

# SERPENTI, EROI E ROSE DI MAGGIO

## La danza cosmica di femminile e maschile in Shakespeare

ANTONELLA RIEM

**Abstract** – Drawing from Riane Eisler’s *Cultural Transformation Theory*, this article focuses on some representative feminine figures in Shakespeare’s plays as manifestations of what the anthropologist Riane Eisler defines as the *partnership* paradigm as opposed to the *dominator* one. The chapter shows some relevant analogies between the *Elizabethan world picture* with its ‘order and degree’ and Eisler’s dominator model, and how Shakespeare challenges and subverts the ruling cultural paradigm of his time through the representations of ‘otherness’ in some women characters who clearly embody the *partnership* model. In *partnership* society, roles are not imposed through fear and violence but shared within a loving and caring community, more oriented towards what Krippendorff (2014) calls the “reign of freedom”. Here, each person self-regulates and modulates the limits of his/her individualism by respecting also the common good and happiness of all. While the male hero of the tragedy fails in his extreme individualism, this *partnership* community, found especially in the comedy, is women-oriented and shows how one can ‘govern’ with grace, irony, imagination, and wisdom, thus teaching how peoples of different *colours* and personalities can participate in the creative and ever-changing art of living in a true community. Female figures who show strong traits connected to a partnership dimension are present also in the tragedy as a foil or an alternative to patriarchal rule.

**Keywords:** Shakespeare; tragedy; comedy; Partnership studies; Elizabethan world picture.

## 1. Due modelli di lettura a confronto

### 1.1. Partnership Studies

Alcuni dei riferimenti scientifici fondanti per questo articolo si riferiscono al lavoro del *Partnership Studies Group*,<sup>1</sup> attivo all’Università di Udine dal 1998, che vede studiose e studiosi provenienti da Università e centri di ricerca del mondo applicare la *Teoria della Trasformazione Culturale* di

<sup>1</sup> Si veda: [http://all.uniud.it/?page\\_id=60](http://all.uniud.it/?page_id=60).

Riane Eisler<sup>2</sup> allo studio delle letterature in inglese, postcoloniali e del ‘canone’. Questa ricerca ha un approccio metodologico cooperativo, ugualitario<sup>3</sup> e di *partnership* come modalità critiche alternative al paradigma culturale di *dominio* imperante nel mondo globalizzato. Nel lavoro del *Partnership Studies Group*, si mettono a confronto il paradigma culturale che Riane Eisler definisce di “dominio” con quello “mutuale” o di *partnership* (Eisler 2011, p. 31). Secondo Eisler (2011, p. 29):

sotto l’apparente grande differenza della cultura umana si celano due modelli base di società. Il primo che chiamo modello *dominatore* [o di *dominio*], è quello che viene comunemente detto patriarcale o matriarcale, il *predominio* di una metà dell’umanità sull’altra. Il secondo, in cui le relazioni sociali si basano principalmente sull’unione e non sul predominio, può essere definito modello *mutuale* [di *partnership*]. In questo modello, a partire dalla più fondamentale differenza della nostra specie, quella tra maschio e femmina, diversità non significa né inferiorità, né superiorità.

Nel modello interpretativo del *Partnership Studies Group*, la diversità non è mai equiparata all’inferiorità o alla superiorità, né il pensiero analogico e simbolico viene visto come migliore o peggiore di quello logico; sono piuttosto entrambi necessari per poter comprendere appieno l’integrità e la complessità della realtà, così come è resa evidente nelle più recenti scoperte scientifiche della fisica quantistica e delle teorie del caos o non lineari (Capra 1975, 1982, 1986, 1988, 1996; Capra, Steindl-Rast 1991; de Tar *et al.* 1985; Kellert 1993; Kellert *et al.* 2006).

Nel suo best-seller *Il calice e la spada* (2011), Riane Eisler ripercorre l’evoluzione delle società dell’Europa antica e del bacino del Mediterraneo, dalla preistoria al presente, sottolineando la tensione fra due paradigmi culturali, quello di *partnership*, simboleggiato dal calice che si basa su

<sup>2</sup> Riane Eisler studiosa, scrittrice e attivista sociale, nasce a Vienna nel 1931, ma presto si rifugia, a causa delle persecuzioni naziste, a Cuba e poi negli Stati Uniti. È componente di molte organizzazioni internazionali che hanno lo scopo di promuovere una cultura e una società più pacifiche, sostenibili e giuste. Eisler è l’unica donna insieme a venti grandi pensatori, fra cui Hegel, Adam Smith, Marx, e Toynbee selezionati per essere inclusi in *Macrohistory and Macrohistorians*, come riconoscimento dell’importanza fondamentale del suo lavoro. Ha ricevuto moltissimi premi e lauree honoris causa.

<sup>3</sup> Si noti che Eisler usa il termine *equalitarian* [ugualitario], anziché il più comune *egalitarian* [egualitario]. Eisler preferisce il termine ‘ugualitario’ invece che ‘egualitario’ perché il primo indica dei rapporti sociali all’interno di una società “mutuale”, dove sia uomo che donna hanno ‘uguale’ importanza, mentre il secondo di solito indica l’uguaglianza solo fra gli uomini. Questo perché egualitario tradizionalmente indicava soltanto l’uguaglianza tra uomo e uomo (come testimoniano, oltre alla storia moderna, gli scritti di Locke, Rousseau, e altri filosofi dei ‘diritti dell’uomo’). Ugualitario sta a indicare le relazioni sociali in una società mutuale, in cui alle donne e agli uomini (nonché al ‘femminile’ e al ‘maschile’) si attribuisce uguale importanza. Ciò spiega perché questo modo di dire si stia diffondendo tra le femministe (Eisler 2011, nota 10, p. 40).

tipologie relazionali “ugualitarie”. Il calice, la coppa, la grotta, il ventre materno raffigurano il potere di unire, nutrire, contenere, coltivare la vita nell’oscurità per poi poter portare (alla) luce e compimento, per realizzare un progetto, un’idea, un’istanza, una vita. La spada, invece, rappresenta il paradigma di *dominio*, il potere gerarchico e androcratico, pronto a tagliare tutto ciò che viene giudicato inutile, secondo i parametri della fredda razionalità e del mero guadagno in termini finanziari, materiali e di possesso. In queste società di dominio, coloro che *appartengono* ad una certa comunità, religione, etnia, ‘razza’ – concetto inesistente dal punto di vista genetico dato che si tratta di un costrutto sociale,<sup>4</sup> sono amici e vanno protetti in ogni modo, fintanto che sono leali, fedeli, obbedienti nell’osservare la Legge del Padre. Coloro che sono al di fuori di questa cerchia sono solo nemici sub-umani che devono essere colonizzati, conquistati, soggiogati o distrutti. Pensiamo alla sorte di tutte le popolazioni aborigene del mondo. La focalizzazione si sposta dalla *cura* di *partnership* alla rigida *norma*, dalla ciclicità di *vita-morte-rinascita* alla dualità *vita-morte*, dall’incrocio fruttuoso fra mondi verticale e orizzontale, fra anima e corpo, all’assoluta divisione fra alto e basso, spirito puro e carne peccaminosa. Fulcro di questo paradigma di dominio è l’opposizione, che soppianta l’interconnessione di tutte le forze presenti nell’universo, che il monaco vietnamita Thich Nhat Hanh definisce *Interbeing*, *Interessere* (1993), e che ritroviamo nella moderna fisica quantistica.

Secondo Eisler, da circa ottomila anni il potere di dominio regge il mondo, anche attraverso figure di divinità maschili, vendicative e violente. Prima di questo dominio, prevaleva il paradigma di *partnership* in società da lei definite *gilaniche*,<sup>5</sup> Eisler conia la parola *gilania* per descrivere antiche società dove non c’è una gerarchia dominatrice, ma di “attualizzazione”, cioè temporanea e con uno specifico obiettivo da portare a termine. In queste società, secondo Eisler e molte altre studiose e studiosi di archeo-cultura (Agha-Jaffar 2002; Braidotti 1994; Campbell 1955; Campbell, Muses 1991; Carlson 1997; Pagels 1979; Stevens 2001), non c’erano sessismo, un sistema di caste, grandi disparità economiche. Il sistema sociale e culturale era molto complesso, si conosceva il linguaggio lineare, c’erano tecniche scultoree e pittoriche sofisticate, un’architettura moderna.

<sup>4</sup> <https://www.scientificamerican.com/article/race-is-a-social-construct-scientists-argue/>;  
[http://www.huffingtonpost.com/entry/race-is-not-biological\\_us\\_56b8db83e4b04f9b57da89ed](http://www.huffingtonpost.com/entry/race-is-not-biological_us_56b8db83e4b04f9b57da89ed).

<sup>5</sup> Riane Eisler, *Il Calice e la Spada*, p. 209 e nota 1 p. 227 *gylany* (*gilania*), composta da *gy-* (dal Greco *Gyné*, donna) ed *an-* (*Andros*, uomo) unito da *l* (*lyen*, unire, mettere insieme).

## 1.2. La gerarchia Elisabettiana e il mondo di dominio

La tradizionale visione Elisabettiana di *Order and degree*, ben si inserisce nelle società di dominio descritte da Eisler, bellicose, gerarchiche e violente, dove si regna attraverso la guerra e la prevaricazione. Consideriamo che, secondo l'approccio analogico della *Teoria della Trasformazione Culturale* di Eisler, non esiste differenza fra la Germania di Hitler, l'Iran di Khomeini, il Giappone dei Samurai, gli Aztechi della Meso-America, la Cina di Mao, il fondamentalismo politico o religioso di qualunque 'colore'. Infatti:

tutte queste società, per altri versi ampiamente diverse, non solo sono rigidamente a dominio maschile, ma possiedono anche una struttura sociale generalmente gerarchica e autoritaria, e un alto grado di violenza sociale, in particolare di bellicosità. (Eisler 2011, pp. 31 e segg.)

Anche nella visione Elisabettiana troviamo una rigida gerarchia cosmica, politica e sociale, dominata da un Dio maschile, guerriero e punitivo, dal quale discende il re di diritto divino che lo rappresenta in terra e via via fino alla base della piramide, dove troviamo donne, bambini e bambine e l'*altro/a*.

Va notato che le formulazioni di Tillyard sull'*order and degree* non rispecchiano la complessità del clima intellettuale dell'epoca, come dimostrato dai critici del New Historicism;<sup>6</sup> tuttavia, la sua analisi spesso riprende abbastanza fedelmente l'ideologia "ufficiale" predominante, condivisa da molti scrittori del periodo Elisabettiano, come ad esempio Richard Hooker.<sup>7</sup>

Nel modello di dominio la violenza contro l'*altro*, ma soprattutto contro l'*altra*, è nodo fondante e base stessa del vivere. La violenza, che genera paura e sottomissione, viene esaltata attraverso il mito dell' 'eroe' che uccide il 'nemico':

Le gerarchie sociali basate su questo modello sono caratterizzate dal predominio del sesso maschile e dalla subordinazione del sesso femminile con una forte idealizzazione della forza e della violenza attraverso miti, storie, credenze e istituzioni improntate sulla virilità e aggressività. (Mercanti 2011, p. 405)

Shakespeare da un lato può sembrare piuttosto asservito alla *Elizabethan world picture* dominante, che rende manifesta in molte sue opere, apparentemente giustificandola, anzi esaltandola, mentre dall'altro sottilmente (e a volte più esplicitamente) la mette in discussione, sfidando e sovvertendo il paradigma di 'dominio' e lo *status quo* anche attraverso la

<sup>6</sup> Si veda ad esempio Nicholls (1989).

<sup>7</sup> Si veda ad esempio Hooker (1977).

rappresentazione dell'‘alterità’ in alcuni personaggi femminili che incarnano il modello di *partnership*.

