina annuncia a tutti gli astanti che "è necessario risvegliare la fede" ("It is requir'd / You do awake your faith"), ordina solennemente che venga suonata musica e comanda alla statua di muoversi. La musica inizia a suonare e Ermione scende dal piedistallo, lasciando tutti sconcertati. Rivolgendosi alla figlia ritrovata, spiega che, avendo a suo tempo appreso da Paulina il responso dell'oracolo di Apollo, non si è lasciata morire per poterla rivedere:

[...] thou shalt hear that I,
Knowing by Paulina that the Oracle
Gave hope thou wast in being, have preserv'd
Myself to see the issue.
(*The Winter's Tale*, V, iii: 125-128)

L'opera si chiude con la promessa delle nozze imminenti tra Florizel, principe di Boemia, e Perdita, principessa di Sicilia, entrambi sedicenni.

"And thou, good goddess Nature". Le dee del grano

Le vicende in sé possono apparire sensazionali e spettacolari ma possono anche sembrare povere e insignificanti dal punto di vista dei contenuti. La critica è tuttora discordante nel valutare la fase finale di Shakespeare. Se nell'Ottocento si sviluppa la nota teoria secondo cui le ultime opere del bardo rappresentano l'espressione della tranquillità e la serenità tipiche di chi si è ritirato dalle scene, all'inizio del Novecento esse sono di nuovo considerate opere scadenti, il frutto di un drammaturgo ormai stanco e privo di ispirazione, come documentano i celebri commenti di Lytton Strachey: pur riscontrando la presenza di un *new method*, Strachey individua negli ultimi *romances* carenza di spessore nei personaggi e una *singular carelessness* generale. Se per alcuni i drammi romanzeschi rappresentano un'indubbia caduta della vena creativa di Shakespeare, per altri il ritorno a una sorta di Medioevo fantastico e allegorico costituisce il culmine e la summa del suo genio e del suo pensiero: accostandosi a Dowden, secondo cui l'ultima fase di Shakespeare è *on the Heights*, Frye ritiene che il ritorno al *romance* sia il momento più alto della sua produzione teatrale – "the turn to romance in Shakespeare's last phase represents a genuine culmination"⁷⁶.

La critica più recente tende a considerare gli ultimi quattro drammi come esperimenti nella lingua, nei contenuti e nella forma⁷⁷, oppure li interpreta come

⁷⁶ Frye, 1967: 7.

⁷⁷ Strachey anticipa l'idea che gli ultimi *romances* siano esperimenti di forma e stile: "It is difficult to resist the conclusion that he was getting bored himself. Bored with people, bored with real life,

un'allegoria della vita di Shakespeare, come una sorta di autobiografia segreta, cifrata, misteriosa⁷⁸. L'unica certezza è che le ultime opere teatrali del bardo si ispirano alla cultura classica e medievale e, indirettamente, al dramma celtico: dal teatro celtico e medievale *The Winter's Tale* desume e conserva l'idea quasi manichea della lotta allegorica tra le forze del bene e del male, tra vita e morte, giorno e notte, luce e tenebra, vecchiaia e gioventù, inverno e primavera. Se si ricorda che le prime rappresentazioni celtiche sono legate ai rituali per la fertilità della terra e della vegetazione, ai cicli di nascita, morte e rinascita, si comprende il ruolo centrale che rivestono i cicli stagionali e la natura negli ultimi drammi di Shakespeare. Partendo dal presupposto che i *romances* riprendono lo stile delle commedie scritte da Shakespeare dieci anni prima, cioè quel gusto medievale amato dalla regina Elisabetta e utilizzato dai poeti di corte per celebrarla, credo che *The Winter's Tale* possa essere letto secondo tre prospettive, distinte ma saldamente legate tra loro: l'opera si presta a un'interpretazione 'pagana' legata alla natura, accolta quasi unanimemente dalla critica⁷⁹, a un'interpretazione politica e a una ermetica.

Se, citando Frye, le fondamenta mitiche di tutta la letteratura sono il ciclo della natura, *The Winter's Tale* può essere letto alla luce dei riti e dei miti connessi ai ritmi stagionali e alle divinità della vegetazione e Perdita, che Florizel associa esplicitamente a Flora, è interpretabile come Persefone, la giovane figlia di Zeus e Demetra rapita da Ade che per molti versi è accomunabile a Flora. Lamentando l'assenza di fiori di primavera con cui vorrebbe creare ghirlande da donare all'amato, è la stessa Perdita a invocare Proserpina, la versione italica di Persefone, e a ricordarne la storia: "O Proserpina, avessi io ora quei fiori che per lo spavento lasciasti cadere dal cocchio di Dite!" ("O Proserpina, / For the flowers now that, frightened, thou let'st fall / From Dis's waggon!")⁸⁰. Ovidio narra che Dite (la trasposizione romana di Ade) rapisce la fanciulla precisamente in Sicilia mentre questa è intenta a cogliere fiori primaverili (*vernus flores*)⁸¹ e la trascina negli inferi, dove diviene sua sposa e regina. Cerere, l'equivalente romano di

bored with drama, bored, in fact, with everything except poetry and poetical dreams. He is no longer interested, one often feels, in what happens, or who says what, so long as he can find place for a faultless lyric, or a new, unimagined rhythmical effect, or a grand and mystic speech". Strachey, 1922: 60.

⁷⁸ Si vedano, tra gli altri, Ryan, 1999; Hunt, 1990; Yates, 1975a; Felperin, 1972; Traversi, 1954; Tillyard, 1938.

⁷⁹ La maggior parte dei critici interpreta *The Winter's Tale* come un percorso metaforico che, riflettendo i cicli della natura, passa attraverso l'esperienza dell'inverno e della morte per concludersi con la rinascita primaverile.

⁸⁰ *The Winter's Tale*, IV, iv: 116-118.

⁸¹ Ovidio, *Metamorfosi*, V: 554.

Demetra, cerca la figlia ovunque e, mossa dal dolore, dalla disperazione e dall'ira, fa morire contadini, guasta semi, germogli e messi finché viene a sapere che, grazie all'intervento di Giove, Proserpina può trascorrere la metà dell'anno sulla terra e l'altra metà nel mondo infernale. Alla luce del mito di Proserpina, credo si possa leggere lo stravolgimento dell'ordine dell'universo che ha luogo alla fine del terzo atto di *The Winter's Tale* (la tempesta, il naufragio dei marinai e la morte di Antigono) come il risultato della furia vendicativa di Cerere, ossia dell'intero mondo naturale, in preda alla disperazione e all'ira per la perdita della figlia – si ricordi che il 'rapimento' di Perdita ha luogo precisamente in Sicilia.

Ovidio afferma che Giove "divide il giro dell'anno in due parti uguali" e che Proserpina dunque "sta tanti mesi con la madre e altrettanti con il marito"⁸², mentre autori più antichi sostengono che la giovane trascorre due terzi dell'anno nel mondo terreno e il resto in quello sotterraneo: in entrambe le versioni Proserpina rappresenta l'alternanza delle stagioni, è simbolo della vegetazione che durante alcuni mesi vive e durante altri mesi muore e, per questo, è venerata insieme alla madre nei misteri eleusini, i culti dedicati alla natura, *rerum magna parens*. L'*Inno a Demetra* omerico, il documento letterario più antico che narra il mito di Demetra e Persefone e l'origine dei misteri eleusini, spiega che le due dee, madre e figlia, sono personificazioni del grano: come osserva Frazer, Persefone è "una incarnazione mitica della vegetazione, specialmente del grano che, durante l'inverno, resta per mesi sottoterra e risorge, come da una tomba, nelle spighe verdeggianti, nei fiori e nelle fronde, ogni primavera", mentre Demetra simboleggia "il grano dell'anno precedente, che ha dato vita al nuovo raccolto"⁸³.

