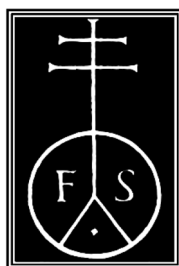


SEICENTO
&
SETTECENTO

RIVISTA DI LETTERATURA ITALIANA

XVII · 2022



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMXXIII

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

<http://seicentoesettecento.libraweb.net>

*

Rivista annuale · *A Yearly Journal*

*

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. +39050542332, telefax +39050574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. +390670493456, telefax +390670476605, fse.roma@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's website
www.libraweb.net.*

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 21 del 26/09/2006

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (including offprints, etc.), in any form (including proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (including personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · *All rights reserved*

© Copyright 2023 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN PRINT 1828-2148

E-ISSN 1971-8330

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

SOMMARIO

TEORIA

- PAOLA BIANCHI, *Marte e Minerva. Un lungo umanesimo militare (secoli XV-XVIII)* 11
MARTINA ROMANELLI, *Su Walter Binni settecentista* 25

ARCHIVIO

- ALFONSO MIRTO, *Lettere di René-François de Sluse a Leopoldo de' Medici* 35
ANGELO FABRIZI, *Un inedito alfieriano. L'abbozzo della dedica della Merope* 51

SAGGI

- VALENTINO BALDI, *Storia tragica e forme simboliche. Shakespeare con Machiavelli* 61
NICOLETTA LEPRI, *Come se la magia volesse dire altro che sapere. Marginalia di Gaspare Celio nella Biblioteca Marucelliana di Firenze* 87
CLAUDIA TARALLO, *Un sontuoso omaggio poetico per Cristina di Svezia: tre antologie di rime* 105
YAAKOV A. MASCETTI, *Tommaso Campailla and John Milton: A Comparative Reading of L'Adamo and Paradise Lost* 151
SIMONE CASINI, *Maria Gaetana Agnesi e l'Illuminismo. A proposito di alcune recenti ipotesi critiche* 171
ANGELO FABRIZI, *Sui Gavard, amici fiorentini di Alfieri* 211
CARLO RAGGI, *Ancora sulla necessità di una revisione dell'edizione Gambarin delle Ultime lettere di Jacopo Ortis* 221

RECENSIONI

- FRANCESCA FEDI, *Itinerari del Riccio Rapito. Satira e Nuova Scienza nell'Italia dei Lumi*, Pisa, Pisa University Press, 2020 (Dino Pavlovic) 237
STEFANO VILLANI, *Making Italy Anglican: Why the Book of Common Prayer Was Translated into Italian*, Oxford e New York, Oxford University Press, 2022 (Emanuel Stelzer) 240
Schede bibliografiche, a cura di Claudia Tarallo 243

INDICI

- Indice dei nomi*, a cura di Claudia Tarallo 251
Indice dei manoscritti, a cura di Claudia Tarallo 267

STORIA TRAGICA E FORME SIMBOLICHE. SHAKESPEARE CON MACHIARELLI

VALENTINO BALDI

RIASSUNTO · L'obiettivo di questo saggio è dimostrare che la forma del *Principe* di Machiavelli anticipa dinamiche tematiche e strutturali che diventeranno dominanti nelle opere teatrali seicentesche. A partire da una ricognizione della bibliografia critica dedicata alle forme tragiche che si muovono nell'opera politica di Machiavelli, il saggio propone una comparazione tra Machiavelli e Shakespeare, concentrandosi sull'ibridazione del genere del trattato con le forme letterarie: la mancata consapevolezza di questa tensione rischia di compromettere la ricezione del *Principe*. L'analisi della tragicità formale del *Principe* sarà orientata attraverso il ricorso a tre modelli fondamentali: *La prospettiva come forma simbolica* di Panofsky, il *Dramma barocco tedesco* di Benjamin, *La forma tragica del «Principe»* di Bárberi Squarotti.

PAROLE CHIAVE · Machiavelli, Shakespeare, tragedia, dramma, prospettiva.

ABSTRACT · *Tragic History and Symbolic Forms. Shakespeare with Machiavelli* · The objective of this essay is to demonstrate that the form of Machiavelli's *Prince* anticipates thematic and structural dynamics that will be included in the theatrical literature of the XVII century. Starting from an investigation of the critical bibliography dedicated to the tragic forms in the political works of Machiavelli, the essay proposes a comparison between Machiavelli and Shakespeare, with a particular attention dedicated to the hybridization of the *treatise* with the literary forms. Without the problematization of the mutual influence between historiography and literature our understanding of *The Prince* is, in fact, potentially compromised. The analysis of the formal tragicity of *The Prince* will be based on three fundamental models: *The Perspective as Symbolic Form* by Panofsky; *The Origin of German Tragic Drama* by Benjamin; *La forma tragica del «Principe»* by Bárberi Squarotti.

KEYWORDS · Machiavelli, Shakespeare, tragedy, drama, perspective.

QUESTO saggio è dedicato a Shakespeare e a Machiavelli, alle forme del tragico e al dramma barocco. Le ragioni dell'inversione cronologica dei nomi degli autori saranno fornite e sostenute nel corso delle argomentazioni. La doppia proposta interpretativa inclusa in questo contributo non pretende di avere ricadute sul dibattito a proposito dei generi letterari: il presupposto di tutte le analisi è che *Il principe* di Machiavelli appartiene alla trattatistica. A partire da una ricognizione della bibliografia critica dedicata alle forme tragiche che si muovono nell'opera politica di Machiavelli, proverò a dimostrare come il genere del trattato sia capace di ibridarsi con forme letterarie, di cui la tragedia costituisce *pars pro toto*: la mancata consapevolezza di questa tensione, che altri hanno declinato nei termini di scientificità e artisticità,¹ rischia di pregiudicare la ricezione di un testo canonico nella storiografia letteraria italiana e occidentale.

valentinobaldi@hotmail.it, Università per Stranieri di Siena, Italia.

¹ Su questa tensione ha lavorato, dando conto del lungo dibattito critico in merito, CARLO GINZBURG, *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*, Milano, Adelphi, 2018, pp. 18 sgg.

[HTTPS://DOI.ORG/10.19272/202205801005](https://doi.org/10.19272/202205801005) · «SEICENTO & SETTECENTO», XVII, 2022

[HTTP://SEICENTOESEICENTO.LIBRAWEB.NET](http://seicentoeseicento.libraweb.net)

SUBMITTED: 15.5.2022 · REVIEWED: 3.6.2022 · ACCEPTED: 8.7.2022

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

L'analisi della tragicità formale del *Principe* verrà integrata con la proposta storiografica e teorica contenuta nel *Dramma barocco tedesco* di Benjamin, in modo da fondare e giustificare le ragioni del confronto tra Machiavelli e Shakespeare, ma anche per rendere conto della distanza che separa la tragedia classica dal dramma barocco.

L'obiettivo di questo saggio è, dunque, dimostrare quanto la forma drammatica del *Principe* nomini e includa già la dinamica – tanto tematica che strutturale – al centro del conflitto drammatico delle opere teatrali seicentesche. Di conseguenza, all'inizio del saggio mi servirò del termine 'tragedia' solo per indicare il genere letterario, mentre col termine 'tragico' mi riferirò a quel senso, separato dal genere, iscritto nella lunga durata della storia culturale occidentale. A partire dal quinto paragrafo, assumerò la terminologia impiegata da Benjamin, alternando, dove necessario, a 'tragedia' e 'tragico' le parole 'dramma' e 'drammatico'. Proverò, così, a dare conto anche lessicalmente del cambio paradigmatico che Shakespeare mette in scena, ma che Machiavelli pone già in essere nelle forme del suo *Principe*.

2. THE MURDEROUS MACHIAVEL

Eppure non so come arrivare alla corona,
perché molte vite stanno tra me e il mio fine;
io – come chi si è perso in un bosco spinoso,
che lacera spini e dagli spini è lacerato,
mentre cerca di uscire, e si allontana dalla giusta strada,
e non sa come cercare lo spazio aperto,
ma si impegna come un disperato per trovarlo –
io mi torturerò per prendere la corona inglese:
e da tale tortura mi libererò,
o mi farò strada con un'ascia sanguinaria.
Posso sorridere, e mentre sorrido uccidere,
posso gridare "Va bene!" a ciò che mi opprime il cuore,
e bagnare le mie gote con lacrime finte,
e atteggiare la faccia per ogni occasione.

[...]

Dispongo di più colori che un camaleonte,
posso cambiare forma come Proteo se mi conviene,
e far scuola al micidiale Machiavelli.

So fare tutto questo, e non prendere una corona?

Ah, fosse ancora più lontana da me, la coglierò.¹

¹ WILLIAM SHAKESPEARE, *Enrico VI. Parte III* (III, 2, 172-195), *I drammi storici II*, a cura di Giorgio Melchiori, traduzione dell'*Enrico VI* a cura di Angelo Dellagiacomina, Milano, Mondadori, 1989. Si riporta l'originale così come compare nell'edizione complessiva dei drammi storici a cura di Melchiori: «And yet I know not how to get the crown, / For many lives stand between me and home; / And I – like one lost in a thorny wood, / That rents the thorns and is rent with the thorns, / Seeking a way and straying from the way, / Not knowing how to find the open air, / But toiling desperately to find it out – / Torment myself to catch the English crown; / And from that torment I will free myself, / Or hew my way out with a bloody axe. / Why, I can smile, and murder whiles I smile, / And cry "Content!" to that which grives my heart, / And wet my cheeks with artificial tears, / And frame my face to all occasions. [...] / I can add colours to the chameleon, / Change shapes with Proteus for advantages / And set the murderous Machiavel to school. / Can I do this, and cannot get a crown? / Tut, were it farther off, I'll pluck it down».

A metà della *Parte terza* dell'*Enrico VI* di Shakespeare, Riccardo di Gloucester pronuncia un lungo monologo di cui questo estratto riproduce la conclusione. Enrico, a seguito della battaglia di Tewkesbury, è incarcerato nella Torre di Londra dove sarà assassinato nella notte tra il 21 e il 22 maggio 1471. Proprio qui, nella seconda scena del terzo Atto, il deposto re viene condotto in prigione. Edoardo, già sovrano dal 1461 al 1470, riprende il trono come rappresentante della casata York; accanto a lui i suoi due fratelli: George, duca di Clarence, Riccardo, duca di Gloucester. Riccardo è dunque ancora relativamente lontano dal diventare sovrano: prima di lui ci sono i figli di Edoardo e, anche, il fratello. Il monologo del futuro Riccardo III ritorna ossessivamente sul raggiungimento di un obiettivo impossibile: la sovranità. Le immagini sono percorse dalle spinte contrastive del desiderio di possesso e degli impedimenti insormontabili: soltanto nel breve passo citato, l'oggetto unico della sua attenzione, «the crown», ritorna tre volte. Ma l'occorrenza più importante in questa sede è la menzione esplicita del nome di Machiavelli, proprio a conclusione del monologo. La traccia onomastica non è, come noto, prova di una conoscenza diretta dell'opera di Machiavelli da parte di Shakespeare; è piuttosto il sintomo della diffusione europea di una 'leggenda' di cui si è occupato ampiamente, tra gli altri, Mario Praz.¹ Nel capitolo *La leggenda di Machiavelli*, contenuto in *Tre drammi elisabettiani*, Praz dimostra che l'influsso indiretto delle teorie di Machiavelli è una costante tanto in Shakespeare, quanto in Marlowe, Webster, Kyd, Peele, ma il fenomeno va inquadrato tenendo conto di una mediazione stratificata e complessa, il cui primo termine è rappresentato dall'anti-machiavellismo europeo.² Il *Contre-Machiavel* di Innocent Gentillet, pubblicato in versione latina nel 1576 e in versione inglese nel 1602, è la fonte primaria attraverso cui Shakespeare e gli elisabettiani hanno conosciuto – col corredo di continue e decisive distorsioni – il pensiero storiografico e politico del Segretario e per cui «Machiavellian» si è trasformato in sinonimo di «politic», «pollicie», «policy», «nel senso deteriore»³ e più sinistro. Oltre all'anti-machiavellismo francese e britan-

¹ Oltre ai contributi di Praz, citati ampiamente più avanti, si segnalano tre studi utili per fare il punto sui rapporti tra Machiavelli e Shakespeare. Nonostante le distanze cronologica e geografica che li separano, i lavori concordano sull'impossibilità di attestare una conoscenza diretta da parte di Shakespeare delle opere di Machiavelli. Una conoscenza, come si vedrà, da intendersi come frutto di una mediazione di fonti culturali e letterarie eterogenee è stata ampiamente affrontata in: EDWARD S. MEYER, *Machiavelli and Elizabethan Drama*, Weimar, Felber, 1897; N. W. BAWCUTT, 'Policy', *Machiavellianism and the Earlier Tudor Drama*, «English Literary Renaissance», 1, 1971, pp. 195-209; FRANCO FERRUCCI, *Il teatro della fortuna. Potere e destino in Machiavelli e Shakespeare*, Roma, Fazi, 2004.

