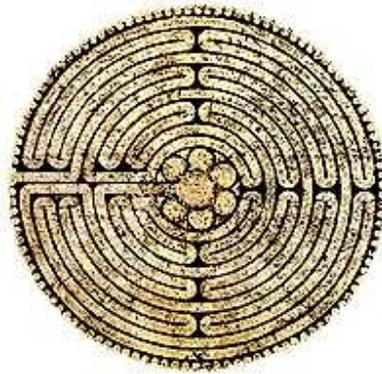


**RETROGUARDIA**

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

**Linda Torresin**



**N. 36**

**SHAKESPEARE, WEBSTER E LA “TEOMACHIA”: UN  
CONFRONTO**

(C) Linda Torresin, 2012

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

Nella profondità crepuscolare dell'anima umana giace il diavolo.

Non ha libertà. Un coperchio pesante lo tiene rinchiuso in fondo all'anima: Dio. Il diavolo soffoca in profondità, lotta per la libertà, vuole vivere. E per l'uomo diventa sempre più evidente che è la sua anima che vuole la libertà, che il diavolo che lotta sotto il coperchio altri non è che lui stesso.

V. Veresaev, *Živaja žizn'. Čast' I: O Dostoevskom i L've Tolstom*, Moskva: Izd. Nedra, 1928<sup>4</sup>, p. 20 (trad. mia).

### SHAKESPEARE, WEBSTER E LA “TEOMACHIA”: UN CONFRONTO

Oggetto della mia comunicazione è la trattazione del tema religioso in due celeberrime *revenge tragedies*: l'*Hamlet* di Shakespeare e la *Duchess of Malfi* di Webster.

In particolare, proveremo a tracciare un quadro della “teomachia”, ossia della lotta dell'uomo contro Dio, dello scontro tra fede e ragione, religiosità e ateismo dall'epoca elisabettiana a quella giacomiana: ci occuperemo, insomma, di una delle *vexatae quaestiones* di ieri e di oggi.

«Religion is what the individual does with his own solitariness»<sup>1</sup> – affermava nel 1926 A. N. Whitehead, il quale distingueva tre stadi di sviluppo di ogni credo, che nasceva con «God the void» per passare attraverso «God the enemy» e approdare infine a «God the companion»<sup>2</sup>.

Come vedremo, in Shakespeare e Webster Dio è «vuoto» o «nemico», mai «compagno».

La materia religiosa permea di sé *Hamlet*<sup>3</sup>, garantendo, da un lato, una perfetta delineazione dei personaggi<sup>4</sup>, e stimolando, dall'altro, un'indagine sulla natura stessa della fede.

Nel dramma shakespeariano sono esemplificati tre atteggiamenti distinti nei confronti della religione, che corrispondono a tre modi diversi di concepire il mondo e vivere la vita: si tratta degli universi – paralleli e inconciliabili – di Horatio, Claudius e Gertrude, Hamlet (e Laertes).

Secondo questa semplice schematizzazione, Horatio rappresenta il *modus vivendi* “stoico”.

---

<sup>1</sup> A. N. Whitehead, *Religion in the Making*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 6.

<sup>2</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>3</sup> «*Hamlet* is a many-sided play. Primarily, it is a drama of hesitation and revenge. Religion and theology, however, play a large part in it» (R. W. S. Mendl, *Revelation in Shakespeare. A Study of the Supernatural, Religious and Spiritual Elements in His Art*, London: John Calder, 1964, p. 124). Per G. W. Knight, *Shakespeare and Religion*, London: Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 227 Shakespeare è un drammaturgo dotato di una prodigiosa «religious sensibility».

<sup>4</sup> Secondo R. M. Frye, *Shakespeare and Christian Doctrine*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1963, p. 115 Shakespeare si avvale in special modo della dottrina cristiana per la caratterizzazione dei suoi personaggi: «Characterization is sometimes served by the expression of explicitly Christian beliefs and opinions, or by references to them, and where this is the case Shakespeare shows an apt knowledge of the theological doctrines he employs». Anche i riferimenti a Dio o agli dèi svolgono quindi un'importante funzione narrativa o drammaturgica: «References to the deity contribute to the development of character and action within particular dramatic contexts» (*Ivi*, p. 166).

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

La virtù principale dello stoico è il controllo delle passioni o *apatia*, così descritta dai latini:

Rebus angustis animosus atque  
fortis appare: sapienter idem  
contrahes vento nimium secundo  
turgida vela<sup>5</sup>.

Imperturbabile, mai schiavo ma dominatore dei propri desideri e pulsioni elementari, il fedele amico di Hamlet non è toccato emotivamente dagli eventi, positivi o negativi che siano.

Seguendo la massima di Epitteto «Sopporta e astieniti», Horatio accoglie con serenità il suo destino senza farsene coinvolgere, quasi fosse spettatore più che attore della propria vita.

Ciò non significa che Horatio non conosca il dolore, ma lo sa tollerare, interpretandolo alla luce di una concezione finalistica della provvidenza o *Logos*, in base alla quale la negatività, il male e la morte vengono accettati, in quanto ogni accadimento è come deve essere e tende verso il bene<sup>6</sup>.

Liberato dal giogo delle passioni, l'uomo può acquisire la saggezza sotto il segno della razionalità, che unica è in grado di garantirgli un piacere stabile e una condizione di intima serenità.

Lo «stoicismo» di Horatio si manifesta appunto nella fiduciosa adesione alla ragione, imperniata su un'etica del dovere che vede nell'agire razionale dell'individuo la virtù suprema.

Non a caso il fantasma del padre di Hamlet – di cui all'inizio viene messo in discussione lo stato ontologico attraverso l'insistenza sulla carica allucinatoria dell'apparizione testimoniata dalle sentinelle Barnardo e Marcellus<sup>7</sup> – è da Horatio riconosciuto solo dopo un accertamento visivo.

---

<sup>5</sup> Orazio, *Carmina*, II, 10, vv. 21-24, in Id., *Tutte le opere: Odi, Epodi, Carme secolare, Satire, Epistole, Arte poetica*, a cura di M. Scaffidi Abbate, Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2002<sup>2</sup>, p. 98.

