

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

---

## *Magia e Gender nei romances di Shakespeare: The Tempest e The Winter's Tale*

*Magic and Gender in Shakespeare's romances: The Tempest and The Winter's Tale*

CHIARA DI DIO

---

### ABSTRACT

*Il seguente contributo si propone di indagare i rapporti fra magia e gender all'interno di due celebri romance shakespeariani, The Tempest e The Winter's Tale. In particolare, verranno analizzati il tipo di magia impiegata, così come la sua realizzazione, il ruolo di chi la esercita e le interrelazioni tra i diversi personaggi, mettendo in luce i caratteri di continuità e discontinuità delle due opere.*

*The paper aims to investigate the relationships between magic and gender in two of Shakespeare's most famous romances, namely The Tempest and The Winter's Tale. The analysis will encompass the nature of the magic produced, the role of the practitioner, and the interconnections among the characters, highlighting similarities and differences between the two plays.*

PAROLE CHIAVE: *magia, Shakespeare, gender*

KEYWORDS: *magic, Shakespeare, gender*

---

### AUTORE

*Chiara Di Dio ha conseguito la Laurea Magistrale in "Culture moderne comparate" presso l'Università degli Studi di Torino. È attualmente iscritta al secondo anno del Dottorato in "Lingue, Letterature e Culture comparate" presso l'Università degli Studi di Firenze. Il suo progetto di ricerca si concentra sulle funzioni e rappresentazioni del silenzio femminile nei Romances di Shakespeare.*

[chiara.didio@unifi.it](mailto:chiara.didio@unifi.it)

Con il termine drammi romanzeschi, ci si riferisce ad un corpus di quattro testi teatrali, rappresentati tra il 1607 e 1611, nello specifico *Pericles, Prince of Tyre*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* e *The Tempest*, che si distanziano dalla produzione shakespeariana precedente, accomunati da una serie di caratteristiche precipue quali il viaggio, lo smarrimento o la perdita ed il conseguente ricongiungimento, l'amore ostacolato, il rapporto padre-figlia, la rinascita o la rigenerazione. Uno degli elementi congiuntivi dei drammi romanzeschi è certamente il meraviglioso, inteso sia come atto magico *stricto sensu* sia come evento sconvolgente in grado di modificare gli esiti delle vicende rappresentate. In questa doppia prospettiva si inseriscono *The Tempest*<sup>1</sup> e *The Winter's Tale*,<sup>2</sup> due testi accomunati dall'anno di prima rappresentazione (1611 per entrambi), ma divergenti nella costituzione e nello sviluppo dell'azione magica sulla quale incide non solo il ruolo, sia esso pubblico o privato, del personaggio che lo produce – così come anche le interrelazioni tra i personaggi che ne subiscono gli effetti – ma anche le prerogative di genere ad esso ascritte.

In *The Tempest* artefice primo dell'esercizio magico è indubbiamente Prospero, il quale, dopo anni di dedizione a certi «studi segreti», viene bandito dal proprio ducato e costretto alla fuga assieme alla figlia Miranda. Sull'isola su cui approderanno e in cui trascorreranno dodici anni Prospero mette in pratica la propria «potent art» per mezzo dello spirito Ariel, il quale si configura essenzialmente come agente performativo della sua volontà. Il progetto che il mago intende attuare consiste sostanzialmente nell'affermazione della propria superiorità politica – e successivamente morale – nei confronti del fratello Antonio e del re di Napoli, Alonso, e un conseguente ritorno all'ordine. La tempesta che Prospero ordina ad Ariel e che questi “performa” in prossimità delle acque solcate dalla nave di Alonso e Antonio, non è altro che il preludio di una vendetta non violenta di fronte all'insubordinazione nei confronti della sua autorità. Oltre ciò, fine del progetto prosperiano è il ritorno ad una situazione di ordinata armonia conseguibile attraverso il matrimonio di Miranda con Ferdinando, il principe di Napoli.

Il vincolo a cui Prospero deve sottostare affinché tutto ciò si realizzi è il tempo, delimitato dall'influsso benefico della «most auspicious star»:<sup>3</sup>

PROSPERO: [...] and by my prescience

---

<sup>1</sup> W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, a cura di V. Mason Vaughan e A.T. Vaughan, Bloomsbury, Londra 2011. Tutte le citazioni tratte da *The Tempest* fanno riferimento a questo testo.

<sup>2</sup> ID., *The Winter's Tale*, a cura di John Pitcher, Bloomsbury, Londra 2010. Tutte le citazioni tratte da *The Winter's Tale* fanno riferimento a questo testo.

<sup>3</sup> C. CORFIELD, *Why Does Prospero Abjure His 'Rough Magic'?*, in «Shakespeare Quarterly», 36, 1, 1985, p. 39.