Un'ipotesi condivisa da storici delle religioni e mitografi è che in occasione dei misteri eleusini si inscenasse una rappresentazione teatrale, che un preliminare essenziale fosse la purificazione e lustrazione, che i *mystae* si mondassero con acqua di mare e che venisse offerto alle dee un sacrificio⁸⁴: ricordando che in *The Winter's Tale* sono ricorrenti i riferimenti metateatrali e le rappresentazioni teatrali vere e proprie, che l'acqua di mare funge da demarcazione tra le due parti dell'opera, che le lacrime (come l'acqua marina) sono per Leonte strumento di purificazione e che le morti di Antigono e Mamilio possono essere interpretate come offerte sacrificali, non è difficile individuare nel *romance* shakespeariano allusioni indirette ai misteri eleusini. Se, come è lecito, si legge la festa della tosa-

⁸² "Iuppiter ex aequo volentem dividit annum: nunc dea [...] cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses". Ovidio, *Metamorfosi*, V: 565-567.

⁸³ Frazer, 1991: 450-451.

⁸⁴ Si vedano Jung & Kerényi, 1985; Kerényi, 1967; Eliade, 1978; Neumann, 1956 (trad. it. 1981); Diel, 1981; Frazer, 1922.

tura di cui Perdita è regina come la trasposizione boema dei misteri eleusini⁸⁵, la stagione in cui si svolge la parte pastorale di *The Winter's Tale* dovrebbe essere estate inoltrata, come effettivamente dichiara Perdita in due occasioni⁸⁶: la solenne processione dei misteri si snodava in settembre, lungo la catena di colline rocciose che separa la pianura eleusina dalla piana di Atene. Tuttavia, il fatto che Proserpina risalga ogni anno dagli inferi per tornare a vivere alla luce del sole quando la terra si ricopre dei fiori primaverili avvalorava l'ipotesi che la sezione pastorale del *Racconto d'inverno* abbia luogo in primavera.

Si osservi a questo proposito che sia Flora che Proserpina sono associate da Ovidio alla primavera eterna: Flora, come si è detto, è posta in relazione al *ver aeternum* attraverso il suo sposo Zefiro⁸⁷, così come Proserpina è accomunata al *perpetuum ver* attraverso il suo sposo Dite, che si innamora e la rapisce quando la scorge intenta a raccogliere viole e gigli in un bosco “presso un lago non lontano dalle mura di Enna”, un luogo dove “la primavera è eterna”⁸⁸. I nessi tra Perdita, Flora e Proserpina evocati da Shakespeare acquistano coerenza se si osserva che le due divinità sono associate alla primavera, sono rapite dai loro futuri sposi mentre colgono fiori e a entrambe viene accordato di regnare sui fiori e sulla vegetazione in genere. Mi sembra assai interessante notare che il ritratto di Perdita come Flora, o come primavera, eseguito da Frederick Sandys nel 1866 è accostabile alla celebre opera *Proserpina* di Dante Gabriel Rossetti, realizzata nel 1877 (l'artista lavora a otto diversi quadri sul tema tra il 1871 e il 1877): entrambe le dee sono ritratte di tre quarti su uno sfondo vegetale, hanno lo sguardo melancolico e i capelli ramati secondo il gusto tizianesco, portano le chiome sciolte sulle spalle, indossano abiti finemente drappeggiati in stile classico, hanno il mento pronunciato e il collo possente tipico della statuaria greco-romana. Mentre nel ritratto di Perdita come Flora prevalgono le tinte calde e i toni pastello del giallo, dell'oro, dell'ocra e dell'avorio, il dipinto di Proserpina è dominato da colori freddi come grigio, verde scuro e blu, quasi le due dee stessero a rappresentare la primavera e l'inverno rispettivamente. Forse non sarà superfluo

⁸⁵ In occasione della *sheep-shearing feast* è tradizione preparare ricchi banchetti a base di carne e grano, come documenta il poeta Thomas Tusser: “Wife make us a dinner, spare flesh neither corne, / make wafers and cakes, for our sheepe must be shorne” (1557: vv. 135-136). Cfr. Pafford, 1988: 83n.

⁸⁶ “Sir, the year growing ancient, / Not yet on summer's death nor on the birth / Of trembling winter”; “these are flowers / Of middle summer [...] / I would I had some flowers o' th' spring”. *The Winter's Tale*, IV, iv: 79-81; 106-107, 113.

⁸⁷ “Ver erat aeternum. Placidique tepentibus auris / mulcebant Zephyri natos sine semine flores”. Ovidio, *Metamorfosi*, I: 107-108.

⁸⁸ “Haud procul Hennaëis lacus est a moenibus altae [...]. / Frigora dant rami, varios humus umida flores: / perpetuum ver est”. Ovidio, *Metamorfosi*, V: 385, 390-391.

ricordare che nel 1866, l'anno in cui Sandys realizza *Perdita*, sono pubblicate le liriche *Hymn to Proserpina* e *The Garden of Proserpina* di Algernon C. Swinburne, poeta cui nel 1861 Rossetti dedica un ritratto realizzato a matita e gessi colorati⁸⁹.

Se *Perdita* è interpretabile come Proserpina, la madre Ermione può essere dunque identificata con Cerere, la dea della natura addolorata per la perdita della figlia. L'omerico *Inno a Demetra* getta ulteriore luce sulla scelta dei nomi di *The Winter's Tale* e, soprattutto, avvalora il legame tra la regina di Sicilia e Demetra-Cerere: dopo lunghe e infruttuose ricerche per cercare la figlia, Demetra viene finalmente a sapere chi è il colpevole del rapimento di Persefone grazie alla rivelazione degli abitanti di una località nell'Argolide chiamata precisamente 'Ermione'⁹⁰. Dato che Demetra deve il ritrovamento e la 'rinascita' della figlia agli abitanti di Ermione, con la scelta del nome della regina di Sicilia Shakespeare sembra volere indicare che l'esito di *The Winter's Tale* sarà felice. Si ricordi inoltre che i siciliani sostengono di essere i primi cui Demetra ha donato il grano e onorano le due dee, madre e figlia, con molte feste. Considerando che la 'statua vivente' di Ermione è ritenuta opera di Giulio Romano, credo sia pertinente ricordare un'opera di Raffaello e Giulio Romano, realizzata tra il 1518 e il 1519, che raffigura Cerere (figura 4): il dipinto, un olio su tavola di noce a imitazione del marmo, è la coperta della *Piccola Sacra famiglia* commissionata dal cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena⁹¹. La tavoletta di Raffaello e Giulio Romano rappresenta Cerere come una statua classica posta in una nicchia decorata da due conchiglie, con la testa ornata da un piccolo fascio di spighe e una cornucopia piena di spighe di grano nel braccio sinistro. Il dipinto, eseguito con un rigore e una semplicità di gusto classico, è ricco di allusioni: la conchiglia è tradizionale simbolo di fecondità, la cornucopia significa abbondanza e il grano, attributo della dea, indica la perennità del ciclo delle stagioni. L'apparato iconologico, che si connette interamente, e inequivocabilmente, a Cerere, presenta anche un preciso riferimento al committente, il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, attraverso la cornucopia, detta anche 'corno della dovizia'. Descrivendo l'*Abbondanza*, Cesare Ripa utilizza la formula *corno della dovizia* e si accosta in maniera molto interessante alle rappresentazioni classiche di Cerere:

Donna gratiosa, che havendo d'una bella ghirlanda di vaghi fiori cinta la fronte, [...] con la destra mano tenga il corno della dovizia pieno di molti & diversi frutti, uve, olive & altri; & col sinistro braccio stringa un fascio di spighe di grano, di miglio, panico, legumi, & somiglianti, del quale si vederanno molte di dette spighe uscite cadere, & sparse ancor per terra⁹².

