

POSTILLE

Raffaele Ruggiero, *Machiavelli e la crisi dell'analogia*, Bologna, il Mulino (Collana: Studi e ricerche), 2015, pp. 188.

Calato il sipario sulle celebrazioni del quinto centenario del *Principe*, rimane più che mai vivo e vitale il rinnovato impulso impresso dalle molteplici iniziative e convegni agli studi machiavelliani e alle pubblicazioni e ricerche dedicate al grande fiorentino.

Tra di esse si colloca opportunamente quest'ultimo volume di Ruggiero, in cui lo studioso raccoglie i risultati di una serie di significativi saggi su temi cruciali della riflessione e della scrittura machiavelliane, sul duplice versante della *lunga esperienza delle cose moderne* – da Machiavelli sperimentata nell'attività di Cancelleria e oggetto di ripensamento e riscrittura nelle grandi opere politiche – e della *continua lezione* degli antichi: sulla falsariga della ben nota dedicatoria del *Principe*. Tra i temi in primo piano sono posti la mutazione e il conflitto – in primo luogo la lotta tra gli opposti *umori* del corpo politico-sociale –, l'innovazione e il declino, il potere e la sovranità; come punti focali, che danno ragione del titolo ma che informano soprattutto l'introduzione e la prima parte del volume, emergono la nuova funzione teorica e politica che assume in Machiavelli il principio di analogia (fondato secondo la tradizione classica e poi umanistica sulla *lezione* della storia, degli antichi *in primis*, e sulla concezione della sua universalità) e la crisi che ne segna la parabola in corso d'opera, fino a determinarne il tramonto.

In questa chiave è posto anche il legame che collega le tre diverse parti del volume (Introduzione, p. 19):

Nella parabola tra affermazione del principio di analogia come ancora di conoscibilità

storica del presente e del futuro politico, e sconvolgente irruzione della fortuna nelle vicende degli uomini e dei governi si apre lo spazio teorico utile a disegnare i caratteri di una nuova forma della sovranità. Sullo scenario segnato dalla resistenza degli organismi statuali alla decadenza, all'apparentemente ineluttabile tracollo della 'virtù', si staglia la figura del principe nuovo, i cui connotati – le forme di esercizio del potere – appaiono determinati non solo dal confronto tra modelli del passato ed esperienza del presente, ma anche da una peculiare comprensione machiavelliana degli aspetti tecnici (ideologici e giuridici) che concorrono a costituire il corredo degli attributi maestatici a fondamento delle monarchie nazionali centralizzate, la realtà politica nuova nel quadro degli equilibri europei che veniva a perturbare gli incerti rapporti di forza tra gli stati regionali italiani.

Secondo quanto si evince dalle considerazioni dello studioso nell'Introduzione e nella conclusione del primo capitolo, a minare il valore fondativo sul piano teorico e politico del principio di analogia concorrerebbero nella riflessione machiavelliana tre fattori principali: l'insufficienza del modello degli antichi per interpretare la realtà storico-politica dei tempi presenti (come in relazione a un principe nuovo quale il Valentino), il riconoscimento della ineluttabile forza dell'irrazionalità che domina la variazione – l'incidenza della *fortuna*, che sovverte l'efficacia risolutiva di quanto appreso dalla *cognizione delle azioni delli uomini grandi* quando non vi sia il *riscontro* tra la natura del principe e la qualità dei tempi – e «una diretta presa di coscienza della crisi "pratica", in cui il sistema *Principe-Discorsi* sembrava essere entrato», crisi che pone Machiavelli di fronte al «rovesciamento dei valori, che impedisce qualsiasi discorso universale e

rompe quindi ogni possibilità dell'analogia».

Si tratta indubbiamente di questioni di rilievo, che creano tuttavia l'aspettativa di una trattazione più approfondita: ad esempio, sulle modalità secondo cui è operante il principio di analogia in Machiavelli non solo sul piano conoscitivo ma anche su quello persuasivo e/o polemico – che può mantenere intatta la propria valenza attiva anche quando la praticabilità dell'imitazione esemplare degli antichi fosse entrata in crisi –; su come tale principio si rapporti con altri aspetti di modellizzazione ed esemplarità anche del passato più prossimo (esempi “moderni” da imitare, come il Valentino prima della morte del padre) o sui “tempi” della riflessione machiavelliana, come per quanto riguarda la *fortuna*, di cui Ruggiero sottolinea l'irruzione nel cap. xxv, «a sconvolgere il sistema»: ma le premesse del ragionamento – nei *Ghiribizzi* del 1506 – precedono la concezione stessa del *Principe*, che dunque al tempo della scrittura già le presuppone.

Ben maggiore sviluppo e articolazione sono riservati all'analisi di tematiche, aspetti e questioni che nella riflessione machiavelliana, sul piano teorico e pragmatico, nel quadro della tempesta storico-politica che aveva investito Firenze e l'Italia, hanno come fulcro le «forme di esercizio del potere», la corruzione degli *ordini* e degli stati, la *mutazione*.

