

Daniela Marro

Stefano Manferlotti

Rosso elisabettiano. Saggi su Shakespeare.

Napoli

Liguori Editore

2017

ISBN: 978-88-207-6749-5

Stefano Manferlotti ci ha introdotto all'opera di Shakespeare in due studi precedenti pubblicati in volume (*Amleto in parodia*, Roma, Bulzoni, 2005; *Shakespeare*, Roma, Salerno Editrice, 2010, poi 2011) e attraverso saggi in rivista e medaglioni che, usciti fra 1993 e il 2016, compaiono raccolti per la prima volta in *Rosso elisabettiano*. La nutrita rosa di nomi che delimita da decenni il campo di interesse dell'autore (Orwell, Huxley, Burgess, Joyce, Dickens, Melville, London) e l'attività di traduttore costituiscono garanzia e premessa alla validità del lavoro, che trova il suo innegabile punto di forza nella centralità del testo – da cui nessuna affermazione del critico prescinde – e nella trasversale dimensione comparatistica, persino in chiave attualizzante, che l'argomento implica anche per altre voci autorevoli della modernità letteraria. Nel primo saggio, *Rosso elisabettiano. Fenomenologia e drammaturgia del sangue nell'opera di Shakespeare*, il discorso si sviluppa in una trattazione consequenziale da *Macbeth* al *Mercante di Venezia* (passando per *Julius Caesar*, *Enrico V*, *Riccardo III*), con un crescendo che prende le mosse dalla dimensione antropologica e ancestrale del primo dramma (in cui il tema del sangue coniugato a quello della guerra e del sacrificio trova riscontro nei poemi omerici, in Pindaro e nelle Sacre Scritture) per giungere ad un attento esame del contesto elisabettiano nelle *histories* e alla sottile riflessione sull'assenza/presenza del sangue nell'epico confronto fra Bassanio e Shylock.

Nel secondo saggio, *Shakespeare: quattro notturni*, Manferlotti esamina un altro elemento drammaturgico di sicura pregnanza: la notte. Anche in questo caso, la scelta cade su esempi significativi, e il discorso procede, seguendo lo schema già proposto, da un ambito ancestrale (il buio in *Macbeth* come tenebra della ragione, come assenza di luce del bene), ben rappresentato dalla letteratura greca e ben definito attraverso l'esordio all'insegna dei versi latini della *Compieta*, alla leggerezza lunare della celebre notte estiva in cui il mondo reale scivola verso il comico e il fiabesco, a conferma di una connotazione non sempre negativa del *tópos* in questione. Nel mezzo le inevitabili apparizioni notturne e spettrali (ma non sempre demoniache) in *Amleto*, e le atmosfere da melodrammatica *domestic tragedy* in cui si consuma il sonno della passione e dell'umanità di Otello e Iago, in uno straordinario sincretismo fra miti, leggende e apporti letterari che l'autore non manca di sottolineare anche in questo caso.

Cinque sensi nei sonetti di Shakespeare (il saggio più datato della raccolta) passa in rassegna, attraverso gli immancabili riferimenti testuali, esempi che evidenziano la centralità della vista, dell'udito, dell'olfatto, del gusto e del tatto nella rappresentazione delle percezioni del corpo: se nel caso del primo senso il confronto con Cavalcanti, Dante e Petrarca fa sì che venga chiamata in causa la natura intrinseca della stessa tradizione lirica, negli altri il critico avvicina la temperie del canzoniere scespiriano non soltanto all'intertesto dell'autore (accennando agli «umori» di Amleto e Bruto), ma anche ai poeti di età elisabettiana (John Donne). Ancora un elemento del corpo – quello della persona amata – collocato al centro del discorso come «proiezione esterna, somatica, della sua sostanza interiore» (p. 100) in *Col tempo. Volti allo specchio nei sonetti di Shakespeare*: a corredo della trattazione, il *Ritratto di vecchia* di Giorgione dà forza alla tesi sostenuta, ovvero che nella lirica d'amore in Shakespeare il canone cortese subisce una forte erosione attraverso modalità plurime, che giungono persino alla «decostruzione parodica» (p. 101) del modello petrarchesco e tassiano, già reso convenzionale dalla tradizione insulare e continentale.