² Cfr. *Tre drammi elisabettiani*, a cura di Mario Praz, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958, pp. 33-65. In questa edizione, Praz rimanda al suo *Machiavelli in Inghilterra* (Roma, Tumminelli, 1942), di cui il capitolo *La leggenda di Machiavelli* costituisce una sintesi aggiornata. Si veda anche l'edizione inglese MARIO PRAZ, *Machiavelli and the Elizabethans*, Oxford, Oxford University Press, 1928, che non contiene elementi diversi rispetto alla *Leggenda di Machiavelli*. I rapporti tra Machiavelli e Marlowe, esplorati da Praz, sono stati particolarmente approfonditi: si vedano IRVING RIBNER, *Marlowe and Machiavelli*, «Comparative Literature», 6, 4, 1954; WILBUR SANDERS, *The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlowe and Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, pp. 41 sgg.; N. W. BAWCUTT, *Machiavelli and Marlowe's The Jew of Malta*, «Renaissance Drama», 3, 1970; CATHERINE MINSHULL, *Marlowe's Sound Machevill*, «Renaissance Drama», 13, 1982; ANDREW DUXFIELD, *Christopher Marlowe and the Failure to Unify*, New York, Routledge, 2016, pp. 90 sgg.

³ MARIO PRAZ, *Tre drammi elisabettiani*, cit., p. 42. La raccolta MARIO PRAZ, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di Andrea Cane, Milano, Mondadori, 2003 contiene anche il saggio *Machiavelli e gli Inglese dell'epoca elisabettiana*.

nico, sono stati però decisivi tanto la diffusione delle tragedie rinascimentali – in particolare dell'*Orbecche* di Giraldo Cinzio – quanto l'impatto del modello seneciano, che proprio nel Rinascimento italiano conosce uno sviluppo decisivo. «Machiavel» è, allora, la sintesi di fenomeni culturali e letterari che percorrono e influenzano il teatro elisabettiano,¹ un termine sineddotico che ha fornito spunti per le trame, la caratterizzazione dei personaggi e, soprattutto, la costruzione di tragedie in cui i modelli classici vengono rivisitati e rifunzionalizzati: «Il teatro di Seneca fu dunque l'intermediario per cui i principi del Machiavelli, travisati in quel modo che sappiamo, si fecero strada nelle scene inglesi. Il machiavellismo, nella forma in cui l'aveva riassunto Gentillet, forniva al logoro tiranno della tragedia classica un patrimonio d'idee d'attualità; proprio come i saggi di Montaigne fornivano ai drammaturghi squarci speculativi che potevano convenientemente prendere il posto degli oramai triti aforismi di Seneca».²

Coerentemente con questa tradizione composita, nell'*Enrico VI* il «morderous Machiavel» è antonomasia soggetta a un'iperbolizzazione paradossale, termine di paragone assoluto per un personaggio letterario che si predispone a conquistare la sovranità superando in astuzia l'incarnazione stessa della più sinistra *policy*. Ma la macchinazione non è l'unica arma che Riccardo di Gloucester dichiara di possedere. Scomponendo la citazione dall'*Enrico VI* in tre momenti, è possibile constatare quanto la simulazione trasformista – «I can add colours to the chameleon,» / «Change shape with Proteus for advantages» – conviva con un immaginario truculento riferibile tanto all'archetipo seneciano quanto al modello offerto dalle tragedie rinascimentali – «Or hew my way out with a bloody axe».

All'inizio della citazione non è complesso riconoscere una fonte che appartiene allo stesso canone di Machiavelli, ma che, al contempo, sta a rappresentare un'intertestualità incompatibile con l'universo del «murderous Machiavel»: «like one lost in a thorny wood, / That rents the thorns and is rent with the thorns, / Seeking a way and straying from the way, / Not knowing how to find the open air, / "But toiling desperately to find it out"». Il ricordo dantesco, tanto del primo che del tredicesimo canto dell'*Inferno*, apre l'ultima parte del monologo di Riccardo, riproponendo asperità fonetiche e figurative per cui la «wood» spinosa e lacerante è immagine di un tormento specularmente infinito: «That rents the thorns and is rent with the thorns,». Tra Dante e Machiavelli sta il secondo tempo della citazione, in cui i dolori del martirio sono in compromesso con gli impulsi sanguinari del tiranno - «*Torment myself [...]; / And from that torment [...]; / Or hew my way out with a bloody axe*», dinamica su cui ritorneremo, in chiave allegorica, più avanti. Col supporto della disamina culturale a cui Praz sottopone le continue riemersioni del nome di Machiavelli nei drammi elisabettiani, possiamo rilevare come simile avvicendamento intertestuale abbia potenzialità esplosive, perché implica tanto l'interazione che la riconfigurazione di paradigmi culturali e letterari diversi. Lo smarrimento di Dante nella selva infernale è ri-localizzato culturalmente da Shakespeare, è portato in un contesto in cui

¹ Cf. GEORGE WATSON, *Machiavel and Machiavelli*, «The Sewanee», 84, 4, Fall 1976, pp. 630-648; MICHAEL SCOTT, *Machiavelli and the Machiavel*, «Renaissance Drama», 15, 1985, pp. 147-174.

² MARIO PRAZ, *Tre drammi elisabettiani*, cit., p. 52.

il sistema trascendentale della *Commedia* diventa un modello vuoto che la sovranità («the crown») riempie e riconfigura. Nel finale del monologo due immanenze prendono il posto della trascendenza: il potere storico – espresso dall’oggetto correlativo della corona – e il desiderio naturale dell’individuo – nominato a più riprese dal personaggio – producono un compromesso allegoricamente messo in scena attraverso le figure del martire e del tiranno. Il Dante che riemerge in Shakespeare viene scrupolato con la lente del machiavellismo, così che il brano, attraverso due metonimie tanto culturali che letterarie, rappresenta lo slittamento dal sistema trascendentale medievale alle immanenze rinascimentali della storia e del desiderio individuale.

Simili riflessioni si fondano su due presupposti che esplicherò adesso, ma su cui si concentrerà il resto di questo contributo: una riflessione sul potenziale tragico del pensiero politico di Machiavelli, in particolare del *Principe*; una valutazione del rapporto tra Machiavelli e Shakespeare alla luce di una delle più oscure e ambiziose opere di Walter Benjamin, quel *Dramma barocco tedesco* in cui, tanto direttamente che indirettamente, si riflette sul passaggio dalla tragedia del mito al dramma della storia.

Alla fine della *Forma tragica del Principe*, Giorgio Bárberi Squarotti ha intuito quanto il rapporto Machiavelli-Shakespeare fosse necessario e profondo, non solo nei termini di una riflessione dedicata agli influssi del machiavellismo sui drammi shakespeariani, quanto e soprattutto per una rivalutazione del potenziale tragico nella forma del *Principe*. L’occasione che consente a Bárberi Squarotti di concludere con un’apertura a Shakespeare e al dramma seicentesco è proprio il passaggio del monologo di Riccardo appena citato:

Allora si potrà concludere osservando quanto appare significativa la celebre citazione machiavelliana dell’*Enrico VI* shakespeariano: proprio Macbeth, Enrico VI, Riccardo II, Riccardo III, lo stesso Amleto, rappresentano il passaggio dallo schema assoluto del Principe alla nuova distensione gestuale, fattuale, operativa, ma entro sempre la dimensione dell’esemplarità linguistica, della costruzione prima del linguaggio tragico come struttura delle cose che come dizione di oggetti o di sentimenti o di figure o di eventi. La risposta alla formazione dello schema perfetto del genere della tragedia, lo svolgimento del modello assoluto della tragicità, quale il Machiavelli ha compiuto, vengono direttamente (e con la coscienza che proprio quella citazione dimostra) dalla costruzione tragica delle tragedie storiche e politiche di Shakespeare.¹

Grazie a Bárberi Squarotti, e grazie a questo finale in particolare, ritorniamo sull’assunto per cui è essenziale leggere Shakespeare per capire profondamente, attraverso ricadute cronologicamente sfasate, Machiavelli.

3. TRAGICITÀ DEL PRINCIPE

È suggestivo sostenere che di «un Machiavelli tragico non si sarebbe molto discusso, forse, se non fosse per una lettera a Guicciardini della fine dell’ottobre 1525».² Così si apre il contributo di Davide Messina, che ha il merito di ritornare sul rapporto tra

¹ GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *La forma tragica del Principe*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 279-280.

² DAVIDE MESSINA, *L’arco tragico del Principe. Machiavelli e l’intrigo poetico*, «Italian Studies», 71, 3, August 2016, pp. 287-310 [http://dx.doi.org/10.1080/00751634.2016.1189248]. La prima proposta di datazione della lettera al 16-20 ottobre 1525 si deve a ROBERTO RIDOLFI, *Vita di Niccolò Machiavelli*, Firenze, Sansoni, 1978, p. 572.

Machiavelli e il genere tragico attraverso una lettura concentrata sul concetto di 'in-trigo' e debitrice della teoria di Ricœur. La lettera a Guicciardini si conclude, infatti, con una firma corredata da un micro-autoritratto d'autore – «Niccolò Machiavelli | storico, comico e tragico»¹ – e proprio a partire da questo documento, come rileva Messina, il dibattito critico sul tragico in Machiavelli è stato ampio e articolato.² È suggestivo ma poco probabile, però, che tanto alla lettera quanto alla firma sia da imputare l'interesse critico relativo alla tragicità del pensiero di Machiavelli, perché accostamenti, intuizioni e suggestioni in materia sono stati proposti insistentemente. Un censimento che renda conto dell'impiego della categoria di 'tragico' a proposito del *Principe*, o a proposito della condizione storica e politica vissuta dai fiorentini e da Machiavelli in particolare, o, ancora, a proposito della condizione dell'Italia all'inizio del Cinquecento, risulterebbe impossibile per eccesso di occorrenze: giudizi e rilievi che ritornano sulla «tragicità», alla maniera di quanto faceva, per citare un solo esempio autorevole ricordato anche da Messina, Dionisotti quando parlava di «ansia di tragedia»³ a proposito della neonata Firenze repubblicana alla fine del xv secolo. Esiste una tradizione critica che ha lavorato con sistematicità per definire i rapporti tra Machiavelli e la tragedia, ricostruendo opportunamente l'intreccio tra gli anni decisivi nella produzione politica e letteraria di Machiavelli, e la riemersione della *Poetica* aristotelica, probabilmente arrivata al Segretario attraverso la mediazione della comunità degli Orti Oricellari. Il ricorso delle unità pseudo-aristoteliche nelle commedie; la ricorrenza della forma della contraddizione sintattica e semantica; i rapporti tra realtà e rappresentazione del potere; la fortuna letteraria seicentesca di quel «Machiavel» di cui sono pieni, come appena visto, i drammi elisabettiani: sono tutti elementi e suggestioni che hanno fondato il dibattito a proposito della tragicità del pensiero machiavelliano. Una tragicità indiretta, carsica, orfana del genere, ma capace di emergere nelle pagine storiche e nelle riflessioni sulla società, il potere, la psicologia del sovrano e quella delle masse.

Nel 1966 Giorgio Bárberi Squarotti ha pubblicato uno dei contributi più sistematici sulla tragicità dell'opera letteraria e politica di Machiavelli, un testo che si è imposto come riferimento da cui tutti i successivi interpreti che si sono concentrati sul rappor-

¹ Le opere di Machiavelli sono citate nell'edizione NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Opere*, a cura di Ezio Raimondi, Milano, Mursia, 1967, xxv [207], p. 51.

² Nell'ampia bibliografia dedicata al rapporto tra il Machiavelli politico e il tragico rimando ai contributi su cui si fonda questo saggio: LUIGI RUSSO, *La tragedia nel Cinque e Seicento*, «Belfagor», xiv, 1, 1959, pp. 14-23; Riccardo Bacchelli, *Istorico, comico e tragico ovvero Machiavelli artista*, «Nuova Antologia», gennaio 1960 (poi in IDEM, *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962); *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento*, a cura di Marco Ariani, Torino, Einaudi, 1977, pp. VII-LXXX; GENNARO SASSO, *Niccolò Machiavelli, I, Il pensiero politico*, Bologna, il Mulino, 1980, pp. 333 sgg.; GIULIANO BORGHI, *La politica e la tentazione tragica. La modernità in Machiavelli, Montaigne e Gracian*, Milano, FrancoAngeli, 1991; RONALD L. MARTINEZ, *Tragic Machiavelli*, in VICKIE B. SULLIVAN, *The Comedy and Tragedy of Machiavelli: Essays on the Literary Works*, by Vickie, New Haven, Yale University Press, 2000, pp. 102-119; FABIO FROSINI, *Niccolò Machiavelli – storico, comico e tragico. Patria, libertà, virtù*, «Studi urbinati», LXXI-LXXII, 2001-2002, pp. 163-202; PAOLA VILLANI, *Machiavelli e l'ordine tragico*, in *Ordine. Atti del secondo Colloquio internazionale di letteratura italiana*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, Napoli, CUEN, 2008, pp. 117-160; FRANCESCA BERTINI, *Hor con la legge in man giudicheranno. Moventi giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010; STEFANO GIAZZON, *Note sul tragico di Lodovico Dolce*, in *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. 1. Passioni e competenze del letterato*, a cura di Paolo Marini, Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2016, pp. 222 sgg. (217-243).