Lo svolgimento del discorso si snoda secondo tre direttrici principali, a ciascuna delle quali è dedicato un capitolo. Il primo, intitolato *Modelli antichi: fra tiranni e nomoteti*, è costituito in larga misura da una messa a fuoco della costruzione della figura e del ruolo di Agatocle, in primo luogo nel cap. viii del *Principe* e nel confronto con le fonti: Giustino, ma anche con quanto tramite la sua epitome è tradito intorno alle controversie degli storici antichi, con opposti giudizi, sul principe siracusano; e,

contra, il Boccaccio del *De casibus*, che insiste sul ruolo chiave svolto dalla *fortuna* in rapporto ad Agatocle, negato invece da Machiavelli (la polemica rimarrebbe però implicita, dato che non sono riconoscibili tracce testuali del testo boccacciano).

Ruggiero intende mostrare come, attraverso la selezione e l'angolazione dei dati e un sapiente uso del principio di analogia «che pone in luce le differenze in luogo dei tratti congiuntivi», si realizzi la voluta dissociazione, logica e argomentativa, impressa da Machiavelli sia nei confronti di Cesare Borgia (in relazione al quale verrebbero volutamente sottaciute le affinità più rilevanti nelle modalità di conquista del potere da parte di Agatocle) sia in relazione all'ascesa del principato civile nel successivo cap. ix. Ma è il tema più scottante, le *crudeltà bene usate* – che secondo il taglio della rappresentazione machiavelliana avevano garantito il mantenimento del principato *sanza alcuna controversia civile* e senza cospirazioni – a ricondurre anche la figura del principe siracusano nell'alveo della *civiltà*: un «prototipo imperfetto di principe civile», la cui sovranità conferma «l'attenzione rivolta da M. al concreto esercizio del potere piuttosto che alla sua legittimazione formale». D'altra parte nel «progetto ideologico» al quale è sottoposta e subordinata la figurazione di Agatocle, una sorta di «Valentino di pieno successo», e al cui centro sta l'attenzione ai «meccanismi che conducono lo stato verso la catastrofe», è proprio l'impiego dell'analogia a veicolare il passaggio «dal ritratto storico al discorso politico».

Altri aspetti, sempre sull'esercizio concreto del potere, tra principati e repubbliche, ma anche sull'esemplarità della storia romana e sulle lotte civili, dai *Discorsi* alle *Istorie*, sono trattati nell'ultima e più breve parte del capitolo, il cui maggiore spazio è dedicato alla narrazione e analisi machia-

velliana del Decemvirato, a proposito del quale è inserita un'ampia digressione in cui vengono messi a confronto, in relazione al racconto liviano, il testo di Machiavelli e i modi della ripresa che della stessa narrazione dello storico latino aveva compiuto il Sabellico nelle *Enneades*.

Il secondo capitolo (*La politica dei moderni: dall'esperienza in cancelleria alla scrittura «post res perditas»*) apre una nuova campata del volume e riconduce, dopo la lezione degli antichi, all'altro termine chiave del binomio nella dedicatoria del *Principe*: con un cammino a ritroso, si ripercorre l'attività del Machiavelli segretario, nelle tappe salienti della *lunga esperienza delle cose moderne*. Tra di esse il primo e maggiore spazio è opportunamente riservato alle legazioni in Francia: per le delicate questioni poste dai rapporti politico-militari di Firenze con la grande monarchia europea, per l'ampiezza di prospettive e per la ricchezza di sollecitazioni che incontri, osservazioni ed esperienze offrivano all'occhio acuto del Segretario, con preziosi spunti di riflessione critica sulla stabilità, organizzazione, potenza dello stato – nella fattispecie, della monarchia francese –, che sarebbero stati poi ripresi e messi a frutto nelle opere maggiori. Oltre all'analisi della «parabola dei giudizi» machiavelliani (che è il filo rosso anche delle altre tappe poi esaminate e concluse con Cesare Borgia), uno degli aspetti più interessanti della trattazione di Ruggiero riguarda l'ipotesi – indiziaria, perché non suffragata da tracce specifiche, ma non senza consonanze, pur nella riscontrata distanza – di una non estraneità alla riflessione machiavelliana della libellistica pro e contro Luigi XII e della pubblicistica (in particolare, per il filone filo-monarchico, del Seyssel). Ma è soprattutto il «valore esemplare» che lo stato francese assume nel cap. XIX del *Principe* a dare luogo ad un'articolata disamina in cui la funzione di

iudice terzo svolta dai Parlamenti – quello di Parigi, per Machiavelli – viene messa a fuoco sia nell'ambito del dettato machiavelliano sia nel contesto della storia di tale organo giurisdizionale in Francia dal Tre al Cinquecento. Rimane per altro aperto un interrogativo non secondario, che riguarda l'anello per così dire mancante tra gli esiti delle legazioni francesi negli scritti del Machiavelli segretario e la riflessione *post res perditas*: è infatti solo all'altezza del *Principe* che Machiavelli rileva l'importanza fondamentale della funzione politica esercitata dal Parlamento, mentre ancora nel *Ritratto di cose di Francia* – che dipende in modo diretto dalle esperienze di legazione – i Parlamenti sono solo citati, senza che ad essi sia attribuita un'analogha valutazione o un peso determinante.