### 1.3. *Aspetti di partnership*

In questo articolo intendo fare alcuni esempi di come il femminile in Shakespeare mostri spesso una forte componente di *partnership*, di cura e mutuale, che si manifesta più pienamente nelle commedie, pure nei suoi aspetti più sovversivi rispetto al ‘dominio’ che prevale nelle tragedie. Anche nelle tragedie, comunque, alcune figure femminili incarnano questi modelli differenti che rappresentano un'altra via, migliore, armoniosa e pacifica, che purtroppo risulta sconfitta dall'*order and degree*. È interessante notare che il potere di cura, stereotipicamente attribuito al femminile e ampiamente esaminato dalla critica femminista (Boose 1991; Jardine 1983; Kahn 1997; Neely 2016; Newman 2009; Paster 2004; Traub 2016) trascende i pregiudizi di genere e si esprime attraverso un rapporto mutuale e dinamico che sostituisce la categoria mentale della “contrapposizione” con quella non-duale della “trasformazione”. Si tratta di un *et et* anziché un *aut aut*. Nelle società di *partnership* i ruoli non vengono ‘imposti’ attraverso la paura e la violenza, ma vengono piuttosto costruiti insieme, all'interno di una comunità amorevole, gaia e vivace, maggiormente orientata alla cura, che incarna quello che Krippendorff (2014) definisce il “regno della libertà”. Qui ogni persona si auto-regola, modula e tempera il suo individualismo grazie al rispetto condiviso per il bene comune e la felicità di tutti/e. Se da un lato l'eroe maschile fallisce nelle tragedie a causa del suo estremo individualismo, sollecitato e incoraggiato dalla società competitiva e aggressiva di dominio in cui vive, nelle comunità di *partnership*, prevalenti nel mondo delle commedie, sono le donne, insieme gli uomini con qualità ‘mutuali’, a dimostrarci come si possa ‘governare’ – non solo la propria casa ma anche il mondo – con grazia, ironia, immaginazione, creatività e saggezza, insegnandoci come personalità e collettività di *colori* e *umori* differenti possano partecipare alla creazione di una vera comunità, armoniosa, gioiosa, equilibrata e libera. Può essere interessante individuare alcune figure ‘ribelli’, ‘eccentriche’, o semplicemente ‘diverse’ dal ruolo stereotipato di femminilità passiva e sottomessa se non succube (Dusinberre 1975), che la società Elisabettiana attribuisce loro nelle tragedie (paragrafo 2). Nel paragrafo 3, affronterò la visione del mondo comunitaria e di *partnership*, rappresentata in alcune commedie, dove maschile e femminile si incontrano in modo ‘felice’, anche nelle scaramucce d'amore e di ‘potere’ che sono comunque ‘giocose’, non manifestano violenza e hanno comunque a cuore la libertà di ciascuno/a, nel rispetto dell'armonia della comunità.

#### 1.4. “*Sisterly Community*”: il regno della libertà

Terry Eagleton, parlando di *Macbeth*, sovverte la lettura tradizionale e canonica dell’opera per la quale le streghe sono interpretate come sinistre agenti del male e del demonio che corrompono l’*order and degree*. Per Eagleton:

[...] it is surely clear that positive value in *Macbeth* lies with the three witches. The witches are the heroines of the piece, however little the play itself recognises the fact, and however much the critics may have set out to defame them. It is they who, by releasing ambitious thoughts in *Macbeth*, expose a reverence for hierarchical social order for what it is, as *the pious self-deception of a society based on routine oppression and incessant warfare*. The sisters are exiles from that violent order, inhabiting their own *sisterly community* on its shadowy borderlands, refusing all truck with its tribal bickering and military honours. (Eagleton 1986, p. 2, corsivo mio)

Eagleton sottolinea l’assoluta falsità di una società che si finge giusta, *fair*, pur essendo *foul* (*fallica* e orribile), perché in realtà fondata su “routine oppression and incessant warfare”, all’interno di un “violent order”. Leggere le streghe come “*sisterly community*”, rovesciando l’analisi della critica tradizionale e ‘canonica’, insieme a molte letture ‘femministe’ del Bardo, ci indica una strada diversa anche per interpretare alcune figure femminili o androgine in Shakespeare, che hanno una funzione differente e ci riportano a un altro paradigma culturale, mutuale e di *sorellanza* (Riem 2005). Si tratta di figure che rimandano alla *Teoria della Trasformazione Culturale* di Eisler e al potere che in modo stereotipato viene descritto come aspetto ‘femminile’ della personalità. Si tratta di un ‘femminile’ totalmente oscurato e oppresso dal modello di dominio, patriarcale, incarnato nella *Elizabethan World Picture*. Il discorso di Ulisse nel *Troilus and Cressida* citato da Tillyard in apertura del suo famoso volumetto, ne è certamente l’esempio più celebre e articolato, perché appunto mette insieme l’ordine divino, cosmico e umano. Secondo Ulisse, che qui rappresenta il modello di dominio patriarcale, senza un mondo controllato dalla gerarchia, possono regnare solo disarmonia e caos: “Take but degree away, untune that string, / And hark, what discord follows.” (I, iii, 109-110). Spesso questi versi vengono letti come un’adesione assoluta da parte di Shakespeare alla visione Elisabettiana. In realtà, a ben guardare, come sottolinea Eagleton a proposito di *Macbeth*, discordia, disarmonia, violenza, paura, morte e distruzione sono già presenti nel paradigma dell’*Order and degree*, anzi ne sono il fulcro e il *fondamento*. Sono presenti nel campo di battaglia troiano, in quello che vede i successi iniziali di *Macbeth* a difesa di re Duncan contro il traditore, di cui *Macbeth* poi assumerà in più di un senso le *vesti*, e nelle battaglie fra Roma ed Egitto in *Antony and Cleopatra*.

Diversamente, in molte commedie, come ben dice Ekkehart Krippendorff (2014), sembra prevalere “il regno della libertà”, e questa libertà e, direi, *felicità* – vive e si manifesta in un mondo meno altolocato, formale, nobile e guerresco, più ‘basso’, pacifico e semplice, dove regnano amabilmente e in modo ‘mutuale’ le donne. Le protagoniste femminili sanno creare armonia domestica (e cosmica) attraverso l’ironia, lo scherzo, il gioco, anche amoroso, il gusto dei piaceri genuini e schietti della vita di una società che sa stare insieme per il ‘ben-essere’ comune:

Nella tragedia e nella commedia si contrappongono due atteggiamenti nei confronti del mondo, due possibilità dell’essere al mondo, due cosmologie contrarie: destino (imposto da Dio) [corrisponde al modello di dominio] contro libertà (raggiunta dall’uomo in piena autonomia) [corrisponde al modello di partnership] e, in ultima analisi, anche due tempi verbali: un passato concluso, infelice, perché le sue promesse sono rimaste inadempite, ormai irrimediabile, e un futuro aperto e malleabile, più felice, la cui possibilità è idealmente anticipata da un’azione scenica. (Krippendorff 2014, pp. 8-9)

Pur all’interno di una procedura ermeneutica diversa, possiamo vedere questi due modelli di *destino* e *libertà* come analoghi a *dominio* e *partnership*. Krippendorff chiarisce successivamente che:

La tragedia mostra l’uomo come singolo individuo, “combattente solitario” contro le avversità e i pericoli di questo mondo. [...] Uno contro tutti non può avere successo, il fallimento dell’eroe tragico è ineluttabile. [...] La coscienza della propria debolezza e l’ammissione dei propri errori giungono di regola troppo tardi: la *hybris* dell’infallibilità e la presunzione della propria grandezza rendono ciechi, la forte volontà diviene inevitabilmente volontà folle, l’eroe non riesce più a gestire il proprio destino, anzi è lui a essere guidato da forze irresistibili e pressoché segrete che lo conducono all’autodistruzione o comunque alla morte violenta.

A patire una sorte tragica, a essere colpiti da cecità, sono sempre e solo personaggi maschili: la cosmologia tragica si fonda allo stesso tempo su una cosmologia maschile e patriarcale. La loro realtà è assenza totale di libertà, ammantata da una parvenza di libero arbitrio. (Krippendorff 2014, p. 9, corsivo mio)

La tragedia è anche la forma drammatica maggiormente adottata per *trasmettere contenuti monarchici, autoritari, assolutistici, e comunque “non democratici”* [...]. Alla fine della tragedia, come dice Amleto, regna il “silenzio”, alla chiassosa e festosa fine della commedia, invece, si combinano matrimoni, si dà spazio a una nuova generazione sul palcoscenico della vita. (Krippendorff 2014, p. 10, corsivo mio)

## 2. Streghe, regine e figlie: donne di *partnership* nelle tragedie

### 2.1. Macbeth e la sorellanza delle streghe

Come si diceva, per Eagleton, le streghe abitano una “sisterly community”, un mondo magico e mistico, femminile e androgino, che è completamente al di fuori del paradigma di dominio e patriarcale del tempo.<sup>8</sup> Il loro mondo arcaico, connesso al potere sacro della Terra, delle erbe, degli animali, della danza, è collegato alla figura della Dea, e al tempo in cui società mutuali, matrilineari e di *partnership* presiedevano la vita spirituale, sociale, politica, così come ci raccontano anche le epistemologie ecofemministe (Adams 1993; Devlin-Glass, McCreddon 2001; Rigby 2001). Il dualismo rappresentato nel dramma, centrato sul *Logos*, è tipico della voce di dominio patriarcale, ed è tenuto insieme dall’opposizione binaria fra ragione maschile e il *Mythos*, naturalistico-intuito femminile, che sono due nodi focali dell’azione in *Macbeth*.

A prescindere dalla comune immagine di Duncan come Re buono e pieno di grazia (Lombardo 1969, p. 29), perfetto simbolo del *body politic*, fedele al suo destino e compito di rappresentare Dio sulla terra, il suo regno attualizza pienamente un sistema gerarchico che idealizza paura, violenza e guerra come strumenti unici per imporre e mantenere uno *status quo*, al di là dell’ideologia manipolata e strumentale dell’ordine cosmico (Harris 1980; Rackin 2005).

Le streghe decostruiscono questa falsa ideologia perché attraversando i confini fra mondi e i limiti di una netta divisione sessuale o di genere, rappresentano un modello ancestrale di sacralità, proprio come spesso accade al *fool/trickster*. Vivono all’interno di una comunità femminile e di *partnership* che legge la realtà attraverso la lente della poesia e della magia (Seppilli 1962); sono viste dallo sguardo patriarcale come *forme* non meglio ‘classificabili’ e quindi pericolosamente ‘fluide’; elementi di ribellione al potere rigidamente e gerarchicamente costituito. Consapevoli della transitorietà e illusorietà del mondo fisico, si mantengono in un dialogo costante con le altre più sottili dimensioni della vita. Sono sacerdotesse della Dea (Riem 2005), che si manifesta nel mondo attraverso i cicli della Natura; sanno portare guarigione, accompagnare verso gli altri mondi, anche nella morte e trasformazione, tanto temuta dall’‘eroe’ perché ritenuta la ‘fine’ e non un passaggio verso un nuovo inizio. I loro corpi sono antenne psichiche in grado di ricevere e trasmettere i

<sup>8</sup> Si veda anche: Eisler (2016, pp. 197-198), dove considera *The Taming of the Shrew* come perfetto esempio del modello patriarcale e di dominio che cerca di sottomettere la forza vitale e la creatività femminile. Le idee di Eisler sono applicabili anche ai drammi storici di Shakespeare, dove contribuisce alla creazione del *Tudor myth*, in accordo con l’idea medievale di *Order and degree* che ancora predomina, come abbiamo visto, durante l’epoca Elisabettiana.

messaggi più segreti e riposti dei mondi sottili. Le sagge streghe spesso vivono e danzano sul *limen* fra mondi, sono in grado di attraversarlo e ritornare; sono flessibili, aperte e gioiose, scherniscono il potere maschile di dominio che le vorrebbe imprigionare e ‘regolamentare’ all’interno di categorie, nonostante spesso questo potere abbia cercato di distruggerle completamente, nell’olocausto dell’Inquisizione e della caccia alle streghe:

As the most fertile force in the play, the witches inhabit an anarchic, richly ambiguous zone both in and out of official society: they live in their own world but intersect with Macbeth’s. They are poets, prophetesses and devotees of a female cult, radical separatists who scorn male power and lay bare the hollow sound and fury at its heart. Their words and bodies mock rigorous boundaries and make sport of fixed positions, unhinging received meanings as they dance, dissolve and re-materialise. (Eagleton 1986, p. 3)

Le streghe praticano i loro riti nella natura (I, i, 1-10; I, iii, 1-36), che è aperta, mobile, attraversata dalle correnti vitali, diversamente dal castello dove tutto è inerte, statico e rigorosamente convenzionale e chiuso. Nella spiritualità ‘pagana’ e femminile la danza in cerchio, con indosso pelli di animali, ripete il ciclo lunare di nascita, vita, morte e rinascita; è una forma di riequilibrio energetico, un approccio al mondo bio-mistico della Grande Madre che è dentro e al di là di ogni forma. La danza cosmica dello spirito è ben lontana dall’idea patriarcale di un Dio che chiede cieca obbedienza attraverso la sottomissione e la paura della violenza. La visione di *partnership* incarnata dalle streghe è uno scambio di energie all’incrocio del mondo materiale e spirituale; è un campo elettromagnetico, una connessione alchemica nella danza della vita; è un linguaggio antecedente alla parola, ripete e imita i grandi fenomeni del mondo naturale: pioggia, tuoni e fulmini, stelle, valli, fiumi, oceani, animali, alberi, fiori, così rafforzando la consapevolezza delle dimensioni mistiche, per aprirsi all’‘alterità’ e alla ‘diversità’.