<sup>6</sup> «Horatio is a man who, in suffering all, suffers nothing; that is, he feels the agonies of the human condition, but his instinct and his judgment function in such harmony that passion is the servant of reason, not the master» (E. Prosser, *Hamlet and Revenge*, Stanford, California: Stanford University Press; London: Oxford University Press, 1967, p. 178).

<sup>7</sup> Si veda la battuta incredula e al contempo scettica di Horatio «What, has this thing appear'd again tonight?» in W. Shakespeare, *Amleto*, a cura di A. Serpieri, Venezia: Marsilio, 1997, I, 1, 25 (citerò d'ora in avanti da questa edizione). Il fantasma è per Horatio un'entità astratta ed indefinita («this thing» o «this present object», come Horatio dirà più avanti, dopo il dileguamento dello spettro, in I, 1, 162), uno scherzo della mente, un'«illusion» (I, 1, 131).

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

HORATIO Stay, speak, speak, I charge thee speak. *Exit Ghost.*  
MARC. 'Tis gone, and will not answer.  
BARN. How now, Horatio? You tremble and look pale.  
Is not this something more than fantasy?  
What think you on't?  
HORATIO Before my God, I might not this believe  
Without the sensible and true avouch  
Of mine own eyes. (I, 1, 55-62)

Horatio – lungi dall'essere un «pipe for Fortune's finger» (III, 2, 65) – incarna dunque la religiosità luminosa del *sapiens* stoico che osserva la vita dall'alto nell'assoluta libertà del suo spirito: è una *Weltanschauung*, questa, assai ottimistica, che annulla i contrasti e la disperazione.

Diverso è il caso di Claudius e Gertrude, emblematici invece di un *lifestyle* “epicureo”.

Incontriamo Claudius nella scena I, 2, quando annuncia le nozze con la regina Gertrude.

KING Though yet of Hamlet our dear brother's death  
The memory be green, and that it us befitted  
To bear our hearts in grief, and our whole kingdom  
To be contracted in one brow of woe,  
Yet so far hath discretion fought with nature  
That we with wisest sorrow think on him  
Together with remembrance of ourselves. (I, 2, 1-7)

Claudius agisce ubbidendo alla voce della «discretion», un'istanza logica ed opportunistica che lo induce a mettere le proprie esigenze e i propri diritti in primo piano rispetto ai doveri.

È così che il nuovo re non esita a sposare la vedova di suo fratello e giustifica il matrimonio con una considerazione edonistica, non scevra di egoismo: il lutto per il caro defunto deve lasciare spazio ad un dolore più contenuto, i morti non devono impedire ai vivi di godere le gioie della vita.

Mi sembra che le parole di Claudius sottendano l'ideale epicureo del piacere *catastematico* o duraturo come felicità massima raggiungibile dall'uomo che, soddisfacendo i propri bisogni naturali, riesca a pervenire ad una condizione di totale assenza di dolore (*aponia*) e turbamento (*atarassia*).

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

In questo senso vanno intesi i banchetti e le danze sfrenate nella reggia – passatempo prediletto dai reali ma deprecato da Hamlet per la sua trivialità (I, 4, 8-38) –, che, assieme all'appagamento carnale – il «couch for luxury and damned incest» (I, 5, 83) –, costituiscono un modo per allontanare il limite del male, in quanto Claudius e Gertrude – da buoni “epicurei” – sono certi della provvisorietà e brevità del dolore e dell'accessibilità del piacere sotto forma di *atarassia*.

Come gli epicurei, Claudius e Gertrude non temono la sofferenza, perché la neutralizzano.

Hamlet rimprovera la madre per le sue nozze affrettate, accusandola di non aver pianto a lungo la morte del marito o – ancora peggio – di aver simulato un dolore inesistente (I, 2, 147-159).

Dal canto suo, Gertrude esorta il figlio a non affliggersi troppo per la scomparsa del padre:

QUEEN     Good Hamlet, cast thy nightly colour off,  
              And let thine eye look like a friend on Denmark.  
              Do not for ever with thy veiled lids  
              Seek for thy noble father in the dust.  
              Thou know'st 'tis common: all that lives must die,  
              Passing through nature to eternity.             (I, 2, 68-73)

«Quando ci siamo noi, non c'è la morte, quando c'è la morte non ci siamo noi» – insegnava Epicuro; analogamente, nella religiosità vaporosa e conciliante di Claudius e Gertrude, la morte non incute spavento, ma è destino comune a tutti, disgregazione dei corpi accidentale ma inevitabile, fatto naturale che deve essere accettato dall'uomo per non peccare contro la natura o il divino.

KING       'Tis sweet and commendable in your nature, Hamlet,  
              To give these mourning duties to your father,  
              But you must know your father lost a father,  
              That father lost, lost his; and the survivor bound  
              In filial obligation for some term  
              To do obsequious sorrow. But to persever  
              In obstinate condolment is a course  
              Of impious stubbornness, 'tis unmanly grief,  
              It shows a will most incorrect to heaven,  
              A heart unfortified, or mind impatient,

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

An understanding simple and unschool'd;  
For what we know must be, and is as common  
As any the most vulgar thing to sense,  
Why should we in our peevish opposition  
Take it to heart? Fie, 'tis a fault to heaven,  
A fault against the dead, a fault to nature,  
To reason most absurd, whose common theme  
Is death of fathers, and who still hath cried  
From the first corpse till he that died today,  
This must be so. [...] (I, 2, 87-106)

È Hamlet che pecca contro il divino, sfidando continuamente le forze ultraterrene – il cielo come l'inferno – quando, pur di parlare con il fantasma del padre, è disposto a correre grandi rischi:

HAMLET      Angels and ministers of grace defend us!  
Be thou a spirit of health or goblin damn'd,  
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,  
Be thy intents wicked or charitable,  
Thou com'st in such a questionable shape  
That I will speak to thee. [...] (I, 4, 39-44)

Hamlet non teme per la propria vita – che è per lui un oggetto senza valore («I do not set my life at a pin's fee» – afferma in I, 4, 65)<sup>8</sup> – ed è pronto a perderla se questo sacrificio è necessario per andare al fondo delle cose, per afferrarne l'essenza, per conoscere la verità.