Il terzo e ultimo capitolo (*Nuovi paradigmi formali: dal diritto dei privati alle strutture dello stato*) affronta la questione cardine della sovranità assoluta e delle strutture dello stato da una diversa angolatura: quella della riflessione giuridico-politica, la cui importanza in relazione al pensiero e agli scritti machiavelliani – basti citare Quaglioni – si è venuta sempre più affermando negli studi dell'ultimo decennio. Ruggiero traccia le linee di un articolato percorso, che conferma quanto sia prezioso questo taglio dell'indagine. Innanzitutto, nel prospettare una relazione con «modelli teorici sperimentati e discussi» nel vivo del tempo dell'attività di Machiavelli segretario, individua come momento determinante per la delineazione dei moderni fondamenti dottrinali della sovranità assoluta la contrastata vicenda concernente il concilio di Pisa del 1511 (nel paragrafo *Il concilio di Pisa-Milano del 1511: Machiavelli tra Filippo Decio e Erasmo*), rilevante tanto sul piano politico – nell'acceso contrasto tra Giulio II e Luigi XII – quanto su quello giuridico-religioso, nelle discussioni tra conciliaristi e sostenitori dell'assoluta autorità papale: un

dibattito che si tradusse anche in un vivace scontro propagandistico, di cui Ruggiero offre un significativo spaccato, ipotizzando che il Machiavelli non avesse potuto non esserne informato. Certo lo fu, come risulta dall'analisi dello studioso, il Guicciardini che del giurista Filippo Decio – una delle più importanti voci nell'ambito del dibattito – era stato un tempo allievo.

Il paragrafo successivo ha poi lo scopo di fornire una sintesi dell'«evoluzione del diritto penale egemonico come fondamento della sovranità» e con il terzo, *La definizione degli attributi maiestatici nell'età di Machiavelli*, concorre a dare ulteriore luce al contesto entro cui si pongono la riflessione e la scrittura machiavelliane, soprattutto in rapporto alla cruciale trattazione sulle *qualità* del principe: un quadro che consente di meglio collocare il famoso *opuscolo* del grande fiorentino sullo sfondo della tradizione storica e politica europea.

Anna Maria Cabrini

Luigi Marfè, «In English Clothes». La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. X-166.

Cosa succede – si domanda Luigi Marfè aprendo questo suo studio sulla novella italiana in Inghilterra – «quando un corpus di novelle fa il suo ingresso in un nuovo contesto linguistico, sociale, culturale?» (p. 3). La domanda, nel quadro di una più vasta ricerca avviata dall'Università di Torino, non riguarda solo il come questo trapasso venga realizzato e l'ovvio e primo problema delle traduzioni che ne rendono possibile l'acclimatamento, ma l'accertamento delle trasformazioni che gli originali subiscono nei vari passaggi e nel corso del tempo, in relazione al mutare della realtà sociale e del gusto dell'ambiente in cui

si inseriscono e che contribuiscono, naturalmente, esse stesse a modificare.

Seguendo le riflessioni impostate anzitutto dallo Steiner di *After Babel* e variamente riprese e approfondite dagli studi successivi sulla traduzione, Marfè sottolinea infatti l'esistenza di «un doppio percorso: accanto a quello che va dalla lingua di origine a quella di destinazione, se ne muove un altro, più silenzioso e nascosto, che si avventura in senso opposto». E constata al tempo stesso come le traduzioni rinascimentali, che «favorirono in tutta Europa la circolazione dell'immaginario narrativo legato alla novella italiana», ne alterarono quasi sempre «il carattere, trasformandolo in ciascun contesto nazionale in qualcosa di nuovo e originale» (p. 4): indipendentemente – per così dire – dalla capacità e personalità del singolo traduttore, ma piuttosto per ragioni suggerite dal pubblico cui ci si rivolgeva.

Ma andiamo con ordine, osservando con l'autore come, nell'Inghilterra del '500, «l'assimilazione della cultura europea fosse reputata un passaggio obbligato per la costruzione di una 'native English culture'» (p. 16); e se «ciò che giungeva dall'Europa, opportunamente adattato al contesto di casa, pareva poter tornare utile alla costruzione di una identità culturale inglese», erano in particolare i libri italiani ad essere «ricercati come esempio di raffinatezza» (p. 35). Aveva indirizzato in questo senso soprattutto la conoscenza, attraverso la traduzione di Hoby, del Cortegiano di Castiglione, ma il diffondersi successivo del diverso genere della novella (Bandello, Giraldo Cinzio, Masuccio, Gelli, Doni, Straparola), con i suoi casi bizzarri, salaci, crudi, accostò presto l'immagine della raffinatezza a quella del vizio, della violenza, della corruzione: immagine di comodo attraverso cui la cultura inglese proiettò sull'Italia «le proprie pulsioni rimosse raffigurando, in una sorta di specchio immaginario, la propria malcela-

ta insofferenza nei confronti di convenzioni sociali troppo rigide» (p. 43); immagine cui anche le traduzioni contribuirono, con le scelte effettuate e con i cambiamenti che venivano operati sul testo.