PROSPERO: [...] and by my prescience  
 I find my zenith doth depend upon  
 A most auspicious star, whose influence  
 If now I court not, but omit, my fortunes  
 Will ever after droop. [...]  
 (1.2.180-184)

La magia esercitata da Prospero e la sua posizione in quanto esecutore sono state lungamente dibattute dai critici: Francis Yates, Frank Kermode, Barbara Mowat (per citarne alcuni) sono concordi nel definire la sua una «holy magic», un'arte che si costituisce come:

the disciplined exercise of virtuous knowledge, a 'translation of merit into power', the achievement of 'an intellect pure and conjoined with the power of the gods, without which we shall never happily ascend to the scrutiny of secret things, and to the power of wonderfull workings'<sup>4</sup>

Kermode riprende il *De Occulta Philosophia* (1533) di Cornelio Agrippa, il cui testo, a sua volta influenzato dalle letture degli scritti neoplatonici di Ficino e Pico, aveva per la prima volta restituito «una utile e [...] chiara rassegna dell'intero campo della magia rinascimentale».<sup>5</sup> Si tratta di una magia essenzialmente benigna, veicolata dalla volontà benevola di colui che la impiega, coadiuvata dalla ragione e dal potere divino. Nel capitolo LXVII del *De Occulta Philosophia* si legge inoltre:

The Philosophers, especially the Arabians, say, that mans mind, when it is most intent upon any work, through its passion, and effects, is joyened with the mind of the Stars, and Intelligencies, and being so joyned is the cause that some wonderfull vertue be infused into our works, and things; and this, as because there is in it an apprehension, and power of all things, so because all things have a natural obedience to it [...]. For our mind, when it is carried upon the great excess of any Passion, or vertue, oftentimes presently takes of it self a strong, better, and more convenient hour, or opportunity. Which Thomas Aquinas in his third book against the Gentiles, confesseth. [...] Every one therefore that is willing to work in Magick, must know the vertue, measure, order, and degree of his own soul, in the power of the universe.<sup>6</sup>

La conoscenza di tutti gli eventi che accadono sull'isola, l'obbedienza degli spiriti (ma anche di Miranda) ai suoi comandi e il dominio sulla propria anima sono

<sup>4</sup> W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, ed. by Frank Kermode, Routledge, Londra 1988, pp. xlvii-xlviii.

<sup>5</sup> F. A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Bari 1969, p.149.

<sup>6</sup> H.C. AGRIPPA, *Three Books of Occult Philosophy*, trad. di J. Freake, Gregory Moule, Londra 1650, pp. 149-150. Si adotta qui l'ortografia del testo originale.

tutte prerogative di Prospero, le quali si rivelano a partire dalle interrelazioni con gli altri personaggi.

L'autorità di Prospero è assoluta proiezione di una gerarchia patriarcale esercitata su molteplici fronti: quello genitoriale (individuabile nella relazione con Miranda), quello servo-padrone (ascrivibile al rapporto con Ariel e Caliban),<sup>7</sup> quello magico-etico (rispetto alla strega Sycorax) e, ancora, civile (rispetto ad Alonso e Antonio). Come è noto, Miranda è l'unico personaggio femminile attivo dell'opera. In realtà, altre tre figure femminili compaiono in *The Tempest*, benché unicamente attraverso il racconto in retrospettiva: queste sono la madre di Miranda, Claribel ossia la figlia di Alonso andata in sposa al re di Tunisi e la strega Sycorax madre di Caliban. L'autorità di Prospero nei confronti di Miranda è ben evidente già nel primo atto. Nella seconda scena, infatti, in cui Prospero racconta degli anni a Milano e della fuga sull'isola, il mago sollecita costantemente la giovane all'attenzione attraverso l'uso reiterato di interrogative e inviti all'ascolto: «Dost thou attend me?» (v.78); «Thou attend'st not» (v.87); «I pray thee, mark me» (v.88); «Dost thou hear?» (v.106); «Hear a little further» (v.135); «Sit still and hear our last sea-sorrow» (v.170). Alla richiesta di Miranda di rivelare il motivo della tempesta, Prospero risponde elusivamente, e attraverso l'ausilio del suo potere magico la induce al sonno, negandole ad un tempo sia la sua *agency* sia la verità riguardo il proprio progetto: «[...] Here cease more questions. / Thou art inclined to sleep; 'tis a good dullness, / And give it way. I know thou canst not choose» (1.2.184-186). A Miranda inoltre è richiesta quell'obbedienza (qui obbedienza filiale) che caratterizzerà anche lo spirito Ariel.

Si è detto che Ariel è lo spirito in grado di performare, attraverso le metamorfosi, la volontà magica di Prospero. Ariel non è uno spirito direttamente evocato da Prospero, ma un'entità che il mago aveva precedentemente liberato dalla reclusione all'interno del tronco di un pino. Artefice dell'imprigionamento di Ariel era stata la strega Sycorax, considerabile l'antitesi magica di Prospero. Anche in questo caso si assiste ad un rapporto di subalternità sebbene declinato in modo differente rispetto a Miranda. Il rapporto tra Ariel e Prospero si configura, infatti, come una relazione codipendente per cui Prospero necessita dell'azione di Ariel per portare a compimento l'atto magico. Ariel, d'altro canto, concede il suo servizio a Prospero in virtù della promessa di libertà fattagli dal mago. Questa relazione, questa sorta di contratto implicito tra i due, il quale prevede diligenza e obbedienza da parte dell'uno in cambio della libertà promessa dall'altro, ricorda, secondo Barbara