Il principe di Danimarca è il creatore di una vera e propria religione, l'«amletismo»<sup>9</sup>, basata sul soggettivismo e relativismo prospettico, su una nuova moralità che reinventa i concetti di bene e male secondo la massima «there is nothing either / good or bad but thinking

---

<sup>8</sup> Quando Polonius prende congedo da lui, Hamlet replica con amara ironia: «You cannot take from me anything that I will not / more willingly part withal – except my life, except my life, / except my life» (II, 2, 213-215).

<sup>9</sup> «No other character's name in Shakespeare's plays, and few in other works of literature, have come to embody an attitude to life, a philosophy as we say, and been converted into a noun in this way» (R. A. Foakes, *Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 19).

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

makes it so» (II, 2, 245-246)<sup>10</sup>, dove la questione etica passa in secondo piano rispetto a quella personale, interiore.

Il rapporto tra uomo e Dio in Shakespeare non è mai filosofizzato né teorizzato, ma si presenta come una connessione intima – il più delle volte *in absentia* – sempre viva e costante<sup>11</sup>.

Hamlet non è vicino a Dio; è un Hamlet infernale quello che visita Ophelia nella sua stanza:

OPHELIA      My lord, as I was sewing in my closet,  
Lord Hamlet, with his doublet all unbrac'd,  
No hat upon his head, his stockings fouled,  
Ungarter'd, and down-gyved to his ankle,  
Pale as his shirt, his knees knocking each other,  
And with a look so piteous in purport  
As if he had been loosed out of hell  
To speak of horrors, he comes before me.(II, 1, 80-87)

Hamlet lotta con Dio come Giacobbe: la “teomachia” segna il suo percorso e le sue azioni<sup>12</sup>.

Nella tragedia di Shakespeare l'etica della vendetta classica, incarnata dallo spietato Pirro (II, 2, 432-500), si scontra con i valori cristiani del perdono e dell'amore per il prossimo<sup>13</sup>.

La vendetta di Hamlet è di per sé ambigua, a metà com'è tra un atto di giustizia (l'uccisione dell'assassino del padre) e un atto di empietà (lo spargimento del sangue di un congiunto)<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Spiega concisamente ma efficacemente R. A. Foakes in *Ivi*, p. 171: «he invents a morality for the moment that cancels Christian concepts of right and wrong. Hamlet recognizes that notions of what is good can be adjusted».

<sup>11</sup> L'impressione che ha il lettore di *Hamlet* è che «[...] il Dio di Amleto è interno a lui, è presente in lui, come in tutti gli altri personaggi, anche se la sua presenza è, spesso, negativa. È a lui che persino lo scellerato usurpatore [si tratta di Claudius] indirizza le sue preghiere, quelle medesime che non fanno salire, e rimangono, sterili parole, sul labbro del peccatore [...]» (G. Baldini, *Il dramma elisabettiano*, Milano: Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1962, p. 133).

<sup>12</sup> Hamlet non è – come in genere si crede – incapace di agire; è anzi tutto proteso verso l'azione, intesa come rivolta contro le convenzioni e rifiuto di assoggettarsi a qualsiasi *auctoritas*, ma anche come “azione contro Dio”, “teomachia”: «Hamlet's tragic dilemma has arisen not because he instinctively shrinks from action. Quite the contrary. Every instinct in him cries out to act; every instinct rebels against a metaphysic that defines man in terms of obedience to imposed law, in terms of surrender of his will, in terms of passivity and resignation» (E. Prosser, *op. cit.*, pp. 170-171).

<sup>13</sup> *Hamlet* è per R. A. Foakes la tragedia più cristiana di tutte (cfr. R. A. Foakes, *op. cit.*, p. 173 sgg.), ma anche la più classica, poiché presenta moltissimi riferimenti al motivo bellico e alla mutevolezza della fortuna (cfr. *Ivi*, p. 175 sgg.).

<sup>14</sup> Hamlet, infatti, è spinto alla vendetta da cielo e inferno («Prompted to my revenge by heaven and hell», in II, 2, 562).

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

Nell'arrogarsi il diritto di punire (o non punire) nell'episodio del mancato omicidio di Claudius, della morte di Rosencrantz e Guildenstern e dell'uccisione di Polonius, Hamlet diventa il ministro della provvidenza, usurpando il ruolo di Dio e facendosi un anti-Dio, un nichilista<sup>15</sup>.

Se la vendetta di Laertes è alimentata da un'efferatezza "cattolico-romana"<sup>16</sup>, quella di Hamlet è contraddittoria, equivoca e doppia, al contempo pagana e cristiana, santa ed empia.

Secondo A. McGee Hamlet è malato di «despair» – intesa come «a want of confidence in God»<sup>17</sup> –, un misto di «weakness» e «melancholy»<sup>18</sup> che conduce al peccato<sup>19</sup>.

Lo stesso linguaggio dall'eroe shakespeariano è l'idioma dissestato, eversivo, destrutturato di un uomo «crawling between earth and heaven» (III, 1, 127), dove le invocazioni a Dio o agli dèi, al cielo cristiano o ai cieli pagani si alternano al turpiloquio e alle bestemmie<sup>20</sup>.

Anche il lessico religioso a cui ricorre Hamlet<sup>21</sup> non distingue tra religiosità pagana e fede cristiana, e nemmeno scinde il sacro dal profano, il bene dal male, il cielo dall'inferno<sup>22</sup>.

Nella tragedia shakespeariana è rappresentato il dramma dell'uomo incapace di credere.

Quello di Hamlet è «a cry for answers to mysteries»<sup>23</sup>, ben esemplificato dal monologo sul suicidio, tentativo alla Montaigne di cattura del proprio io<sup>24</sup> e analisi del *nonsense* della vita.

Il mondo è «an unweeded garden / That grows to seed; things rank and gross in nature / Possess it merely [...]» (I, 2, 135-137); Hamlet agogna il suicidio – contrario alla legge divina

---

<sup>15</sup> «Hamlet, like Caesar, denies in effect the existence of God and the Law of God. [...]» (A. McGee, *The Elizabethan Hamlet*, New Haven and London: Yale University Press, 1987, p. 167). Cfr. J. L. Calderwood, *To Be and Not To Be: Negation and Metadrama in "Hamlet"*, New York: Columbia University Press, 1983, p. 90: «Hamlet's fault, it appears, is not in choosing either to act or not to act [...], but in arrogating to himself supreme authority on each occasion».