Sorse così, accanto all'amore, una 'italofobia' che finì «per fondersi con la critica degli spettacoli teatrali, che avevano fatto tesoro del modello italiano e iniziato a proporre vicende, secondo i polemisti del tempo, altrettanto scandalose, diventando una vera e propria 'scuola dell'inganno'»; anche se «questo gran baccano non poté ottenere altro che aumentare la popolarità delle storie italiane» (p. 34).

Tra i testi destinati ad assumere maggior rilievo fu la raccolta «*The Palace of Pleasure* di Painter, pubblicata in due tomi, usciti nel 1566 e nel 1567» (p. 60) e il cui successo aprì la strada a numerose altre traduzioni. Marfè vi si sofferma con adeguata illustrazione, anche se il discorso ha carattere di rassegna e mappatura generale del fenomeno, e appare dunque più attento alla 'storia esterna' della ricezione (l'autore ne rintraccia anzitutto in Francia i modelli traduttivi, con riferimenti e opportune citazioni) che agli aspetti propriamente testuali. Ne è indice la suddivisione operata in base ai singoli traduttori (Arthur Brooke, William Painter, Geoffrey Fenton, George Whetstone, Barnabe Riche, Robert Smythe, George Turberville e il più famoso John Florio), con accenni ai loro dati biografici, e la organica e corposa appendice bibliografica, divisa per traduzioni, adattamenti teatrali, critica. Non mancano però osservazioni generalmente stilistiche, e anzitutto quella relativa al cambiamento di 'genere' che spesso subivano le novelle, passando ad esempio dalla prosa alla poesia in quanto il verso veniva «ritenuto più adatto alla narrazione di soggetti elevati» (p. 63). Di fatto è una vera e propria riscrittura che viene quasi sempre operata («la traduzione di Fenton trasforma poche righe di Bandello in intere

pagine», p. 73) e che agisce, prima ancora che sul piano dell'espressione, nella scelta e nella vera e propria censura di ciò che si giudicava riprovevole o quanto meno maliziosamente ambiguo: «Nell'Inghilterra della seconda metà del xvi secolo, segnata da aspri conflitti religiosi, – argomenta infatti l'autore – l'universo poetico della novella andava infatti riportato a un chiaro ordine morale, comprensibile e condivisibile dal pubblico» (p. 27), pur nella consapevolezza di alcuni che proprio la furbizia, la violenza o comunque l'irregolarità di tante vicende narrate ne costituissero propriamente il sale. Anche qui erano stati i francesi a mettersi anzitutto su questo piano, adattando e spesso integrando a loro piacimento – magari con la scusa, come avviene per il Bandello, della grossolanità della sua scrittura – i testi originali: «le traduzioni francesi di Boaistuau e di Belleforest rappresentano un passaggio essenziale di quel complesso percorso di ricezione e rielaborazione della novella italiana che negli anni successivi sarebbe stato completato in Inghilterra» (p. 59), osserva Marfè, sottolineando poi, a proposito del Boccaccio, che furono soprattutto la quarta e la decima giornata del *Decameron* a interessare i traduttori inglesi, in quanto nella ricerca «di *exempla* per una narrativa ancora legata a istanze morali e religiose, essi non avrebbero potuto proporre i temi delle altre giornate» (p. 40); la traduzione completa, ad opera di John Florio, «sarebbe stata pubblicata, anonima, solamente nel 1620» (p. 84). Non mancarono tuttavia sotto questo rispetto, come abbiamo già rilevato, né i compromessi né le contraddizioni.

Ci si sofferma infine sui problemi 'editoriali', sia per il sovrapporsi, in qualche caso, di «ruoli diversi: quello di autore, quello di traduttore e quello di curatore, in una ambigua promiscuità, che rende la percezione della funzione autoriale sulle singole novelle molto più fluida e com-

plexa di quanto si potrebbe immaginare» (p. 24), sia per osservare come lo sviluppo della stampa (vengono nominati «in particolare due stampatori di libri in italiano – John Charlewood e John Wolfe – che pubblicarono le opere di Giordano Bruno e di altri», p. 18) «concorse a formare un mercato editoriale decisamente più ampio di quello che l’Inghilterra poteva vantare appena pochi anni prima» (p. 17). E anche questo tipo di attenzione conferisce merito non secondario al volume.

Edoardo Esposito

Riccardo II dal testo alla scena, a cura di Mariangela Tempera, Bologna, Emil di Odoia, 2015, pp. 186.