---

<sup>7</sup> Per quanto riguarda la relazione servo-padrone, nel saggio verrà unicamente investigato il rapporto tra Prospero e Ariel. Per un'indagine complessiva della figura di Caliban e del suo rapporto di "subalternità" rispetto a Prospero, rimando a A.T. VAUGHAN, V. MASON VAUGHAN, *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

Mowat, il rapporto tra l'aiutante e il "juggler" ('prestigiatore') in età giacomiana.<sup>8</sup> Tuttavia, l'autorità che Prospero esercita nei confronti dello spirito, e la conseguente costruzione dell'identità maschile di uomo *dominator*, si avverte in modo più sottile nelle metamorfosi di Ariel. Come scrive Frances Timbers:

One important aspect of early modern manhood was the control and subordination of others. Masculine desire for power and control could be acted out via the practice of magic. [...] Control of the spirit world was an extension of the patriarchal and hierarchical obedience required of inferiors, which was paramount to the successful performance of early modern manhood. Control over the spirit world was sometimes overtly gendered in the form of sexual subordination.<sup>9</sup>

In due occasioni, infatti, Prospero comanda allo spirito di assumere le forme di creature specifiche tradizionalmente e culturalmente associate al femminile: la ninfa e l'arpia.<sup>10</sup> Se la ninfa incarna canonicamente le prerogative di bellezza, giovinezza e grazia, l'arpia, in quanto rappresentazione ibrida e mostruosa del femminile, ne diviene la controparte oppositiva. In questo senso, Prospero è in grado di dominare Ariel attraverso la sessualizzazione del corpo – considerando la sostanziale androginia e neutralità dello spirito – esercitando il controllo maschile sul femminile. È inoltre curioso osservare come nel caso della metamorfosi in ninfa marina, Prospero comandi ad Ariel di rendere manifesta tale forma unicamente ai loro occhi, divenendo invisibile alla presenza degli altri personaggi. Non sono poche, infatti, le occorrenze in cui Ariel interagisce con i naufraghi sull'isola manifestandosi come sola voce (seppur rimanendo visibile agli spettatori), annichilendo completamente la dimensione corporale dello spirito in metamorfosi.

Il confronto con Sycorax, in relazione al nesso magico-etico, avvia una riflessione a partire da binomi oppositivi sostanziali: maschile-femminile, ragione-passione, ordine-caos, paternità-maternità, teurgia-goezia, prolificità-sterilità. Come precedentemente segnalato, Sycorax appare nel testo unicamente attraverso una narrazione retrospettiva. La strega è infatti morta durante gli anni di prigionia di Ariel all'interno del pino: «And in her most unmitigable rage, / Into a cloven pine,

<sup>8</sup> B.A. MOWAT, *Prospero, Agrippa e Hocus Pocus*, in «English Literary Renaissance», 11, 3, 1981, pp. 297-300.

<sup>9</sup> F. TIMBERS, *Magic and Masculinity. Ritual Magic and Gender in the Early Modern Era*, Bloomsbury, Londra 2014, pp.36-37.

<sup>10</sup> Mentre il riferimento all'arpia compare nel testo unicamente come *stage direction* durante la terza scena del terzo atto, l'allusione alla ninfa appare per la prima volta in 1.2.302: «Go make thyself like a nymph o'th'sea;». Sebbene la scelta dell'espressione "nymph o'th'sea" sia giustificata da ragioni metriche, è curioso osservare come la costruzione 'nymph' + 'of' fosse utilizzata come appellativo ironico per designare le prostitute. Come si legge nell'*Oxford English Dictionary*, s.v. *nymph*, 2a: «'euphemistic' and 'humorous'. A prostitute; a woman regarded as a means of sexual gratification. Formerly frequently with "of"».

within which rift / Imprisoned thou didst painfully remain / A dozen years, within which space she died [...] » (1.2.275-279). Prospero e Sycorax condividono, invero, un trascorso simile: entrambi sono esuli dalla loro terra d'origine, entrambi giungono sull'isola con i propri figli e, qui, entrambi esercitano le arti magiche.<sup>11</sup> Eppure, Prospero costruisce la propria autorità magica in totale antitesi rispetto a Sycorax: in dialogo con Ariel ne sottolinea la dimensione maligna in quanto "foul witch", esplicitando il motivo del suo allontanamento dal paese natale «For mischiefs manifold and sorceries terrible / To enter human hearing [...]» (1.2.264-265), ricordandogli, infine, della prigionia a seguito del diniego del suo servizio. A ciò, contrappone invece la propria azione salvifica in virtù di un potere ben più forte di quello della strega, la quale non era stata in grado di revocare quel suo stesso incantesimo: «[...] It was a torment / To lay upon the damned, which Sycorax / Could not again undo» (1.2.289-291). È, inoltre, lo stesso Caliban ad affermare come i poteri straordinari di Prospero siano addirittura in grado di soggiogare la divinità di Sycorax, Setebos: «[...] His art is such of power / It would control my dam's god, Setebos, / And make a vassal of him» (1.2.373-375). Il potere di Sycorax, dunque, appare come sostanzialmente fallace, poiché non-finito, non essendo in grado di essere revocato dalla stessa mano che lo ha prodotto, e quindi caotico, poiché impossibilitato a ritornare all'ordine armonico delle cose. Questa magia, associabile alla goezia, ossia la controparte maligna della teurgia, è nuovamente registrata da Agrippa:

Now the parts of Ceremonial Magick are *Goetia* and *Theurgia*, *Goetia* is unfortunate, by the commerces of unclean spirits made up of the rites of wicked curiosities, unlawful charms, and deprecations, and is abandoned and execrated by all laws. Of this kinde are those which we now adayes call Necromancers, and Witches.<sup>12</sup>

Sappiamo da Prospero, infatti, che Sycorax aveva potuto imprigionare Ariel grazie a suoi «more potent ministers», che possiamo in questo caso associare a delle entità o spiriti evocati e controllati dalla strega stessa. Inoltre, il veicolo per cui si compie la sua magia è associato alla potenza distruttrice di quell' «unmitigable rage», una passione irrefrenabile, che come vedremo sarà motivo di somma preoccupazione per Prospero.<sup>13</sup> Un ulteriore elemento contrastivo è legato all'aspetto della sterilità creativa di Sycorax rispetto alla prolificità di Prospero, la quale si manifesta in una doppia prospettiva: non solo essa è esplicitata attraverso la promessa di una continuità dinastica sancita

<sup>11</sup> V. MASON VAUGHAN, A.T. VAUGHAN, *Introduction*, in W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, Bloomsbury, Londra 2011, pp. 25-26.

<sup>12</sup> H.C. AGRIPPA, *Three Books of Occult Philosophy* cit., p. 572.

<sup>13</sup> Sul confronto tra la magia "naturale" di Prospero e quella di Sycorax si veda J. S. MEBANE, *Rinascimento e Magia. La tradizione occulta in Marlowe, Johnson e Shakespeare*, ECIg, Genova 1994.

dall'unione tra Ferdinando e Miranda, ma a livello di performatività del magico essa è incarnata dal dinamismo attivo di Ariel. Il metamorfismo dello spirito, infatti, è direttamente proporzionale all'esercizio magico di Prospero ed è attraverso questo che il mago è in grado di alterare gli eventi e confermare il proprio dominio sull'isola. Sycorax, d'altro canto, perde ogni potenzialità creativa – e forse anche magica – nel momento in cui decide di imprigionare Ariel. Perso il dinamismo performativo dello spirito aereo ecco che Sycorax soccombe, come segnalato dal testo.

In ultima istanza, l'autorità di Prospero nei confronti del fratello Antonio e di Alonso è esercitata nuovamente attraverso la magia, dapprima con la destabilizzante azione della tempesta, successivamente con la loro dispersione sull'isola e con i molteplici incontri con Ariel. Come si è detto, questa è una vendetta non violenta, il cui scopo è l'affermazione di una potenza, quella di Prospero, assai più forte in quanto straordinaria, poiché veicolata dal magico. Prospero, in uno spazio altro rispetto a quello civile e normato del Ducato di Milano, è autorità assoluta non vincolata a nessun'altra volontà se non la propria. È, tuttavia, proprio al culmine del potere del mago, nel momento esatto in cui i suoi nemici sono in balia del suo controllo, che egli opera un ripensamento radicale delle proprie passioni, della propria posizione e soprattutto della propria magia. In dialogo con Ariel, nella prima scena del quinto atto, Prospero è portato dallo spirito a considerare gli effetti che un tale potere ha esercitato sulla propria natura umana:

ARIEL. [...] Your charm so strongly works'em  
That, if you now beheld them, your affections  
Would become tender.  
PROSPERO. Dost thou think so, spirit?  
ARIEL. Mine would, sir, were I human.  
PROSPERO. And mine shall.  
Hast thou, which art but air, a touch, a feeling  
Of their afflictions, and shall not myself  
(One of their kind, that relish all as sharply,  
Passion as they) be kindlier moved than thou art?  
Though with their high wrongs I am stuck to th'quick,  
Yet with my nobler reason 'gainst my fury  
Do I take part. The rarer action is  
In virtue than in vengeance.  
(5.1.17-28)

Prospero si rende conto che per non soccombere alla «fury», a quell'«unmitigable rage» che aveva caratterizzato Sycorax e perdere irrimediabilmente le prerogative umane della pietà, della virtù e della ragione, deve infine tornare esclusivamente all'umano, abiurando la propria «rough magic». È noto, come il celebre monologo *Ye elves of hills*, che Prospero pronuncia nella prima scena del

quinto atto e in cui rinuncia definitivamente alla propria magia, sia ripreso dal discorso di Medea nel libro settimo delle *Metamorfosi* di Ovidio.<sup>14</sup> In questo senso, Shakespeare, scegliendo le parole della più famosa incantatrice classica e facendole pronunciare nel momento dell'abbandono definitivo delle arti magiche, aggiunge un ulteriore grado di separazione: non si tratta solamente per Prospero di ridimensionare le proprie passioni per non soccombere alla "rage" come Sycorax, ma anche di prendere le distanze da quella magia ambigua e incontrollata che è, qui, prerogativa femminile.<sup>15</sup>