Connesso alla danza c’è il calice della vita, il calderone, utero cosmico dove ogni cosa ribolle prima di entrare nel mondo manifesto. Simbolo di concepimento, creazione e nascita, il calice contiene prodotti preziosi e nutrienti della terra: acqua, latte, vino e, nel corpo delle donne, sangue sacro e seme che creano la vita nell’utero materno.

Il *modus operandi* delle streghe funziona secondo il “dialogo dialogico” (Panikkar 2007, p. 10) sotto forma di interrogazione divinatrice, che da sempre è l’elemento determinante per ottenere la conoscenza sacra e segreta. Fare la domanda appropriata è di per sé una modalità oracolare, poiché nel modo in cui viene enunciata contiene già in sé parte del responso. È un linguaggio multiforme e sfaccettato, appartiene al mondo femminile e di *partnership* che prevale nelle commedie e articola la “feminine fluidity” rappresentata dai loro corpi danzanti in cerchio:

their very bodies are not static but mutable, melting as breath into the wind, ambivalently material and immaterial, and so, as “breath” suggests, with all the protean quality of language itself. (Eagleton 1986, pp. 7-8)

Il potere ‘reale’ che le attraversa, dentro la danza e la parola rituale, versatile, proteiforme, magica e poetica, si giustappone all’incapacità di ‘com-prendere’ del mondo patriarcale di dominio, incarnata da Macbeth. Come la gerarchia patriarcale, Macbeth non si interroga mai sul potere simbolico-analogico delle streghe e delle apparizioni, che attraversano il mondo dello spirito per portare messaggi nascosti. Il suo udito e il suo sguardo, sintonizzati sulla superficie delle cose, sono sempre orientati a sentire e vedere ciò che vuole la sua mente. Erroneamente ritiene che i sensi possano essere prova sufficiente della *realtà*, senza considerare che sin dalla sua decisione di assassinare Re Duncan, lui stesso non fa altro che mettere in scena una falsa immagine di sé (I, vii, 82-83). Il potere patriarcale chiaramente esige verità e obbedienza dai propri sottoposti, mentre manipola il linguaggio in modo utilitaristico e secondo convenienza. Le streghe, invece, attraverso canti, rituali e parole creative, svelano la loro intima connessione con la natura profonda della verità delle cose, che abbraccia passato, presente e futuro, dando voce al loro dono spirituale attraverso sacre formule. Nelle loro danze che ripetono la ‘musica delle sfere’, la spirale delle galassie e del nostro DNA, nel mondo sub-lunare evocano e incarnano la Verità. Il loro linguaggio è allusivo, intuitivo, e metaforico, crea echi e riverberi, ma non può e non deve essere interpretato in modo letterale: perché “the witches strike at the stable social, sexual and linguistic forms which the society of the play needs in order to survive” (Eagleton 1986, p. 2).

## 2.2. Antony and Cleopatra: *Regina e Dea*

Come le streghe, anche Cleopatra in *Antony and Cleopatra* rappresenta l’aspetto fluido, intuitivo, carnale, passionale e aperto del femminile dell’Egitto, rispetto al mondo rigido e di dominio di Roma.

Nella dualità fra Egitto e Roma possiamo ritrovare l’alternanza fra paradigmi di *partnership* e di dominio. L’Egitto vive nel tempo a spirale della Dea – vita-morte-rinascita; sta soprattutto in una comunità piuttosto circoscritta, nel mondo privato dei personaggi, ci parla di pace, allegria, prodigalità, convivialità, abbondanza, vita gioiosa dei sensi e pulsazioni delle emozioni del cuore, perché come dice Cleopatra “Eternity was in our lips, and eyes, / Bliss in our brows” (I, iii, 35-43). Roma è connessa al mondo pubblico e politico, al tempo lineare senza ritorno, alla mente, agli affari, al calcolo, al dovere, all’austerità, al dominio, alla violenza e alla guerra:

Cleopatra is Shakespeare's first attempt to present the Goddess undivided. The division is entirely in Antony, for whom she is simultaneously the source of life and the destruction of all the (Roman) qualities by which he has hitherto defined himself and his manhood, so that, with Cleopatra, he "is and is not Antony". Of all Shakespeare's tragic heroes, Antony is the one who tries hardest to accept Venus in her totality, to respond appropriately to her unconditional love. But the division of the play between Egypt and Rome corresponds to the deep split which ultimately destroys him. (Sagar 2001, p. 1)

Cleopatra, incarna Venere, Dea dell'amore; è regina/imperatrice e sacerdotessa, importanti funzioni nei tarocchi che rimandano ad antiche figure del sacro femminile, anche nell'antico Egitto. La regina/imperatrice rappresenta la Grande Madre, porta abbondanza, crescita, armonia, godimento:

She was the earlier provider, the socializer, the mother-lover-teacher embodied in the archetypes of Ishtar and Aphrodite, Babylonian and Greek Goddesses of love. She is Demeter, the Greek grain Goddess worshipped in the Eleusinian mysteries and later reflected in the Roman Goddess Ceres. (Noble 1994, p. 41)

In quanto madre-amante e custode del seme della vita, Cleopatra è di per sé 'prospera', come la sua terra che non è certo 'desolata' come il regno del Re Pescatore (Weston 2011), ferito sui genitali, perché non sa trovare il rinnovamento per sé e il suo regno attraverso il Graal, il calice femminile che porta la freschezza e l'acqua della vita.

Inoltre, in quanto sacerdotessa della Dea e manifestazione del potere di Iside, Cleopatra rappresenta la Luna e i suoi cicli – Figlia, Madre/Amante, Vecchia saggia:

But in ancient times, before patriarchal idea of light-over-dark and male-over-female, the Black Rite of Isis was the central mystery of celebration. She was certainly not an evil figure, but a very sacred one; and her Mexican counterpart, the Black Madonna, was no doubt the same. (Noble 1994, p. 36)

Questo potere, rappresentato anche dalla pelle scura di Cleopatra, così diversa e 'altra' dalle donne romane, rappresenta "the cultural and emotional positioning" (Turgut 2014, p. 6) dell'"altra"; è qualcosa da temere e da soggiogare prima che l'impero si faccia 'contaminare', come è accaduto ad Antonio, che invece di seguire la norma, il dovere, la mente, segue il suo cuore e i suoi sensi. L'impero romano cerca di appropriarsi di un diverso tipo di potere, che non conosce e non sa gestire, se non sottomettendolo e annientandolo. Per un po' in ogni modo, Antonio riesce a 'femminilizzarsi', cosa assolutamente negativa per il paradigma di dominio:

Philo:

Nay, but this dot age of our general's  
 O'erflows the measure. Those his goodly eyes,  
 That o'er the files and musters of the war  
 Have glowed like plated Mars, now bend, now turn  
 The office and devotion of their view  
 Upon a tawny front. His captain's heart,  
 Which in the scuffles of great fights hath burst  
 The buckles on his breast, reneges all temper  
 And is become the bellows and the fan  
 To cool a gypsy's lust

Look where they come.

Take but good note, and you shall see in him  
 The triple pillar of the whole world transformed  
 Into a strumpet's fool. Behold and see.

(I, i, 1-13)

Antonio viene giudicato dal mondo occidentale, rappresentato dall'Impero Romano, come qualcuno che ha tradito la spada (Marte), la violenza e la guerra, fulcro del paradigma patriarcale e di dominio, per "raffreddare i calori di una zingara" dalla fronte scura e trasformarsi nel "buffone di una sguadrina", mettendosi a 'servizio', alle dipendenze sessuali di una donna/regina/dea (Venere). Si tratta dell'oriente/femminile che corrompe l'occidente/maschile (Said 1978; Turgut 2014, p. 5).

Al contrario, nel dialogo fra i due amanti che segue l'apertura del dramma, Cleopatra e Antonio parlano in termini gioiosi e cosmici del loro amore:

C. If it be love indeed, tell me how much

A. There's beggary in the love that can be reckoned

C. I'll set a bourn how far to be beloved

A. Then must thou needs find out new heaven, new earth. (I, 1, 15-18)

Antonio, aprendosi all'amore con una donna non sottomessa dal dominio patriarcale, condivide il copernicanesimo ermetico di Giordano Bruno e Thomas Digges, dove il mondo è *relazione creativa* fra cielo infinito e materia viva e creatrice (Sacerdoti 1990). È un amore che trascende la dualità, appassionato e alchemico, trasformatore, cosmico e non misurabile (Packer 2015), fatto per allargare gli orizzonti a un "nuovo cielo" e una "nuova terra", piuttosto a restringerli dentro i confini dell'impero, dove l'unione deve essere sancita dalla legge del Padre e il matrimonio è una mera questione politica e di comodo, come accade con Fulvia e Ottavia. Per il mondo di *partnership* la nuova sensibilità di Antonio è creativa e positiva per il suo ben-essere e quello della comunità in cui vive; porta gioia e amorevolezza, oltre che godimento della vita espresso nella sessualità appagante, nel bere e nel mangiare, nel celebrare, nella musica e nella danza.

Questi momenti di gioia vissuta in Egitto sono affini al mondo della commedia, dove appunto si corteggia, si ama, ci si sposa (Dash 1981) all'interno di un'altra visione del potere di "attuazione" o attualizzazione,<sup>9</sup> che non è *su* qualcosa o qualcuno ma è *per* e *con* qualcosa e qualcuno:

Il concetto di potere simbolizzato dal Calice, per il quale suggerisco il termine *potere di attuazione*, contrapposto a *potere di dominio*, riflette ovviamente un tipo di organizzazione sociale estremamente diversa rispetto a quella cui siamo abituati. (Eisler 2011, p. 84)

Consideriamo che i due tipi di potere erano presenti nell'epoca Elisabettiana e che proprio perché la regina era una donna, i valori mutuali e di *partnership* erano fortemente rappresentati, anche se osteggiati dal dominio patriarcale:

nell'epoca elisabettiana, quando al trono sedeva una donna, la regina Elisabetta I, i valori «identificati con la madre», «femminili», erano più influenti. Anche se si trattava comunque di un'epoca brutale, nell'Inghilterra elisabettiana assistiamo a «un ridestarsi della coscienza della responsabilità verso il prossimo, che si esprime, per esempio, nella istituzione della legge per i poveri». C'erano anche «un rinnovato amore per il libero apprendimento, che si manifestava nell'erudizione e nella fondazione di università per studenti» e «una profusione di energia creativa, specialmente nella poesia e nel teatro, forma d'arte prediletta in Inghilterra, ma anche nella pittura, nell'architettura, nella musica»

È anche significativo, e, come vedremo, determinante dal punto di vista dei sistemi, che nelle fasi di rinascita gilanica, come il periodo dei trovatori, l'epoca elisabettiana, il Rinascimento, le donne delle classi elevate godessero di una libertà relativamente più grande, e di una maggiore possibilità di accesso all'istruzione. (Eisler 2011, pp. 262-263)

Il 'regno' di Cleopatra è comunque ben diverso dalle immagini stereotipate di Elisabetta come *Virgin Queen*, anche se le dee vergini nell'antica Grecia "rappresentano la qualità femminile dell'indipendenza e dell'autosufficienza. [...] Gli attaccamenti emotivi non le distoglievano da quanto consideravano importante. Non si facevano vittimizzare." (Bolen 1991, p. 27-28). In questo senso, certamente, Elisabetta I non si faceva controllare o vittimizzare da nessuno ma era ben conscia e ferma nel suo potere.

<sup>9</sup> Si veda Mercanti (2011, p. 410): "**Potere di attuazione**: il potere di nutrire, sostenere, creare e realizzare insieme (potere con), a differenza del potere di dominare, infliggere dolore e distruggere (potere su o contro) tipico del modello di dominio." Ben diverso è il "**Potere di dominio**: corrisponde al potere coercitivo e letale della Spada, il potere di togliere anziché donare la vita, il potere fondamentale per istituire e rafforzare il predominio. Per mantenere la sottomissione, le gerarchie di dominio sono sostenute con la violenza o con la sua minaccia, invece che attraverso il piacere e l'amore (come nelle gerarchie di attuazione). In questo modo l'espressione di relazioni empatiche e di cura di sé e dell'altro/a è inibita e distorta; si è portati a vedere l'altro/a come un/a nemico/a o un/a rivale.