⁸⁹ Cfr. Faxon, 1989; Benedetti, 1982.

⁹⁰ Si veda Grimal, 2009.

⁹¹ L'iscrizione "Raphael urbanas", che risulta coeva al dipinto, è talora ritenuta apocrifia.

⁹² Ripa, 2008: 3.



Figura 4. Raffaello e Giulio Romano, *Cerere*, 1515 circa (coperta della *Piccola Sacra famiglia*). Parigi, Museo del Louvre.

L'*Abondanza* di Ripa, illustrata dal Cavalier d'Arpino (figura 5), è quasi identica alle raffigurazioni classiche di Cerere e, in particolare, a quella di Raffaello e Giulio Romano. La scelta del Cavalier d'Arpino di fare emergere una melagrana dalla cornucopia che la donna reca nella mano destra, inoltre, può essere letta come un'allusione alla figlia di Cerere, costretta a rimanere negli inferi perché ne assaggiò un chicco.

Dato che, secondo l'inno omerico, Demetra affida a Triptolemo la missione di diffondere nel mondo la coltivazione del grano, la spiga è l'attributo classico di Demetra-Cerere e rappresenta il perenne nascere, morire e rinascere della natura – il ritorno ciclico delle messi, l'alternanza della morte del chicco di grano e della sua resurrezione in altri chicchi. Come osserva Frazer, il simbolismo del grano si presta a un'interpretazione in chiave spirituale in quanto "l'immagine del seme sotterrato perché rinasca a nuova e migliore vita suggerisce spontaneamente un paragone con la sorte dell'uomo, rafforzando la speranza che la tomba non sia che l'inizio di un'esistenza migliore e più felice, in qualche mondo più luminoso che ancora non conosciamo"⁹³. Considerando che per il simbolismo cristiano la conchiglia è immagine della tomba che racchiude l'uomo dopo la morte e prima della resurrezione, la *Cerere* di Raffaello e Giulio Romano, incorniciata da due conchiglie e recante una cornucopia con spighe di grano, sembra alludere sia alla fecondità e l'abbondanza della natura sia al perpetuo ciclo di nascita-morte-rinascita legato ai cicli stagionali. Se, come si è detto, *The Winter's Tale* segue le tappe di un percorso iniziatico o purgatorio che comporta il passaggio attraverso la morte simbolica, la fase necessaria del pentimento e dell'espiazione e, infine, la riunificazione, la riconciliazione e la redenzione, ossia la nuova vita, si può interpretare la lettura 'naturale' di *The Winter's Tale* anche da una prospettiva religiosa: come la base mitica della commedia è, secondo Frye, un movimento verso la rinascita e il rinnovamento della potenza della natura, così, secondo la lettura cristiana di Wilson Knight, il perenne ciclo stagionale di vita-morte-rinascita può alludere alla vita umana, il cui fine è la vita ultraterrena, la vita dell'anima dopo la morte del corpo⁹⁴.

"It is requir'd you do awake your faith". Allegoria politica e filosofia ermetica

L'associazione di Perdita e la madre Ermione alle due divinità del grano Proserpina e Cerere assume una valenza politico-allegorica se si ricorda che, all'interno del complesso apparato mitologico e iconologico di autocelebrazione, la regina Elisabetta ama identificarsi in particolare con Diana, figlia di Cerere

⁹³ Frazer, 1991: 453.

⁹⁴ Si veda Knight, 1992.



Figura 5. Cavalier d'Arpino, "Abondanza", in Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603.

secondo alcune tradizioni⁹⁵, e con Astrea, la vergine dell'età dell'oro che reca in mano spighe di grano. Secondo Frances Yates, le spighe nelle mani di Astrea suggeriscono senza dubbio l'identificazione con Cerere: "The corn in Astraea's

⁹⁵ Cfr. Grimal, 2009.

hands suggests that she must be Ceres”⁹⁶. L'attributo delle spighe, che garantisce a Cerere e Proserpina il simbolismo dell'eterna rinascita, è assimilabile al motto della regina, *semper eadem*, un'allusione al mito della Fenice che, come il grano, rinasce perennemente dalle proprie ceneri. Le spighe di Astrea, inoltre, pongono indirettamente l'accento sul paragone arte/natura e, ancor di più, sul merito della regina di avere raffinato culturalmente la sua corte e la sua nazione: poiché, secondo l'inno omerico, Demetra ha diffuso nel mondo la coltivazione del grano e ha insegnato all'uomo l'arte dell'agricoltura, Francis Bacon argomenta che la dea rappresenta il passaggio dalla natura alla cultura, alla civiltà e alla tecnica⁹⁷. Considerando che Astrea si trasforma nella costellazione della Vergine quando abbandona la terra per risalire in cielo ed è identificata dagli autori latini, e da Spenser⁹⁸, con il segno zodiacale della Vergine, che inizia il 23 agosto per concludersi il 22 settembre, le allusioni indirette in *The Winter's Tale* a Elisabetta I come Astrea sembrano anche indicare che la stagione in cui si svolge la festa pastorale della tosatura sia estate inoltrata, come i misteri eleusini (e come dichiara due volte la stessa Perdita). Non si dimentichi tuttavia che la regina Elisabetta si è sempre associata all'età dell'oro e, di conseguenza, alla primavera eterna. Infine, osservando che il nome 'Ermione' e il termine *ermine* ('ermellino') sono legati da un rapporto di imperfetta omofonia e considerando che l'ermellino è uno dei simboli della vergine Maria e della regina Elisabetta, l'assimilazione della regina di Sicilia con la regina d'Inghilterra acquista ulteriore rilevanza.

Se l'identificazione di Ermione con Cerere può essere letta come un'allusione a Elisabetta I, è legittimo chiedersi chi sia interpretabile come il parallelo storico della figlia Perdita-Proserpina. Leggendo *The Winter's Tale* dalla prospettiva di Elisabetta I Tudor, emergono di luce riflessa, come nota Yates⁹⁹, due figli di Giacomo I Stuart, il monarca che succede alla *virgin queen* nel 1603. I due giovani Stuart, fratelli maggiori del futuro re d'Inghilterra Carlo I, sono colti e raffinati, si interessano di letteratura, filosofia, scienze, arti, cultura ermetica e, soprattutto, rinverdiscono gli ideali cavallereschi e medievaleschi resi popolari dalla regina defunta, accostandosi in tal modo ai suoi valori e alle sue idee: per questo motivo il giovane principe Henry, patrono illuminato delle arti e delle

⁹⁶ Yates, 1975b: 32.