Estremamente diverso è il caso del personaggio di Paulina in *The Winter's Tale*. *The Winter's Tale* è uno dei drammi in cui più evidente appare il legame con il mito classico e, in modo particolare, con la metamorfosi, la quale si configura come elemento meraviglioso in cui convergono, ad un tempo, arte e natura. È a conclusione del dramma, durante la terza scena del quinto atto, che si assiste all'azione magica di Paulina: dopo aver riabbracciato la figlia perduta ed essersi riconciliato con l'amico Polixenes, Leontes e il suo seguito vengono condotti da Paulina in una stanza presso la sua dimora. Qui la donna mostra la statua di Hermione, talmente realistica che pare ingannare la vita stessa: «[...] But here it is: prepare / To see the life as lively mocked as ever / Still sleep mock death» (5.3.18-20). Dopo aver richiesto un ultimo atto di fede a Leontes, Paulina, grazie all'ausilio della musica, fa muovere la statua che miracolosamente prende vita:

<sup>14</sup> Questo celebre passo doveva essere sicuramente riconoscibile dal pubblico giacomiano, tanto più che, come segnalano Vaughan e Mason Vaughan, lo stesso ricorre in *The Brazen Age* di Heywood, che venne messo in scena nello stesso periodo in cui veniva rappresentato *The Tempest* (Cfr. V. VAUGHAN, A.T. VAUGHAN, *Introduction*, cit., p.58). Relativamente al rapporto tra Medea e *The Tempest* si vedano B.A. MOWAT, *Prospero's Book*, in «Shakespeare's Quarterly», 52, 1, 2001, pp. 27-28; J.S.GARRISON, *Medea's Afterlife: Encountering Ovid in The Tempest*, in *Ovid and Adaptation in Early Modern English Theatre*, a cura di Lisa S. Stark, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020, pp. 113-127; S. ANNES BROWN, *Ovid, Golding, and The Tempest*, in «Translation and Literature», 3, 1994, pp. 3-29. Per uno sguardo generale sul classico in Shakespeare, rimando a C. MARTINDALE, A. B. TAYLOR, *Shakespeare and the Classics*, Cambridge University Press, Cambridge 2004 e C. BURROW, *Shakespeare and Classical Antiquity*, Oxford University Press, Oxford 2013.

<sup>15</sup> L'associazione del femminile alla dimensione caotica e instabile del potere affonda le sue radici nel teatro greco. Come scrive Froma Zeitlin: «[...] madness, the irrational, and the emotional aspects of life are associated in the culture more with women than with men. The boundaries of women's bodies are perceived as more fluid, more permeable, more open to affect and entry from the outside, less easily controlled by intellectual and rational means. This perceived physical and cultural instability renders them weaker than men.» (Cfr. F. I. ZEITLIN, *Playing the Other: Theatre, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*, in *Sexuality and Gender in the Classic World. Readings and Sources*, ed. by Laura K. McClure, Blackwell Publishers, Oxford 2002, p. 105.). Tale concezione permane e si evolve nella memoria culturale delle epoche successive, come attesta, nella prima età moderna, il *Daemonologie* di James I: «[...] that sexe is frailer then man is, so is it easier to be intrapped in these grosse snares of the Deuill, as was ouer well proued to be true, by the Serpents deceiuing of Eua at the beginning, which makes him the homelier with that sexe sensine. (Cfr. KING JAMES I, *Daemonologie, Daemonologie in forme of a dialogue, diuided into three books*, printed by Robert Waldegrave, Edinburgh 1597, pp. 43-44.) Ciò che si può notare è la trasfigurazione della concezione greca della "fluidità" e della permeabilità del corpo femminile nell'immagine cristiana dell'inganno di Eva da parte del serpente.

PAULINA. Music, awake her; strike!  
 [To Hermione] 'Tis time; descend; be stone no more; approach.  
 Strike all that look upon with marvel. Come,  
 I'll fill your grave up. Stir – nay, come away;  
 Bequeath to death your numbness, for from him  
 Dear life redeems you. [...]  
 (5.3.98-103)

Questo momento segna uno spartiacque interpretativo fondamentale. La maggioranza della critica è infatti concorde nel considerare l'episodio nulla più che un *coup de théâtre*, un inganno benevolo mascherato da magia e magistralmente orchestrato da Paulina. Hermione, dunque, lungi dall'essere vittima innocente, diverrebbe complice astuta di Paulina, incarnando il simulacro di sé stessa e divenendo un *trompe-l'oeil* di straordinaria efficacia.<sup>16</sup> Eppure, se si escludessero aprioristicamente la presenza del magico, incarnata dalla doppia metamorfosi di Hermione e declinata concettualmente nella sua morte e resurrezione, e la presenza di un sovrannaturale mitico ci si ritroverebbe di fronte a una serie di aporie testuali.<sup>17</sup>