<sup>16</sup> Per vendicare Polonius Laertes è pronto a dannarsi («I dare damnation» – dice in IV, 5, 134) sgozzando Hamlet in chiesa (IV, 7, 123); invita perfino il diavolo a prendere l'anima dell'assassino di suo padre (V, 1, 242). «Finally then the impression we gain of Laertes [...] is that of a fiery, quarrelsome bravo hell-bent on revenge who embodies what the Elizabethans regarded as the worst features of the French and the Italians [...]» (A. McGee, *op. cit.*, pp. 160-161).

<sup>17</sup> Cfr. *Ivi*, p. 168.

<sup>18</sup> Così Hamlet qualifica il suo disagio psichico in II, 2, 579.

<sup>19</sup> «The danger lay, as the Church saw it, in a man feeling that his fate was pre-determined and so making no attempt to lead a good life to ensure his salvation» (A. McGee, *op. cit.*, p. 169).

<sup>20</sup> Le più frequenti in bocca ad Hamlet sono «God's bodkin», «'swounds», «'sblood».

<sup>21</sup> Mi riferisco ad espressioni di uso comune al tempo di Shakespeare, quali «by heaven», «O heavens», «by my fay», «O God», «before my God», «for God's love», etc., che Hamlet utilizza in varie circostanze con valore enfatico.

<sup>22</sup> Ecco un breve esempio che illustra bene la mia tesi. Cielo, terra e inferno sono chiamati a condividere il desiderio di vendetta di Hamlet: «O all you host of heaven! O earth! What else? / And shall I couple hell? [...]» (I, 5, 92-93).

<sup>23</sup> V. Z. Ghose, *Shakespeare's Mortal Knowledge: A Reading of the Tragedies*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan, 1993, p. 3.

<sup>24</sup> Cfr. J. Lee, *Shakespeare's "Hamlet" and the Controversies of Self*, Oxford: Clarendon Press, 2004<sup>2</sup>, p. 202.

## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

– ma teme «The undiscovered country from whose bourn / No traveller returns [...]» (III, 1, 78-79).

Il principe danese è diviso tra Medioevo e Rinascimento<sup>25</sup>, Dio e uomo, fede e “teomachia”.

Alla fine è – paradossalmente – proprio la coscienza cristiana a salvare Hamlet che, in seguito alla scena del cimitero (V, 1), avverte la presenza di un disegno divino celato all'uomo, di quella «special providence» (V, 2, 203-204) senza il cui volere nemmeno un passero cade dal cielo.

Dopo aver giocato a Dio, l'eroe shakespeariano ha compreso *in extremis* i limiti dell'agire umano<sup>26</sup> e, a dispetto della sua vendetta, «he has fought his way out of Hell»<sup>27</sup>.

«Nell'accettazione della loro condizione e della loro responsabilità terrena i personaggi di *Hamlet* e il poeta sentono tutto l'orgoglio della loro esperienza tragica» – nota G. Baldini<sup>28</sup>.

*Hamlet* è una «radical tragedy»<sup>29</sup> che dà voce ad un *Leitmotiv* caratteristico del Seicento inglese: il conflitto tra ordine e disordine, antropocentrismo e teocentrismo, uomo e Dio<sup>30</sup>.

Come il contemporaneo Shakespeare, anche Webster affronta questo tema nella *Duchess of Malfi* – grandioso dramma sul problema del male e del dolore<sup>31</sup> –, ma lo fa in modo sensibilmente diverso dal genio di Stratford-upon-Avon, offrendoci un ritratto della “teomachia” in cui si percepisce «la delusione finale, il senso di vanità dell'ultima fase del Rinascimento»<sup>32</sup>.

Il portavoce del pensiero di Webster è Bosola, «malcontento»<sup>33</sup> cinico e malinconico<sup>34</sup> dal doppio volto: severo censore dei vizi della corte, è lui stesso avido di denaro e di ascesa sociale.

ANTONIO     [...].

Here comes Bosola,  
The only court-gall: —yet I observe his railing

---

<sup>25</sup> Cfr. E. Prosser, *op. cit.*, p. 164.

<sup>26</sup> Cfr. M. Mack, “The World of Hamlet”, in *The Yale Review* 41.4 (June 1952), p. 374.

<sup>27</sup> E. Prosser, *op. cit.*, p. 237.

<sup>28</sup> G. Baldini, *op. cit.*, p. cit.

<sup>29</sup> Prendo qui a prestito il titolo – assai suggestivo – del lavoro di J. Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, Brighton: The Harvester Press, 1984.

<sup>30</sup> «Tragedy is a literary form in which the playwright discovers and gives shape to basic conflicts within the culture of his own time. For John Webster and certain of his contemporaries the conflict was the obsessive Renaissance one between an ideal of order and anarchic will» (R. P. Griffin, *John Webster: Politics and Tragedy*, Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur Universität Salzburg, 1972, p. 1).

<sup>31</sup> Cfr. I. Scott-Kilvert, *John Webster*, London: Longmans, Green & Co., 1964, p. 5.

<sup>32</sup> M. Praz, *Il dramma elisabettiano: Webster-Ford*, Roma: Edizioni Italiane, s.d., p. 80.

<sup>33</sup> Figura di fustigatore dei vizi della corte familiare al teatro inglese dell'epoca.

<sup>34</sup> Antonio compatisce Bosola per la sua «foul melancholy», che lo porterà alla rovina (cfr. I, 1, 75-81). Cito dalla seguente edizione: J. Webster, *La Duchessa di Amalfi*, a cura di S. Cenni, trad. di V. Poggi, Venezia: Marsilio, 2010.





## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

Nella sua duplice veste di personaggio e mediatore degli eventi del *play*, Bosola ci spalanca una dimensione metateatrale – centrale nel dramma di Webster –, uno spazio in cui il teatro riflette sui propri meccanismi interni, una scena che riproduce l'illusorietà del reale, il *theatrum mundi*.