⁹⁷ In *De Sapientia veterum*, del 1609, Bacon offre una lettura filosofica della mitologia classica, che considera superiore alla poesia, e dimostra una predilezione per i miti di Demetra e Prometeo (si veda *The Advancement of Learning*, II: 4). Un affresco raffigurante Demetra e il motto "Moniti meliora" decora la sua casa di famiglia a Gorhambury. Cfr. Farrington, 1952, e Lemmi, 1933.

⁹⁸ Nel libro V della *Faerie Queene*, dedicato alla leggenda di Artagall, o della Giustizia, Spenser identifica la vergine Astrea con la costellazione e il segno della Vergine.

⁹⁹ Yates, 1975a.

scienze, e la ancor più giovane principessa Elizabeth, intelligente e di rara bellezza, sono percepiti dai nostalgici come gli eredi, i ‘figli’ e i continuatori morali del mito di Astrea. Si ricordi che nel 1605, con il cosiddetto *Gunpowder Plot*, un gruppo di cospiratori organizza un piano per proclamare la principessa Elizabeth, di soli nove anni, regina d’Inghilterra. Nel primo decennio del regno di Giacomo I, gli anni in cui Shakespeare scrive i suoi ultimi *romances*, ha luogo una forte ripresa del culto della compianta regina, un culto basato sulla mitologia classica e, soprattutto, su elementi di gusto medievale, come si è detto: si pensi agli spettacoli, le giostre e i tornei organizzati regolarmente a corte in suo onore e alle opere letterarie che la celebrano identificandola con Astrea, con Diana, con la luna, con la Fenice. Ricordando che gli spettacoli di gusto medievale organizzati a corte il 17 novembre di ogni anno per celebrare l’anniversario dell’ascesa al trono di Elisabetta I includono rappresentazioni teatrali di pastori in ambientazioni arcadiche, è possibile riscontrare un ulteriore nesso tra la regina e la sua ‘figlia morale’ Perdita, la regina della festa dei pastori¹⁰⁰: non si dimentichi che, secondo alcune versioni del mito, Astrea si attarda in campagna tra i contadini e i pastori prima di abbandonare la terra per risalire al cielo¹⁰¹.

La passione di Elisabetta per la cultura classica e il Medioevo è fondamentalmente legata a motivi di propaganda politica: se le figure mitologiche con cui ama identificarsi contribuiscono a creare l’idea che l’Inghilterra stia vivendo una seconda età dell’oro, i costanti richiami ai codici cavallereschi medievali sono volti a sottolineare il legame tra la regina e re Artù, l’eroe celta vissuto nel sesto secolo da cui lei sarebbe discesa – un re che, come lei, dedicò la propria vita alla realizzazione di un progetto imperialista. Alla mitica discendenza della dinastia Tudor da re Artù, la regina ama accostare la leggenda secondo cui la nazione britannica fu fondata da Bruto, discendente di Enea, l’esule troiano fondatore di Roma e simbolo dell’impero italico: sia il testo noto come *The Book of Martyrs*, scritto da John Foxe nel 1563 e presto divenuto popolare quanto la Bibbia, sia l’opera monumentale *General and rare memorials portraying the Perfect Art of Navigation*, iniziata nel 1577 da John Dee, contribuiscono fortemente alla leggenda delle origini mitiche dei Tudor e all’ideologia legata alla riforma imperiale e religiosa.

Con la morte di Elisabetta il panorama politico e religioso cambia del tutto. Giacomo I inaugura una politica volta a mantenere la pace e a stabilire accordi con la Spagna, venendo a deludere i molti inglesi che appoggiavano con entusiasmo le idee imperialiste e la riforma religiosa iniziata dalla regina: i delusi guar-

¹⁰⁰ Durante le celebrazioni dell’*Accession Day* del 1584 sono inscenate rappresentazioni di pastori nello stile dell’*Arcadia* di Sidney. Cfr. Yates, 1975b.

¹⁰¹ Si veda Grimal, 2009.

dano ora con speranza ai giovani figli del re, Henry e Elizabeth, percepiti come i continuatori degli ideali medievali e, dunque, come i continuatori dei valori e dei programmi politici e religiosi della regina. L'amicizia e l'incoraggiamento che il principe Henry dedica a Walter Raleigh, esploratore, alchimista, poeta e favorito della regina Elisabetta, e al precettore di questi, il matematico, geografo, esploratore e astronomo Thomas Harriot¹⁰², entrambi osteggiati dal re e incarcerati nella Torre di Londra, sembrano indicare ulteriormente la distanza ideologica che separa il giovane dal padre e le affinità con la prozia Tudor. Anche la principessa Elizabeth promuove gli studi filosofici di matrice ermetica coltivati durante il regno della regina ed è un'accesa sostenitrice della riforma protestante. La nuova generazione, lo strumento delle magnifiche sorti future della Gran Bretagna, non riuscirà tuttavia a mantenere le alte aspettative: il principe Henry muore di febbre tifoide il 17 novembre del 1612, all'età di diciotto anni, lasciando l'intera nazione sgomenta, e la principessa Elizabeth lascia la patria alla volta di Heidelberg il 17 giugno del 1613 insieme all'elettore palatino Friedrich V, che sposa il 14 febbraio dello stesso anno. L'elettore palatino, gran sostenitore della riforma religiosa e a capo dell'Unione evangelica fondata dal padre per proteggere gli interessi dei protestanti, e la principessa Stuart saranno eletti re e regina di Boemia nel 1619 per essere sconfitti poco dopo dalle truppe asburgiche e costretti all'esilio e a una vita nell'oscurità (si rifugeranno all'Aia).

Nel Natale del 1612 la compagnia di Shakespeare, i *King's Men*, mette in scena a corte *The Tempest* e *The Winter's Tale* (già presentato al re l'11 novembre del 1611) in occasione dei festeggiamenti per le nozze imminenti della principessa Elizabeth con Friedrich V, entrambi sedicenni¹⁰³. Così come non credo sia una mera coincidenza il fatto che la principessa Perdita e il principe Florizel, anch'essi promessi sposi, abbiano esattamente sedici anni, mi sembra quasi profetico il fatto che il 4 novembre del 1619 Friedrich V e Elizabeth diventeranno sovrani di Boemia, sebbene per un periodo talmente breve da meritarsi l'appellativo di *winter King and Queen*, 're e regina d'inverno': la morte dell'imperatore Rodolfo II, avvenuta nel 1612, fa pensare alla possibilità concreta di cambiamenti politici di portata apocalittica ed è probabile che negli ambienti anticattolici cominci ora a diffondersi la speranza che l'elettore palatino, gran sostenitore dei valori riformisti, venga acclamato re di Boemia. Considerando che *The Winter's Tale*, come le ballate di Autolico, narra "cose tristi in maniera allegra, oppure cose molto

¹⁰² Oltre a essere il primo cartografo della luna, Harriot anticipa Galileo nell'osservazione delle macchie solari.