Il testo presenta delle ambiguità, cosa non rara in Shakespeare. Ciò che conta in questo contesto particolare, tuttavia, non è tanto la natura reale o illusoria dell'incantesimo, quanto piuttosto l'effetto che questo produce e, soprattutto, il ruolo di chi lo esercita. Sappiamo che Paulina è creazione originale di Shakespeare. Il personaggio, infatti, non compare nella fonte principale di *The Winter's Tale*, ovvero il *Pandosto (or The Triumph of Time)* di Robert Greene (1588). Il suo legame con la magia, inoltre, non compare nel testo se non in occasione del risveglio della

<sup>16</sup> A questo proposito, si vedano W. SHAKESPEARE, *Drammi romanzeschi*, a cura di A. Serpieri, Marsilio, Venezia 2001, pp. 29-38, J. BATE, *Shakespeare and Ovid*, Clarendon Press, Oxford 1993, p.238 e F. PYLE, *The Winter's Tale. A Commentary on the structure*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1969, p. 135.

<sup>17</sup> Uno di questi è individuabile nel monologo di Antigonus in 3.3.15-36 in cui il personaggio racconta della visione del fantasma di Hermione: «I have heard, but not believed, the spirits o'th' dead / May walk again. If such thing be, thy mother / Appeard to me last night, / for ne'er was dream / So like a waking. To me comes a creature, / Sometimes her head on one side, some another; / I never saw a vessel of like sorrow, / So filled and so becoming. In pure white robes, / Like very sanctity, she did approach / My cabin where I lay, thrice bowed before me, / And, gasping to begin some speech, her eyes / Became two spouts; the fury spent, anon / Did this break from her [...]. / And so, with shrieks, / She melt into air». Nell'apparire ad Antigonus, Hermione non solamente gli comanda di chiamare la bambina che questi deve scortare in Boemia, Perdita, ma soprattutto gli rivela, profeticamente, che non potrà più riabbracciare la moglie Paulina. Antigonus infatti morirà in Boemia divorato da un orso. Questo incontro con il fantasma di Hermione e la rivelazione profetica subito successiva molto ricordano l'incontro di Enea e il fantasma della moglie Creusa del secondo libro dell'*Eneide*, in cui la donna rivela le vicende future dell'eroe, così come anche il nuovo matrimonio, per poi dissolversi nell'aria come la protagonista shakespeariana: «haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa uolentem / dicere deseruit, tenuisque recessit in auras».

statua. Eppure, il suo personaggio opera in una dimensione quasi sacrale, facendosi portavoce, già a partire dalla terza scena del secondo atto, di una verità onesta e autentica volta a “curare” la folle insensatezza del re: «I / Do come with words as medicinal as true, / Honest as either, to purge him of that humor / That presses him from sleep» (2.3.35-38). Nel rivelare la naturale rettitudine e devozione di Hermione, Paulina diventa la controparte secolare dell’oracolo, la cui virtù e potenza retorica ella sostituisce alla sapienza divina. Il riverbero classico è avvertibile sia a livello complessivo nell’opera, sia – e qui in misura maggiore – nella scena della rinascita di Hermione. In entrambi i casi, ad essere prevalentemente pervasa dal classico è la dimensione femminile, incarnata dalle donne del dramma.

*The Winter’s Tale*, nella sua complessità, proietta su di sé il mito di Cerere e Proserpina.<sup>18</sup> Il passaggio dallo stato invernale della morte e del sonno alla stagione vivifica del risveglio primaverile, l’assimilazione di Cerere a Hermione e di Perdita a Proserpina, il loro allontanamento e conseguente ricongiungimento, rendono tale mito una delle possibili chiavi interpretative dell’opera. Proserpina è inoltre citata direttamente da Perdita nella quarta scena del quarto atto: «[...] O Proserpina, / For the flowers now that, frightened, thou let’st fall / From Dis’s wagon! [...]» (4.4.116-118). Anche la statua stessa di Hermione, la quale è descritta da Leontes come “wrinkled” poiché possiede i segni dell’invecchiamento, sembra rimandare alle rappresentazioni scultoree di Cerere. In *The fontaine of ancient fiction*, un trattato sulla rappresentazione statuaria delle divinità composto da Vincenzo Cartari, tradotto in inglese da Richard Linche Gent e stampato nel 1599, si legge a proposito di una raffigurazione di Cerere «[...] and her Statue was framed to the assimilitude of an aged matron».<sup>19</sup> Alla luce di tale identificazione mitica, l’impianto stesso del risveglio della statua assume tutta una serie di caratteristiche riconducibili ai rituali di origine misterica.<sup>20</sup> La scena, infatti, si sviluppa in una stanza, una cappella, presso l’abitazione di Paulina, in cui su un altare o piedistallo si erge la statua di Hermione. Una stanza simile è il *Telestérion*, la sala in cui si compivano i riti iniziatici nei misteri eleusini, dedicati al culto di Cerere e Proserpina. Il rito prosegue con l’abbandono della morte o del sonno di Hermione la quale viene risvegliata da Paulina, che tuttavia prima di procedere con l’atto magico vero e proprio, invita dapprima

<sup>18</sup> Il mito, riportato nel libro quinto delle *Metamorfosi* di Ovidio, era noto a Shakespeare nella traduzione inglese di Arthur Golding (1567). Tale traduzione è alla base dei riferimenti ovidiani precedentemente menzionati.