Cleopatra, similmente, è ferma e decisa, sa proteggere il suo regno, ma solo quando è indispensabile. Governa in modo appassionato, segue il suo intuito, capisce che l'Impero Romano potrebbe travolgerla e utilizza ogni possibile strategia per impedirlo. È Iside, che rappresenta la Luna e l'acqua, con la quale è associata Cleopatra in quanto Regina/Sacerdotessa del regno sul Nilo, simbolo di abbondanza e fertilità, come il serpente e il coccodrillo, animali sacri *ctoni* e del fiume, fonte di vita e di rinnovamento, che indicano chiaramente un paradigma culturale di *partnership*. Diversamente dal Tevere dal quale partono le navi per muovere guerra, il Nilo è la fonte di ogni fertilità e della vita stessa, proprio come la Regina/sacerdotessa d'Egitto è la serpentessa, Madre di tutte le acque, incarna il cobra 'eretto' che si trova nei geroglifici come segno della Dea, simbolo primordiale e sacro di una forza che è antecedente all'umano, che appartiene al mondo *ctonio* e acquatico da dove nasce l'essenza della vita stessa. Infatti, Antonio chiama affettuosamente Cleopatra, come lei stessa ricorda, "my serpent of old Nile" (I, v, 25). Questo attributo, affine al coccodrillo che è animale anfibio che viaggia fra i mondi, da sacro diventa demoniaco, soprattutto per Roma, ma anche in Egitto dopo l'avvento del potere patriarcale, dove Iside fu sostituita da Osiride e tutti i poteri sacri a lei riferiti invece di essere adorati vennero temuti. Cleopatra evoca in Antonio la sua parte 'femminile', è la sua 'anima', come lui è il suo 'animus', potenti forze della psiche che vanno tenute in un equilibrio mobile e fluido, come nel simbolo a spirale del Tao, dove Yin e Yang costantemente si trasmutano l'uno nell'altro. Diversamente, la società patriarcale apprezza e valorizza solo l'aspetto maschile del mondo, demonizzando e ripudiando il femminile nella donna, nella Natura e nell'uomo stesso che viene stigmatizzato come 'effeminato' se è in grado di manifestare il forte potere femminile che è in lui, come fa Antonio. In realtà nella critica che Roma fa alla coppia sta la ricerca shakespeariana di equilibrio degli opposti:

From Alexandria  
 This is the new: he fishes, dinks and wastes  
 The lamps of night in revel; is not more *manlike*  
 Than Cleopatra, nor the queen of Ptolemy  
 More *womanly* than he [...] (I, iv, 4-8, corsivo mio)

In questa sana e gioiosa mescolanza di maschile e femminile sta il vero equilibrio di una società mutuale e di *partnership*. La sessualità gioiosa ha rigenerato e 'ringiovanito' Antonio e fa sì che incarni entusiasmo, pienezza e freschezza, virtù sacre alla Dea ma disprezzate da Roma come "dotage" che "overflows the measure" (I, i, 1-2). Per misura qui non si intende l'incontro fertile e la fluidità di ciò che appare ma non è opposto, bensì quella della sobria e fredda razionalità, che non può concedere spazio alla leggerezza e

alla spensieratezza dell'incontro fra pari e giudica Antonio come uno "strumpet's fool" (I, i, 13), un buffone demente succube di Cleopatra, zingara peccatrice e libidinosa (I, i, 10). La descrizione che ci dà Cleopatra del suo Antonio, invece, come dice Dolabella, è di una "most sovereign creature" (V, ii, 81):

His legs bestride the ocean; his reared arm  
 Crested the world; his voice was propertied  
 As all the tuned spheres, and that to friends;  
 But when he meant to quail and shake the orb,  
 He was like rattling thunder. For his bounty,  
 There was no winter in't: an Antony it was  
 That grew the more by reaping. His delights  
 Were dolphin-like, they show'd his back above  
 The element they lived in. In his livery  
 Walked crowns and crownets; realms and islands were  
 As plates dropped from his pocket. (V, ii, 82-92)

Potente come una divinità marittima, Antonio è la controparte perfetta della Dea. Il delfino (dal greco *delphinos*, che significa anche ventre) è totem di Demetra/Iside nel suo ruolo di Regina del Mare, mentre il serpente la rappresenta come Regina della Terra, due aspetti perfettamente intrecciati. Nelle urne funerarie di egizi, micenei ed etruschi, il delfino (e il pesce in generale) spesso rappresenta l'anima che passa in un altro mondo (Walker 1988, p. 372), segna il legame archetipico tra la rinascita e il rinnovamento ciclico della vita. Anche in Grecia, molte divinità hanno forma di pesce o sono rappresentate nell'atto di cavalcare delfini e ippocampi; soprattutto, il pesce è sacro ad Afrodite quale simbolo di fecondità; nel mito di Poseidone è la forza delle acque, come Venere e Nettuno. Ovviamente il delfino è collegato a Delfi, ombelico cosmico della divinazione, sacro alla Dea primeva dai molti nomi – Delphyne, Phoebe e Themis, madre dell'oracolo, e in seguito, sotto la religione patriarcale, ad Apollo (Walker 1988, p. 100). Quindi Shakespeare, nelle parole di Cleopatra e nella metamorfosi degli amanti in coppia cosmica e divina, che persino Cesare intende onorare in "great solemnity" (V, ii, 364), vuole indicare il perfetto equilibrio, che è sempre fluido e mobile come danza cosmica, fra femminile e maschile, fra Dea e Dio, donna e uomo, *Mythos* e *Logos*, cuore e mente:

*Antony and Cleopatra* discloses a vision rather 'universalistic': nature itself is here transfigured, and our view is directed not to the material alone, nor to the earth alone, but rather to the universal elements of earth, water, air, fire, and music, and beyond that to the all-transcending visionary humanism which endows man with supernatural glory. (Knight 1951, p. 200)

L'essere umano entra in una dimensione visionaria e 'universale' quando sa vivere all'interno degli elementi della 'natura', senza limitarsi a una visione 'imperiale', orizzontale e utilitaristica del mondo, ma comprendendo e vivendo l'incommensurabile varietà e intreccio della vita.

### **2.3. Hamlet e la Rosa di Maggio**

Apparentemente lontane dallo sfarzo sensuale di Cleopatra, nella cupa tragedia di Amleto, Ofelia e Gertrude sono spesso viste come antitetiche, una nella sua innocenza virginea (Knight 1951, p. 114) e l'altra condannata a causa di quanto il mondo patriarcale in cui vive giudica volgari appetiti sessuali. In realtà sono entrambe succubi del potere di dominio, che le limita, le definisce secondo i suoi codici, dà loro forma e le contiene all'interno di una rigida ideologia giudicante, che vede nel femminile la fonte di ogni peccato.

Ofelia è schiacciata dal potere incarnato dal padre Polonio e dal fratello Laerte, ma anche da Amleto stesso col suo ambiguo corteggiarla e poi ripudiarla. Questo atteggiamento annulla in Ofelia ogni possibilità di far sentire la sua voce e la costringe, nella sua cosiddetta 'pazzia', ad annegare nelle acque dei suoi profondi sentimenti e pensieri inespressi. La sua non è una 'pazzia' d'amore, ma il delitto commesso dalla società patriarcale e di dominio nel negare il suo pensiero, che non le è mai concesso di esplicitare se non attraverso domande e frasi incomplete, dei suoi sentimenti e del suo essere stesso che è "nothing", parola che nell'inglese elisabettiano sembra indicasse i genitali femminili. Da questo punto di vista fallocentrico e patriarcale alla donna 'manca' qualcosa, fatto rassicurante e al tempo stesso spaventoso per il maschio che teme di essere inghiottito nel vuoto cosmico. Infatti nella persecuzione dell'Inquisizione contro le guaritrici del tempo è proprio su quel *nothing* che si accanivano in modo morboso i torturatori dalla sessualità deviata:

sovrani e sacerdoti cristiani ordinavano che fossero in pubblico sventrate e squartate, sbudellate e bruciate le donne accusate di stregoneria e il tutto, come nei circhi romani, diventava spettacolo, per il divertimento per il pubblico. Naturalmente gli individui esposti a tanto orrore si desensibilizzano alla sofferenza, propria o altrui. E se per giunta l'orrore può essere sessualizzato, gli individui non soltanto si desensibilizzano alla sofferenza altrui ma la loro eccitazione neurale si associa all'eccitazione sessuale". (Eisler 2012, p. 330)

Altrettanto facevano i mostruosi Freikorps nazisti, “nucleo dell’infame SA hitleriana”, assassini e torturatori, che scrissero delle parti sessuali del corpo femminile con disgusto e disprezzo, dove i rapporti sessuali sono equivalenti ai rapporti tra i combattenti in guerra, dove il corpo femminile, come quello del ‘nemico’ viene torturato e distrutto: (Eisler 2012, p. 314-18). Stesso approccio si trova nel *Gambler’s Songbook*, raccolta di canti e ‘giochi’ dei piloti americani della UA Air Force 77th Tactical Fighter Squadron, dove, per fare un esempio, una canzone si intitola “I fucked a dead whore” (Eisler 2011, p. 337-338). Il corpo delle donne eccita e disgusta il maschio patriarcale e quindi deve essere controllato, dominato e cancellato:

La verità è che la nostra cultura [di dominio] nel suo insieme è permeata dall’erotizzazione della crudeltà nei confronti delle donne, a tal punto che abbiamo imparato a darla per scontata. (Eisler 2012, p. 319)

Allo stesso modo, come si diceva nell’introduzione, la società elisabettiana, proprio perché governata da una regina, sente la necessità di definire e controllare questa ‘vacuità’, leggendo Elisabetta I come regina ‘vergine’, altrimenti, il vuoto fra le gambe delle donne si potrebbe spalancare come “a yawning abyss within which man can lose his virile identity” (Eagleton 1986, pp. 64-65):

Hamlet: Lady, shall I lie in your lap?  
 Ophelia: No, my lord.  
 Hamlet: I mean, my head upon your lap  
 Hamlet: Do you think I meant country matters?  
 Ophelia: I think nothing, my lord  
 Hamlet: That’s a fair thought to lie between maid’s legs  
 (III, ii, 110-121)

Il pensiero di Ofelia è ‘nothing’, così come la sua sessualità; senza identità, pensiero, voce, diventa il mistero della ‘differenza’ femminile che non può essere ‘decifrata’ (Sonnenschein 2007). Diversamente da Cleopatra, che appartiene a un mondo di *partnership*, dove la sessualità e il potere delle donne sono pienamente riconosciuti, Ofelia è totalmente succube di questa immagine di sé che padre, fratello e ‘innamorato’ le hanno inculcato. Al tempo stesso, nella capacità di vivere la pienezza dei suoi sentimenti, seppur non potendoli esprimere e vivere apertamente, anche Ofelia, come Cleopatra, è creatura delle acque dell’inconscio, leggiadra e virginea, ma anche sensuale nella sua apparente innocenza. Rappresenta Kore, che raccoglie fiori, simbolo di innocenza e sensualità, prima di essere rapita da Ade e discendere nel suo regno infero, dove assaggerà la melagrana, pianta della Fecondità e della Morte, simbolo delle “Grandi Madri” mitiche (Cattabiani 1996, pp. 327-335), diventando così donna, sessualmente matura. Solo nell’abbandono alla

fluidità dell'acqua, discendendo agli inferi per unirsi con Ade, attraverso la morte per acqua, Ofelia realizza l'unione fisica con l'altro che le viene impedita dalle convenzioni sociali nella realtà. Ofelia diventa una creatura, una sirena, una figura che attraversa elementi che sono 'innaturali' e pericolosi per il potere patriarcale:

Her clothes spread wide  
 And, mermaid-like, awhile they bore her up:  
 Which time she chanted snatches of old tunes  
 As one incapable of her own distress,  
 Or like a creature native and indued  
 Unto that element: but long it could not be  
 Till that her garments, heavy with their drink,  
 Pull'd the pood wretch from her melodious lay  
 To muddy death.  
 (IV, vii, 171-179)

Non a caso è Gertrude a raccontare la morte di Ofelia; anche lei, denigrata come donna peccaminosa, colpevole di incesto, viene definita esclusivamente attraverso il suo rapporto con gli uomini: è madre di Amleto, vedova del 'fantasma', moglie 'incestuosa' di Claudio e solo grazie a questo Regina di Danimarca.

Inzuppati di acqua, gli abiti che trascinano Ofelia nel fango della morte sono quelli imposti dal potere patriarcale per coprire la nudità del corpo e dell'anima; la trascinano a fondo nelle acque dell'inconscio, dove tutto il materiale represso e negato si accumula fino a frantumare l'essere e la società stessa.