³ CARLO DIONISOTTI, *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980, p. 252.

to tra tragico e scritti politici di Machiavelli non hanno potuto prescindere. *La forma tragica del Principe*, diviso in tre parti rispettivamente dedicate alle lettere, alle opere letterarie e al *Principe*, propone di guardare alla scrittura del Segretario attraverso una tensione tragica che attraversa le forme in cui è articolata la scrittura. Le riflessioni, che partono dalla lingua e arrivano alle strutture delle opere, ruotano attorno alla dicotomia tra una spinta eroica, normativa e assolutizzante volta a dominare «l'urto delle cose», e l'indomabilità della «situazione del mondo» capace di mettere in scacco qualsiasi impulso ordinatore e regolarizzante. Tanto nel Machiavelli delle 'legazioni', quanto in quello comico e politico, la parola ambisce a regolare, e quindi dominare, la cosa, in modo da ridurre, fino ad escluderla dal campo, l'arbitrarietà del caso e dell'accidente: «il reale – l'azione – risulta costantemente essere la sede rischiosa di tutte le avventure, il luogo dei pericoli, delle incertezze, onde è necessario imporgli la struttura esplicativa, il progetto, il chiarimento, lo schema delle cause, delle profezie, delle ipotesi, delle consecuzioni, la gnomicità pura, la descrizione assoluta dei principi che lo trascendono, trasformandolo nell'ombra dell'idea». ¹ È questo il senso di un impulso eroico nel linguaggio – la «forma» – che sta a dimostrare il tentativo tragico di una «sottomissione assoluta [del possibile] alle misure della considerazione da parte dell'autore, che ne è veramente il demiurgo, sia in quanto accaduti sia in quanto possibilità di accadere». ²

Bárberi Squarotti inizia prendendo in considerazione questa tensione tragica formale nelle lettere e nella *Favola* – «si tratta dell'esperienza, cioè dello sforzo di rendersi ragione delle cose, del passaggio e del confronto fra la descrizione a priori e l'oggetto concreto, entro cui l'eroe è gettato»³ – per arrivare a riflettere sulla struttura complessiva del *Principe*, in cui la tensione normativa si scontra, tragicamente, con il caos e l'accidente del reale: «in modo sintatticamente persuasivo quella stessa scansione di costrittività teorica che si è fatta dato, oggetto, o, meglio, è penetrata in mezzo agli eventi e agli oggetti, così da muoverli e guidarli». ⁴

Questa lettura rimane un riferimento per analizzare linguisticamente e strutturalmente le ragioni di una letterarietà – di cui la tragedia, sappiamo, è *pars pro toto* – che non vive solo nel recinto delle commedie, delle novelle o delle prove poetiche, ma pervade la forma del pensiero del Machiavelli politico, contribuendo a spiegare le ragioni di un impatto culturale che ha pochi rivali nella storia della letteratura occidentale. Non sorprende che Messina, erede di una tradizione che ha introiettato il concetto di 'forma tragica' del *Principe*, abbia fatto propria la prospettiva di Bárberi Squarotti, per riflettere sui modelli di circolarità storica comuni tanto alla trattatistica quanto alla neonata tragedia cinquecentesche. Per Messina, lo schema tragico attivo nel *Principe*, è «astratto nella sua forma testuale», eppure include l'evoluzione rinascimentale della tragedia, le discussioni teoriche e la fortuna di quel «"libro poetico" che ha creato il machiavellismo». ⁵ L'interdipendenza tra le formulazioni politiche del Machiavelli all'Albergaccio e il dibattito letterario cresciuto attorno alla comunità degli Orti Oricellari è un dato acquisito tanto nella bibliografia dedicata alle opere

¹ GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *La forma tragica del Principe*, cit., p. 158.

² Ivi, p. 117.

³ Ivi, p. 38.

⁴ Ivi, p. 108.

⁵ DAVIDE MESSINA, *L'arco tragico del Principe*, cit., p. 288.

del Segretario, quanto nei contributi dedicati al teatro rinascimentale.¹ Le linee della trattatistica politica e delle forme dell'estetica si intersecano nella produzione di Rucellai e Trissino, e influenzano le opere dei principali tragediografi cinquecenteschi, come Sperone Speroni, Giovanni Andrea Dell'Anguillara, Giambattista Giraldi Cinzio, Lodovico Dolce e Torquato Tasso.² Assumendo, dunque, la prospettiva formale, Messina ha provato a includere l'impatto culturale della tragedia antica riscoperta dai protagonisti del Rinascimento fiorentino ed italiano.

Esistono, però, due limiti interni al discorso di Bárberi Squarotti che è necessario mettere in luce e analizzare. Il primo, di cui mi occuperò nel prossimo paragrafo, è relativo alla rigidità della dicotomia parola/cosa, che va confutata attraverso una valorizzazione delle continue ibridazioni tra progetto e azione, schema e accidente, regola ed eccezione.

L'analisi del secondo limite sarà una conseguenza delle posizioni raggiunte con il lavoro sul primo, e si fonderà sulla distinzione tra mito e storia dalla tragedia classica al dramma barocco. È attraverso questi due passaggi che si tenterà di guardare al *Principe* attraverso una prospettiva inedita, insistendo su quelle intuizioni che proprio Bárberi Squarotti aveva avanzato per chiudere il suo studio sulla forma tragica del *Principe*.

4. LE FORME SIMBOLICHE

Partirò da un passaggio in cui la tesi complessiva del libro di Bárberi Squarotti è esplicitata con chiarezza a proposito del trattamento dell'epopea di Cesare Borgia:

L'impostazione dell'esempio del Valentino quale appare dalla presentazione iniziale si riverbera poi su tutta l'amplissima distensione espositiva: che presenta la perfetta sudditanza del fatto alla dichiarazione dimostrativa, al concetto, alla sentenza, anzitutto nella modalità con cui esso è di volta in volta proposto come progetto sempre precedente l'azione, anzi come parte della trama gnomica che sostiene in sé il riferimento nominale e fenomenico quale "linguaggio mitico" o allegoria morale, o, all'estremità dell'esperienza, dove più incide la novità d'impostazione machiavelliana, quale impostazione teorica del senso e del significato, del valore e della gerarchia di importanza che le cose devono avere. [...]

È la tipica costruzione sentenziosa del discorso machiavelliano, costituita dalle indicazioni pseudocausali, dagli avverbi conclusivi, dalle formule riassuntive e dimostrative: ma, in più, c'è quel molto di insistenza sopra il momento del progetto, della volontà, della decisione, che prevale nettamente sulla conseguenza dell'azione, appena accennata o addirittura circoscritta e sottomessa alla condizione primordiale ed essenziale del programma, dell'ideazione [...].³

Tanto l'organizzazione del capitolo VII che le specifiche scelte sintattiche e lessicali formano un racconto che custodisce e regola gli avvenimenti, in modo che il dover essere «dell'osservazione teoretica della condizione assoluta delle cose» sia indipendente dal loro «effettivo svolgimento»,⁴ limitando, fino ad annullarli, l'arbitrio del caso e la necessità di una verifica fattuale. Questa lettura, che come vedremo sot-

¹ Cfr. MARZIA PIERI, *La Rosmunda del Rucellai e la tragedia fiorentina del primo Cinquecento*, «Quaderni di teatro», fascicolo *Il teatro dei Medici*, II, 7, marzo 1980, pp. 96-113.

² Cfr. KRISTINE L. HAUGEN, *The Birth of Tragedy in the Cinquecento: Humanism and Literary History*, «Journal of the History of Ideas», 72, 3, July 2011, pp. 351-370.

³ GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *La forma tragica del Principe*, cit., pp. 170-172.

⁴ Ivi, p. 172.

tintende l'adozione di una prospettiva sincronica rivolta al *Principe*, trova conferme e un'ulteriore argomentazione di carattere storiografico in un libro di cui Bárberi Squarotti non si occupa, ma che pure sembra giungere, nel campo delle arti visive, alle medesime conclusioni. Si tratta della *Prospettiva come forma simbolica*, in cui, sulla scorta delle teorie di Cassirer, Erwin Panofsky riflette sul cambio di paradigma emerso con l'adozione della prospettiva rinascimentale tramite il punto di fuga unico. La tesi di Panofsky è sovrapponibile alle considerazioni di Bárberi Squarotti a proposito della forma del *Principe*: la prospettiva rinascimentale, attraverso una matematizzazione dello spazio, offre un'immagine realistica eppure completamente virtuale delle cose, riducendo qualsiasi arbitrio ed eliminando tutte le imperfezioni nella riproduzione, dipendenti tanto dalla psicofisica della visione quanto dalle organizzazioni estetiche dello spazio proprie di epoche precedenti. In questo modo, la virtualità di una prospettiva col punto unico di fuga raggiunge il paradosso di riprodurre 'fedelmente' una realtà che non è mai esistita, perché ogni cosa sulla superficie del quadro è soggetta a un'organizzazione astratta e costrittiva. Il saggio di Panofsky dimostra come l'astrazione organizzatrice della prospettiva rinascimentale costituisca un tradimento della fisica della visione oculare, e riconosce come l'antichità classica avesse, tanto nella scultura che in pittura e architettura, colto con più precisione le dinamiche psicofisiche della visione. È per questo che la «superiore unità» raggiunta con la prospettiva rinascimentale riduce «le cose»¹ all'organizzazione spaziale complessiva, disposte in postura artificiosa. La prospettiva è forma simbolica perché incamera ed esprime una visione del mondo storicamente collocata. Dunque, le coincidenze nei discorsi di Bárberi Squarotti e di Panofsky confermano quanto il linguaggio delle opere di Machiavelli sia parte di quella rivoluzione rinascimentale in cui la forma – la prospettiva, il linguaggio – tende a includere e ordinare in uno schema precostituito l'arbitrarietà disordinata delle cose. Allo spazio aggregato dell'arte antica si sostituisce uno spazio omogeneo o sistematico, ordinato e inclusivo:

Perché il mondo antico non ha compiuto quel passo, apparentemente brevissimo, che l'avrebbe portato all'intersezione piana della piramide visiva e perciò a una costruzione veramente esatta e sistematica dello spazio? Certo, ciò non avvenne, perché quel sentimento dello spazio che si esprimeva nelle arti figurative non esigeva affatto uno spazio sistematico; e così come gli artisti dell'Antichità non potevano immaginare questo spazio sistematico, i filosofi dell'Antichità non potevano pensarlo (tanto che sarebbe addirittura antimetodico continuare a identificare la domanda: "l'Antichità possedeva una prospettiva?" con l'altra: "l'Antichità possedeva la nostra prospettiva?") come ai giorni di Perrault e di Sallier, di Lessing e di Klotzen.²

È possibile, sulla scorta di queste considerazioni, ripensare alla similitudine del cartografo che chiude la «Dedica» del *Principe*, per trattarla come una forma simbolica che condivide la necessità di parlare e di pensare a un mondo organizzato e disciplinato a partire dallo sguardo di chi lo percepisce:

Né voglio sia reputata presunzione se uno uomo di basso ed infimo stato ardisce discorrere e regolare e governi de' principi; perché, così come coloro che disegnano e paesi si pongono

¹ ERWIN PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica* [1927], traduzione di Enrico Filippini, Milano, Abscondita, 2013, p. 26.

² Ivi, p. 27.

bassi nel piano a considerare la natura de' monti e de' luoghi alti e, per considerare quella de' bassi, si pongono alti sopra e monti; similmente, a conoscere bene la natura de' populi, bisogna essere principe, e a conoscere bene quella de' principi, bisogna essere popolare.¹

Eppure, proprio nel doppio sguardo messo in scena da Machiavelli si distingue una discrepanza tra le riflessioni di Panofsky dedicate allo spazio sistematico rinascimentale e la metodologia con cui è concepito e scritto il *Principe*. Una discrepanza che si può allargare, evidenziando lo statuto contraddittorio sotteso alla costruzione prospettica che Panofsky coglie, ma che è assente nell'impostazione dedicata alla forma tragica di Bárberi Squarotti:

Così il Rinascimento era giunto a razionalizzare pienamente anche sul piano matematico quella immagine dello spazio che esteticamente era stata già da tempo unificata mediante una progressiva astrazione, come si è visto, dalla sua struttura psicofisiologica e rifiutando l'autorità degli antichi. Era giunto così a costruire un'immagine spaziale unitaria, scevra di contraddizioni e (nell'ambito della "direzione dello sguardo") di estensione infinita, un'immagine spaziale all'interno della quale i corpi e i loro intervalli costituiti dallo spazio libero apparivano uniti secondo determinate leggi al "corpus generaliter sumptum" [...].