¹⁰³ In occasione dei festeggiamenti sono rappresentate numerose opere teatrali, sei delle quali di Shakespeare.

piacevoli in maniera triste”¹⁰⁴, si può supporre che la rappresentazione a corte dei due ultimi *romances* di Shakespeare festeggi le nozze imminenti tra i due sedicenni e, allo stesso tempo, pianga la morte del giovane Henry, avvenuta soltanto un mese prima – proprio il 17 novembre, l’anniversario dell’*Accession Day* della regina. In realtà, anche il futuro dei giovani promessi sposi, come le ballate di Autolico, può essere definito allegro e triste in quanto ai sei anni trascorsi a Heidelberg in un’atmosfera incantata e cavalleresca da *romance* si contrappone specularmente la fase oscura cui è destinato il resto della loro vita in esilio. Il periodo felice a Heidelberg che segue le nozze è dedicato agli studi ermetici, alla diffusione di valori protestanti e riformisti e alla promozione di interventi di abbellimento della loro dimora: le opere al castello e al giardino, lo spettacolare Hortus Palatinus creato da Salomon de Caus nello stile grandioso delle ville italiane, forniscono ai due giovani l’occasione per mettere a punto tecnologie d’avanguardia come fontane meccaniche, prodigi di ingegneria idraulica, grotte musicali e statue automatiche in grado di muoversi e parlare. Accanto al Parnaso con le Muse e alle numerose raffigurazioni di personaggi mitologici, è di particolare interesse la statua di Memnone, in grado, come l’omonimo colosso egizio presso Tebe, di emettere suoni se colpita dai raggi del sole¹⁰⁵.

The Winter’s Tale e *The Tempest* sono contemporanei ai *masques* di corte realizzati da Ben Jonson e Inigo Jones, opere grandiose dalle scenografie elaboratissime cui si deve l’immagine del principe Henry come il *youth of destiny*. *The Barriers*, un *masque* rappresentato nel gennaio del 1610, lamenta la decadenza degli ideali cavallereschi e, mettendo in luce la mitologia Tudor, auspica la loro restaurazione a opera del principino, discendente da Henry VII¹⁰⁶. Ben Jonson e Inigo Jones riprendono e rielaborano il tema delle *Barriers* in *Oberon, The Fairy Prince*, un altro *masque* in onore del giovane Henry messo in scena il primo gennaio del 1611 che include una danza di dieci o dodici satiri e che è molto probabilmente la fonte di ispirazione per la danza dei dodici satiri rappresentata nella parte pastorale di *The Winter’s Tale*. Accostandosi ai *masques* celebrativi di Ben Jonson, con *The Tempest* e *The Winter’s Tale* Shakespeare ricrea la mitica età dell’oro, utilizza il genere classico del *romance*, introduce elementi di gusto medievale e, andando oltre la fonte d’ispirazione, riunisce circolarmente le generazioni vecchie con quelle dei giovani, fonde il *senex* (la regina) con il *puer* (i

¹⁰⁴ “doleful matter merrily set down; or a very pleasant thing indeed, and sung lamentably”. *The Winter’s Tale*, IV, iv: 190-192.

¹⁰⁵ Si dice che Salomon de Caus abbia inventato l’uso della forza vapore per i prodigi semoventi del giardino di Heidelberg. Si vedano Hunt, 1986; Strong, 2000; Yates, 1972.

¹⁰⁶ Alla fine dello spettacolo Merlino include nel suo panegirico il fratello minore di Henry – Charles, il futuro re Carlo I – e la principessa Elizabeth, seduti tra il pubblico con i loro genitori.

giovani figli del monarca Stuart). Alla luce del clima di scontento generale e della nostalgia per Elisabetta I, ritengo che la morte prematura del piccolo Mamilio, il principino di Sicilia dalla sensibilità squisita, sia assimilabile a quella di Henry, il principe raffinato e colto che fa rivivere alla corte del padre gli ideali cavallereschi cari alla regina. Allo stesso modo, i promessi sposi arcadici Perdita e Florizel sono identificabili con la principessa Elizabeth e Friedrich V, due sedicenni che sostengono la Riforma, rinverdiscono gli ideali dell'età dell'oro, gli studi ermetici e il simbolismo elisabettiano e, dunque, rappresentano agli occhi di molti inglesi la speranza per il futuro: si ricordi che i nomi dei sedicenni Florizel e Perdita sono, all'interno dell'opera, gli unici non riconducibili a personaggi della cultura classica, quasi Shakespeare volesse porre l'accento sul loro ruolo singolare, fondamentale, salvifico. Sebbene Ermione-Cerere sia quasi assente dalla scena, la sua presenza sembra aleggiare nel corso di tutta l'opera: in apertura è annunciata la sua morte ma alla fine rinascerà a nuova vita, come la statua creata da Pigmalione che si anima, come la Fenice che risorge dalle sue ceneri, come il grano che rinasce ogni anno e, soprattutto, come la regina Elisabetta, *semper eadem*, figura immortale la cui presenza spirituale è ancora forte per molti inglesi. Se Ermione-Cerere è figura della regina Elisabetta-Astrea, Perdita-Proserpina rappresenta la principessa Elizabeth, Florizel evoca Friedrich V e Mamilio il principe Henry, forse non sarà illegittimo supporre che il dispotico e ingiusto re Leonte è da leggersi come una raffigurazione di Giacomo I.

Considerando l'interesse della regina Elisabetta per la filosofia occulta, per l'alchimia, per la kabbalah e per la magia, aspetti della cultura rinascimentale di matrice neoplatonica che Giacomo I aborrisce, reprime e bandisce dal suo regno, la prospettiva ermetica si rivela illuminante per l'interpretazione dell'opera. Nel 1597, sei anni prima di salire al trono, Giacomo I pubblica *Daemonologie*, un trattato molto influente con cui attacca ogni forma di filosofia occulta, di magia e di ermetismo e con cui inaugura una stagione di 'caccia alle streghe'. Lo spirito del trattato è accomunabile a *De la démonomanie des sorciers* di Jean Bodin, un'opera pubblicata a Parigi nel 1580 che condanna l'uso della kabbalah da parte di Pico della Mirandola e di Cornelius Agrippa¹⁰⁷. Anche la tragedia del dottor Faustus, scritta nei primi anni Novanta, si inserisce all'interno del nuovo clima di repressione nei confronti della filosofia occulta sebbene, nel presentare una figura di *magus* rinascimentale psicologicamente complessa e, in contraddizione con la morale espressa dal coro, profondamente umana, onesta e nobile, Marlowe affronti la questione in maniera ambigua. Con la commedia *The Alchemist*, scritta tra il 1610 e il 1611, Ben Jonson invece si allinea chiaramente con la politica

¹⁰⁷ Cfr. Thomas, 2012, e Yates, 1979.

anti-ermetica di Giacomo I mettendo in scena una parodia del filosofo rinascimentale basata sul modello di Cornelius Agrippa e di John Dee, matematico, filosofo, geografo, astronomo, precettore di Philip Sidney e, soprattutto, uomo di fiducia e consigliere della regina Elisabetta. La *Preface to Euclid* di John Dee, del 1570, espone le teorie dei tre mondi e del numero come elemento di connessione formulate da Agrippa e presto diviene il testo di riferimento per scienziati, matematici e filosofi ermetici¹⁰⁸.