Il fratello Laerte non vuole cedere al pianto perché espressione troppo poco virile di sentimenti:

Too much water hast though, poor Ophelia  
 And therefore I forbid my tears. But yet  
 It is our trick; nature her custom holds  
 Let shame say what it will. [Weeps] When these are gone,  
 The woman will be out. Adieu, my lord.  
 I have a speech of fire that fain would blaze,  
 But that this folly drowns it.  
 (Iv, vii, 181.187)

Acqua e lacrime, che vengono rifiutati dal potere patriarcale e di dominio, sono elementi vivificanti, rinfrescanti e rigeneranti di *viriditas* femminile. Il maschio si vergogna di 'cedere' alla natura in lui che si disperava e piange, ma una volta finita questa 'follia' e consumate le lacrime "the woman will be out", la donna, il femminile saranno 'fuori'. Buon figlio di una cultura di dominio, Laerte ha rifiutato completamente ogni aspetto compassionevole e

di sentimento nella sorella e ancora di più in se stesso, castrando completamente una parte essenziale del suo 'essere' umano.

Al contrario rispetto al suo credo patriarcale, come dice Hildegard von Bingen (Fox 1985, pp. 30-37 e pp. 63-65), le lacrime sono il potere vivificante e 'umido' che si contrappone al peccato di 'aridità'; sono l'energia germinativa della fertilità che restituirà la vita alla Terra Desolata del Re Pescatore, trasformando l'aridità, la sterilità e la ferita ai genitali del Re nel suo opposto, perché essere umidi e pieni di fluidi significa essere vivi. Il corpo si manifesta nelle sue secrezioni, di desiderio, lacrime di gioia o tristezza, che manifestano sentimenti, passioni, movimenti dello spirito, del corpo e del cuore che Laerte, Amleto, Polonio e gli altri uomini di corte sono incapaci di esprimere, presi dentro la loro 'malinconia' che è fredda, insensibile e sterile (Bolen 1991, 1998, 2001).

Pur nella diversa età che rappresentano nel ciclo della Triplice Grande Dea, Ofelia-Dea Vergine, non è molto lontana da Cleopatra-Dea Amante-Madre (Bolen 1991). Se fosse vissuta in una società mutuale, *gilanica* e di *partnership* Ofelia avrebbe saputo e potuto dare voce al suo essere femminile più completo e avrebbe potuto dialogare con il potere di donna adulta, sensuale e 'materno', rappresentato da Gertrude. Infatti, da un lato il nome 'Ofelia', da *ophelein*, aiutare, assistere, indica la capacità di portare aiuto e di sostenere, tipicamente riferita al femminile, dall'altro è collegato, secondo alcune critiche, a 'ophis', serpente (Showalter 1985, Younge 1966), sacro alla Dea come le antiche canzoni che intona mentre si lascia andare al 'ritorno a casa' dell'anima, scorrendo nel cerchio a spirale della vita, attraverso il passaggio della morte. Le prime manifestazioni della sua 'follia' sono momenti dove può esprimere liberamente il suo femminile, attraverso gli elementi lirici di una cultura popolare e *mutuale* ancestrale, che ben conosce la gioiosità e la spensieratezza del vivere in armonia con la natura, intesa come la propria essenziale natura umana e la Natura stessa, la Grande Madre. Le cantilene poetiche che Ofelia pronuncia nella sua 'follia' sono intrise di motivi folklorici e popolari che celebrano il rinnovamento fertile portato dall'aspetto femminile. È qui che il fratello Laerte la chiama "Rose of May". La rosa, come il loto in India, da sempre è simbolo dei genitali femminili che portano alla nascita nel mondo, poi trasfigurato dalla visione di dominio come simbolo unicamente mistico di rinascita. Attributo della Grande Dea, nelle sue diverse incarnazioni attraverso i tempi e le mitologie, Vergine, Regina di cielo e terra, Afrodite dea sensuale dell'amore, e poi di Maria, rosa mistica, alla quale sono dedicati i 'rosoni' delle grandi cattedrali gotiche, rivolti a ovest, in direzione del paradiso della Dea per il mondo pagano (Walker 1988, p. 13). La rosa indica anche le celebrazioni dello *hierós gámos*, lo sposalizio sacro fra Cielo e Terra, fra maschile e femminile, l'amore fertile, rigenerante e salvifico nella comunità che si rinnova ogni stagione preparandosi alla semina e al raccolto. Nessun

matrimonio sacro per Ofelia, nella società di dominio, solo l'abbandono infecondo fra le braccia della morte. Amleto non può divenire re, perché non è fecondato dall'unione col femminile, rimane per sempre figlio, sterile, inerte, morto ancor prima della morte fisica.

Le erbe che Ofelia elenca (IV, v, 172-181) come una sorta di ricetta per un incantesimo (Serpieri 1997, pp. 341-342) ricordano le sostanze alchemiche che bollono nel calderone delle tre streghe di *Macbeth*. A ogni periodo o circostanza, la sua erba appropriata: per il solstizio estivo, San Giovanni, che apre le porte verso gli altri mondi, simbolo “del passaggio o del confine fra mondo dello spazio e lo stato dell'aspazialità, fra mondo soggetto al tempo e l'eternità” (Cattabiani 1996, p. 206), abbiamo il rosmarino, “rugiada di mare”, spesso usato come erba funeraria, simbolo di rinascita e immortalità, che ha “ispirato una serie di credenze sull'influsso benefico che eserciterebbe sulla psiche e sul corpo” (Cattabiani 1996, p. 242); poi la ruta ‘cacciadiavoli’, erba medicamentosa contro il veleno del serpente (Cattabiani 1996, pp. 219-220); e infine il finocchio, simbolo di rinnovamento spirituale, che la leggenda vuole come pianta preferita dai serpenti per cambiare pelle, e quindi usata nei riti popolari, poi giudicati ‘satanici’, anche insieme all'erba di San Giovanni per aspergere e propiziare divinazione e sogni profetici (Cattabiani 1996, pp. 606-609). Poi ancora l'aquilegia, pianta “androgina che simboleggia l'Uno ineffabile” (Cattabiani 1996, p. 549); le viole del pensiero, *pansies*, che saranno al centro di *Midsummer Night's Dream*, e le violette, con cinque petali che rappresentano la semplicità dell'amore e la ruota cosmica; infine la margherita, che preannuncia la Primavera e il rinnovarsi della vita e nel Medioevo veniva data dalle dame ai cavalieri come pegno d'amore per ornare il loro scudo (Cattabiani 1996, pp. 572-573). Anche la ballata per “bonny sweet Robin” (IV, v, 182) appena accennata da Ofelia, che a volte si trova col titolo di “My Robin is to the Greenwood Gone”, ricorda antiche celebrazioni e danze primaverili d'amore e rinascita nel “bosco verde”, tempio della Dea e del suo giovane amante/figlio, come la foresta di Arden, o quella di Sherwood, dove vive Robin Hood, divinità della foresta, poi divenuto il giovane ribelle verso la società patriarcale che vessava i poveri con leggi inique; oppure Jolly Robin, giovane campagnolo pieno di vita e allegria, oppure *robin*, il pettirosso, o *ragged robin*, licnide, fiore del cuculo o del tuono, che veniva considerato un “vero portento” dalle ragazze inglesi in età da marito:

Le contadine ne facevano dei mazzetti dando a ogni fiore il nome di un giovane del luogo; poi li mettevano sotto i grembiuli: quello che si apriva per primo con un simbolismo scopertamente erotico segnalava alla fanciulla il giovane al quale lei doveva rivolgere le sue attenzioni e moine per conquistarlo, o colui che verosimilmente desiderava sposarla. (Cattabiani 1996, p. 572)

Sono queste erbe antiche e sacre che Ofelia elenca, sostanze terapeutiche secondo l'antica saggezza erboristica popolare e 'pagana', distrutta dall'Inquisizione, dalla violenza patriarcale che ha voluto cancellare ogni traccia del sapere femminile, che sopravvive comunque nel folklore. Sono componenti semplici ma preziose e segnano la rinascita gioiosa e sensuale della vita, il trionfo della luce sulle tenebre, quando il Sole ricomincia a crescere e la luce e l'abbondanza ritornano nel mondo, dopo la quiete invernale. Appartengono ai riti di rigenerazione del corpo e dello spirito, rappresentati spesso attraverso metamorfosi animali o vegetali che troveranno spazio più creativo e fruttuoso nelle commedie.

### 3. "Many, Many Merry Days":<sup>10</sup> Comunità mutuali nelle Commedie

#### 3.1. *The Merry Wives of Windsor e i molti giorni felici a venire*

Già il titolo, *The Merry Wives of Windsor*, ci indica chiaramente lo spostamento del fulcro dal maschile delle tragedie al femminile delle commedie. Il perno attorno al quale ruota l'azione (e la ruota cosmica) sono le allegre comari, una comunità fatta soprattutto di donne, nei loro diversi ruoli di 'relazione', focalizzata su aspetti femminili, come nella *sisterly community* delle streghe-guaritrici-profetesse, ormai esiliate nelle tragedie dove domina la società patriarcale. Le comari del titolo hanno infatti "tutte le intenzioni di cogliere ogni occasione di innocente, smaliziato divertimento, e di farsi beffe sia delle pretese di uno spiantato gentiluomo, sia dell'irragionevole gelosia di un marito" (Petrina 2015, p. 1048). Sono donne forti, ridanciane, non intendono sottostare all'ideologia di dominio che le vorrebbe 'sottomesse' e quindi reagiscono alle provocazioni di Falstaff e alla gelosia smodata e 'innaturale' di Mr. Ford, con allegra fermezza ma senza la violenza che prevale nella tragedia patriarcale. Inoltre, Anne Page, la 'figlia', che diventerà alla fine della commedia un'altra "merry wife", sceglie di sposare l'uomo che ama, opponendosi al volere patriarcale che la vorrebbe sposata all'uomo scelto dalla famiglia – in questo caso sia Mr che Mrs Page si dimostrano entrambi troppo legati alle convenzioni sociali. Anne Page, come le *merry wives* più adulte, è ben consapevole dei limiti della società patriarcale e intende vivere pienamente la sua esperienza di amore e unione con il maschile. Non si lascerà sposare e acquisire come un oggetto, ma con intelligenza, arguzia e determinazione saprà portare avanti le sue scelte. Sarà comunque proprio grazie ai 'corteggiamenti' di Falstaff e ai giochi

<sup>10</sup> Merry Wives of Windsor V, v, 27.

carnevaleschi creati dalle allegre comari per ‘cor-rispondergli’ che Anne e Fenton riusciranno a sposarsi, concludendo così felicemente la commedia con una nuova unione fra maschile e femminile, che include tutta la comunità, persino l’*estraneo* Falstaff, e la rigenera completamente. Si tratta di uno *hierós gámos* realizzato, diversamente da quanto avviene nelle tragedie, che accade nel bosco, sacro alla dea e ai suoi ciclici rituali stagionali. Il mondo delle commedie è governato da comunità mutuali e di *partnership* che ancora seguono gli antichi modi ‘pagani’ di segnare il tempo, il cambio delle stagioni nella Natura e nella vita, celebrando invece di bloccare, come accade a Ofelia, il flusso del cambiamento che parla di nascita, morte e rinascita, simboleggiato dall’albero cosmico attorno al quale si svolge la vita:

Il cosmo è simboleggiato da un albero; la divinità si manifesta dendromorfa; la fecondità, l’opulenza, la fortuna, la salute – o, a uno stadio più elevato, l’immortalità, la giovinezza eterna, – sono concentrate nelle erbe e negli alberi [...] in breve, tutto quel che è, tutto quel che è *vivente e creatore*, in uno stato di continua rigenerazione, si formula per simboli vegetali [...] la primavera è una resurrezione della vita universale e di conseguenza della vita umana. Con questo atto cosmico tutte le forze della creazione ritrovano il loro vigore iniziale; la vita è integralmente ricostituita, tutto comincia di nuovo; in breve si ripete l’atto primordiale della creazione cosmica, perché ogni rigenerazione è una nuova nascita, un ritorno a quel tempo mitico in cui apparve per la prima volta la forma che si rigenera (Eliade 1970, pp. 322-324)

La società borghese e benestante della campagna inglese descritta in *The Merry Wives of Windsor*, è lontana dai fasti e dai drammi del mondo della corte, si raccoglie giocosamente intorno al focolare di confortevoli cucine di casa o di locanda, dove si prepara buon cibo da condividere festosamente. È una “brigata carnevalesca, chiassosa e colorita” (D’Agostino 2016, XXVI). I suoi ritmi e cicli sono ancora dati dal mondo della natura, con la quale si integrano pienamente. Vengono vissuti nella continuità di relazione e nella semplicità del conversare delle donne su questioni pratiche, vitali e quotidiane, che non sono affatto meno importanti dei grandi temi ‘regali’ delle tragedie, ma anzi comunicano quell’elemento di paciosa vitalità che rende la vita leggera e felice. In questo contesto e in questa atmosfera briosa le donne mettono in discussione le convenzioni sociali limitanti del loro tempo, in modo semplice ma profondo; rovesciano il mondo che le vorrebbe regolare e controllare e agiscono di conseguenza, liberamente, creando un sorta di “counter-universe” (McKewin 1980, p. 118).