La prospettiva è per natura un'arma a doppio taglio: essa offre ai corpi lo spazio in cui dispiegarsi plasticamente e muoversi mimicamente, ma anche permette alla luce di diffondersi nello spazio e di scomporre pittoricamente i corpi, ma anche essa crea una distanza tra l'uomo e le cose ("primo è l'occhio che vede, secondo l'oggetto che è visto, terza la distanza intermedia", dice Dürer riprendendo Piero della Francesca), ma poi elimina questa distanza, assorbendo in certo modo nell'occhio dell'uomo il mondo di cose che esiste autonomamente di fronte a lui; essa riduce i fenomeni artistici a regole ben definite, anzi a regole matematicamente esatte, ma d'altro canto le fa dipendere dall'uomo, anzi dall'individuo, in quanto queste regole si riferiscono alle condizioni psicofisiche dell'impressione visiva, e in quanto il modo in cui agiscono viene determinato dalla posizione, che può essere liberamente scelta, di un "punto di vista" soggettivo.²

In questa citazione il rapporto tra matematizzazione e soggettivismo produce uno stridore disarmonico, una contraddizione per cui l'esattezza scientifica convive con l'arbitrio: «assorbendo in certo modo nell'occhio dell'uomo il mondo di cose che esiste autonomamente di fronte a lui [...] regole matematicamente esatte [...] le fa dipendere dall'uomo, anzi dall'individuo». È l'essenza stessa della visione prospettica che consente a Panofsky di comprendere quanto il soggettivismo domini le «cose» sempre e solo attraverso l'assunzione di una specifica «posizione» sulle cose; di conseguenza, oltre ad arbitrario e virtuale lo sguardo prospettico non può che essere parziale. La similitudine del cartografo testimonia che nel *Principe* la posizione prospettica ha valore gnoseologico, includendo e plasmando la cosa a partire dal punto di osservazione. Si tratta, però, di una prospettiva non propriamente 'rinascimentale', perché multipla, cioè mai soggetta ad un unico «punto di vista». Se Bárberi Squarotti dà conto della spinta regolatrice e uniformante della forma, non include il multiprospektivismo di cui il *Principe* offre continue dimostrazioni.

Si prenda il primo esempio in cui una prospettiva multipla è impiegata nella definizione di un oggetto. All'inizio del terzo capitolo, Machiavelli riflette su una diffi-

¹ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il principe*, in *Opere*, cit., p. 59.

² ERWIN PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica*, cit., pp. 45-49.

coltà naturale che si pone ad ogni principe che si accinge a conquistare un principato nuovo:

Ma nel principato nuovo consistono le difficoltà. E prima, se non è tutto nuovo, ma come membro (che si può chiamare tutto insieme quasi misto) le variazioni sua nascono in prima da una naturale difficoltà, quale è in tutti e principati nuovi: le quali sono che *li uomini mutano volentieri signore* credendo migliorare; di che e' s'ingannono, perché veggono poi per esperienza avere peggiorato.¹

La mutevolezza del popolo, disposto a cambiare per poi pentirsi, convive, a distanza di una pagina dello stesso capitolo, con una caratteristica opposta e inconciliabile:

e a possederli sicuramente basta avere spenta la linea del principe che li dominava, perché nelle altre cose, mantenendosi loro le condizioni vecchie e non vi essendo disformità di costumi, *gli uomini si vivono quietamente*.²

È una prova della spinta eroica del linguaggio a dominare la cosa, ma è anche la testimonianza di un multiprospettivismo che è orientato dalla, e assieme orienta la, cosa. La mutazione che intercorre nell'oggetto-popolo tra «mutano» e «si vive quietamente» dipende dalla posizione dello sguardo dell'osservatore. Nel paragrafo iniziale Machiavelli sta spiegando le difficoltà affrontate dal principe nuovo nel conquistare un principato, dunque la notazione della naturale mutabilità del popolo è in linea con la necessità di acquisto. Nella seconda citazione, invece, la prospettiva non è più quella del conquistatore, ma dell'amministratore, perché Machiavelli sta spiegando come mantenere un principato nuovo una volta conquistato, e la *cosa* muta di conseguenza al cambiamento di prospettiva. Queste discrepanze dimostrano quanto il discorso di Bárberi Squarotti necessiti di essere declinato secondo un multiprospettivismo che include, regola e descrive la cosa, venendone inevitabilmente contaminato. La dicotomia tra parola e cosa, tra progetto e accidente, deve essere corretta e rimodulata alla luce di una ibridazione continua tra cosa e parola, oggetto e soggetto. Il problema all'origine di questa visione dicotomica emerge chiaramente a metà dell'ultimo capitolo della *Forma tragica del Principe*:

Abbiamo finora esposto la costruzione del discorso machiavelliano nel suo complesso, e abbiamo cercato di indicare il significato e la funzione dell'exemplum in essa: ma alla base del *Principe* sta tutta quella descrizione sincronica dello stato assoluto delle cose, quella definizione concettuale dei supremi principi a cui tante volte ci siamo riferiti, e che è ora tempo di affrontare.³

La «descrizione sincronica dello stato assoluto delle cose» è senz'altro una componente essenziale alla base stilistica e concettuale del *Principe*, ma non è l'unica. E questo rilievo appare decisivo per valutare la tragicità nella forma dell'opera, perché questa risiede nell'impossibilità di una parola 'eroica' di risolvere le aporie, le contraddizioni, l'arbitrio che esplodono solo in prospettiva diacronica. Il lavoro di Bárberi Squarotti è, in altri termini, ineccepibile a proposito delle valutazioni sincroniche, ma tiene fuori la componente che introduce il disordine formale e con-

¹ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il principe*, cit., p. 62 (corsivi miei).

² Ivi, p. 63 (corsivi miei).

³ GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *La forma tragica del Principe*, cit., p. 189.

cettuale nel testo: la storia, lo sviluppo degli eventi, che è cosa, ma continuamente anche parola.

Si prenda a conferma il capitolo che tiene quasi del tutto fuori campo la diacronia: il secondo, dedicato ai principati ereditari. Siamo apparentemente al di qua della difficoltà offerta dal mondo e disciplinata dal linguaggio, tanto che è luogo comune considerare la questione dei principati ereditari come piana, addirittura ancora esterna dal vero fulcro argomentativo dell'opera. Lo stile, ordinato e scientifico, sembra tenere completamente sotto controllo l'arbitrio della cosa: i principati ereditari, leggiamo, sottopongono il principe a poche difficoltà, perché è sufficiente non discostarsi dalla linea tracciata dal sovrano precedente per mantenere il governo. Il discorso, coerente in una prospettiva sincronica, stride, però, sotto il peso della diacronia. Consideriamo la chiusa del capitolo:

Perché el principe naturale ha minori cagioni e minore necessità di offendere; donde conviene che sia più amato; e se straordinarii vizii non lo fanno odiare, è ragionevole che naturalmente sia benevoluto da' sua. E nella antichità e continuazione del dominio sono spente le memorie e le cagioni delle innovazioni; perché sempre una mutazione lascia l'addentellato per la edificazione dell'altra.¹

Il primo periodo è ancora declinato in termini sincronici, la sua coerenza si misura, cioè, rispetto a un referente interno al testo e costruito sulle condizioni e regole posti dalla scrittura stessa. Nel secondo periodo, invece, la fissità della sincronia si ibrida con la «mutazione» diacronica —«antichità», «continuazione», «memorie», «innovazioni», «edificazione dell'altra» — e l'ombra dei fatti alieni dalla regolarizzazione imposta dal linguaggio esercita la propria pressione sulla materia e sul linguaggio. Le memorie e le ragioni delle innovazioni, elementi di mutazione e dunque di instabilità, sono ignorate eppure vengono nominate. La scrittura non tende più a disciplinare 'eroicamente' la cosa, l'acquiescenza dei principati ereditari si incrina sotto il peso di una «mutazione» che assumerà valore politico e simbolico già a partire dal capitolo successivo. Per un lettore di Machiavelli questo finale, rapido e quasi tronco, non può che evocare lo spettro della degenerazione prodotta dalla successione ereditaria dei governi, di cui si occupa il secondo capitolo del primo Libro dei *Discorsi*:

Ma come dipoi si cominciò a fare il principe per successione e non per elezione, subito cominciarono li eredi a degenerare dai loro antichi; e lasciando l'opere virtuose, pensavano che i principi non avessero a fare altro che superare gli altri di sontuosità e di lascivia e d'ogni altra qualità di licenza: in modo che, cominciando il principe a essere odiato, e per tale odio a temere, e passando tosto dal timore all'offese, ne nasceva presto una tirannide.²

Qui la prospettiva di analisi dell'eredità è ribaltata e, di conseguenza, la diacronia lascia sfuriare la «mutazione» a partire dal comportamento naturale degli «eredi» che degenerano immancabilmente «dai loro antichi». Il ritorno delle stesse occorrenze lessicali del brano tratto dal *Principe* rende evidente lo stridore tra un'impostazione a dominanza sincronica e una concentrata sulla diacronia. Ma nel *Principe*, quel primato della «descrizione sincronica» su cui si fondano le analisi di Bárberi Squarotti

¹ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il principe*, cit., pp. 61-62.

² IDEM, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, in *Opere*, cit., p. 133.

è costantemente in compromesso con la presenza della storia, il motore del tragico nella forma e nei concetti del trattato.

Prima del capitolo venticinquesimo, in cui la teoria del riscontro rende piena ragione a una tragicità intesa come forza ineluttabile contro cui qualsiasi arbitrio del principe non può essere libero perché già pre-determinato, è possibile misurare questo fenomeno di sovrapposizione e interferenza tra sincronia e diacronia nella forma del capitolo dedicato a Borgia. Il lungo periodare attraverso cui viene introdotta l'epopea del principe detta la regola attraverso due antitesi:

Coloro e quali solamente per fortuna diventano, di privati, principi, con poca fatica diventano, ma con assai si mantengano; e non hanno alcuna difficoltà fra via, perché vi volano; ma tutte le difficoltà nascono quando e' sono posti. E questi tali sono, quando è concesso ad alcuno uno stato o per danari o per grazia di chi lo concede: come intervenne a molti in Grecia, nelle città di Ionia e di Ellesponto, dove furono fatti principi da Dario, acciò le tenessino per sua securtà e gloria; come erano fatti ancora quelli imperadori che, di privati, per corruzione de' soldati, pervenivano allo imperio. Questi stanno semplicemente in su la volontà e fortuna di chi lo ha concesso loro, che sono dua cose volubilissime e instabili; e non sanno e non possono tenere quel grado: non sanno, perché, se non è uomo di grande ingegno e virtù, non è ragionevole che, sendo sempre vissuto in privata fortuna, sappi comandare; non possono, perché non hanno forze che gli possino essere amiche e fedeli. Di poi, li stati che vengano subito, come tutte le altre cose della natura che nascono e crescono presto, non possono avere le barbe e corrispondenze loro; in modo che el primo tempo avverso le spenge; se già quelli tali, come è detto, che si de repente sono diventati principi, non sono di tanta virtù, che quello che la fortuna ha messo loro in grembo e' sappino subito prepararsi a conservarlo, e quelli fondamenti che gli altri hanno fatti avanti che diventino principi, gli faccino poi.¹

La prima antitesi, opponendo «poca» e «assai» fatica, rispetta un'organizzazione sincronica della materia: quei principi che ottengono il proprio regno attraverso la fortuna non fanno sforzi iniziali, ma avranno vita dura per mantenerlo. Ma già l'antitesi successiva introduce la contraddizione insanabile attraverso il ricorso a una prospettiva temporale: se non ci sono difficoltà nell'ottenimento del principato – «fra via» – esse esploderanno quando i principi dovranno governare – «sono posti». In entrambi i periodi si muovono due universali a cui è sottoposta la sovranità, perché, a prescindere dal tipo di governo e dalle condizioni che lo hanno propiziato, nessuno potrà fare a meno di conquistare e amministrare. Alle due antitesi segue un paragrafo che si fonda su strutture di negazione: chi ottiene il principato basandosi sulle armi altrui e sulla fortuna affida il proprio governo – e la propria vita – a due «cose volubilissime e instabili». L'operato di un principe si esercita in una dimensione complessa, valutata contemporaneamente sia in termini diacronici – il presente come frutto di infinite combinazioni da misurare sulla lunga durata – sia sincronici – ogni scelta influisce su innumerevoli governi, prossimi o remoti. Se il dominio della forma sulla cosa resiste in termini sincronici, è la diacronia che apre alla contraddizione della tragicità:

non sanno, perché, *se non è uomo di grande ingegno e virtù, non è ragionevole che se già quelli tali, come è detto, che si de repente sono diventati principi, non sono di tanta virtù, che quello che la fortuna ha messo loro in grembo e' sappino subito prepararsi a conservarlo*[.]