La metamorfosi di Bosola, con il ristabilimento della giustizia attraverso l'uccisione dei fratelli della Duchessa (V, 5), è un'istanza metateatrale, ma anche la prova che Bosola «ha vinto l'indipendenza, l'onnipotenza narcisistica, il desiderio di sfruttare gli altri o di tesaurizzare [...]»<sup>40</sup>.

Redento dalla sua *pietas*, l'«anti-Dio» Bosola – che aveva in precedenza usurpato il ruolo divino per compiere il male – lo recita infine per raddrizzare la *fairness* da lui stesso stravolta.

Anche Ferdinand e il Cardinale, impersonando i poteri coercitivi – gemelli nella loro brutalità – della società e della legge<sup>41</sup>, si rivelano cattivi cristiani dai cuori «marci» come «hollow graves» (IV, 2, 318-319) o «plum trees that grow / crooked over standing pools [...]» (I, 1, 48-49).

La loro corruzione morale li designa, accanto a Bosola, come personaggi «teomachici».

Il Cardinale, gaudente e libidinoso, «Will play his five thousand crowns at tennis, dance, / Court ladies [...]» (I, 1, 154-155); duellante focoso, ha per amante la bella cortigiana Julia.

Le sue ambizioni verso il trono papale, che ha tentato – invano – di ottenere con mezzi illeciti «without heaven's knowledge» (I, 1, 166) (emerge qui l'anticattolicesimo websteriano), si combinano con la falsità, l'intransigenza nei confronti di nemici e congiunti (suggerisce l'omicidio della sorella) e la sanguinarietà (avvelena Julia e commissiona a Bosola l'assassinio di Antonio)<sup>42</sup>.

Di «perverse and turbulent / nature» (I, 1, 169), il Duca è un «moral hypocrite»<sup>43</sup> e un giudice ingiusto che «Dooms men to death by information, / Rewards by hearsay» (I, 1, 176-177)<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> E. Fromm, *L'arte di amare*, trad. di M. Damiani, Milano: Mondadori, 1999, p. 43.

<sup>41</sup> Cfr. D. Goldberg, *Between Worlds: A Study of the Plays of John Webster*, Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1987, pp. 84-85. «They are seen throughout as men corrupted by power, seeking to maintain their authority even at the cost of their sister's life [...]» (R. S. White, «The Moral Design of *The Duchess of Malfi*», in *The Duchess of Malfi: John Webster*, ed. by D. Callaghan, Houndsmills, Basingstoke: Macmillan, 2000, p. 214).

<sup>42</sup> Per Bosola «this fellow doth breed basilisks in 's eyes; / He's nothing else but murder [...]» (V, 2, 145-146). La freddezza del Cardinale stupisce il *villain*: «how this man / Bears up in blood! Seems fearless! [...]» (V, 2, 334-335).

<sup>43</sup> «What appears in him mirth is merely outside; / If he laugh heartily, it is to laugh / All honesty out of fashion» – dirà di lui Antonio (I, 1, 170-172). «He is that most modern of villains, a man who does evil thinking that he does good; a man of strong but perverted conscience; he is, of course, a moral hypocrite [...]» (M. Seiden, *The Revenge Motive in Websterian Tragedy*, Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur Universität Salzburg, 1973, p. 68). Sull'uso della *deception* da parte di Ferdinand come strumento essenziale di vendetta cfr. C. Coles, *How to Study a Renaissance Play: Marlowe, Jonson, Webster*, Houndsmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan, 1988, p. 51.

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

Ferdinand, ostile alle nozze della sorella con un uomo di basso rango, la fa imprigionare ed uccidere, dopo averla sottoposta con ferocia da «cruel tyrant» (IV, 2, 371) a tre supplizi strazianti, quali l'ostensione della mano di un morto con l'anello nuziale da lei donato al marito, la visione dei corpi in cera di Antonio e dei figli simili a cadaveri e la visita di un gruppo di pazzi.

Questi due diavoli incarnati<sup>45</sup> simboleggiano tutta la vitalità di un male che «ha perduto [...] i suoi connotati machiavellici, e quindi le sue cause razionali, per acquistare, invece, un carattere irrazionale e oscuro»<sup>46</sup>, mentre – più che in Shakespeare – il bene è impotente<sup>47</sup> e Dio tace.

Non solo i personaggi della *Duchess of Malfi* non invocano mai il Creatore, ma anzi il loro rapporto con l'ultraterreno pare inesistente, laddove numerosi sono i riferimenti all'astrologia (ad esempio, l'oroscopo del primogenito di Antonio in II, 3, 55-64, e quello per i gioielli della Duchessa, in II, 3, 20-21), le allusioni alle superstizioni, ai sortilegi e all'influsso delle stelle.

FERDINAND	Now, Bosola, How thrives our intelligence?
BOSOLA	Sir, uncertainly: 'Tis rumoured she hath had three bastards, but By whom, we may go read i'th' stars.
FERDINAND	Why, some Hold opinion all things are written there.
BOSOLA	Yes, if we could find spectacles to read them. [...]. (III, 1, 57-62)

Nell'«amoral space»<sup>48</sup> della *Duchess of Malfi* ampio spazio viene lasciato al fatalismo<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup> «Then the law to him / Is like a foul black cobweb to a spider: / He makes it his dwelling and a prison / To entangle those shall feed him» (I, 1, 177-180).

<sup>45</sup> «The Cardinal and his brother Ferdinand form a team of devils [...]» (M. West, *The Devil and John Webster*, Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur Universität Salzburg, 1974, p. 90).

<sup>46</sup> A. Serpieri, *John Webster*, Bari: Adriatica Editrice, 1966, p. 164.

<sup>47</sup> Nel mondo di Webster «the futility of goodness is accepted dispassionately [...], as is the ugliness and practicability of evil» (G. Boklund, *The Sources of "The White Devil"*, Uppsala: Appelbergs Boktryckeri AB, 1957, p. 180).

<sup>48</sup> L'espressione è stata utilizzata per il *White Devil* in F. O. Waage, *"The White Devil" Discover'd. Backgrounds and Foregrounds to Webster's Tragedy*, New York, Berne, Frankfurt on the Main, Nancy: Peter Lang, 1984, p. 11.