<sup>19</sup> V. CARTARI, *The fontaine of ancient fiction*, trad. di R. L. GENT, Adam Islip, Londra 1599.

<sup>20</sup> Questa lettura vuole essere unicamente una suggestione interpretativa fondata su una somiglianza tra gli elementi della ritualità misterica e il testo shakespeariano. Sebbene il contatto con la classicità sia evidente nell’uso di fonti tratte da Ovidio, non è tuttavia possibile sostenere con certezza che Shakespeare fosse a conoscenza dei Misteri. Tale area d’indagine rimane, quindi, ancora aperta alla ricerca.

Leontes a non considerarla «[...] assisted / By wicked powers» (5.3.90-91) e successivamente a risvegliare la propria fede in vista del miracolo della rinascita.<sup>21</sup>

Questa rinascita congiunta di Leontes e Hermione, come anche di tutti i presenti, è assimilabile al risveglio dell'iniziato al rito eleusino, il quale, dopo il sonno mortifero dell'inverno, si risveglia, arricchito e rinato, nella consapevolezza dell'eternità, del ciclo imperituro di morte e rinascita. Paulina, quindi, nel compiere l'atto sacro, risvegliando la statua dalla morte o dall'illusione di essa, assume le qualità del sacerdote *hierophantēs*, letteralmente "colui che mostra le cose sacre".<sup>22</sup> Paulina, inoltre, era stata definita dallo stesso Leontes, in un impeto di rabbia, come una «mankind witch», una virago e attraverso quel "mankind", che come si legge nell'*Oxford English Dictionary* nella sua forma aggettivale rimanda alla mascolinità<sup>23</sup> e alla ferocia,<sup>24</sup> proiettava sulla donna prerogative maschili, azzerandone contemporaneamente le virtù femminili. Tuttavia, questa commistione di maschile e femminile può nascere da una seconda suggestione derivante nuovamente da fonti classiche. Le fonti principali legate al risveglio della statua e alla rinascita della *mulier* dopo la morte sono certamente il mito di Pigmalione contenuto nel libro decimo delle *Metamorfosi* di Ovidio e l'*Alcesti* di Euripide, nella traduzione latina di George Buchanan.<sup>25</sup> Nel primo, l'agente della metamorfosi è la dea Venere che infonde la vita nella statua creata da Pigmalione, nel secondo Eracle, il quale attraverso la catabasi recupera il corpo di Alcesti e lo restituisce ad Admeto. Paulina, così, parrebbe rivelarsi sintesi della divinità e dell'eroe, configurandosi come mediatrice tra la vita e la morte.<sup>26</sup> In ultima istanza, la scena conclusiva dell'opera è

<sup>21</sup> Benché non ritenga la resurrezione di Hermione autentica, Bethell ne sottolinea l'importanza in quanto atto simbolico di rinascita. Si veda, a proposito, S. L. BETHELL, *The Winter's Tale: A study*, Staples Press Limited, Londra n.d., p. 103: «The restoration of Hermione, her coming back as from the dead, is a carefully prepared symbol of spiritual and actual resurrection».

<sup>22</sup> Il ruolo dello *hierophantēs*, che nei Misteri era considerato il capo sacerdote e che, quindi, si trovava al vertice della gerarchia rituale, veniva conferito tradizionalmente ai soli uomini. Le sacerdotesse si dividevano in *dadouchousa*, la quale assisteva lo *hierophantēs*, le due *hierophantides*, le principali aiutanti del capo sacerdote, le sacerdotesse *melissae*, le quali non potevano avere contatti con altri uomini e infine l'alta sacerdotessa di Demetra la cui importanza era pressoché paragonabile a quella dello *hierophantēs* (Cfr. S.B. POMEROY, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity*, Schocken Books, New York 1975, p. 76.).

<sup>23</sup> Cfr. *Oxford English Dictionary*, s.v. "mankind (adj.1), sense 2": «Of a woman: masculine», September 2023, <https://doi.org/10.1093/OED/1442296804>, (url consultato il 05/10/2024).

<sup>24</sup> Cfr. *Oxford English Dictionary*, s.v. "mankind (adj.2)": «Infuriated, furious, fierce, mad», July 2023, <https://doi.org/10.1093/OED/9904185608>, (url consultato il 05/10/2024).

<sup>25</sup> J. PITCHER, *Introduction*, in W. SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, Bloomsbury, London 2010, p. 446. Come ha osservato Pitcher, un'altra possibile fonte, accanto all'*Alcesti* di Euripide, era l'adattamento della tragedia euripidea dal titolo *Admetus e Alcest* composto da George Pettie e inserito nella più ampia raccolta *A Petite Pallace of Pettie His Pleasure* (1576), in cui, tuttavia, a riportare alla vita Alcesti non è Eracle, bensì Proserpina. Sulla presenza dell'*Alcesti* in *The Winter's Tale* si veda anche S. DEWAR-WATSON, *The Alcestis and the Statue Scene in The Winter's Tale*, in «Shakespeare Quarterly», 60, 1, 2009, pp. 73-80.