Era l’ormai lontano 1982 quando Mariangela Tempera (1948-2015), professoressa di letteratura inglese all’università di Ferrara, diede inizio alla serie di testi critici *Shakespeare dal testo alla scena* con lo scopo, innovativo ai tempi per la nostra anglistica, di produrre con regolarità volumi collettanei di saggi shakespeariani, incentrati non solo sull’analisi testuale, come era allora in uso, ma anche sulla *performance*. Dopo una fase di latenza dovuta al fallimento della casa editrice originaria, la serie è da poco ripartita sotto una nuova bandiera e con una nuova veste editoriale. Coerentemente con la politica originaria di Tempera, anche questo volume contiene saggi critici che coprono pressoché l’intero spettro di rappresentazioni del *Riccardo II* del bardo, con le uniche eccezioni rappresentate dalle recenti produzioni di Ariana Mnouchkine (1981), di Deborah Warner (1996, con l’attrice Fiona Shaw, provocatoriamente, nel ruolo principale) e, ancora più vicino a noi, di Gregory Doran (2013) con David Tennant.

Il saggio d’apertura di Claudia Corti prende le mosse dal classico studio di Ernst

Kantorowicz sui due corpi del re, per indagare la complessa identità soggettiva della figura di Riccardo II di Shakespeare, sia a livello teorico sia a livello drammaturgico. In particolare, nelle sezioni tre e quattro l’autrice esplora, con grande acutezza, le strategie performative dei due antagonisti, Riccardo e Bolingbroke, nonché il significato della loro “*performance*” in rapporto alla crisi sociale e politica in cui versava l’Inghilterra negli ultimi anni del Cinquecento – un inizio, si potrebbe dire, del processo di spettacolarizzazione della politica. Sempre sulle questioni politiche, e in particolare sulla regalità in frantumi di Riccardo e sul profilarsi, nell’opera, di un secondo avvento genealogico, si incentra la ricca e stimolante analisi di Paolo Pepe, condotta con sicurezza attraverso una messe di fonti ricca ed eterogenea (dal sonetto 94 di Shakespeare all’*Arcadia* di Sidney, fino all’*imagery* biblica).

Susan Payne compie invece un’indagine sui paradigmi relativi a ottica e orticoltura introdotti in due scene minori del testo (II. II e III.IV), ricostruendo le origini italiane dei concetti sulle quali si basano, e dimostrando come queste scene contribuiscano a far avvicinare *Riccardo II* molto più al genere tragico che non a un *history play*. Se la prima delle due scene, scrive l’autrice, «ostenta l’esplosione (o meglio l’implosione) delle leggi della prospettiva centrale, la seconda mostra il tentativo di contrastarla, chiamando in causa l’orticoltura e l’estetica come forma di bilanciamento» (p. 46). Ed è questa seconda parte del saggio, quella incentrata sulla botanica, a rivelarsi particolarmente illuminante. Essa collega il giardino, di cui disquisiscono il giardiniere del re e il servo – chiara metafora del degrado dell’Inghilterra sotto il malgoverno di Riccardo – a un giardino all’italiana, che alcune ricche famiglie avevano già “importato” in Inghilterra ispirandosi a Villa d’Este e a Villa Lante. Anche per Cesare Catà è più appropriato definire *Riccardo II* una tragedia e non una *history*, «in quanto al cen-

tro del dramma troviamo il conflitto interiore tra l'immagine divina che il protagonista ha di sé e il suo disfacimento» (pp. 51-52). In questa suggestiva lettura, *Riccardo II* diventa un dramma esistenziale, profondamente lirico, la cui azione è parallela a quella che si svolge sul piano storico-politico. La perdita di identità del re, nell'analisi di Catà, delinea una figura narcisista, incapace di leggere la realtà, un chiaro precursore di Amleto.

Eleonora Sasso ci riporta invece all'epoca vittoriana, per sottolineare il fascino che hanno esercitato i drammi storici shakespeariani su William Morris, mostrando l'importanza dei tropi, degli stilemi e delle figure di *Riccardo II* in alcune opere morrissiane, come *A Dream of John Ball* (1888), *Hollow Land* e *News from Nowhere*. Scopriamo, attraverso l'attenta lettura di Sasso, un Morris medievalista e socialista, «che si scaglia con forza ideologica contro il feudalesimo di re Riccardo, l'ultimo grande oppressore in un mondo in rivoltosi» (p. 116).

Com'era nella natura della serie curata da Tempera, si diceva, il passaggio dal testo alla scena comporta un notevole spazio assegnato alla discussione della *performance* nelle sue varie declinazioni: cinema, televisione, radio. In questa direzione si situa il contributo di Paolo Caponi, diviso in una breve ma affascinante storia della nascita del radiodramma in Italia all'inizio del Novecento e in uno studio di un copione ancora inedito, la prima versione radiofonica di *Riccardo II*, concepita priva – fatto incredibile per le usanze odierne – di un qualsiasi processo adattativo del testo originale. Questo poco studiato radiodramma, trasmesso dalla RAI nel 1949, appare, nell'interpretazione di Caponi, un lavoro pionieristico e significativo. Diretto dall'illuminato regista e intellettuale Enzo Ferrieri, la voce di Riccardo fu quella del celebre attore capocomico Ruggero Ruggeri, giunto ormai alla sua sessantottesima primavera. E l'importanza di que-

sta operazione radiofonica non finisce qui: nelle parole dell'autore, «Il *Riccardo II* di Ferrieri dovette garantire, con l'avallo del Bardo, un marchio *doc* per il varo di un'ardita politica [radiofonica] di stampo educativo» (p. 127).