<sup>49</sup> V. M. Praz, *op. cit.*, p. 79: «Webster ha raffinato notevolmente il concetto della fatalità che gli elisabettiani avevano derivato da Seneca. Non gli basta enunciare la ferrea legge; egli ne compenetra l'essenza stessa dei personaggi, addensa intorno ad essi una fosca atmosfera di presagio».

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

«Il fato non opprime i personaggi websteriani [...], ma le loro azioni sono ugualmente segnate, e il loro dramma assume il carattere di una punizione cui non è possibile sfuggire»<sup>50</sup>.

Ciò non implica che l'uomo non abbia alcuna responsabilità verso il proprio destino<sup>51</sup> – quello di Webster è un «teatro della coscienza»<sup>52</sup> e della moralità individuale –; tuttavia ognuno è solo, disperato, lacerato tra «doubt» e «despair», benché intraveda le tracce di «faith» e «hope»<sup>53</sup>.

Da questo punto di vista la Duchessa non è tanto vittima della necessità e della malvagità degli Aragonesi<sup>54</sup>, quanto della propria duplice natura di donna dotata di «noble virtue» (I, 1, 201) e di «flesh and blood» (I, 1, 453), di corpo pubblico e privato, di sovrana e di persona<sup>55</sup> – coesistenza di aspetti diversi che ne fa «one of the most controversial figures in Elizabethan drama»<sup>56</sup>.

DUCHESS     [...]

[...]. You do tremble:  
Make not your heart so dead a piece of flesh,  
To fear more than to love me. Sir, be confident.  
What is 't distracts you? This is flesh and blood, sir;

---

<sup>50</sup> A. Serpieri, *op. cit.*, pp. 208-209. Antonio confessa all'amico Delio: «Necessity compels me: / Make scrutiny throughout the passes / Of your own life, you'll find it impossible / To fly your fate» (V, 3, 32-34).

<sup>51</sup> Infatti non al fato, ma all'uomo va attribuita la colpa del male: «[...] Webster implies that suffering and disaster result when man, in defiance of his rational nature, submits to passion-inspired worldly desires and commits "desperate" acts to attain them» (W. G. Dwyer, *A Study of John Webster's Use of Renaissance Natural and Moral Philosophy*, Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 1973, p. 180). Anche per R. S. White, *op. cit.*, p. 208 «[...] neither gods nor impersonal fate cause the events of this play, but human decisions and human actions».

<sup>52</sup> Riprendo qui l'opera di H. Gatti, *Il teatro della coscienza. Giordano Bruno e Amleto*, Roma: Bulzoni Editore, 1998.

<sup>53</sup> Cfr. J. H. Stodder, *op. cit.*, p. 154. Più pessimista, I. Scott-Kilvert scrive che Webster «[...] does not follow Shakespeare's conception of tragedy as a fateful and exceptional conjunction of character and circumstance [...]», e di conseguenza «the world, as he sees it, is a pit of darkness through which men grope their way with a haunting sense of disaster, and the ordeal to which he submits his characters is not merely the end of life but a struggle against spiritual annihilation by the power of evil [...]» (I. Scott-Kilvert, *op. cit.*, pp. 44-45).

<sup>54</sup> Tale il parere della maggioranza dei critici. Secondo C. Coles «set against the picture of man's cruelty is the positive figure of the Duchess herself, powerful and self-controlled even though she is a prisoner» (C. Coles, *op. cit.*, p. 54). «Aleggia, intorno a lei, una luce di martirio [...]» per G. Baldini, *op. cit.*, p. 256.

<sup>55</sup> Sul contrasto tra «the spirit of greatness» e «the spirit of woman» della Duchessa cfr. I. Scott-Kilvert, *op. cit.*, p. 28.

<sup>56</sup> S. Sternlicht, *op. cit.*, p. 85. Che la Duchessa sia una figura liminare di governante, sposa e madre, con mille identità e nessuna, è la tesi sostenuta in C. Desmet, "Neither Maid, Widow, nor Wife": Rhetoric of the Woman Controversy in *The Duchess of Malfi*, in *The Duchess of Malfi: John Webster*, ed. by D. Callaghan, London: Macmillan, 2000.



## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

To its first chaos.

(IV, 1, 95-99)

L'atteggiamento anticristiano e blasfemo della Duchessa è tuttavia riscattato dalla sua morte, che getta sul personaggio websteriano una luce nuova – in contrasto con l'identità "teomachica" della Duchessa –, la luce di una fine autenticamente cristiana, ma insieme luminosamente stoica.

Dopo aver rinnegato i valori cristiani attraverso il disprezzo per la propria vita<sup>63</sup> e l'*amor mortis* («That's the greatest torture souls feel in hell— / In hell, that they must live, and cannot die», in IV, 1, 70-71), la Duchessa, già lontana dal turbine dell'esistenza, dai suoi dolori come dalle sue gioie, affronta il destino che la attende con stoica fermezza, autocontrollo e composta *apatia*.

Prossima alla morte, la donna accetta l'ultimo colpo dell'«heaven's scourge-stick»<sup>64</sup> come il «best gift» dei fratelli (IV, 2, 222-224) e, inginocchiatasi con estremo atto d'umiltà (infatti, «heaven-gates are not so highly arched / As princes' palaces [...]», in IV, 2, 231-232), trapassa.

Per concludere, l'analisi comparativa del sottotesto religioso di *Hamlet* e della *Duchess of Malfi* ci permette di ricostruire il nucleo "teomachico" dei due drammi, i cui personaggi lottano incessantemente con un Dio sentito come "nemico" o come un concetto vuoto, desementizzato, per poi accorgersi – il più delle volte – della loro impotenza e ritornare nel grembo dell'assoluto.

La "teomachia" funge da indizio della *charta mundi* di Shakespeare e Webster, ma è anche lo specchio di un'età conflittuale agitata dall'instabilità politica e dilaniata dalle lotte religiose, qual è quella di transizione dall'epoca elisabettiana al regno di James I: un mondo che andava ormai sempre più assomigliando ad un «deep pit of darkness» senza fede né Dio.

BOSOLA      In a mist: I know not how—  
Such a mistake as I have often seen  
In a play. O, I am gone!  
We are only like dead walls, or vaulted graves,  
That, ruined, yields no echo. Fare you well.  
It may be pain, but no harm to me to die  
In so good a quarrel. O, this gloomy world!