Credo che malgrado o, più probabilmente, in polemica al clima repressivo inaugurato alla fine del Cinquecento, con *The Winter's Tale* Shakespeare voglia alludere indirettamente alla cultura ermetica amata dalla regina Elisabetta attraverso la statua di Ermione: osservando che il nome di Ermione si può connettere a quello di Ermete, anch'egli legato alla luna, come Cerere, credo sia opportuno ricordare che la *tabula smaragdina*, il testo sacro degli alchimisti e degli studiosi di filosofia occulta, fu rinvenuta, secondo la leggenda, nelle mani della statua di Hermes Trismegistus. Al posto della tavoletta di smeraldo, la statua di Ermione-Cerere realizzata da Giulio Romano reca in mano una cornucopia piena di spighe, simbolo di abbondanza, rinascita e immortalità: è lecito pensare che Ermione-Cerere-Elisabetta Tudor, la madre spirituale e il nume tutelare di Perdita-Proserpina-Elizabeth Stuart, sia portatrice di verità segrete, sia strumento di rinascita e, come Ermete Trismegisto, funga da nesso tra gli uomini e gli dèi. Il fatto che Paulina ordini che venga suonata musica e comandi alla statua di Ermione di scendere dal piedistallo si collega ulteriormente a Ermete e richiama in maniera oscura John Dee, il matematico vicino alla regina che è anche alchimista, evocatore di angeli, promotore di studi scientifici e sostenitore di ciò che si può definire riforma spirituale e mentale, una riforma fortemente intrisa di neoplatonismo e di filosofia occulta. È documentato l'interesse di John Dee per automi e statue automatiche e si sa che egli costruisce per una rappresentazione teatrale alla corte della regina Elisabetta un enorme scarafaggio in grado di muoversi automaticamente e, per uno spettacolo al Trinity College di Cambridge, una macchina volante – autentici prodigi utilizzati dai futuri accusatori come prova delle sue pratiche di magia nera e stregoneria. L'interesse per le statue automatiche, fortemente influenzata dagli scritti attribuiti a Ermete Trismegisto che si diffondono in Europa a partire dal 1460, l'anno in cui Cosimo de' Medici ne affida la traduzione a Marsilio Ficino¹⁰⁹, diviene una vera passione nel Cinquecento e nel Seicento: come John Dee, Leonardo da Vinci, Torriano, Bernardo Buontalenti,

¹⁰⁸ Cfr. Yates, 1979.

¹⁰⁹ Il *corpus hermeticum* è ritenuto opera di Ermete Trismegisto fino al 1614, quando Isaac Casaubon ne sfata la leggenda dichiarando che in realtà gli *Hermetica* sono frutto del lavoro di scuole neoplatoniche dei secoli I-III operanti ad Alessandria d'Egitto.

Isaac e Salomon de Caus (al servizio dei giovani sposi a Heidelberg), lo stesso Descartes si diletta, da giovane, nella costruzione di automi¹¹⁰.

Oltre a diciassette brevi trattati mistico-teologico-filosofici, il *corpus hermeticum* include *Asclepius*, un dialogo in cui Ermete, illustrando a Asclepio la natura di Dio, dell'universo e dell'umanità, descrive la magia religiosa con cui gli antichi sacerdoti egizi erano in grado di infondere vita alle statue dei loro dèi attraverso vari riti e pratiche, tra cui spicca la musica. Ermete, denominazione greca del dio egizio Thoth, rivela al discepolo che "l'umanità raffigura gli dèi a somiglianza del proprio volto" creando "statue animate dotate di coscienza e ricolme di soffio vitale, [...] statue che conoscono il futuro e lo predicono mediante le sorti, le profezie, i sogni e molte altre cose"¹¹¹ e gli spiega che le statue realizzate dall'uomo acquistano vita grazie al potere divino della musica¹¹² – "hymnis et laudibus et dulcissimis sonis in modum caelestis harmoniae concinentibus"¹¹³. È plausibile pensare che Shakespeare alluda a questo famoso brano dell'*Asclepius* quando mette in scena la statua di Ermione che prende vita grazie alla musica, esattamente come le *statuas animatas sensu et spiritu plenas*¹¹⁴ dell'antico Egitto. Si osservi inoltre che, quando Paulina scopre la statua e annuncia che "è necessario risvegliare la fede", Leonte le comanda di proseguire utilizzando il verbo *proceed*¹¹⁵, una formula tipica delle pratiche magiche. Restando in ambito egizio, è degna di menzione la statua del faraone Amenophis III a Tebe, un colosso cui venne dato il nome di Memnone e che divenne celebre per il suono prodotto dai raggi del sole all'alba¹¹⁶: si può ipotizzare che la principessa Elizabeth e l'elettore palatino chiederanno a Salomon de Caus di creare la statua musicale di Memnone e altri automi nell'Hortus Palatinus di Heidelberg sia per perfezionare le sperimentazioni artistiche e meccaniche in voga all'epoca sia per rendere concrete le suggestioni ispirate dal *romance* messo in scena dai King's Men in loro onore¹¹⁷.

¹¹⁰ Si veda Romero Allué, 2005: 123-137.

¹¹¹ Ermete Trismegisto, 2001: 337.

¹¹² "conoscere la musica non è altro che conoscere l'ordine di tutte quante le cose e il disegno divino che le ha così ordinate". Ermete Trismegisto, 2001: 317.

¹¹³ "inni, lodi e canti dolcissimi, che corrispondono all'armonia celeste". Ermete Trismegisto, 2001: 368, 369, 370, 371. Del dialogo *Asclepius* si conosce soltanto la versione latina, opera probabilmente di Apuleio nota sin dal Medioevo.

¹¹⁴ Ermete Trismegisto, 2001: 336.

¹¹⁵ "Proceed: / No foot shall stir". *The Winter's Tale*, V, iii: 98-99.

¹¹⁶ Il curioso fenomeno della statua colossale si deve a una fenditura, provocata nel 27 a.C. da un terremoto, che determinava all'alba, con l'asciugarsi dell'umidità notturna, un suono musicale simile all'arpa: il suono veniva interpretato come il saluto di Memnone alla madre Eos.

¹¹⁷ L'ugonotto Salomon de Caus, matematico, ingegnere, fontaniere e architetto al servizio della corte d'Inghilterra assieme al figlio Isaac, progetta per il giardino di Richmond un'enorme statua parlante posta in cima a una montagna artificiale.

Mi sembra importante ricordare che dal 1583 al 1589 John Dee soggiorna precisamente in Boemia, alla corte praghese dell'imperatore Rodolfo II, e che il suo declino ha inizio negli ultimi anni del regno di Elisabetta, proprio dopo il suo ritorno dalla misteriosa missione boema. Nel 1604 Dee scrive un libello con cui si appella, invano, al re difendendosi dalle accuse di magia nera e, in particolare, di essere un evocatore di spiriti maligni e addirittura richiedendo che si portino a giudizio coloro che lo definiscono stregone. Se si considera che, secondo Euripide e Virgilio, Persefone, in quanto moglie di Ade, manda spettri in terra e comanda gli spiriti¹¹⁸, i nessi tra *The Winter's Tale* e la filosofia occulta di Dee sembrano essere ulteriormente avvalorati. Negli anni che seguono la missione in Boemia di Dee, anche Giordano Bruno, dopo il periodo trascorso in Inghilterra, si reca a Praga, così come Michael Maier, medico paracelsiano dell'imperatore Rodolfo, noto alchimista e seguace dei Rosacroce¹¹⁹, viaggia tra Londra e Praga negli anni in cui Shakespeare scrive i suoi ultimi drammi. Si osservi, inoltre, che nel capolavoro di Marlowe l'imperatore Carlo V identifica Faustus con il tre volte grande Ermete Trismegisto chiamandolo *thrice learned Faustus* proprio quando lo associa a Bruno:

Wonder of men, renown'd Magitian,
 Thrice learned *Faustus*, welcome to our Court.
 This deed of thine, in setting *Bruno* free
 From his and our professed enemy.
 (*The Tragicall Historie of Doctor Faustus*, IV, i: 1204-1207)

Sebbene la maggior parte dei commentatori ritenga che Bruno si debba leggere come un riferimento all'antipapa Bruno suggerito dalla menzione dell'antipapa Victor IV nel *Book of Martyrs* di John Foxe, non credo sia incongruo individuare un'allusione a Giordano Bruno, che trascorre alcuni anni in Inghilterra con il fine di promuovere una religione di pace basata sulla filosofia ermetica di stampo neoplatonico: Bruno si stabilisce in Inghilterra dal 1583 al 1585, gli anni di formazione di Marlowe e di Shakespeare, frequentando ambienti vicini a Philip Sidney e a John Dee.