In questo universo rovesciato, dove le donne dettano le regole del gioco, Falstaff è il vecchio gaudente, ribelle al mondo patriarcale già nelle tragedie (Enrico IV), dove introduce Prince Hal al mondo godereccio della taverna di cui è *Rex Saturnalis*. Con il suo corpo enorme incarna la vita vissuta in pienezza e abbondanza, soddisfacendo tutti gli appetiti vitali che vengono

repressi e condannati dal mondo patriarcale, cui il principe dovrà sottomettersi, non prima di essere stato iniziato al mondo carnevalesco e popolare che gode di ogni cosa, sesso, vino, cibo, e risate allegre: “Falstaff embodies carnival, and his body incites and defines carnivalesque laughter” (Pikli 2009, p. 7). Così, nella commedia troviamo ancora questo aspetto carnascialesco, seppure in un Falstaff apparentemente ‘addomesticato’, un po’ stanco, a corto di idee e di denaro. Pensa di potersi far gioco delle due *merry wives*; spera non solo nel loro denaro (anche questo strumento di godimento per quel che permette di ‘acquistare’) ma forse anche di potersela spassare con loro, ravvivando e condividendo la sua golosità e la sua sessualità. Le *merry wives*, scoperto l’inganno, decidono di giocare con Falstaff per ‘vendicarsi’ di aver osato ‘attentare’ alla loro ‘fedeltà muliebre’. Questo è il macrotesto del loro racconto, quanto le due donne si dicono e mettono in scena, ma nel sottotesto delle loro azioni si capisce, proprio dai travestimenti imposti a Falstaff, che, per se stesse e la comunità tutta, intendono svolgere un ruolo iniziatico e propiziatorio, chiaramente legato agli antichi riti di fertilità e prosperità. Si tratta quindi anche qui di una “sisterly community”, che parla per metafore e simboli, rovesciandone i significati ‘canonici’ di dominio. È una comunità che intende riappropriarsi e ‘femminilizzare’ il comico, utilizzando travestimenti al femminile per il ‘corpo mitico’ di Falstaff, indicando come sia assolutamente necessaria questa interazione cosmica fra maschile e femminile, affinché la vita sia lietamente piena e possa rinnovarsi ciclicamente. Questi elementi carnevaleschi sono stati ovviamente relegati a una zona liminare della coscienza dalla gerarchia patriarcale, che giustamente li percepisce come strumenti di ribellione e rovesciamento comico e cosmico dell’*order and degree*.

Falstaff incarna anche il vecchio Re ‘ferito’ dei riti stagionali (Weston 2011), che deve perdere la sua corona/le sue corna e morire simbolicamente, per lasciare spazio al rinnovamento del suo regno; si presta (inconsapevole?) al gioco, ben conoscendo, come le *merry wives*, la potenza sovversiva della risata, che:

has a deep philosophical meaning, it is one of the essential forms of truth concerning the world as a whole [...] The world is seen anew, no less (and perhaps more) profoundly than it is seen from the serious standpoint. Therefore, laughter is just as admissible in great literature, posing universal problems, as seriousness. Certain essential aspects of the world are accessible only through laughter. (Bakhtin 1968, p. 66)

Non si tratta di ridicolizzare qualcuno/a escludendolo/a e isolandolo/a, come nelle beffe sarcastiche, intellettuali, crudeli e ‘fredde’ delle tragedie, dove il riso è aggressivo, amaro ed escludente. Qui si condivide una risata inclusiva, alla quale partecipa tutta la comunità, compreso il soggetto/oggetto dello

scherzo, che può e *sa* ridere della burla a suo danno, perché costruita festosamente e senza scopi malvagi e insensibili.

Nel mascheramento che le *merry wives* gli impongono, Falstaff viene sottoposto a tre riti di passaggio, come le fasi della Luna e gli aspetti della Dea Trina, vergine, donna-amante, vecchia saggia. Nel suo primo ‘nascondimento’, Falstaff viene infilato nella cesta della biancheria, che deve essere portata al fiume e lavata, come rituale purificatore, dove i segni ciclici del tempo delle donne, mestruazioni, rapporti sessuali, potevano ‘marcare’ la biancheria dei loro caldi e appassionati umori. Quindi Falstaff che deve essere ‘toccato’ da questa energia magica, prima di passare ai successivi passaggi iniziatori viene buttato nel fiume, anche questo a simboleggiare un bagno purificatorio nelle acque sacre del femminile che ricordano lo scorrere della vita. Nel secondo travestimento, Falstaff indossa i panni di una vecchia zia grassa (la vecchia saggia, la strega) che viene ‘bastonata’ da Mr. Ford-potere patriarcale. A questo punto le *merry wives* informano del loro gioco Ford, pentito della sua sciocca gelosia e possessività, includendo così anche lui e in seguito tutta la comunità nell’ultima e più pregnante ‘trasformazione’ richiesta a Falstaff. Questa volta l’appuntamento è nel bosco sacro e Falstaff si deve travestire da Herne il Cacciatore, incarnazione degli dei cornuti come il celtico *Cernunnos*, o il dio greco della fecondità Pan, perseguitati poi dal patriarcato come simbolo del diavolo. Nei riti pagani viene venerato insieme alla sua ‘sposa’, Ecate, in quanto Dea triplice.

La leggenda vuole che Herne fosse un cacciatore di re Riccardo II (1377-1399) nella Foresta di Windsor. Venne ferito mortalmente per salvare la vita del re dall’attacco di un cervo bianco. Guarito da un mago dovette simbolicamente rinunciare a cacciare e in modo metamorfico e sciamanico ‘divenire’ l’animale ucciso, portandone in testa le corna. Avendo perduto la sua ‘funzione’ si suicidò, impiccandosi a una quercia. Il fantasma di Herne appare con le corna di cervo sotto la Quercia di Herne, oppure a cavallo; emana una luminescenza ed è accompagnato da cani demoniaci, una civetta cornuta e altre creature della foresta, tutti simboli del potere ctonio e notturno della Dea Ecate che porta morte e rigenerazione. Per la cultura patriarcale, le sue apparizioni sono infauste. Dalla leggenda emergono chiaramente i contenuti pagani e mitici della caccia al cervo, della morte e del rinnovamento ‘animale’ e stagionale, simboleggiato dall’identificazione fra cacciatore e preda. Il suicidio si riferisce chiaramente all’*Appeso*, Arcano Maggiore dei Tarocchi, dove l’impiccato si appende da un solo piede a testa in giù, per poter vedere il mondo ‘rovesciato’ e sottosopra, cambiando prospettiva e portando così una conoscenza e un sapere rivoluzionari al mondo dell’*order and degree*. Rappresenta “the voluntary surrender to a death and resurrection process celebrated in shamanism” (Noble 1994, p. 94).

La quercia sotto la quale avviene la danza delle fate che riporterà l'armonia umana e cosmica alla comunità di Windsor, è sacra "a tutti gli dei del cielo: Zeus, Thor, e il celtico Taranis, ma anche alle divinità della terra, il cui aspetto nutritivo dava cibo a tantissimi animali sacri, ma soprattutto ai maiali, animali sacri alle dee madri come Ceridwen" (Hagender 2001, p. 340; Cattabiani 1996, pp. 49-60). Il suo nome celtico è legato al significato di 'albero', in quanto albero cosmico, centro del mondo, e anche alla 'porta', come soglia che ci apre verso gli altri mondi e mette insieme il cielo e la terra. Così accade per la comunità guidata dalle *merry wives*, di cui alla fine, anche Anne Page fa parte insieme al suo sposo. Insieme a Falstaff, corpo e maschera rituale della trasformazione e dell'unione sacra fra maschile e femminile, nel bosco sacro della vita, tutti e tutte gioiscono e celebrano insieme la bellezza della vita, nei molti, molti giorni a venire:

Mistress Page: Master Fenton,  
 Heaven give you many, many merry days!  
 Good husband, let us every one go home  
 And laugh this sport o'er by a country fire,  
 Sir John and all.  
 (V, v, 225-229)

### 3.2. A Midsummer Night's Dream: "Lovers, to bed; 'tis almost fairy time"

Anche se ci si prepara a celebrare gli sponsali di Teseo e Ippolita, i giorni lieti sembrano lontani dalla corte di Atene, improntata tipicamente al dominio patriarcale. La commedia si apre sulla apparente sconfitta del mondo matrilineare e di *partnership* incarnato da Ippolita, regina delle Amazzoni, donne guerriere difendevano la loro libertà più che attaccare e invadere altre regioni per imporre il proprio dominio. Per 'conquistare' la regina delle Amazzoni, Teseo l'ha combattuta a fil di spada e 'sottomessa'.

Hippolyta, I wooed thee with my sword,  
 And won thy love doing thee injuries;  
 But I will wed thee in another key,  
 With pomp, with triumph, and with reveling.  
 (I, i, 16-19)

Ecco ancora una volta l'immagine della spada, che per Eisler rappresenta il mondo di dominio, come strumento di violenza, sottomissione e vittoria sul 'nemico', in questo caso una temibilissima nemica, che con la sua stessa esistenza di regina/dea di una comunità di donne 'guerriere' era una minaccia temibile per l'ordine patriarcale. Il racconto che fa Teseo del suo 'amore' è costruito tutto intorno a immagini di violenza e guerra. La spada che ha usato nel combatterla l'ha usata anche per 'amarla', in modo non molto lontano

dalle violenze delle canzoni goliardiche dei soldati americani nel *Gambler's Songbook*, o dei racconti dei Freikorps nazisti (Eisler 2011). La spada viene spesso usata come metafora del pene, che ‘penetra’ e lacera le carni e Teseo ha ‘vinto’ l’amore di Ippolita provocandole delle ‘ferite’. Anche nel pensare al futuro, le immagini usate ricordano il ‘trionfo’ e la ‘pompa’ di un comandante che ritorna vittorioso col suo bottino, conquistato con la violenza sul ‘campo’ di battaglia, cioè il corpo femminile. Tuttavia con la parola ‘reveling’, Teseo inconsapevolmente anticipa già un altro tipo di festa – un bagordo, una baldoria, una gozzoviglia – che avrà luogo durante la notte e ‘fuori’ dalla mura della città, in mezzo alla Natura.

Il paradigma patriarcale viene esasperato ancora di più dall’arrivo sulla scena del ‘padre’ Egeo, figura patriarcale per antonomasia e nel mito greco ‘padre’ dello stesso Teseo. Egeo chiede addirittura la condanna a morte (cosa ‘legittima’ ad Atene) della figlia Ippolita, perché osa rifiutare lo sposo scelto da lui, Demetrio, e insiste per sposare Lisandro, che ama, riamata.

Questo mondo duro, chiuso, accecato dal desiderio di ‘comandare’ piuttosto che amare, viene immediatamente ‘congelato’ e sospeso per lasciare spazio al ‘bosco’, al mondo della Natura, che il potere patriarcale vede come ‘femmina’ da possedere, sfruttare e sottomettere. È qui che appare un’altra coppia, Oberon e Titania, Re e Regina della fate, quasi un’ombra notturna e ‘rovesciata’ della coppia diurna. È qui che si ‘perdono’ e si inseguono con tutti i colpi di scena che conosciamo i quattro giovani (Demetrio, Lisando, Elena e Ermia) che scompigliano il loro amore gli uni per le altre, fino al ‘chiarimento’ finale, dove all’obnubilamento notturno della pozione magica, succede l’equilibrio fra passione e ragione, fra luce diurna e lunare, fra maschile e femminile, che è l’essenza della vita stessa.

Anche nel bosco, però, forse a causa di una ‘contaminazione’ col mondo diurno patriarcale di Atene, è in atto una lite fra Oberon e Titania, a causa dell’insana gelosia di lui. Come in *King Lear* a causa della pazzia del re, la lite futile sul ‘possesso’ e sul controllo del *changeling boy* già sta portando scompenso, sconvolgimenti e tempeste nel mondo della natura che Titania con preoccupazione descrive sin dal verso “but with thy brawls” (II, I, 81), in un continuo montare della situazione fino al suo culmine:

The spring, the summer,  
 The childing autumn, angry winter, change  
 Their wonted liveries, and the mazèd world,  
 By its increase, now knows not which is which,  
 And this same progeny of evil comes  
 From our debate from our dissension.  
 We are the parents of the original.  
 (II, I, 111-117).