---

<sup>63</sup> La Duchessa, che sembra aver perso ogni energia vitale («There is not between heaven and earth one wish / I stay for after this [...]» – dice in IV, 1, 61-62) arriva perfino a maledire il servo che le ha augurato una lunga vita in IV, 1, 93-94.

<sup>64</sup> «Must I, like to a slave-born Russian, / Account it praise to suffer tyranny? / And yet, O heaven, thy heavy hand is in 't. / I have seen my little boy oft scourge his top / And compared myself to 't: naught made me e'er / Go right but heaven's scourge-stick» (III, 5, 76-81). Sul «sense of fatality» della Duchessa v. S. Sternlicht, *op. cit.*, p. 88.

## **RETROGUARDIA**

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

In what a shadow, or deep pit of darkness,  
Doth womanish and fearful mankind live!

[...].

(V, 5, 94-102)

## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

### BIBLIOGRAFIA

#### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

W. Shakespeare, *Amleto*, a cura di A. Serpieri, Venezia: Marsilio, 1997.

J. Webster, *La Duchessa di Amalfi*, a cura di S. Cenni, trad. di V. Poggi, Venezia: Marsilio, 2010.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

G. Baldini, *Il dramma elisabettiano*, Milano: Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1962.

G. Boklund, *The Sources of "The White Devil"*, Uppsala: Appelbergs Boktryckeri AB, 1957.

M. C. Bradbrook, *John Webster: Citizen and Dramatist*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1980.

J. L. Calderwood, *To Be and Not To Be: Negation and Metadrama in "Hamlet"*, New York: Columbia University Press, 1983.

C. Coles, *How to Study a Renaissance Play: Marlowe, Jonson, Webster*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan, 1988.

C. Desmet, "‘Neither Maid, Widow, nor Wife’: Rhetoric of the Woman Controversy in *The Duchess of Malfi*", in *The Duchess of Malfi: John Webster*, ed. by D. Callaghan, London: Macmillan, 2000.

J. Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, Brighton: The Harvester Press, 1984.

W. G. Dwyer, *A Study of John Webster's Use of Renaissance Natural and Moral Philosophy*, Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 1973.

R. A. Foakes, *Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

C. R. Forker, *Skull Beneath the Skin: The Achievement of John Webster*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1986.

E. Fromm, *L'arte di amare*, trad. di M. Damiani, Milano: Mondadori, 1999.

R. M. Frye, *Shakespeare and Christian Doctrine*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1963.

H. Gatti, *Il teatro della coscienza. Giordano Bruno e Amleto*, Roma: Bulzoni Editore, 1998.

A. McGee, *The Elizabethan Hamlet*, New Haven and London: Yale University Press, 1987.

Z. Ghose, *Shakespeare's Mortal Knowledge: A Reading of the Tragedies*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan, 1993.

D. Goldberg, *Between Worlds: A Study of the Plays of John Webster*, Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1987.

## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

- R. P. Griffin, *John Webster: Politics and Tragedy*, Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur Universität Salzburg, 1972.
- R. V. Holdsworth, *Webster: "The White Devil" and "The Duchess of Malfi"*, London and Basingstoke: Macmillan, 1975.
- G. W. Knight, *Shakespeare and Religion*, London: Routledge & Kegan Paul, 1967.
- J. Lee, *Shakespeare's "Hamlet" and the Controversies of Self*, Oxford: Clarendon Press, 2004<sup>2</sup>.
- C. Leech, *John Webster: A Critical Study*, London: The Hogarth Press, 1951.
- M. Mack, "The World of Hamlet", in *The Yale Review* 41.4 (June 1952).
- W. E. Mahaney, *Deception in the John Webster Plays: An Analytical Study*, Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur Universität Salzburg, 1973.
- R. W. S. Mendl, *Revelation in Shakespeare. A Study of the Supernatural, Religious and Spiritual Elements in His Art*, London: John Calder, 1964.
- J. Milton, *Paradise Lost*, London: Penguin Books, 1996.
- Orazio, *Carmina*, II, 10, in Id., *Tutte le opere: Odi, Epodi, Carme secolare, Satire, Epistole, Arte poetica*, a cura di M. Scaffidi Abbate, Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2002<sup>2</sup>.
- J. Pearson, *Tragedy and Tragicomedie in the Plays of John Webster*, Manchester: Manchester University Press, 1980.
- J. E. Peterson, *Curs'd Example: "The Duchess of Malfi" and Commonwealth Tragedy*, Columbia and London: University of Missouri Press, 1978.
- M. Praz, *Il dramma elisabettiano: Webster-Ford*, Roma: Edizioni Italiane, s.d.
- E. Prosser, *Hamlet and Revenge*, Stanford, California: Stanford University Press; London: Oxford University Press, 1967.
- I. Scott-Kilvert, *John Webster*, London: Longmans, Green & Co., 1964.
- M. Seiden, *The Revenge Motive in Websterian Tragedy*, Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur Universität Salzburg, 1973.
- A. Serpieri, *John Webster*, Bari: Adriatica Editrice, 1966.
- S. Sternlicht, *John Webster's Imagery and the Webster Canon*, Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, 1972.
- J. H. Stodder, *Moral Perspective in Webster's Major Tragedies*, Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, 1974.
- F. O. Waage, *"The White Devil" Discover'd. Backgrounds and Foregrounds to Webster's Tragedy*, New York, Berne, Frankfurt on the Main, Nancy: Peter Lang, 1984.
- M. West, *The Devil and John Webster*, Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur Universität Salzburg, 1974.
- R. S. White, "The Moral Design of *The Duchess of Malfi*", in *The Duchess of Malfi: John Webster*, ed. by D. Callaghan, Houndsmills, Basingstoke: Macmillan, 2000.
- A. N. Whitehead, *Religion in the Making*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