Mauro Spicci indaga la ricezione critica dell'allestimento di *Riccardo II* di Giorgio Strehler che andò in scena al Piccolo Teatro di Milano il 23 aprile 1948. Troviamo notevoli divergenze fra i critici: qualcuno vede in questo Riccardo un testo politico che parla dell'Italia e dei suoi problemi nell'immediato dopoguerra, mentre altri vi leggono piuttosto uno Shakespeare «eterno e neutrale». La seconda parte del saggio mette in luce la ricezione critica relativa alle scenografie, ai costumi e allo stile di recitazione sviluppati in chiave anti-naturalistica, tutti aspetti fondamentali dell'apporto innovativo del regista triestino e non sempre viste di buon occhio dalla critica. In conclusione, Spicci sottolinea la grande rilevanza di questo *Riccardo II*, che non solo rappresenta la seconda apparizione del testo in Italia, ma anche la prima volta in cui Strehler si cimentò con il Bardo. Senza dimenticare che la produzione inaugura, nell'opinione di tanti, l'inizio ufficiale del teatro di regia sul palcoscenico "lillipuziano" del Piccolo Teatro di Milano.

Lois Potter ci presenta una realizzazione di *Riccardo II* poco conosciuta in Europa, e cioè una produzione televisiva del 1954 trasmessa dal canale televisivo americano NBC all'interno della serie "Hallmark Hall of Fame". Come nell'analisi precedente di Spicci, si notano qui le motivazioni "extra-teatrali" che spinsero il produttore americano a portare un re Riccardo sul piccolo schermo, vale a dire la notizia, clamorosa, dell'abdicazione di Edoardo VII seguita dall'incoronamento di Elisabetta II, eventi che creano fra il grande pubblico americano una curiosità intorno alle vicissitudini della famiglia reale inglese. Inoltre

l'autrice affronta, con maestria, il processo creativo e i problemi tecnici sperimentati dal *creative team* nel trasformare quella che era stata una messinscena teatrale del 1937 in una produzione televisiva, che segna – dopo la realizzazione di *Amleto* – l'inizio di una lunga storia di Shakespeare sul piccolo schermo americano.

Non resta che sperare che la lezione di Mariangela Tempera venga raccolta e proseguita, al più presto, dai tanti suoi allievi.

Margaret Rose

Franco Marucci, *Storia della letteratura inglese. Dalle origini al 1625*, Firenze, Le Lettere, 2015, vol. 1 (due tomi), pp. 585+288.

Il volume in due tomi che qui si presenta ci porta vicino alla conclusione dell'immane lavoro di descrizione e sistematizzazione della letteratura inglese a cui Marucci si dedica da una ventina d'anni, se si tiene conto non soltanto dei volumi effettivamente pubblicati, ma anche del lavoro preparatorio sul concetto e sulla prassi della storia letteraria, che ha preceduto la stesura dei volumi e che ha dato origine al saggio *Prolegomeni a una storiografia futura* («Annali Ca' Foscari» XXXIX 1-2 (2000), pp. 223-237). Il volume seguente concluderà l'opera coprendo il periodo dal 1625 al 1832, saldandosi quindi col volume III (dal 1832 al 1870, in due tomi da 949 e 1017 pagine, che va dall'uno all'altro dei Reform Bill), uscito per primo nel 2003, che è per ora il più ampio per numero di pagine perché ha per argomento la parte di letteratura che ha interessato tutta la vita di Marucci. I volumi IV (1870-1921, 1225 pagine) e V (1922-2000, in due tomi di 798 e 904 pagine) sono stati pubblicati rispettivamente nel 2006 e nel 2011. I volumi III e IV sono stati recensiti da chi

scrive su «Culture» (20 (2007), pp. 399-403) e il volume V, sempre da chi scrive, su «Altre Modernità» (9, (maggio 2013), pp. 208-212), recensioni alle quali volentieri si rimanda. Lo schema qui riprodotto sta a significare in che misura la letteratura di Marucci sia quanto mai personale, dedicando grande spazio e approfondimento alla lettura della letteratura vittoriana, di cui egli è un riconosciuto specialista: per esempio, il lungo capitolo di circa centosettanta pagine dedicato a George Eliot potrebbe essere vantaggiosamente estratto da questa storia letteraria come una compiuta monografia sull'autrice vittoriana. In capitoli come questo Marucci dice cose criticamente originali, mentre il resto, inevitabilmente, ricalca la *communis opinio*, con punte di originalità che segnaleremo man mano.