¹ IDEM, *Il principe*, cit., p. 73.

Machiavelli contraddice con entrambi gli incisi la negazione iniziale: chi ha vissuto solo «in privata fortuna» non sa e non può governare, «se non è uomo di grande ingegno e virtù», o anche «se già [...] non sono di tanta virtù». Altrove la coppia è «prudenza» con «virtù» e rimanda all'allegoria della volpe e del leone, che verrà sviluppata nel capitolo XVIII, ma di cui si rilevano anticipazioni fin dal capitolo III. Si muove, nei pensieri di Machiavelli, un esempio di principe di tali ingegno, prudenza e virtù da incarnare l'eccezione che contraddice la regola generale. Questo inciso, dunque, funziona come una figura di allusione, ma la sua natura due volte contraddittoria emerge solo alla fine del capitolo, in cui la storia di Borgia si schianta su una diacronia ineludibile, in cui gli accidenti della morte di Alessandro, della sua stessa malattia e dell'elezione di papa Giulio II si dimostrano fenomeni ingovernabili. La logica che articola la sintassi è ambigua e paradossale perché tiene dentro, contemporaneamente, sincronia e diacronia in collisione: l'inciso contraddice la regola, ma è una contraddizione solo potenziale, perché la breve e sfortunata epopea di Borgia non fa che confermare che coloro i quali governano basandosi solo su fortuna e armi altrui sono effettivamente destinati alla rovina.

Le strutture sintattiche antitetiche includono e sottintendono, dunque, contraddizioni semantiche: più la fortuna è maligna, maggiore si offrirà al principe l'occasione per trionfare; la natura umana è sede di prudenza, ingegno e virtù, ma è anche predisposizione che riduce l'apporto del libero arbitrio nell'atto stesso di manifestarlo. Nel capitolo xxv Machiavelli distinguerà la virtù dalla predisposizione naturale e, se riuscirà a dare una risoluzione, in termini sincronici, alla questione della virtù contro la fortuna, non sarà mai in grado di risolvere la dinamica del riscontro tra natura del principe e variazione storica, la vera e più profonda ragione della tragicità del *Principe*.

5. TRAGEDIA DEL MITO E DRAMMA DELLA STORIA

In uno dei passaggi più ambiziosi del *Dramma barocco tedesco*, troviamo uno spunto per chiarire e approfondire la dimensione tragica introdotta dalla prospettiva diacronica attiva nel *Principe*:

«La tragedia è per maestà conforme al poema eroico, tal che di rado sopporta che si introducano personaggi di infimo cetto e cose brutte: perché essa tratta soltanto di regali voleri, colpi mortali, disperazioni, figli e parricidi, incendi, oltraggi del sangue, di guerra e di rivolta, di lamenti, di singhiozzi, di sospiri e simili» [MARTIN OPITZ, *Prosodia Germanica. Oder Buch von der Deutschen Poeterey*, 1650 circa]. Può darsi che il moderno studioso di estetica non sia portato sulle prime ad apprezzare molto questa definizione, che sembra offrire una semplice delimitazione della materia tragica. E infatti essa non è mai stata considerata significativa. Senonché, questa apparenza è ingannevole. Opitz non dice espressamente – e non lo dice perché per la sua epoca era cosa ovvia – che gli eventi citati sono in realtà non tanto la materia, bensì il vero nucleo estetico del dramma. Il contenuto del dramma stesso, il suo oggetto proprio, è invece la vita storica così come la sua epoca se la rappresentava. E in questo si distingue dalla tragedia, il cui oggetto non è la storia bensì il mito, e in cui le *dramatis personae* derivano il loro rango tragico non dal cetto – la regalità assoluta – ma dalla preistoria della loro stirpe, dal loro passato eroico. Agli occhi di Opitz, non è la lotta con Dio o col destino, o l'attualizzazione di un passato antichissimo quale cifra profonda della comunità popolare, a fare del monarca il

vero protagonista del dramma, bensì la conservazione delle virtù principesche e la messa in scena dei principeschi vizi, la gestione degli intrighi diplomatici e le manovre dell'alta politica. Il sovrano in quanto primo esponente della storia è il più autorevole candidato ad incarnarla.¹

L'opera di Benjamin consente di compiere due operazioni cruciali per inquadrare la tragicità del *Principe*: il rispetto della storicizzazione e la verifica dell'impatto di Machiavelli oltre il suo spazio e il suo tempo. Il modello tragico classico, vivificato dalle traduzioni e dai commenti quattrocenteschi della *Poetica* di Aristotele, diventa qualcos'altro nella Firenze del xvi secolo.² Una mancata distinzione teorica tra tragedia classica e dramma barocco porta a trascurare tanto le implicazioni dell'autocoscienza moderna degli autori rinascimentali – consapevoli di muoversi in una tradizione che veniva continuamente ripensata e attualizzata –, quanto la riflessione sulla tragicità del *Principe*, opera in cui la conoscenza della storia è sempre declinata assieme alle esperienze delle «cose moderne».³ Con Benjamin, è possibile sostenere che ogni elemento classico rivive nel dramma barocco, producendo figure diverse in cui l'antico si modifica e adatta a esigenze e contesti diversi. Questa prospettiva consente di rivalutare le risonanze del machiavellismo – inteso dal punto di vista delle forme e non dei suoi soli contenuti – al di fuori dei confini nazionali, nell'opera di drammaturghi quali Marlowe, Calderón, Shakespeare, dunque oltre l'impatto dell'anti-machiavellismo filosofico in Francia e Inghilterra.

Per Benjamin, la differenza tra tragedia classica e dramma moderno sta nei caratteri assunti dal contrasto tra inevitabilità e destino: mentre la tragedia prende in oggetto il mito e il suo rapporto con il passato eroico della stirpe, il contenuto del dramma è la vita storica «così come la sua epoca se la rappresenta», con il sovrano come «il più autorevole candidato ad incarnarla». È da qui che *Il dramma barocco tedesco* può rappresentare un ausilio per accedere alle peculiarità del tragico nel *Principe*:

¹ WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco* [1925], traduzione di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999, pp. 36-37.

² Lo rileva ampiamente Villari a partire dalle riflessioni di Erasmo da Rotterdam e di Bernardo Tasso: «se coloro, che tengono sempre in mano le bilancie d'Aristotele, ed hanno tutto di in bocca gli essempli di Virgilio e di Homero, considerassero le qualità de' tempi presenti, e le diversità delle lingue, e vedessero ch'alla prudenza del poeta si conviene l'accomodarsi alla diletatione et all'uso nel secolo del quale egli scrive, non sarebbero d'openione che si dovesse scriver sempre ad un modo. Che si come i tempi introducono nuovi costumi, così pare che ragionevolmente si ricerche che si faccia nello scrivere. Onde si vede che Virgilio fu molto differente da Homero si come quello che, trovandosi in età diversissima da quella di Homero, seguì l'uso del suo tempo e quello che questo poeta giudicò che convenisse alla grandezza della lingua romana», Bernardo Tasso, *L'Amadigi* [1560], citato in SUSANNA VILLARI, in LODOVICO DOLCE, *Introduzione di Susanna Villari, Marianna* [1565], Torino, RES, 2011, pp. v-vii. Si veda, sempre a partire dal teatro di Dolce, il contributo sulla tragedia rinascimentale di GABRIELLA CAPOZZA, *Lodovico Dolce e la tragedia nova*, «Annali del Dipartimento Jonico», Bari, Edizioni DJSGE, 2019, pp. 91-100. Sui commenti alla *Poetica* di Aristotele che propongono modifiche o integrazioni, in particolare del capitolo 13 e dell'«hamartia», mi riferisco, tra le innumerevoli voci, al solo contributo di Savettieri, importante per l'ideazione e per la stesura di questo saggio: CRISTINA SAVETTIERI, *Il disagio dell'innocenza: tragedia, teoria e romanzo moderno*, in *Maschere del tragico*, a cura di Claudia Cao, Alessandro Cinquegrani, Elena Sbrojavacca, Veronica Tabaglio, «Between», VII, n. 14 (Novembre) 2017 [http://www.betweenjournal.it].

³ «Bisogna cioè assumere, fino in fondo, il paradosso su cui certamente ogni gesto teorico si fonda, ma che nel caso della tragedia diventa ineludibile: il genere letterario che più di ogni altro ha suscitato tentazioni teoriche essenzialiste e normative, è anche quello che più è gravato da una storicità radicale, che ricolloca – malinconicamente direi – quelle imprese teoriche in regioni storiche specifiche, contesti entro cui quelle spinte verso gli 'universalia' si rivelano dotate di significati particolari» (CRISTINA SAVETTIERI, *Il disagio dell'innocenza*, cit. [http://www.betweenjournal.it]).

«Chi vuol scrivere tragedie – si legge nella *Alleredelste Beschäftigung* [La più nobile delle occupazioni] di Rist – dev'essere mirabilmente competente di storia e di libri di storia, dei vecchi come dei nuovi, deve sapere a fondo delle cose del mondo e dello stato, che son quelle che costituiscono la politica vera e propria... sapere quale sia lo stato d'animo di un re o di un principe, sia nei tempi di guerra sia nei tempi di pace, come si governino i paesi e le genti presso i quali si conserva la sovranità, quali dannosi consigli vadano respinti, a quali espedienti occorra far ricorso quando si esercita la sovranità, quali altri vadano respinti o addirittura spazzati via; insomma, egli deve conoscere l'arte di governo a menadito come la sua lingua madre». Si credeva che il dramma fosse già lì, tangibile e concreto, nel corso stesso della storia: bastava semplicemente trovare le parole.¹

Prospettive storica e politica, a cui si aggiunge, nelle parole di Rist chiosate da Benjamin, lo «stato d'animo di un re o di un principe»: tre livelli in tensione ben presenti tanto al Machiavelli del *Principe* che ai tragediografi italiani di Cinquecento, sia se guardiamo al classicismo spregiudicato di un Rucellai, che all'afflato politico di un Martelli:²

La tragedia del Cinquecento è, come noto, una rappresentazione prevalentemente politica: per argomento, ma anche e soprattutto perché diviene ben presto lo spettacolo privilegiato delle corti principesche, in una sorta di catarsi apotropaica. Si mette in scena il potere tirannico, criticandolo; si denuncia l'ipocrisia delle corti, presentate come luogo del complotto; al contempo, si dedicano le tragedie a sovrani "ideali", di cui sono esaltate le numerose virtù. La tragedia, vero e proprio "specchio de' Principi", diviene strumento di edificazione morale e spazio in cui continuare la riflessione aperta, tra gli altri, da Machiavelli e da Castiglione, sul potere e le sue derive, sul delicato equilibrio tra giustizia, moralità e utilità.³

Le interrelazioni tra letteratura, politica e storiografia conducono sempre all'esempio di Machiavelli – e, con lui, della trattatistica di Guicciardini o Castiglione. Nondimeno, il rapporto è biunivoco, perché il *Principe* è a sua volta un'opera in cui politica, storia e psicologia sostituiscono la trascendenza che dal mito classico si estende fino al Medioevo. Nel dramma barocco, spiega Benjamin, il «sovrano rappresenta la storia. Tiene in mano l'accadere storico come uno scettro. Questa concezione è tutt'altro che una prerogativa di gente di teatro. Alla sua base sta infatti una teoria giuridica dello stato». È per questo che la categoria del *Trauerspiel* si riferisce tanto all'opera teatrale che alla realtà storica. E in quest'ambito Benjamin apre alle sue riflessioni sullo stato di eccezione:

Se il moderno concetto di sovranità porta al supremo potere esecutivo da parte del principe, quello barocco si sviluppa a partire da una discussione sullo stato di eccezione, e attribuisce al principe il compito supremo di evitarlo. Chi esercita il dominio è destinato fin dall'inizio a essere detentore di un potere dittatoriale nello stato d'eccezione, ove questo sia determinato dalla guerra, dalla rivolta o da altre catastrofi. [...] all'ideale storico della Restaurazione si

¹ WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 37.

² MARZIA PIERI, *La Rosmunda di Rucellai e la tragedia fiorentina del primo Cinquecento*, cit., pp. 96-113; SANDRA CLERC, *Verità e potere, ubbidienza e menzogna nella tragedia italiana del Cinquecento (1550-65)*, in *Speaking truth to power Medieval to Modern Italy*, «Annali d'Italianistica», 34, 2016, pp. 219-242.