Potrebbe davvero scatenarsi un disordine nella Natura con conseguenze da tragedia, come in *King Lear*, e si tratta di un ammonimento, da parte delle Dea, rispetto al suo consorte, un richiamo all'attenzione. Se il 'governo' è dato attraverso la prepotenza e la sottomissione, nonché nello sfruttamento della Natura e della donna che la rappresenta, regnerà il caos, anzi, proprio la 'discordia' di cui parla Ulisse apparentemente tessendo le lodi dell'*order and degree*. Questo 'disordine' regna già nel mondo delle tragedie, dove la visione gilantica e di partnership è stata sconfitta e sottomessa. Nel 'sogno' potrebbe accadere lo stesso, dato che tutti i personaggi maschili, in gradi diversi di intensità, cercano di dominare la natura, anche e soprattutto in se stessi, e 'usare' il corpo della donna e della terra esclusivamente come proprio strumento di dominio, sfruttamento e piacere egoistico e univoco.

La fissazione di Oberon per il *changeling boy*, che per Oberon è terra ignota da conquistare o 'schiavo' straniero da tenere come gingillo alla sua corte, è dettata da una gelosia assurda e 'innaturale'; nasce appunto dall'idea maschilista che vede un grande pericolo nella libera sessualità femminile. D'altro canto, invece, Titania, vuole tenere con sé il giovane, probabilmente per evitare che venga istruito e asservito a una ideologia di dominio invece che educato a una visione di *partnership*. Infatti desidera tenerlo sotto la sua protezione, in quanto figlio di una "votress of my order" (II, i, 124), una sacerdotessa del culto di una Dea, la stessa Titania. Con la "votress" Titania ha intrattenuto rapporti affettuosi e amicali, hanno conversato amabilmente, hanno riso e scherzato, avvolte nei dolci profumi speziati d'India, in una forma di sorellanza gioiosa che ha accompagnato la gravidanza della sacerdotessa, che, "essendo mortale", muore di parto:

His mother was a votress of my order,  
 And in the spiced Indian air, by night,  
 Full often hath she gossip'd by my side,  
 And sat with me on Neptune's yellow sands,  
 Marking th'embarked traders on the flood;  
 When we have laugh'd to see the sails conceive  
 And grow big-bellied with the wanton wind;  
 Which she, with pretty and with swimming gait,  
 Following (her womb then rich with my young squire)  
 Would imitate, and sail upon the land

To fetch me trifles, and return again,  
 As from voyage, rich with merchandise.  
 But she, being mortal, of that boy did die,  
 And for her sake do I rear up her boy;  
 And for her sake I will not part with him.  
 (II, i, 24-137)

Non si tratta dunque di un capriccio, da parte di Titania, ma di un ‘voto’ compiuto a sua volta, di una promessa alla sua “votress”. Infatti, per nulla adirata, ma nemmeno intimorita dai capricci di Oberon, lo invita a restare nel bosco e a partecipare con lei e le sue fate agli sponsali sacri, danzando in tondo, e ripetendo così in modo rituale il sacro peregrinare della Luna:

Perchance till after Theseus' wedding day.  
 If you will patiently dance in our round,  
 And see our moonlight revels, go with us;  
 If not, shun me, and I will spare your haunts.  
 (II, i, 140-142)

Ma Oberon, in modo capriccioso e infantile, insiste nel cercare di imporre la sua volontà: “Give me that boy, and I will go with thee” (II, i, 143). Quello che per Titania è un ragazzo da tutelare, ‘far crescere’ e amare, a compimento del profondo legame che aveva con sua madre, in quanto cara amica, oltre che sacerdotessa del suo ‘culto’, per Oberon è solo “that boy”, quel ragazzo, come appunto se si trattasse di un oggetto. D’altro canto per la visione patriarcale, Titania ha “rubato” (“stolen”, II, 1, 22) il giovane a un re indiano. Nel brano sulla sua “votress”, Titania non parla affatto di un ‘padre’ anzi non è presente alcuna figura maschile in questo mondo di gioco e attesa della nascita che è tutto femminile. Puck afferma che il re indiano è il ‘padre’ del bambino, e portare via un ‘figlio’ alla tutela patriarcale è un grave peccato nell’ottica di dominio: “as a female claiming a male’s property and offspring and ‘perforce’ withholding him – represents a major female challenge to male power” (Goddard 2013, p. 5). Nelle parole di Puck “she perforce witholds the loved boy, / Crowns him with flowers, and makes him all her joy” (II, i, 27). Incoronare il giovane di fiori e trarne tutta la sua ‘gioia’ può sicuramente dare adito all’idea che si tratti di una gioia, un ‘piacere’, anche sensuale – se non sessuale, come intendono alcuni e come teme Oberon. Mettere ghirlande di fiori sul giovane figlio/amante della Dea, che doveva succedere al vecchio re malato, nella danza circolare della vita era un passaggio tipico nei riti di rinascita.

Come vendetta per il comportamento indipendente di Titania, Oberon chiede a Puck, Robin Goodfellow, di farla innamorare del personaggio più ‘ridicolo’ della commedia, quel Bottom che con gli altri artigiani sta preparando una recita per il matrimonio di Teseo e Ippolita. Anche Puck (dal

gallese *Boucca*, Dio) rimanda ai culti pagani della Dea dei boschi e della natura. Diventato figura del demonio per la chiesa, per Shakespeare rimane comunque il muta-forma dell'immaginazione popolare, ama fare tiri 'mancini' ma sempre in uno spirito giocoso e mettendo poi alla fine tutte le cose a posto. L'amore 'cieco' di Titania per Bottom dalla testa d'asino, provocato dalla pozione magica che annebbia la vista, rappresenta da un lato le potenzialità di annientamento degli estremi della passione non temperata dalla ragione, e dall'altro rimanda misticamente all'Asino d'Oro o *Le Metamorfosi* di Apuleio (Nicolini 2005; Wyrick 1982), ad Amore e Psiche, allo spettacolo – e alla rappresentazione, tra verità, inganno e metamorfosi – che ci parla dell'amore nel mondo e del viaggio dell'anima sulla terra, come alchimia sacra fra opposti e complementari:

Bottom, bless him, has been translated. Most obviously [...] he has assumed the lineaments of an ass. But the concomitant to that transformation is that he has experienced a kind of theophany, a revelation of the sacred. If he has crossed the boundary dividing the human from the bestial, he has also traversed another threshold, and found himself consorting on equal terms with the denizens of the magical world. (Lucking 2011, p. 148)

Come l'attraversamento della soglia fra diversi mondi di Bottom, anche la 'messinscena' degli artigiani dalle mani callose davanti alla corte, apparentemente 'bassa', grossolana e incompetente, oltre che intrattenere e portare ilarità sfrenata, rivela comunque il sacro e ha una funzione benedicente per tutte le coppie di opposti. La loro rappresentazione 'umanizza la corte', porta naturalezza istintiva e buonumore, elimina la divisione in rigide classi e gli stereotipi di genere, come nelle *Merry Wives*, dove, conclusa la burla, tutta la comunità si ritrova rinnovata. Il mondo diurno, razionale, freddo e distaccato della corte di Atene e quello notturno, immaginativo, caldo e appassionato della notte del Bosco sacro (Carrassi 2004, p. 40), si uniscono in una riconciliazione armoniosa di tutti gli opposti. Al ritorno dei quattro innamorati, Ermia e Lisandro, Demetrio e Elena, anche Teseo, percependo la luce che emanano, accetta il potere riconciliatorio del *calice* e volge il suo sguardo alla felicità e all'allegria dell'amore, che include la comunità tutta, non solo gli innamorati, e comprende anche se stesso e Ippolita:

Here come the lovers, full of joy and mirth.  
Joy, gentle friends, joy and fresh days of love  
Accompany our hearts!  
(V, i, 28-30)

Alla fine i festeggiamenti, dopo l'andirivieni di personaggi ed eventi magici della 'notte di mezza estate', celebreranno l'incontro amoroso, il piacere, anche sensuale e carnale condiviso fra maschile e femminile. La freschezza, la gioia e la gentilezza aprono il cuore, non le 'ferite' inferte dalla spada per 'conquistare' Ippolita, ma la capacità di vedere l'armoniosa bellezza della vita. Infatti, Teseo, in qualche modo 'toccato', anche se indirettamente dalla notte passata nel bosco dai quattro innamorati, accetta il potere notturno dell'immaginazione delle 'fate' che rinnegava all'inizio: "Lovers, to bed; 'tis almost fairy time" (V, i, 349), proprio nel momento in cui le invisibili fate, in un canto e una danza cosmica, si accingono a benedire i letti d'amore, le coppie, i bambini e le bambine a venire, il palazzo, la corte, tutto:

Titania: Hand in hand with fairy grace,  
We sing, and bless this place  
(V, i, 384-385)

La loro benedizione avviene attraverso l'acqua sacra, "field-dew consecrate" (V, i, 400), della grande dea Ecate, che regna sui tre mondi, terreno, infero e celeste, e governa sia il giorno che la notte, la corte e il bosco, lo stato di veglia, di sonno e di sogno ed estasi sciamanica provocata dalle sue sacre erbe magiche. Porta armonia, amore, piacere, guarigione, riconciliazione, pace, gioia e allegria che illuminano anche Teseo che, perdonati gli innamorati, chiama la comunità a una lunga festa:

Theseus: Sweet friends to bed  
A fortnight hold we this solemnity  
In night revels and new jollity.  
(V, i, 353-355)

È la stessa festa del 'teatro della vita' che coglie il pubblico estasiato e attonito "while these visions did appear". Questa estasi 'pagana' che è sia spirituale che fisica è stata certamente assimilata nel *risus paschalis*, tradizione della liturgia pasquale, quando, soprattutto in Europa del nord, i sacerdoti stuzzicavano l'allegria e la risata dei fedeli attraverso giochi, risa, danze e raccontando eventi e motti 'sconci' dall'altare (Jacobelli 2004), così ravvivando le antiche memorie sacre 'pagane' che, invece di demonizzarla, esaltavano e apprezzavano la corporeità umana carnevalesca e giocosa, nella dimensione spirituale della sessualità e dalla *conjunctio oppositorum* alchemica fra maschile e femminile.

#### 4. Conclusione: “Laugh this Sport o’er by a Country Fire”

In questo saggio si è dimostrato come alcune delle figure femminili più rappresentative nelle commedie di Shakespeare incarnino e manifestino il potere mutuale della cura, sfidando e sovvertendo lo status quo elisabettiano di dominio e offrendo un’alternativa di partnership al modello patriarcale predominante.

Se non boicottato dalla visione patriarcale, restrittiva e aggressiva della sessualità, il piacere e il godimento fisico – nel sesso, nella danza, nel cibo, e ogni altro dono del mondo naturale – manifesta l’essenza profonda dell’essere umano, in quanto creatura capace di profonde “relazioni intime” (Eisler 2018, cap. 2) che portano alla comunione con l’amato/amata. Chiaramente, anche nel *risus paschalis*, come negli antichi culti ‘pagani’ della Dea ‘trinitaria’ – Vergine-Moglie/amante-Vecchia saggia – il piacere sessuale ci dà la possibilità di sperimentare un’unione sublime, estatica e ‘gioiosa’ che è dei sensi e dello spirito al tempo stesso. Così Shakespeare, da grande alchimista della parola teatrale e poetica, costruisce la sua ‘grande opera’, superando l’apparente dualità del mondo e riconducendo la vita all’unità gaudente e lieta che ricongiunge nelle Nozze alchemiche ciò che solo a una visione superficiale appare come opposto – giorno e notte, sole e luna, re e regina, realtà e sogno, materia e spirito, maschile e femminile.