Il volume I copre il periodo che va dalle origini della letteratura inglese – per le quali si propone coraggiosamente una data – al 1625. La data del 1625 viene spiegata come conseguenza della decisione di Marucci di offrire una trattazione unica del teatro elisabettiano e giacomiano, perché il genere drammatico per Marucci è fattore essenziale nella cultura letteraria inglese più che gli altri generi e spezzare il discorso al 1603 (anno di morte di Elisabetta) sarebbe stato artificioso. Noi riteniamo, peraltro, che il 1625 sia essa stessa una data in sé poco significativa, perché è ben vero che vi muore Giacomo I e che sale al trono il fratello Carlo I, ma il teatro continua come teatro “carolino” fino al 1642, anno di chiusura della più parte dei teatri ad opera del Parlamento a maggioranza puritana. Non c'è, tra il teatro elisabettiano e il teatro giacomiano, più continuità di quanta ce ne sia tra il teatro giacomiano e quello carolino. Inoltre, pensiamo che la letteratura non sia fatta di solo teatro, bensì, tra il Cinque e Seicento in Inghilterra, anche di una molteplicità di altre espressioni, dalla poesia liri-

ca dei primi sonettisti, alle nascenti forme di prosa saggistica e narrativa.

Il lavoro procede per scansioni temporali, che iniziano ciascuna con un sobrio quadro storico nettamente separato dalla trattazione letteraria, in modo che il lettore sappia dove collocare le opere artistiche che seguono; all'analisi dell'opera di William Shakespeare viene dedicato un tomo a parte. Dice Marucci nella nota introduttiva dal titolo *I 'termini' di questo Volume*: «Questo Tomo [...] accuserà a un certo momento un vuoto più che macroscopico: avvertiremo, giunti a quel punto, che lì si incuneerebbe idealmente William Shakespeare, oggetto del Tomo secondo di questo volume, che Shakespeare avrebbe eccessivamente appesantito» (p. 14).

La particolarità del tomo I a cui ora torniamo (che va, come detto, dalle origini al 1625) consiste nel fatto che Marucci vi cerca, con successo, di disegnare una letteratura inglese che può essere considerata tale anche prima che esista una lingua inglese unificante, con legami diretti con quella moderna, nonché prima che esista uno Stato unitario. In un paese come il nostro, che si è unificato solo centocinquant'anni fa, la Gran Bretagna è considerata una monarchia nazionale dall'inizio dei tempi, ma ci rendiamo conto attraverso il lavoro di Marucci che nelle isole britanniche esisteva una letteratura nazionale addirittura prima che esistesse una nazione. Egli apre, quindi, il suo volume I con un denso capitolo dedicato alla "questione canonica" (pp. 17-22), il quale chiarisce come già prima di quella che è unanimemente considerata la data di svolta verso la modernità, il 1485, prenda lentamente forma una lingua che nel primo periodo viene chiamata "anglosassone" (*Old English*, 650-1066) e nel secondo periodo "medio inglese" (*Middle English*, 1066-1485) e che, dopo l'ascesa al trono d'Inghilterra della dinastia Tudor nella persona di Enrico VII (1485), si con-

figura già come inglese moderno (*New English*). Naturalmente, queste date hanno solo un valore indicativo.

Per quanto riguarda gli autori, nel periodo coperto da questo volume, tolto Shakespeare, mancano secondo Marucci grandi personalità letterarie; si procede perciò con una parcellizzazione per cui tutti gli autori sono trattati, ma a ciascuno sono dedicate ben poche pagine. Si pensi solo che i più estesi sono qui grandi autori come Chaucer (32 pp.), Spenser (34 pp.) e John Donne (35 pp.), trascurabili se paragonati all'attenzione che ottiene Shakespeare e più vicini ai piccoli e medi autori dell'Ottocento.

Un'altra peculiarità di questo volume è che i testi per Marucci sembrano esistere o non esistere in quanto testi teatrali, come già si intuiva dalla periodizzazione generale. Non solo Marucci ha scorporato Shakespeare in un tomo a parte, di cui parleremo tra breve, ma anche attribuisce e distribuisce virtù letterarie a seconda che le opere posseggano o no una, anche possibile, dimensione teatrale. Per esempio, il capitolo su Tommaso Moro, che pure è assai ricco, inizia con un'affermazione sulla sua mancanza di dimensione teatrale, che non si lega per niente alla trattazione sull'*Utopia* che seguirà e sarà piuttosto ampia, nonostante si tratti di un'opera scritta in latino, quindi non appartenente *stricto sensu* alla letteratura inglese, come Marucci stesso ci avverte.