³ SANDRA CLERC, *Verità e potere, ubbidienza e menzogna nella tragedia italiana del Cinquecento (1550-65)*, cit., pp. 220-221.

⁴ WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 39.

contrappone frontalmente, nel Barocco, l'idea di catastrofe. E proprio su questa antitesi viene coniata la teoria dello stato d'eccezione.¹

Nel *Principe* l'immaginario catastrofico, continuamente alluso e poi esplicitato nel capitolo xxvi, costituisce il contesto per valutare una sovranità drammaticamente contraddittoria: una dimensione che anticipa l'idea di storia a fondamento dei drammi barocchi.² Anzi il rapporto tra storia e stato di necessità sembra consustanziale alla dimensione complessiva del pensiero machiavellico e al suo sforzo mimetico: «Lo scrittore era teso quasi a ridurre quella terribile crisi a dimensioni razionali, quasi a tentare di comprendere la logica più profonda che domina la storia».³ È solo nelle dinamiche tra questi nuovi universali e l'arco d'azione della sovranità che possiamo misurare lo statuto tragico del principe moderno.

Nessuna lettura dedicata alle componenti tragiche del *Principe* ha tenuto finora in considerazione le conseguenze del travaso di universali dal mito alla storia su cui si concentra l'opera benjaminiana sul dramma seicentesco. Nel dramma barocco gli universali che pesano sul destino degli individui si riconfigurano, il loro spazio diventa quello delle variazioni storiche e naturali – in Machiavelli, le passioni, tanto del principe quanto dei popoli – che pongono il sovrano in una condizione di inevitabilità:

L'antitesi tra l'assolutezza del potere sovrano e la sua effettiva capacità di governare crea nel dramma una caratteristica peculiare, che solo in apparenza è di maniera, e che è possibile mettere in chiaro solo a partire dalla teoria della sovranità. Il principe, che ha la facoltà di decidere sullo stato d'eccezione, mostra alla prima occasione che decidere gli è quasi impossibile. Come la pittura dei manieristi non conosce composizioni dalla luce pacata, così i personaggi teatrali dell'epoca compaiono sempre nella luce cruda della loro torturante indecisione.⁴

Le prospettive attive nel *Principe* consentono di comprendere quanto il dramma della sovranità pesi su una figura pubblica stretta tra rischi esterni (nemici, congiure, popolo) e interni (natura individuale, natura della collettività), i cui fattori sono a loro volta mutevoli. Il discorso machiavellico si annoda attorno a una contingenza che, svuotando e rifunzionalizzando la trascendenza, pone il principe in una dimensione tragica. Ancora in Benjamin ritroviamo le caratteristiche di questa dinamica nel nuovo rapporto che si instaura tra immanenza e trascendenza nel dramma barocco:

L'aldilà è svuotato di tutto ciò in cui spira il benché minimo alito di mondo, e ad esso il Barocco strappa una quantità di cose che prima si sottraevano a ogni raffigurazione [Gestaltung] per portarle alla luce, al suo culmine, con drastica violenza: resta così sgombro un ultimo cielo, un puro vuoto che potrà annientare dentro di sé, con catastrofica violenza, la terra. [...] Nel dramma barocco il monarca e i martiri non si sottraggono all'immanenza.⁵

¹ Ivi, p. 40.

² «L'instabilità del regime fiorentino s'inseriva all'interno del complesso e disordinato processo di mutamento della geografia politica italiana. Era il grande conflitto europeo per l'egemonia dell'Italia. L'ordine sembrava davvero infranto irrimediabilmente. | Da questa drammatica situazione, dominata dall'incertezza e dal pericolo, maturava la sua riflessione e la sua stessa esperienza nell'agone di Palazzo Vecchio. Biografia individuale e Storia sembravano avere comuni destini, in un forte parallelismo con fortunate coincidenze anche cronologiche», in PAOLA VILLANI, *Machiavelli e l'ordine tragico*, cit., p. 123.

³ *Ibidem*.

⁴ WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 45-46.

⁵ Ivi, p. 41.

Anche nel *Principe* siamo al cospetto di una trascendenza non negata, ma che funziona come un modello vuoto e riempito dall'immanenza in due maniere differenti: la 'trascendenza nell'immanenza I', cioè le passioni naturali dei popoli e del principe stesso; la 'trascendenza nell'immanenza II', cioè la storia, che si dipana in una lunga serie causale di avvenimenti che la scrittura prova a disciplinare in termini sincronici, ma che lascia germinare in una prospettiva diacronica.¹ La figuralità del *Principe* raggruppa queste due forme di trascendenza nell'immanenza in una figuralità in cui storia e flagelli si condensano:

E assomiglio quella a uno di questi fiumi rovinosi, che, quando s'adirano, allagano e piani, ruotano gli alberi e gli edificii, lievano da questa parte terreno, pongono da quell'altra; ciascuno fugge loro dinanzi, ognuno cede allo impeto loro, senza potervi in alcuna parte obstar. E benché sieno così fatti, non resta però che li uomini, quando sono tempi quieti, non vi potessero fare provvedimenti e con ripari e argini, in modo che, crescendo poi, o egli andrebbero per uno canale, o l'impeto loro non sarebbe né sì licenzioso né sì dannoso.²

Nella similitudine dei «fiumi rovinosi» convivono l'inevitabilità storica e le difficoltà naturali che emergono come elementi primi di «mutazione» già dal secondo capitolo. Storia e natura degli individui assommano le immanenze incontrollabili che Machiavelli apprende dai libri e dall'esperienza, diventando due universali che costringono il principe in una dimensione drammatica (con Benjamin) perché inevitabile e solo preconizzabile attraverso la scrittura.

Nel penultimo capitolo del *Principe*, la fortuna maligna e Dio vengono inclusi in una dinamica generale che mette in scena il confronto drammatico tra sincronia e diacronia attraverso l'inclusione antitetica³ tra continua variazione dei tempi e tendenza alla fissità della natura del sovrano. L'incompatibilità tra storia e natura è motivata da considerazioni che hanno a che fare con movimenti discordanti:

Da questo ancora dipende la variazione del bene; perché, se uno che si governa con rispetti e pazienza, e tempi e le cose girano in modo che il governo suo sia buono, e' viene felicitando; ma se li tempi e le cose si mutano, e' rovina, perché non muta modo di procedere. Né si truova uomo sì prudente che si sappi accommodare a questo; sì perché non si può deviare da

¹ Come rilevato da LOUIS ALTHUSSER, *Écrits philosophique et politiques*, 1, a cura di François Matheron, Paris, Stock/IMEC, 1994, pp. 565-566, nel pensiero di Machiavelli la logica causale si complica in serie di infiniti fattori che contribuiscono alla definizione di un evento, per questo meglio parlare di «congiunture» che di cause. Proprio l'esempio del fallimento di Borgia dimostra, per Althusser, come non sia possibile, né a Machiavelli né a noi come suoi lettori, ricostruire gli effetti che guidano la pluralità causale.

² NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il principe*, cit., p. 117.

³ CRISTINA SAVETTIERI, *Una genealogia per il tragico*, «Moderna», XVI, 1-2, 2014, pp. 29-48: 39 ha rilevato la medesima oscillazione tra i termini 'fortuna' e 'Dio' – in alcuni casi risultante in identificazione completa, in altri in distinzione, già nel *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio: «Il fine didattico dell'opera è chiaro – imparare a conoscere, attraverso gli esempi di potenti caduti, la potenza di Dio, la fragilità degli uomini e l'arbitrio della Fortuna – ma la distinzione tra ciò che è riconducibile alla volontà di Dio e ciò che invece ricade in una sfera imperscrutabile e regolata dall'incertezza produce uno slittamento rispetto a quanto affermato poco prima: provvidenza e fortuna ora coincidono ora si divaricano, proiettando così immagini molto diverse delle cornici all'interno delle quali le azioni degli uomini si svolgono. La coerenza dell'impalcatura morale esplicita dell'opera – gli uomini posti in una condizione di prosperità ma malvagi verranno puniti dai rovesci della sorte – ne risente e si offusca: il richiamo all'arbitrarietà della fortuna implica, infatti, che essa possa intervenire in qualunque momento a colpire non solo – meritatamente – i malvagi, ma anche – ingiustamente – i virtuosi».

quello a che la natura l'inclina, sì *etiam* perché, avendo sempre uno prosperato camminando per una via, non si può persuadere partirsi da quella. E però l'uomo rispettivo, quando egli è tempo di venire allo impeto, non lo sa fare; donde e' rovina; che se si mutassi di natura con li tempi e con le cose, non si muterebbe fortuna.¹

Nel nono capitolo del terzo libro dei *Discorsi* (*Come conviene variare co' tempi, volendo avere buona fortuna*) Machiavelli presenta in maniera un po' diversa la teoria del riscontro tra storia e natura, e compie un passaggio ulteriore, perché pone una differenza tra principato e repubblica in rapporto alla mutazione storica:

Quinci nasce che una repubblica ha maggiore vita ed ha più lungamente buona fortuna che uno principato; perché la può meglio accomodarsi alla diversità de' temporali, per la diversità de' cittadini che sono in quella, che non può uno principe. Perché un uomo che sia consueto a procedere in uno modo, non si muta mai, come è detto; e conviene di necessità che quando e' si mutano i tempi disformi a quel suo modo, che rovini.²

Offrendosi come soluzione politica all'instabilità del potere sovrano, la notazione sulla naturale variabilità della repubblica conferma, indirettamente, la contraddizione drammatica tra fissità naturale del sovrano e infinita mutazione della storia.³ È in questo spazio che il dramma moderno lavorerà per mettere in scena una nuova tragicità, non più dipendente dal mito, ma subordinata ai movimenti inemendabili della storia.

6. LA DEFORMITÀ DI RICCARDO E L'«ANIMO GRANDE» DI CESARE

Non sorprende che quel finale del monologo di Riccardo nell'*Enrico VI* da cui questo saggio ha preso le mosse contenga entrambi gli universali del dramma moderno così come analizzati da Benjamin: la trascendenza nell'immanenza I – nel monologo rappresentato dalla psicologia di Riccardo, a sua volta sintesi dei due archetipi da cui deriva il dramma barocco, il dramma del martirio e quello del tiranno – e la trascendenza nell'immanenza II – «the crown», metonimia di una storia di cui la sovranità prova a reggere lo scettro. Può sorprendere, al contrario, ritrovare entrambe le forme di trascendenza nell'immanenza all'interno del *Principe*, come elementi su cui si

¹ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il principe*, cit., p. 118. Troviamo approfondimenti di questa dicotomia drammatica in IDEM, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, cit., p. 298: «Fa bene la fortuna questo, che la elegge uno uomo, quando la voglia condurre cose grandi, che sia di tanto spirito e di tanta virtù che ei conosca quelle occasioni che la gli porge. Così medesimamente, quando la voglia condurre grandi rovine, ella vi prepone uomini che aiutino quella rovina» (NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, cit., p. 298). Qui la fortuna non interviene soltanto attraverso calamità e occasioni, ma pare orientare il riscontro tra tempi e nature, poiché elegge o prepone a determinate condizioni solo specifici individui, costretti ad agire a loro volta assecondando le proprie immutabili nature. Questo meccanismo annulla, di fatto, il libero arbitrio, ma è temperato dall'inconoscibilità del fato che, proprio perché variabile imprevedibilmente, diventa anche fonte di speranza: «Affermo bene di nuovo questo essere verissimo, secondo che per tutte le istorie si vede, che gli uomini possono secondare la fortuna e non opporsegli; possono tessere gli orditi suoi, e non rompergli. Debbono bene non si abbandonare mai; perché, non sappiendo il fine suo, e andando quella per vie traverse ed incognite, hanno sempre a sperare e sperando non si abbandonare, in qualunque fortuna ed in qualunque travaglio si truovino» (ivi, pp. 298-299).

² IDEM, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, cit., p. 334.

³ A proposito del ragionamento sillogistico di Machiavelli, GENNARO SASSO, *Niccolò Machiavelli. Storia del suo pensiero politico*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1958, p. 239 ha notato, come farà anche Bárberi Squarotti, che i suoi sforzi sono tesi a «ridurre ad unità la sfuggente molteplicità delle cose».

articola il dramma dell'opera. Questo non conduce a una proposta totalizzante: *Il principe* è un trattato, non rispetta alcuna delle caratteristiche del genere tragico o del dramma barocco. Ma, allo stesso tempo, *Il principe* si dimostra un'opera che va oltre la trattatistica, perché l'impiego formale, simultaneo e irrisolto di sincronia e diacronia mette in scena il dramma della sovranità così come verrà sistematizzato e affrontato nei drammi elisabettiani. Lo spostamento intertestuale, nel monologo di Gloucester, tra Dante e Machiavelli è simbolo, dicevamo, di un passaggio culturale che il dramma mette in scena, ma che percorre già la struttura del trattato machiavelliano. Per questo, provocatoriamente, questo contributo si apriva sulla necessità di leggere Shakespeare per comprendere Machiavelli. Attraverso questa chiave è possibile riflettere tanto sul *Principe* che sui drammi storici shakespeareiani riconoscendo delle linee di continuità strutturali.