<sup>26</sup> Oltre al rapporto con le fonti classiche è bene segnalare il possibile legame con la necromanzia e della somiglianza tra il necromante e lo ierofante. A questo proposito si veda D. OGDEN, *Greek and*

tutta costruita sull'azione dinamica del femminile sul femminile. Come scrive Stevie Davies: «We may think of Hermione-Perdita-Paulina as a triad, with Paulina as the connecting, intermediate agent, parallel to the Eleusinian triad of goddesses, Demeter-Persephone-Hecate, who are really aspects of the one deity».<sup>27</sup> Dopo essere stata risvegliata, Hermione rivolge le sue parole unicamente a Perdita, ignorando le richieste degli uomini presenti, e in particolare di Polixenes, di rivelare dove abbia vissuto o come sia sfuggita ai morti. Questo moto monodirezionale che procede da Paulina verso Hermione e da Hermione verso Perdita, così come lo spazio sacro in cui la scena è agita, sembrano provocare in Leontes un profondo turbamento, sottolineato dal desiderio di lasciare velocemente quel luogo: «[...] Good Paulina, / Lead us from hence [...] / Hastily lead away» (5.3.151-155). Questa ansia potrebbe derivare dalla parziale perdita dell'autorità patriarcale: sebbene Paulina non eserciti un'autorità politica attraverso l'azione magica (come invece accade con Prospero), l'ambiguità del potere magico, sebbene benevolo e «lawful», crea comunque un effetto destabilizzante in chi ne osserva gli esiti meravigliosi. Il tema della legittimità è, d'altro canto, motivo ricorrente in questa scena. Paulina, subito dopo aver fatto avanzare Hermione, sottolinea come la sacralità e la santità della regina siano equiparabili alla legittimità dell'atto magico: «[...] Her actions shall be holy as / You hear my spell is lawful» (5.3.104-105). Garante di tale veridicità sembra essere anche Leontes: «O, she's warm! / If this be magic, let it be an art / Lawful as eating» (5.3.109-111). Con la validazione della magia di Paulina e la sua equiparazione all' "universalità" del mangiare,<sup>28</sup> Leontes tenta di ripristinare la propria autorità istituzionale e patriarcale in un contesto, quello del risveglio della statua, dove fino a quel momento è stato quasi esclusivamente spettatore. Con la costruzione "let it be", infatti, Leontes cerca di veicolare la legittimità del risveglio di Hermione attraverso le sue stesse parole, sostituendo la propria sovranità istituzionale a quella magico-rituale di Paulina. Per citare Applebaum: «the speaker is a sovereign and absolute monarch, so that when he says let it be, his wish or exhortation, concerning a quality of lawfulness, has itself, potentially, the force of law».<sup>29</sup> Attraverso questa sorta di risemantizzazione del potere, Leontes ufficializza la magia di Paulina in virtù del suo potere regio eppure non sembra riacquisire l'autorità patriarcale, in quanto non solo non ne comprende l'uso e la natura, ma soprattutto poiché non in grado di replicarla. Di fatto, Leontes dà il suo consenso

---

*Roman Necromancy*, Princeton University Press, New Jersey 2001, p. 126: « The necromantic specialist who guides a novice through a consultation can accordingly resemble an initiator into mysteries or "hierophant": Clark sees Virgil's Sibyl as taking on this role».

<sup>27</sup> S. DAVIES, *The Feminine Reclaimed: The Idea of Woman in Spenser, Shakespeare, and Milton*, University Press of Kentucky, Lexington 1986, p.166.

<sup>28</sup> R. APPLEBAUM, 'Lawful as Eating': Art, Life and Magic in *The Winter's Tale*, in «Shakespeare Studies», 42, p. 32.

<sup>29</sup> Ivi, p.34.

per l'effetto che questa produce e quindi per l'esito vivifico e positivo a cui egli assiste, e non alla pratica in sé. Paulina, quindi, dominando il magico – e contestualmente la scena – diviene, a livello rituale, autorità indiscussa di quel luogo da cui Leontes, come precedentemente segnalato, desidera ardentemente allontanarsi.

Per concludere, a partire da questi dati una sostanziale differenziazione rispetto a Prospero è evidente: l'azione magica del mago è omogenea, sviluppandosi per tutto l'arco del dramma; è multidirezionale in quanto esercitata su più personaggi; è connessa all'autorità patriarcale poiché in grado di sottomettere il femminile e dimostrare la propria superiorità rispetto al maschile. Soprattutto, è reale e autentica per cui necessita dell'abiura finale. L'azione di Paulina, al contrario, è unica, riscontrabile in un solo momento e con un intento ben definito; è monodirezionale poiché esercitata su un solo personaggio; è di impianto ritualistico, è prerogativa femminile e si sottrae alle dinamiche patriarcali. Tale magia, tuttavia, è ambigua in quanto non necessariamente autentica, una verità illusoria eppure vitale: in *The Winter's Tale*, Shakespeare ci mette di fronte alla potenzialità del teatro, per cui la magia diviene reale se lo spettatore, così come Leontes, compie un atto di fede, abbandonando per un momento il verosimile e risvegliandosi nello spazio meraviglioso delle antiche fiabe.