È interessante notare la riflessione che Marucci ci offre su Wyatt e Surrey, dei quali si parla abbastanza a lungo (pp. 196-208), con ragione, non tanto come poeti in sé, ma piuttosto come trasportatori del modo di poetare italiano in Inghilterra. Quello di Wyatt e Surrey è un merito non da poco, che rivela la loro sensibilità al fatto poetico, anche se Marucci sembra essere convinto che essi non sempre erano consapevoli di quella che noi oggi chiamiamo la

loro missione storica: portare in Inghilterra la forma di composizione poetica nata in Italia nel Trecento e cresciuta lì fino al Cinquecento, il sonetto, una composizione di quattordici versi che riproducono la struttura di una ottava e di una sestina. I due giovani poeti importarono e sperimentarono molte altre forme di poesia italiana; il sonetto inglese si stabilizzò in una struttura sempre di quattordici versi ma suddivisi in tre quartine, con uno schema di rime piuttosto semplice, e un distico finale a rima baciata con funzione epigrammatica. Il merito dei due sperimentatori è quello di aver assegnato al pentametro giambico la funzione che in italiano è dell'endecasillabo, aggiungendovi la rima. Dopo aver descritto la varietà ritmica e strutturale dei due sperimentatori, Marucci ci informa che gli autori che ne trassero vantaggio sono gli autori dei grandi canzonieri elisabettiani-giacomiani: Shakespeare, Sydney e John Donne, ciascuno con le sue peculiarità. Il sonetto tornerà alla sua forma originaria italiana a partire da Milton attorno alla metà del Seicento.

Se il tomo I si configura come particolarmente analitico e metodico, il tomo II inizia sottolineando questa caratteristica: l'Introduzione si apre con un lungo paragrafo di sei pagine, la maggior parte delle quali sono occupate da un'unica nota. In essa Marucci affronta la critica shakespeariana secondo partizioni che gli sembrano molto utili a guidare il lettore: "Edizioni", "Questioni testuali, fonti, concordanze", "Biografia", "Critica storica e storia della critica", "Critica generale moderna dell'opera drammatica", "Critica generale moderna italiana dell'opera drammatica" (pp. 11-15). Il tutto improntato indubbiamente alla massima precisione e completezza, ma non forse adatto ad appassionare il lettore principiante a entrare nel mondo di Shakespeare.

Di tutti i drammi ci viene data ogni sorta di informazioni su cui, naturalmente, non

intendiamo dilungarci, se non per esprimere il nostro apprezzamento per questo aiuto dato ai lettori. Ancor più degna di lode è l'analisi critica dei motivi umani dei drammi, analisi in cui, fatto salvo un linguaggio a volte esageratamente elaborato, indubbiamente Marucci eccelle. Prenderemo come esempio, seguendo anche la cronologia di composizione delle opere shakespeariane – sulla quale a noi pare che l'autore esprima troppe certezze –, un dramma storico (*Henry V*, pp. 85-91), una commedia (*A Midsummer Night's Dream*, pp. 113-119), una tragedia (*Macbeth*, pp. 198-205) e un *romance* (*The Tempest*, pp. 261-269), ciascuno con il suo diverso modo di usare il linguaggio teatrale. In *Henry V*, dramma con cui culmina la seconda tetralogia delle storie inglesi, Marucci giustamente identifica la lenta e complessa formazione del sovrano la quale comincia gradualmente nelle due parti dello *Henry IV* ed esplose qui in tutto il suo splendore di gestione del potere. Quello che tutti i critici abitualmente isolano come il monologo "Upon the king" (IV.1) Marucci lo inserisce nel complesso rapporto del sovrano col suo popolo. Dopo aver sopraffatto gli eserciti, Enrico conquisterà anche Caterina inserendola nel suo sistema di potere che coincide con la lingua inglese, come Marucci nota. A questo punto, Shakespeare non ha più nulla da dire sulla storia inglese, ma inframmezzate a questa rappresentazione della storia d'Inghilterra sono state composte e rappresentate le commedie. Marucci ci fa capire che le commedie, di cui forse *A Midsummer Night's Dream* è l'esempio più alto, appaiono come collocate in un mondo fantastico di disordine e di trasgressione delle regole quotidiane del mondo solare per trasportarci in un mondo lunare; ma, in realtà, Marucci rivela come ne esca una nuova costruzione del reale, più ordinata e più ricca della precedente.

Il mondo che è stato affrontato da

Shakespeare finora settorialmente si unifica nella stagione delle grandi tragedie, che Marucci giustamente pone al centro del suo argomentare. In *Macbeth*, che prendiamo qui come tragedia esemplare, “l’uomo non è più tenuto al rispetto dei codici atavici e può essere tentato dalla libertà di violarli” (p. 203): da questo Marucci si getta in un’analisi delle complessità mentali del male in *Macbeth*.

Concludiamo, inevitabilmente, con *The Tempest*, in cui tutti i motivi culturali e tutte le passioni dell’opera shakespeariana si intrecciano e si concludono. Marucci individua come tema la fuga dalla civiltà, più o meno volontaria, e del rientro nella civiltà stessa dopo che i personaggi abbiano meditato sulle pene della condizione umana e si siano purificati. I personaggi portano pur sempre dentro di sé quel grumo di oscurità che in questo dramma prende il nome di Calibano, ma che rappresenta, Marucci stesso lo riconosce, i limiti della condizione umana.

Marialuisa Bignami