Il *Riccardo III* di Shakespeare inizia dalla teoria del riscontro su cui si conclude il venticinquesimo capitolo del *Principe*: il sovrano può essere o meno adatto ai tempi in cui è costretto ad agire; in ogni caso, la sua psicologia – qui sineddoticamente trattata come 'desiderio', in Machiavelli 'natura' – riemerge irrimediabilmente:

Ormai l'inverno del nostro scontento
 si è fatto estate al bel sole di York,
 e giacciono nel seno dell'oceano
 tutte le nuvole che minacciavano
 la nostra casa. Corone vittoriose
 cingono adesso la nostra fronte; le armi
 nostre, malconce, appese in trofei;
 i duri assalti si mutano in festini,
 le marce strenue in piacevoli danze.
 Il fosco Marte spiana la fronte irata
 e, invece di inforcare bestie bardate
 per spaventare il cuore dei nemici,
 saltella arzillo nei salotti donneschi
 docile al ritmo lascivo di un liuto.¹

Riccardo presenta la propria natura e la situazione storica in cui vive sotto la luce dell'incompatibilità tra fissità e mutazione: ora che è suo fratello Edoardo a governare, il nuovo figlio/sole di York, l'inverno dello scontento si è trasformato in estate luminosa e tutte le nuvole sono sepolte nel profondo dell'oceano. Marte ha spianato la fronte, dunque la corte è contesto di gaiezza, gioco e seduzione, luogo di pace e armonia. All'accumulo di variazioni – [«made» v. 2.; «Now are brows bound with victorious wreaths,» v. 5; «changed», v. 7; «And now», v. 10] – si oppone la natura di un personaggio che non sembra in grado di adattarsi al tepore di questa estate. Il motivo è accuratamente spiegato:

¹ WILLIAM SHAKESPEARE, *Riccardo III*, in *Drammi storici*, II, cit., I, 1, 1-13, p. 847. «Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this son of York, / And all the clouds that loured upon our house / In the deep bosom of the ocean buried. / Now are our brows bound with victorious wreaths, / Our bruised arms hung up for monuments, / Our dreadful marches to delightful measures. / Grim-visaged war hath smoothed his wrinkled front, / And now, instead of mounting barbèd steeds / To fright the souls of fearful adversaries, / He capers nimbly in a lady's chamber / To the lascivious pleasing of a lute».

Ma io, poco adatto a questi svaghi
 E a corteggiare gli specchi amorosi,
 io, di rude stampo, senza garbo
 per imitare il pavone in amore
 davanti ai vezzi d'una ninfa ancheggiante,
 io, privo di ogni giusta proporzione,
 frodato in corpo dalla falsa natura,
 deforme, mal finito, giunto anzitempo
 al mondo del respiro, fatto a metà
 – E una metà così zoppa e sgraziata
 da far latrare i cani quando passo –
 io, dunque, non ho in questi tempi gai,
 di fiacca pace, passatempo più allegri
 che contemplare la mia ombra al sole
 e discantare sul mio corpo deforme.¹

La natura di Riccardo è fissa, immobile, e incompatibile con la pace; il suo corpo, sproorzionato e spaventoso, è una maschera adeguata solo alle sofferenze della guerra: è per questo che il suo unico piacere – «have no delight to pass away the time,» – proviene dalla guerra e dall'inganno che gli porteranno la sovranità, ma non gli consentiranno poi di mantenerla. Si è discusso per secoli sulla deformità di Riccardo e la tesi riferibile a Thomas More di una maschera fisica malnata che estremizza le caratteristiche fraudolente della figura storica rimane convincente. Ma in questa sede non possiamo trascurare il ruolo della teoria del riscontro tra natura e procedere storico. C'è un interessante passaggio, nel monologo di Anna che apre la seconda scena del primo atto, in cui la giovane principessa che accompagna il feretro di Enrico VI, pronuncia una maledizione contro Riccardo, che l'ha privata del marito Edoardo:

Se mai avrà un figlio, gli nasca un aborto
 mostruoso, messo alla luce innanzi tempo,
 d'aspetto tanto contro natura e ripugnante
 che solo a guardarlo la madre speranzosa inorridisca:
 sia lui l'erede di ogni suo misfatto.²

Forti delle numerose occasioni in cui Riccardo si riferisce alla propria deformità come frutto di una maledizione, è interessante l'esperimento di leggere questi versi fuori contesto, come una figura realizzata che lo priva già prima e fuori dell'opera

¹ Ivi, p. 847 (I, 1, 14-27). « But I, that am not shaped for sportive tricks / Nor made to court an amorous looking-glass, / I, that am rudely stamped, and want love's majesty / To strut before a wanton ambling nymph, / I, that am curtailed of this fair proportion, / Cheated of feature by dissembling Nature, / Deformed, unfinished, sent before my time / Into this breathing world, scarce half made up, / And that so lamely and unfashionable / That dogs bark at me as I halt by them – / Why I, in this weak piping time of peace, / Have no delight to pass away the time, / Unless to spy my shadow in the sun / And descant of mine own deformity. / And therefore, since I cannot prove a lover / To entertain these fair well-spoken days, / I am determined to prove a villain / And hate the idle pleasures of these days».

² Ivi, p. 861 (I, 2, 21-25). «If ever he have a child, abortive be it, / Prodigious, and untimely brought to light, / Whose ugly and unnatural aspect / May fright the hopeful mother at the view, / And that be heir to his unhappiness».

del suo libero arbitrio, inserendolo in una dimensione di inevitabilità fuori dal tempo («untimely»): il monologo di Anna non sarebbe solo successivo a quello di Riccardo in termini sintagmatici, ma incarnerebbe una costante paradigmatica – la maledizione – che è già effettiva dentro l'utero della madre che lo ha deformato, privandolo dell'amore. Non è così che procede il testo, nondimeno è il testo stesso che esige una lettura in chiave di necessità. Riccardo malvagio, Riccardo crudele, Riccardo inventore sedizioso di consigli fraudolenti è, stando ai primi versi, ontologicamente alieno al caso: la sua deformità incarna, rovesciandola, una condizione del potere sovrano che è già enunciata a proposito di Cesare Borgia alla fine del capitolo VII del *Principe*. Machiavelli, nel finale di quel capitolo, ritorna a più riprese sulla grandezza del Borgia, ma esprime un giudizio sull'audacia del condottiero attraverso una forma ambigua:

Raccolte io adunque tutte le azioni del duca, non saprei reprimerlo; anzi mi pare, come ho fatto, di preporlo imitabile a tutti colori che per fortuna e con l'armi d'altri sono ascisi allo imperio. Perché lui, avendo l'animo grande e la sua intenzione alta, non si poteva governare altrimenti; e solo si oppose a' suoi disegni la brevità della vita di Alessandro e la malattia sua. Chi adunque giudica necessario nel suo principato nuovo assicurarsi de' nimici, guadagnarsi delli amici, vincere o per forza o per fraude, farsi amare e temere da' populi, sequire e reverire da' soldati, spegnere quelli che ti possano o debbano offendere, innovare con nuovi modi gli ordini antichi, essere severo e grato, magnanimo e liberale, spegnere la milizia infedele, creare della nuova, mantenere le amicizie de' re e de' principi in modo che ti abbino o a beneficiare con grazia o offendere con rispetto, non può trovare e più freschi esempi che le azioni di costui.¹

Il passaggio più importante, espresso attraverso un inciso, include, sottintendendola, la contraddizione drammatica:

Perché lui, avendo l'animo grande e la sua intenzione alta, non si poteva governare altrimenti;

Le implicazioni di questi due periodi sono enormi e si dispiegano su livelli diversi: avendo «animo grande» e mire elevate, Borgia non soltanto incarna una potenziale eccezione ai rivolgimenti di fortuna, ma, letteralmente, non poteva adattarsi ad agire in altro modo («non si poteva governare altrimenti»). Quello che ha tutto l'aspetto di una lode finisce per diventare una notazione dalle implicazioni drammatiche: se le qualità sono innate, le azioni non sono frutto di libero arbitrio, ma pura manifestazione di un'inclinazione naturale. Cosa accadrebbe se sostituissimo ad «animo grande» la deformità? Il secondo livello deriva dal primo, ma è ancora più destabilizzante: la natura dell'individuo si affianca alla fortuna come forza in grado di farlo rovinare o trionfare, ed è la seconda scossa che corre nel sottosuolo dell'opera. La fortuna è come un fiume indomabile e imprevedibile, ma l'argine della virtù rischia di essere soggetto a una natura individuale altrettanto indomita. D'altra parte, già nel capitolo VI Machiavelli collega la virtù dei principi eccellenti alla fortuna intesa come «occasione»: «Ed esaminando le azioni e vita loro, non si vede che quelli avessero altro

¹ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il principe*, cit., p. 77.

² Cf. FREDI CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Machiavelli*, Firenze, Le Monnier, 1952, p. 82; MARIO MARTELLI, *Da Poliziano a Machiavelli. Sull'epigramma Dell'Occasione e sull'occasione*, «Interpres», 2, 1979, pp. 230-254; CARLO DIONISOTTI, *Machiavellerie*, cit., pp. 68-69; GENNARO SASSO, *Del ventiseiesimo capitolo, della Provvidenza e di altre cose*, in *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, vol. 2 pp. 277-349; FRANCESCO

dalla fortuna che la occasione; la quale dette loro materia a potere introdurvi drento quella forma parse loro; e senza quella occasione la virtù dello animo loro si sarebbe spenta, e senza quella virtù la occasione sarebbe venuta invano». ¹ Strutture sintattiche antitetiche includono e sottintendono contraddizioni semantiche: più la fortuna è maligna, maggiore si offrirà al principe l'occasione per trionfare; la natura umana è sede di prudenza, ingegno e audacia, ma è anche predisposizione che incrina drammaticamente l'arco d'azione del libero arbitrio nell'atto stesso di manifestarlo. Come visto, sarà nel venticinquesimo capitolo che Machiavelli distinguerà la virtù dalla predisposizione naturale, ma il dramma di Cesare si fa struttura nel *Riccardo III*. Come il Valentino, Riccardo di Gloucester è costretto – da una profezia, dall'assenza dell'amore materno, dalla malvagità della corte, dalla «natura» – alla propria condotta, ed è questo il contenuto essenziale del suo primo monologo: nessun piacere, nessuna seduzione, nessuna pace potranno corrispondere ai desideri di una natura non finita, deforme e guerresca. ²

BAUSI, *Petrarca, Machiavelli, il Principe*, in *Niccolò Machiavelli politico, storico, letterato*, Atti del Convegno, Losanna 27-30 settembre 1995, a cura di Jean-Jacques Marchand, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 41-58.

¹ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, cit., p. 71.