***Saggi pubblicati su Retroguardia***

1. Giuseppe Panella, **ELOGIO DELLA LENTEZZA. Paul Valéry e la forma della poesia**
2. Giuseppe Panella, **D'ANNUNZIO E LE IMMAGINI DEL SUBLIME. L'Alcyone, la Fedra e altre apparizioni**
3. Giuseppe Panella, **DINO CAMPANA: LA POETICA DELL'ORFISMO TRA PITTURA E SOGNO**
4. Giuseppe Panella, **REGOLE PER SOPRAVVIVERE. Modelli di analisi per una storia della fantascienza italiana**
5. Giuseppe Panella, **LE METAMORFOSI E I MITI. Indagine su Pietro Civitareale**
6. Giuseppe Panella, **RIFLESSIONI SULLA POESIA PER LETTORI UN PO' ANNOIATI (A RAGIONE ?)**
7. Giuseppe Panella, **IL SUBLIME RIVENDICATO: ADORNO E LA VERITA' DELLA BELLEZZA**
8. Giuseppe Panella, **TEMPO DELLA RIVOLTA E MOMENTO DEL QUOTIDIANO. Il racconto degli anni di piombo**
9. Giuseppe Panella, **LE IMMAGINI DELLA POESIA. Due modelli di descrizione lirica: Bartolo Cattafi e Mario Benedetti**
10. Giuseppe Panella, **GARANTIRE IL COLPEVOLE. Logica dell'errore giudiziario. (Postfazione al volume L'errore giudiziario. L'affaire Dreyfus, Zola e la stampa italiana di Massimo Sestili)**

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

11. Giuseppe Panella, **IL NATURALISMO E ZOLA: UNA TEORIA FILOSOFICA DEL ROMANZO** (Introduzione al volume ÉMILE ZOLA, SCRITTORE SPERIMENTALE. Per la ricostruzione di una poetica della modernità di Giuseppe Panella)
12. Antonino Contiliano, **DIVISIONI SPOSTATE E ALLEGORIA “RIFLETTE”**
13. Antonino Contiliano, **IL TEMPO E LA POESIA ANTAGONISTA. I PROCESSI ASIMMETRICI**
14. Giuseppe Panella, **ANATOMIA DEL ROMANZO-SAGGIO: IL CASO DI *FRATELLI D’ITALIA* DI ALBERTO ARBASINO**
15. Antonino Contiliano, **TEMPO MOLTEPLICITA’ IDENTITA’**
16. Bernardo Puleio, **PER UN’ INTERPRETAZIONE LAICA DELL’ULISSE DANTESCO**
17. Giuseppe Panella, **RIFRAZIONI DEL SUBLIME. DALL’ ORRORE AL GROTTESCO**
18. Antonino Contiliano, **PER UNA CRITICA DELL’ECONOMIA POETICA DELL’IO**
19. Giuseppe Panella, **ALBERTO ARBASINO E LA “VITA BASSA”. Indagine sull’Italia degli Ottanta in cinque mosse**
20. Valentina Fortichiari, **INTRODUZIONE A *REALISMO E FANTASIA* DI GUIDO MORSELLI** (Introduzione al volume Guido Morselli, *REALISMO E FANTASIA*, Nuova editrice Magenta, 2009)
21. Giuseppe Panella, **DUE TEMPI DELLA POESIA DI ANTONIO SPAGNUOLO: *CANDIDA E DIETRO IL RESTAURO***

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

22. Giuseppe Panella, **MOSTRI MARINI IN AVVISTAMENTO. Note sulla poesia di Roberto Corsi** (Postfazione al volume Roberto R. Corsi, *ALL'ORZA*, [www.laRecherche.it](http://www.laRecherche.it), 2010)
23. Giuseppe Panella, **ARNO SCHMIDT O DELLA VERITA'**
24. Antonino Contiliano, **UNO SGUARDO SULLA POESIA A SUD E L'ANTIGRUPPO** (in *La soglia dell'esilio*, Prova d'Autore, 2000, pp.99-178)
25. Giuseppe Panella, **LA SOLITUDINE DEL CRITICO. Considerazioni su alcuni libri recenti e il destino della poesia** (in "Italian Poetry Review", (IV), 2009, pp. 351-358)
26. Francesco Sasso (a cura), **ANTONIO PORTA LEGGE GUIDO MORSELLI. Quattro recensioni.**
27. Giuseppe Panella, **IL TEMPO DELLA FELICITA'. Tempo ultimo e tempo dell'inizio nell'opera di Marcel Proust (e di Gilles Deleuze)** (in *Aa.Vv., Le vie di Marcel Proust*, ed. LaRecherche.it, 2010)
28. Giuseppe Panella, **UN LETTORE DI PROVINCIA. Serra, la letteratura e altro**
29. Domenico Mezzina, **UN «RACCONTO NAZIONALE»: FRANCO MARCOALDI, VIAGGIO AL CENTRO DELLA PROVINCIA**
30. Giuseppe Panella, **UNA PASSIONE LUNGA TUTTA LA VITA. Per Vittorio Vettori studioso e poeta**
31. Antonino Contiliano, **NELLA POESIA DI "CALPESTARE L'OBLIO" E DE "L'IMPOETICO MAFIOSO". L'egemonia del "Noi-rebeldia"**
32. Giuseppe Panella, **CLERICUS DI UN ALTRO MEDIOEVO. I due tempi della poesia di Luciano Fintoni**

## **RETROGUARDIA**

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

33. Marta Barbaro, **LA PAROLA PLURALE. Ero(s)diade di Antonino Contiliano**
34. Giuseppe Panella, **DISPOSITIVI DEL FANTASTICO. L'horror, il fantasy, la sword & sorcery** (in *I figli di Beowulf 2010. Il nuovo fantasy italiano*, a cura di Alberto Henriet, Midgard Editrice, 2011, pp.153-171)
35. Domenico Carosso, **L'INTRODUZIONE AL RICORDO DELLA BASCA DI ANTONIO DELFINI**
36. Linda Torresin, **SHAKESPEARE, WEBSTER E LA "TEOMACHIA": UN CONFRONTO**

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

### ***In rete:***

Saggio pubblicato su *Retroguardia 2.0* (<http://retroguardia2.wordpress.com>)

Biobibliografia di Linda Torresin:

<http://retroguardia2.wordpress.com/contribuiscono-eo-hanno-contribuito/>

Saggi letterari in formato PDF pubblicati su *Retroguardia 2.0*:

<http://retroguardia2.wordpress.com/saggi-letterari-pdf/>