Tutte queste coincidenze e allusioni assumono coerenza se è vero, come sostengono molti studiosi, che la filosofia che sta alla base della società segreta dei Rosacroce, fondata in Germania all'inizio del Seicento, è la filosofia di John Dee: secondo Yates, il secondo manifesto rosacrociano, del 1615, include un discorso sulla filosofia segreta basato sull'opera *Monas hyeroglyphica* di Dee¹²⁰. A questo si

¹¹⁸ Euripide, *Alceste*, 74-76; Virgilio, *Eneide*, IV: 698.

¹¹⁹ Si veda Gabriele, 1997.

¹²⁰ Yates, 1975a.

aggiunga che sono documentati i legami dell'elettore palatino Friedrich V e della principessa Elizabeth con i Rosacroce e che, secondo uno studio assai curioso di Mrs. Henry Pott, dietro alla figura di Shakespeare si celerebbe in realtà Francis Bacon, figlio segreto della regina Elisabetta e Robert Ludley e fondatore, nel 1572, della società dei Rosacroce¹²¹. Si ricordi, inoltre, che nel 1603 Johann Valentin Andreae, colui che fonda ufficialmente il movimento dei Rosacroce, scrive *Le nozze chimiche*, un'opera perduta che costituisce il nucleo da cui poi sviluppa l'opera *Le nozze chimiche di Christian Rosencreutz*, il 'testo sacro' dei Rosacroce, pubblicato nel 1616 ma probabilmente circolante in forma manoscritta ben prima: risulta spontaneo pensare alla trama di *The Winter's Tale* se si osserva che il testo rosacrociano racconta la storia di una bambina ritrovata sulla costa, narra il passaggio e gli effetti del tempo su una generazione vecchia e su una generazione nuova e si conclude con la riconciliazione generale.

Considerando che *The Tempest* ha come protagonista un mago che sembra avere tutte le caratteristiche di John Dee, è legittimo affermare che negli ultimi drammi Shakespeare sta riprendendo la tradizione ermetica cara alla regina Elisabetta, una tradizione che Giacomo I condanna e reprime duramente ma che sta rinascendo con la società segreta dei Rosacroce, ispirata a John Dee e legata alla principessa Elizabeth e al suo futuro sposo. Non credo sia un caso il fatto che gli agenti di redenzione di *The Winter's Tale* siano tutti personaggi femminili (Paulina, Ermione, Perdita), figure generose, sagge, sobrie e dotate di buon senso. Considerando che la bellezza, la saggezza, l'intelligenza e la purezza appartengono alle donne, gli ultimi drammi di Shakespeare sono interpretabili come omaggi alla dimensione femminile, alla regina Elisabetta, alla giovane figlia di Giacomo I e alla natura, ritenuta femminile in quasi tutte le lingue (si pensi al greco *φύσις*): è forse questo il motivo per cui, cercando di impietosire Leonte mostrandogli la figlia appena nata, Paulina invoca la natura identificandola con una dea benigna – "And thou, good goddess Nature"¹²².

Si può ipotizzare che Heminges e Condell abbiano posto *The Tempest* e *The Winter's Tale* in apertura e in chiusura della sezione dedicata alle commedie, creando un riflesso tra loro, un richiamo speculare e circolare, una sorta di *rota* alchemica, per mettere in evidenza il forte nesso che lega le due opere, come avvalora la loro presenza in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio della principessa Elizabeth con Friedrich V. Il fatto che il drammaturgo di corte Ben Jonson, invece, non partecipi con alcuna sua opera teatrale alle celebrazioni per le nozze dei due giovani può essere spiegato alla luce di *The Alchemist*, una com-

¹²¹ Pott, 1911.

¹²² *The Winter's Tale*, II, iii: 103.

media con cui, come si è detto, abbraccia in maniera esplicita il programma di propaganda anti-ermetica incoraggiato da Giacomo I. Sia *The Tempest* che *The Winter's Tale* riprendono temi medievaleggianti cari alla regina Elisabetta e sembrano rispondere polemicamente alla censura di Giacomo I nei confronti della filosofia occulta rivalutando la figura di John Dee, osteggiato, accusato di stregoneria e portato alla rovina dal re: ricordando che Shakespeare inaugura la fase dei *romances* nel 1608, esattamente l'anno in cui John Dee muore in solitudine e povertà, e ricordando che, mentre Ben Jonson continuerà a produrre opere teatrali per Giacomo I anche dopo il 1612, il bardo non scriverà più drammi, è legittimo ipotizzare che *The Tempest* e *The Winter's Tale* pongono fine alla carriera di Shakespeare precisamente a causa delle allusioni politiche e ermetiche che riconducono con nostalgia al regno di Elisabetta – l'età dell'oro di Astrea, la vergine immortale con le spighe di grano.

Bibliografia citata

- Adelman, Janet. 1992. Masculine Authority and the Maternal Body: The Return to Origins in the Romances. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origins in Shakespeare's Plays, 'Hamlet' to 'The Tempest'*. London: Routledge, 198-238.
- Bacon, Francis. [1609] 1638. De Sapientia veterum. *Historiam Regni Henrici Septimi, Regni Angliae. Sermones Fideles, sive Interiora Rerum. Tractatum de Sapientia Veterum. Dialogum de Bello Sacro. Et Novam Atlantidem [...]*. London: Richard Whitaker.
- Bacone, Francesco. 2000. *Sapienza degli antichi*. Michele Marchetto ed. Milano: Bompiani.
- Benedetti, Maria Teresa ed. 1982. *Rossetti. Disegni*. Firenze: La Nuova Italia.
- Bloom, Harold. 1999. *Shakespeare. The Invention of the Human*. London: Fourth Estate.
- Burckhardt, Titus. 1960. *Alchimie, Sinn und Wertbild*. Olte: Walter Verlag. Trad. it. 1991. *Alchimia. Significato e visione del mondo*. Milano: Guanda.
- Cassola, Filippo ed. [1975] 1999. *Inni omerici*. Milano: Mondadori.
- Castiglione, Baldassarre. 2001. *Libro del Cortegiano* [Venezia, 1528]. Milano: Fabbri.
- Curtius, Ernst Robert. 1948. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke. Trad. it. 1997. *Letteratura europea e medioevo latino*. Firenze: La Nuova Italia.
- De Levie, Dagobert. 1947. *The Modern Idea of the Prevention of Cruelty to Animals and Its Reflection in English Poetry*. New York: Vanni.
- Diel, Paul. [1952] 1981. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris: Payot.
- Dowden, Edward. 2009. *Shakespeare: A Critical Study of his Mind and Art* [London, 1875]. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eliade, Mircea. 1952. *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*. Paris: Gallimard. Trad. it. [1980] 1991. *Immagini e simboli*. Milano: Jaca Book.
- Eliade, Mircea. 1978. *Histoire des croyances et des idées religieuses*. 3 voll. Paris: Payot.
- Ermete Trismegisto. 2001. *Corpus Hermeticum*, Valeria Schiavone ed. Milano: Rizzoli.
- Farrington, Benjamin 1952. *Francis Bacon Philosopher of Industrial Science*. New York: H. Schuman.
- Faxon Craig, Alicia. 1989. *Dante Gabriel Rossetti*. Oxford: Phaidon Press.