² Insistere sulle caratteristiche e le implicazioni di simile predestinazione inscritta nel corpo deforme del personaggio consente anche, a latere, di ripensare a una distinzione proposta da PÉTER SZONDI, *Teoria del dramma moderno*: l'opera shakespeariana andrebbe separata in due gruppi, corrispondenti ai drammi storici e alle tragedie. Per Szondi, i drammi storici non costituiscono 'drammi moderni', perché non sono 'assoluti': «Il dramma è assoluto. Per poter essere puro rapporto, cioè essenzialmente drammatico, esso deve essere staccato da tutto ciò che gli è esterno. Il dramma non conosce nulla al di fuori di sé. [...] Il tentativo di portare sulla scena *Lutero*, il riformatore implica il riferimento alla storia. Se si sapesse far giungere, in una situazione drammatica assoluta, Lutero alla decisione di riformare la fede, si sarebbe dato con ciò il dramma della Riforma», PÉTER SZONDI, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950* [1956], a cura di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 2000, pp. 10-12. La presente rilettura del *Riccardo III* a partire dalla teoria del riscontro storico machiavelliano consente, al contrario, di apprezzare l'assolutezza estetica del dramma shakespeariano: sebbene la trama del *Riccardo III* sia, innegabilmente, fondata e guidata dalla storia, l'insistenza su una deformità caricaturale capace di rendere il personaggio costitutivamente incompatibile con i tempi storici consente di portare Riccardo fuori dal suo tempo, trasformandolo in un carattere drammatico assoluto e universale. È così, inoltre, che comprendiamo come sia possibile per lo spettatore condividere emotivamente un dramma guidato da un personaggio completamente negativo: la spietatezza di Riccardo, e la sua perfidia fraudolenta, appaiono come una conseguenza di una natura predestinata a muoversi in un contesto avverso e percepito come alieno. Così, il suo dramma si oggettivizza e universalizza, diventando la rappresentazione estetica di una natura umana in lotta contro l'universale della storia in cui è calato. L'identificazione emotiva del destinatario non è, superficialmente, mossa dal sadismo o dalla fraudolenza del personaggio, ma attinge a quel conflitto drammatico tra storia e natura umana, così come presentato alla fine del *Principe* di Machiavelli. Anche se non fondate su un confronto tra Machiavelli e Shakespeare, si vedano le posizioni di Kott a proposito dei drammi storici shakespeariani (e in particolare del *Riccardo III*), perché sono in linea con l'impianto argomentativo di questo saggio: «Cosa ha voluto dire Shakespeare nel *Riccardo III*? La materia storica l'attinse dalle cronache di Hall e di Holinshed, basate a loro volta sulle note di Tommaso Moro. Non cambiò né il carattere né l'ordine degli avvenimenti; persino la violenta scena "delle fragole" è descritta quasi con le stesse parole in Tommaso Moro. Possibile che Shakespeare si limitasse semplicemente a correggere i vecchi drammi storici rappresentati con successo a Londra, come il *Richardus Tertius* di Thomas Legge o l'anonima *The True History of Richard III*, contentandosi di ravvivare gli antichi nomi con una goccia di sangue scarlatto? Possibile che il *Riccardo III* non sia che una pagina di storia, un atroce capitolo delle antiche vicende d'Inghilterra? [...] La grandezza di Shakespeare è fatta di questi improvvisi confronti in cui, come alla luce di un lampo, davanti ai nostri occhi si rende ad un tratto l'immenso paesaggio della storia. Così che il *Riccardo III* ci porta alla comprensione dell'*Amleto* come dramma politico e, viceversa, il *Riccardo* interpretato attraverso l'*Amleto* diviene il dramma filosofico del contrasto tra l'ordine morale e l'ordine dell'azione», in JAN KOTT, *Shakespeare nostro contemporaneo* [1961], prefazione di Mario Praz, traduzione di Vera Petrelli, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 30-34.

Il dramma shakespeariano ci offre la parola di Riccardo soggetta a un comandamento ineludibile: in virtù di una frode che sta fuori – dal testo e dall'arbitrio - e ha prodotto la deformità, Riccardo non può scegliere come comportarsi, per questo ambisce a piegare le circostanze in cui è calato conformandole al desiderio, alla stessa maniera in cui il principe machiavellico dovrebbe, utopisticamente e drammaticamente, ambire a domare «la variazione del bene». ¹ Il punto da cui si origina il dramma shakespeariano è sempre lo stesso, tanto nell'*Enrico VI* e nel *Riccardo III*, quanto in *Macbeth*, in *Otello*, in *Amleto*, in *Re Lear*, e un confronto con gli incipit di queste tragedie confermerà quanto esterni e inevitabili siano gli eventi che hanno già plasmato il destino degli eroi: Lear anziano; Amleto a lutto per la morte di suo padre e il quasi contemporaneo matrimonio di sua madre; Macbeth suggestionato e guidato dalla profezia delle streghe; Otello un moro alle dipendenze del doge e di Venezia. L'invenzione delle profezie si fa allegoria del meccanismo tragico complessivo, con il desiderio di Riccardo già segnato prima della sua nascita, e dunque proteso a occupare il posto di quelle potenze occulte e sovraumane che dominavano nella tragedia classica.

Riprendiamo, a questo punto, il monologo di Riccardo di Gloucester nella terza parte dell'*Enrico VI* da cui questo saggio ha preso le mosse. Riproduurrò la parte centrale, eliminando alcuni versi introduttivi e, naturalmente, la conclusione:

Dunque allora io mi limito a sognare il potere;
 come uno che sta sopra un promontorio
 e guarda una spiaggia lontana dove vorrebbe arrivare,
 desiderando che il suo piede sia pari al suo occhio;
 e rimbrotta il mare, che si frappono,
 dicendo che l'asciugherà con una secchia per spianarsi la strada:
 parimenti io bramo la corona, essendone parimenti lontano,
 parimenti rimbrotto gli ostacoli che si frappongono,
 parimenti dico che li eliminerò alla radice,
 lusingandomi di poter compiere l'impossibile.
 Il mio occhio corre troppo, il mio cuore troppo presume,
 a meno che la mia mano e la mia forza non siano pari a loro.
 Dunque, mettiamo allora che Riccardo non regni;
 che altro piacere il mondo può offrire?
 Il mio paradiso sarà il grembo di una donna,
 e decorerò il mio corpo con ornamenti gai,
 e stregherò dolci signore con parole e sguardi.
 Oh misero pensiero! E più improbabile
 che impadronirsi di venti auree corone.
 Sì, l'Amore mi ha rinnegato nell'utero di mia madre:
 e, affinché non mi occupassi delle sue tenere leggi,
 corrupe la fragile Natura con dei regali
 per atrofizzarmi il braccio come un arbusto secco;
 per ergermi una perfida montagna sulla schiena,

¹ Una declinazione del rapporto tra violenza e mutabilità in Shakespeare via Machiavelli è presente in LARS ENGLE, *Mesure for Measure: the Skeptic's Authority*, in *Shakespeare and Modernity. Early Modern to Millennium*, by HUGH GRADY, London, Routledge, 2000, p. 98.

dove troneggia la Deformità a scherno del mio corpo;
 per modellare le mie gambe una più lunga dell'altra;
 così da sproporzionarmi in ogni parte,
 simile a una massa informe, o a un mal leccato orsacchiotto
 che non ha nessun stampo della madre.
 E allora sono un uomo da essere amato?
 O mostruoso delitto accogliere un simile pensiero!
 Quindi, perché questa terra non mi presenta nessuna gioia
 tranne comandare, strigliare e opprimere
 quelli che sono fatti meglio di me,
 il mio paradiso sarà sognare la corona;
 e – da vivo – reputerò questo mondo l'inferno,
 finché il deforme tronco che mi sostiene la testa
 non sia recintato con la fulgida corona.¹

Dividiamo il lungo estratto del monologo in quattro blocchi, attraverso l'isolamento di quattro diverse figure caratterizzanti, ma riconoscendo, preliminarmente, la dominanza della personificazione, in particolare quella della «Natura». Nel primo blocco domina la similitudine: Riccardo sogna di diventare sovrano e vede la sovranità [«sovereignty», v. 134] come uno che sta su un promontorio e guarda una sponda lontana separata da un braccio di mare e desidera che i suoi piedi siano rapidi come lo sguardo. In questa similitudine è contenuta un'iperbole: «e rimbrotta il mare, che si frappone, || dicendo che l'asciugherà con una secchia per spianarsi la strada» [«And chides the sea that sunders him from thence, | Saying he'll lade it dry to have his way», vv. 138-139]. Dall'iperbole si passa di nuovo alla similitudine, con la corona che è come una sponda lontana e il mare come ostacoli che separano. La conclusione è che occhio e cuore sono infallibili, mano e forza devono seguirli. Il secondo blocco, dominato dall'antitesi, procede attraverso un ragionamento in negativo, contemplando la possibilità di insuccesso. L'argomentare è segnato dall'assurdo: se non si offrisse alcuna possibilità alla conquista del potere sovrano, Riccardo dovrebbe dedicarsi all'amore - «Il mio paradiso sarà il grembo di una donna» [«I'll make my heaven in a lady's lap», v. 148] -, o agli ornamenti - «e decorerò il mio corpo con ornamenti gai,» [«And deck my body in gay ornaments,», v. 149] -, o alla seduzione - «e stregherò

¹ WILLIAM SHAKESPEARE, *Enrico VI. Parte III*, cit., pp. 683-685 (III, 2, 134-171). «Why then, I do but dream on sovereignty, / Like one that stands upon a promontory / And spies a far-off shore where he would tread, / Wishing his foot were equal with his eye, / And chides the sea that sunders him from thence, / Saying he'll lade it dry to have his way; / So do I wish the crown, being so far off, / And so I chide the means that keeps me from it, / And so I'll cut the causes off, / Flattering me with impossibilities. / My eye's too quick, my heart o'erweens too much, / Unless my hand and strength could equal them. / Well, say there is no kingdom then for Richard, / What other pleasure can the world afford? / I'll make my heaven in a lady's lap, / And deck my body in gay ornaments, / And 'witch sweet ladies with my words and looks. / O miserable thought! And more unlikely / Than to accomplish twenty golden crowns. / Why, love forswore me in my mother's womb; / And, for I should not deal in her soft laws, / She did corrupt frail nature with some bribe / To shrink mine arm up like a wither'd shrub; / To make an envious mountain on my back, / Where sits deformity to mock my body; / To shape my legs of an unequal size; / To disproportion me in every part, / Like to a chaos, or an unlick'd bear-whelp / That carries no impression like the dam. / And am I then a man to be belov'd? / O, monstrous fault, to harbour such a thought! / Then, since this earth affords no joy to me / But to command, to check, to o'erbear such / As are of better person than myself, / I'll make my heaven to dream upon the crown, / And, whiles I live, to account this world but hell / Until my misshap'd trunk that bear this head / Be round impalèd with a glorious crown».

dolci signore con parole e sguardi.» [«And 'witch sweet ladies with my words and looks.», v. 150]. Perché queste possibilità sono assurde? La risposta è nel terzo blocco, che, in linea con il monologo incipitario del *Riccardo III*, ci presenta una figura caricaturale: guidata dalla metafora e dalla personificazione, questa sezione insiste sulla deformità di Riccardo, risalente al rapporto del feto con la madre. Metafore e paragoni si alternano e trasformano le braccia in rami, la schiena in una montagna, le gambe in escrescenze non modellate: la Deformità irride [«to mock», v. 158] il corpo, ancora una personificazione che raggiunge i toni dello scherno. Il paragone finale, duplice, avvicina Riccardo al caos – «massa informe» [«Like to a chaos», v. 161] – e a un cucciolo d'orso non svezzato. Le immagini di deformità fisica dispiegate in metafore, paragoni e personificazioni spiegano una mostruosità che trova origine in una fase pre-natale e si concretizza in una necessità naturale, come accadeva con la similitudine del fiume in piena in Machiavelli. Ed ecco, nel quarto blocco, la tesi che si esprime in una maestosa e lugubre sineddoche in cui deformità e sovranità si condensano: «finché il deforme tronco che mi sostiene la testa | non sia recintato con la fulgida corona» [«Until my misshaped trunk that bears this head | Be round impalèd with a glorious crown», vv. 170-171].

Le immanenze incarnate dal potere storico e da un desiderio pandeterministicamente orientato dalla natura (le due forme di immanenza nella trascendenza già rilevate nel *Principe* via Benjamin) diventano la trascendenza del dramma shakespeariano. Per noi è notevole che la deformità fisica di Riccardo sia leggibile come metafora di una natura che lo costringe a ricercare per necessità il potere. Esiste una relazione causale necessaria tra corpo, azioni e desiderio: la corona è l'obiettivo agognato e realizzato, unico mezzo per ottenere appagamento. Il desiderio di Riccardo che sembra guidare l'azione del dramma e, con essa, della storia, si dissolve nella prospettiva di un corpo naturalmente predestinato a una corona ottenuta con i mezzi di ferocia e inganno. Non potremmo condensare più precisamente il rapporto di reciprocità tra caso e necessità che guida la figuralità del *Principe*. Cesare Borgia è un sovrano il cui dramma non si esaurisce tematicamente nell'estrema malignità di fortuna, ma è contenuto nell'impossibilità di far coincidere sincronia e diacronia, regole assolute e impatto della contingenza:

Dall'altra parte Cesare Borgia, chiamato dal vulgo duca Valentino, acquistò lo stato con la fortuna del padre, e con quella lo perdé, nonostante che per lui si usassi ogni opera e facessi tutte quelle cose che per uno prudente e virtuoso uomo si dovea fare, per mettere le barbe sua in quelli stati che l'arme e fortuna d'altri gli aveva concessi. Perché, come di sopra si disse, chi non fa e fondamenti prima, li potrebbe con una gran virtù farli poi, ancora che si facciano con disagio dello architetto e pericolo dello edificio.¹

I limiti del sovrano si rispecchiano, così, in quelli di un trattato che include, senza poterle dominare formalmente, variazioni irrepresentabili. Il dramma della sovranità diventa quello di una conoscenza spinta verso il fallimento dalle infinite mutazioni che Machiavelli legge nella storia e vede nelle cose, servendosi di una prospettiva che, adattandosi alle cose, ne viene intaccata. Ma è proprio nella frattura aperta da questo fallimento che si muoverà la letteratura europea moderna.

¹ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il principe*, cit., p. 73.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Aprile 2023

(CZ 2 · FG 13)



© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