Questo tipo di unione non è possibile in una società di dominio che fa della ‘divisione’ il suo vessillo. Una divisione che alimenta paura del diverso, violenza, possesso, sottomissione; che divide in ‘classi’, ‘caste’ e gerarchie dove chi sta in alto ‘governa’ e chi sta in basso è schiavo. L’unione che genera il *risus paschalis*, la giocondità compiaciuta e lieve, la passionalità sensuale e mistica, le feste carnevalesche e carnali dove l’unione fisica fra uomo e donna è strumento di fertilità e rinnovamento per la terra, la natura, gli animali, fiori, piante e boschi, può accadere solo in una comunità di *partnership*, che onora questi aspetti dell’umano, che rispetta e ama l’altro/a ‘come se stesso/a’, che sa scherzare e divertirsi e anche essere seriamente impegnata nel mestiere ricco e affascinante del vivere pienamente. Come si diceva, questa visione è presente nelle tragedie in alcune grandi protagoniste femminili, ma dispiega più pienamente il suo potere di ‘attuazione’ (Mercanti 2011, p. 406-407) nelle commedie, perché:

la commedia sorprende rendendo possibile e reale l’inverosimile. Una fine violenta è nella tragedia la condizione necessaria a far ricominciare la vita da capo, la commedia illustra la capacità umana di migliorare. “Nella commedia il destino si trasforma in libertà”. Materia della tragedia è la ricca empiria della storia; l’autore delle commedie deve sviluppare la materia dalla sua libera fantasia, non può trovarla in nessun luogo nella realtà essendo essa “espressione di un’ultima libertà spirituale”, anzi prodotto della libertà stessa. (Krippendorff 2014, p. 10)

Le commedie, come la vita, possono essere sorprendenti, creative, briose, immaginifiche – ci ricordano di amarci in libertà, con gioia e gentilezza, sempre pronti a entrare a piede leggero nel mistero delle cose e “laugh this sport o’er by a country fire” (*The Merry Wives of Windsor*, V, v, 28). *Marriage, Music and Dance. Exeunt all.*

**Bionota:** Antonella Riem è Professoressa ordinaria di Letteratura Inglese, Direttrice del Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione, Formazione e Società; già Prorettrice Vicaria e all’Internazionalizzazione, Università di Udine; ha fondato nel 1998 il Centro internazionale di Studi sulle letterature di Partnership; è Presidente dell’ANDA (Associazione nazionale docenti di Anglistica) direttrice della rivista online, Doaj Seal, classe A ANVUR, *Le Simplegadi*, e della collana internazionale *ALL* di Forum (Udine); ha al suo attivo oltre cento pubblicazioni e nove studi monografici sulle letterature in inglese. Per la casa editrice Forum Editrice, Udine, ha curato tutte le edizioni in italiano dei libri di Riane Eisler.

**Recapito autrice:** [antonella.riem@uniud.it](mailto:antonella.riem@uniud.it)

## Riferimenti bibliografici

- Adams C. (a cura di) 1993, *Ecofeminism and the Sacred*, Continuum, New York.
- Agha-Jaffar T. 2002, *Demeter and Persephone. Lessons from a Myth*, McFarland, Jefferson, NC.
- Bakhtin M. 1968. *Rabelais and His World*; trad. di Iswolsky H., MIT, Cambridge, Mass/Londra.
- Bolen S. 1991, *Le Dee dentro la donna. Una nuova psicologia femminile*, Astrolabio, Roma.
- Bolen S. 1998, *Passaggio ad Avalon*, Piemme, Milano.
- Bolen S. 2001, *Goddesses in Older Women*, HarperCollins, New York.
- Boose L. 1991, *Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member*, in "Shakespeare Quarterly" 42 [2], pp. 179-213.
- Braidotti R. 1994, *Nomadic Subjects: Embodiments and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York.
- Campbell J. (a cura di) 1955, *Pagan and Christian Mysteries: Papers from the Eranos Yearbooks*, Bollingen, New York.
- Campbell J. e Muses C. (a cura di) 1991, *In All Her Names: Explorations of the Feminine in Divinity*, Harper, S. Francisco.
- Capra F. 1975, *The Tao of Physics*, Shambhala, Boston.
- Capra F. 1982, *The Turning Point*, Simon & Schuster, New York.
- Capra F. 1986, *The Concept of Paradigm and Paradigm Shift*, in "Re-Vision" 9 [1], p.3.
- Capra F. 1988, *Uncommon Wisdom*, Simon & Schuster, New York.
- Capra F. 1996, *The Web of Life*, Doubleday-Anchor, New York.
- Capra F. e Steindl-Rast D. 1991, *Belonging to the Universe*, Harper & Row, San Francisco.
- Carlson K. 1997, *Life's Daughter/Death's Bride: Inner Transformations through the Goddess Demeter/Persephone*, Shambhala, Boston.
- Carrassi V. 2004, *A Midsummer Night's Dream*: Un sogno chiamato teatro, in "Contesti. Raccolta di studi e ricerca" 16, pp. 37-67.
- de Tar C., Finkelstein J. e Chung-I Tan (a cura di) 1985, *A Passion for Physics*, World Scientific, Singapore.
- D'Agostino N. (a cura di) 2016, *Le allegre comari di Windsor*, Garzanti, Milano.
- Devlin-Glass F. e McCredon L. (a cura di) 2001, *Feminist Poetics of the Sacred. Creative Suspicions*, Oxford University Press, Oxford/New York.
- Dusinberre J. 1975, *Shakespeare and the Nature of Women*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Eagleton T. 1986, *William Shakespeare*, Basil Blackwell, Oxford.
- Eisler R. 2011, *Il Calice e la Spada. La civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad oggi*, Forum, Udine.
- Eisler R. 2012, *Il piacere è sacro. Il potere e la sacralità del corpo dal Neolitico a oggi*, Forum, Udine.
- Eisler R. 2016, *L'infanzia di domani*, Forum, Udine.
- Eisler R. 2018, *Il potere della partnership. Sette modalità di relazione per una nuova vita*, Forum, Udine.
- Eliade M. 1970, *Trattato di storia delle religioni*, Einaudi, Torino.
- Fox M. (a cura di) 1985, *Illuminations of Hildegard of Bingen*, Bear & Co., Santa Fe.
- Goddard M.E. 2013, "Reading Parenthood and the Pregnant Body in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* and *Titus Andronicus*", University of Tennessee Honors Thesis Projects.

- Hagender F. 2001, *Lo spirito degli alberi*, Crisalide, Latina.
- Harris A. 1980, *Night's Black Agents. Witchcraft and Magic in Seventeenth-Century English Drama*, Manchester University Press, Manchester.
- Hooker R. 1977, *Of the Laws of Ecclesiastical Polity*, in *The Folger Library Edition of the Works of Richard Hooker*, voll. 1-3, Harvard University Press, Cambridge.
- Jacobelli M.C. 2004, *Il Risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale*, Queriniana, Brescia.
- Jardine L. 1983, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Harvester Press, Sussex.
- Kahn C. 1997, *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds, and Women*, Routledge, Londra.
- Kellert S. 1993, *In the Wake of Chaos. Unpredictable Order in Dynamical Systems*, Chicago University Press, Chicago.
- Kellert S., Longino H.E. e Waters C.K. (a cura di) 2006, *Scientific Pluralism*, Minnesota University Press, Minneapolis.
- Knight G.W. 1951, *The Imperial Theme*, Methuen, Londra.
- Krippendorff E. 2014, *Le commedie di Shakespeare. Il regno della libertà*, Fazi, Roma.
- Lombardo A. 1969, *Lettura di Macbeth*, Neri Pozza, Vicenza.
- Lucking D. 2011, *Translation and Metamorphosis in "A Midsummer Night's Dream"*, in "Essays in Criticism" 61 [2], pp. 137-154.
- McKewin C. 1980, *Counsels of Gall and Grace: Intimate Conversations between Women in Shakespeare's Plays*, in Greene G., Swift Lenz D.R. e Neely C.T. (a cura di), *The Women's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, University of Illinois Press, Urbana, pp. 117-132.
- Mercanti S. 2011, *Glossario mutuale*, in Eisler R. (a cura di), *Il calice e la spada*, Udine, Forum, pp. 403-415.
- Newman K. 2009, *Essaying Shakespeare*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Nicholls P. 1989, *Old Problems and the New Historicism*, in "Journal of American Studies" 23 [3], pp. 423-434.
- Nicolini L. (a cura di) 2005, *Apuleio. Le Metamorfosi*, BUR Rizzoli, Milano.
- Noble V. 1994, *Motherpeace. A Way to the Goddess through Myth Art and Tarot*, Harper, San Francisco.
- Packer, T. 2015, *Women of Will: Following the Feminine in Shakespeare's Plays*, Knopf, New York.
- Pagels E. 1979, *The Gnostic Gospels*, Random House, Londra.
- Panikkar R. 2007, *Lo spirito della parola*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Paster G.K. 2004, *Humoring the Body Emotions and the Shakespearean Stage*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Petrina A. 2015, Nota introduttiva, traduzione e note a *Le Allegre comari di Windsor*, in Marengo F. (a cura di), *Tutte le opere di William Shakespeare*, vol II, Bompiani-Giunti, Firenze, pp. 1045-1064.
- Pikli N. 2009, *The Prism of Laughter. Shakespeare's "very tragical mirth"*, VDM Verlag, Saarbrücken.
- Rackin, P. 2005, *Shakespeare and Women*, Oxford University Press, Oxford.
- Riem Natale A. 2005, *The "Weird Sisters" as Priestesses of the Goddess in Macbeth*, in "Merope" 15 [44], pp. 5-36. <http://www.tracce.org/merope.html> (11.1.2018).
- Rigby K. 2001, *The Goddess Returns. Ecofeminist Reconfigurations of Gender, Nature and the Sacred*, in Devlin-Glass F. e McCredon L. (a cura di) 2001, *Feminist Poetics of the Sacred. Creative Suspicions*, Oxford University Press, Oxford/New York, pp. 23-54.

- Sacerdoti G. 1990, *Nuovo cielo, nuova terra – La rivelazione copernicana di “Antonio e Cleopatra” di Shakespeare*, Il Mulino, Bologna.
- Sagar K. 2001, *Antony and Cleopatra*. [http://www.keithsagar.co.uk/Reading Shakespeare/](http://www.keithsagar.co.uk/Reading%20Shakespeare/) (10.1.2018).
- Said E. 1978, *Orientalism*, Pantheon, New York.
- Seppilli A. 1962, *Poesia e Magia*, Einaudi, Torino.
- Shakespeare W. 1962, *Macbeth*; a cura di Miur K., Arden Edition, Methuen, Londra.
- Shakespeare W. 1969, *Troilus and Cressida*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Shakespeare W. 1971, *The Merry Wives of Windsor*; a cura di Oliver H.J., Arden edition, Methuen, Londra.
- Shakespeare W. 1992, *Antony and Cleopatra*; a cura di Lombardo A., Feltrinelli, Milano.
- Shakespeare W. 2005, *Hamlet*; a cura di Bertinetti P., Einaudi, Torino.
- Shakespeare W. 2016, *The Merry Wives of Windsor*; a cura di D’Agostino N., Garzanti, Milano.
- Shakespeare W. 2016, *A Midsummer Night's Dream*; a cura di Fernando Cioni, Rizzoli, Milano.
- Showalter E. 1985, *Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism*, in Parker P. e Hartman G. (a cura di) *Shakespeare and the Question of Theory*, Methuen, Londra, pp. 77-94.
- Sonnenschein S. 2007, *An Analysis and Study of the Leading Characters in ‘Hamlet’*, Oxford University Press, Oxford.
- Stevens A. 2001, *Ariadne’s Clue: A Guide to the Symbols of Humankind*, Princeton University Press, Princeton.
- Thich Nhat Hanh. 1993, *La pace è ogni passo*, Ubaldini, Roma.
- Tillyard E.M.W. 1976, *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus, Londra.
- Traub V. 2016 (a cura di) *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, and Race*, Oxford University Press, Oxford.
- Turgut F. 2014, *Orientalism and Unfavourable Positioning in Shakespeare’s Antony and Cleopatra*, in “Narrative and Language Studies” II [3], pp. 1-16.
- Walker B. 1988, *The Woman’s Dictionary of Symbols and Sacred Objects*, Harper & Row, San Francisco.
- Weston J. 2011, *From Ritual to Romance*, Dover publications, Mineola, NY.
- Wyrick D.B. 1982, *The Ass Motif in the “Comedy of Errors” and “A Midsummer Night’s Dream”*, in “Shakespeare Quarterly” 33 [4], pp. 432-448.

## Siti internet

- [http://all.uniud.it/?page\\_id=60](http://all.uniud.it/?page_id=60)
- <http://www.rianeeisler.com/>
- <http://www.partnershipway.org/>
- <http://rianeeisler.com/the-chalice-the-blade-highlights-of-international-impact/>
- [http://www.forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/all/il-calice-e-la-spada/il-calice-e-la-spada/libro\\_view](http://www.forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/all/il-calice-e-la-spada/il-calice-e-la-spada/libro_view)
- <https://www.scientificamerican.com/article/race-is-a-social-construct-scientists-argue/>
- [http://www.huffingtonpost.com/entry/race-is-not-biological\\_us\\_56b8db83e4b04f9b57da89ed](http://www.huffingtonpost.com/entry/race-is-not-biological_us_56b8db83e4b04f9b57da89ed)
- <http://www.hildegard-society.org/p/home.html>