- Felperin, Howard. 1972. *Shakespearian Romance*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Frye, Northrop. 1957. *The Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Frye, Northrop. [1965] 1967. *A Natural Perspective. The Development of Shakespearian Comedy and Romance*. New York-London: Columbia University Press.
- Franklin, Julian H. 2005. *Animal Rights and Moral Philosophy*. New York: Columbia University Press.
- Frazier, James George. 1922. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* [1880-1915]. London: Macmillan. Trad. it. [1965] 1991. *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gabriele, Mino. 1997. *Alchimia e iconologia*. Udine: Forum.
- Galilei, Galileo. 1993. *Sidereus Nuncius* [Venezia: Baglioni, 1610]. Andrea Battistini ed. e Maria Timpanaro Cardini trad. Venezia: Marsilio.
- Greenblatt, Stephen. 2001. *Hamlet in Purgatory*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Grimal, Pierre. [1979] 2009. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hunt, John Dixon. 1986. *Garden and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*. London: Dent.
- Hunt, Maurice. 1990. *Shakespeare's Romance of the Word*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Jung, Carl Gustav & Károly Kerényi. [1949] 1985. *Science of Mythology. Essays on the Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. London-Melbourne-Henley: Ark.
- Kerényi, Károly. 1967. *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Knight, G. Wilson. [1947] 1982. *The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays*. London: Methuen.
- Lemmi, Charles W. 1933. *The Classic Deities in Bacon: A Study in Mythological Symbolism*. Baltimore: Johns Hopkins.
- Malone, Edmond. 1780. *Supplement to the Edition of Shakespeare's Plays Published in 1778 by Samuel Johnson and George Steevens*. London: C. Bathurst.
- Marlowe, Christopher. 1994. *The Tragical History of Doctor Faustus*. John D. Jump ed. London-New York: Routledge.
- Marvell, Andrew. [1984] 1993. *The Complete Poems*. George de F. Lord ed. New York: Alfred A. Knopf.
- Marino, Giambattista. 1967. *Opere*. Alberto Asor Rosa ed. Milano: Rizzoli.
- Melchiorri, Giorgio. [1994] 2008. *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*. Bari: Laterza.
- Neumann, Erich. 1956. *Die grosse Mutter*. Zürich: Rhein. Trad. it. 1981. *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*. Roma: Astrolabio.
- Ovidio, Publio Nasone. [1979] 1994. *Metamorfosi*. Piero Bernardini Marzolla ed. Torino: Einaudi.
- Pafford, John Henry Pyle ed. [1966] 1988. *William Shakespeare. The Winter's Tale*. London-New York: Routledge.
- Pagliaroli, Stefano. 2013. L'epitaffio di Pietro Bembo per Raffaello. Guido Beltrami, Davide Gasparotto & Adolfo Tura ed. *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*. Venezia: Marsilio, 292-299.

- Parkinson, John. 1976. *A Garden of Pleasant Flowers (Paradisi in Sole: Paradisus Terrestris)* [London: Humphrey Lownes and Robert Young, 1629]. New York: Dover.
- Pott, Mrs. Henry. [1891] 1911. *Francis Bacon and His Secret Society. An Attempt to Collect and Unite the Lost Links of a Long and Strong Chain*. London: Robert Banks & Son.
- Pseudo-Longino. 1991. *Περὶ ὑψους. Del sublime*. Francesco Donadi ed. Milano: Rizzoli.
- Puttenham, George. [1936] 1970. *The Arte of English Poesie* [London, 1589]. Gladys Doridge Willcock & Alice Walker ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Regan, Tom. 1983. *The Case of Animal Rights*. Berkeley: University of California Press.
- Ripa, Cesare. 2008. *Iconologia* [Roma, 1603]. Piero Buscaroli ed. Milano: Tea.
- Romero Allué, Milena. 2005. *Qui è l'Inferno e quivi il Paradiso. Giardini, paradisi e paradossi nella letteratura inglese del Seicento*. Udine: Forum.
- Ryan, Kiernan ed. 1999. *Shakespeare: The Last Plays*. London-New York: Longman.
- Serpieri, Alessandro ed. 2001. *William Shakespeare. Drammi romanzeschi. Pericle principe di Tiro, Cimbellino, Il racconto d'inverno, La tempesta*. Venezia: Marsilio.
- Shakespeare, William. 1987. *The Complete Oxford Shakespeare*. Stanley Wells & Gary Taylor eds. Oxford: Oxford University Press.
- Sidney, Philip. [1989] 2002. *The Defence of Poesy* [London, 1595]. *The Major Works of Philip Sidney*. Katherine Duncan-Jones ed. Oxford: Oxford University Press.
- Singer, Peter. 1990. *Animal Liberation*. New York: Avon Books.
- Sorabji, Richard. [1993] 2001. *Animal Minds & Human Morals. The Origins of the Western Debate*. London: Duckworth.
- Spenser, Edmund. [1968] 1993. *Edmund Spenser's Poetry*. Hugh Maclean & Anne Lake Prescott ed. New York-London: Norton.
- Strachey, Lytton. 1922. *Books and Characters French & English*. London: Chatto & Windus.
- Strong, Roy. 2000. *The Artist and the Garden*. London-New Haven: Yale University Press.
- Thomas, Keith. [1983] 1984. *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England, 1500-1800*. Harmondsworth: Penguin.
- Thomas, Keith. [1971] 2012. *Religion and the Decline of Magic*. Harmondsworth: Penguin.
- Thorndike, Ashley Horace. [1901] 1965. *The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare*. New York: Russell and Russell.
- Tillyard, Eustace Mandeville Wetenhall. 1938. *Shakespeare's Last Plays*. London: Chatto & Windus.
- Traversi, Derek A. 1955. *Shakespeare: The Last Phase*. London: Hollis and Carter.
- Tusser, Thomas. [1557] 1812. *Five Hundred Points of Good Husbandry*. London: Lackington, Allen & Co.
- Vasari, Giorgio. [1986] 1991. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* [Firenze, 1550]. Luciano Bellosi & Aldo Rossi ed. Torino: Einaudi.
- Yates, Frances A. 1969. *Theatre of the World*. London: Routledge.
- Yates, Frances A. 1972. *The Rosicrucian Enlightenment*. London: Routledge.
- Yates, Frances A. 1975a. *Shakespeare's Last Plays: A New Approach*. London: Routledge.
- Yates, Frances A. 1975b. *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. London-Boston, Routledge.
- Yates, Frances A. 1979. *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London: Routledge.