Shakespeare nella letteratura modernista britannica inaugura la sezione del volume che, come già accennato, focalizza l'attenzione sulla presenza dell'autore elisabettiano nella contemporaneità. Avvalorando l'idea della parodia come paradigmatica modalità d'approccio all'universo poetico del Bardo, Manferlotti evidenzia in prima battuta il legame fortissimo fra l'*Ulisse* di James Joyce (soprattutto nel XV episodio) e l'*Amleto* (su cui si innestano, a tratti, prelievi in chiave parodica anche dall'*Otello*): se l'autore irlandese rilegge l'intero canone della letteratura inglese con l'intenzione di «scoronare l'epos e tutto ciò che gli dà forma» (p. 111), il suo accostarsi a Shakespeare avviene pertanto con «ilare opportunismo» (p. 111), a mo' di ingaggio teatrale e al di là di qualsiasi condizionamento esercitato dal brechtiano «effetto intimidatorio dei classici» (p. 111). In seconda battuta, il critico si concentra sulla «levità» (p. 115 sgg.) – interpretata come fertile connubio fra malinconia e umorismo – con cui Virginia Woolf si appropria dei paradigmi scespiriani per ribadire il proprio doloroso senso dell'esistere e del morire. Prova ne sono alcuni testi fondamentali, da *Una stanza tutta per sé* ad *Orlando* fino al meno noto *La stanza di Jacob*, romanzo in cui si palesa il sintagma della «morte per acqua» presente in T. S. Eliot e la quarta sezione della *Terra desolata*. A partire da alcune considerazioni di Julia Kristeva sull'intertestualità come pratica necessaria per la versificazione del Novecento, Manferlotti individua in *La tempesta*, *Coriolano*, *Cimbelino*, *Antonio e Cleopatra* e *Amleto* la rilettura e il riuso dei classici che Eliot finalizza alla costituzione di un nuovo impianto poetico e ad un innegabile processo di revisione parodica, così come anche Joyce aveva fatto.

In *Tre corone per Macbeth: Shakespeare, Ionesco, Testori* torna in scena l'inossidabile forza drammaturgica di *Macbeth* con le sue infinite implicazioni soprattutto nel contesto non inglese con due opere uscite quasi contemporaneamente: i drammi *Macbett* di Eugène Ionesco (1972) e *Macbetto* di Giovanni Testori (1974), ambedue incentrati sul concetto di teatro come «luogo del “politico” per eccellenza» (p. 128) e sulla predilezione per il grottesco come cifra congeniale alla rappresentazione delle aberrazioni del potere, che in particolare assumono, nel clima culturale scaturito dal Sessantotto, una funzione di denuncia dell'incapacità da parte della politica di interpretare il sentire dell'uomo-massa. Manferlotti ricorda che fu lo stesso Ionesco a chiarire le condizioni del proprio approccio al dramma scespiriano: l'atto politico generato dall'ambizione a sua volta fa scaturire la violenza, ed essa si manifesta – come il critico polacco Jan Kott evidenzia – in un perpetuo circolo vizioso, cui può dare voce non tanto il linguaggio della tragedia, ma quello della farsa. L'abbassamento di tono della parodia qui giunge alla parossistica identificazione della guerra con lo *show*, con le deformazioni e gli istrionismi dell'avanspettacolo, a riprova del fatto che Shakespeare è anche nella cinematografia riproposto preferibilmente in questa chiave di lettura. Chiave adottata anche da Testori, visto che la sua visione dal basso degli esiti della guerra sul corpo condiziona fortemente la sua concezione del Male e dell'«apostolato» (p. 139) che l'arte esercita per smitizzarlo, anche e soprattutto attraverso un uso del linguaggio prossimo a quello di Gadda (si veda, ad esempio, il binomio sangue/merda su cui i richiami testuali si soffermano) e che rende lo stile unico, vero protagonista della tragica rappresentazione del dolore umano.

Faust, Amleto e la tragedia della conoscenza, diviso in due parti distinte dedicate rispettivamente al *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe e al dramma di Shakespeare, prende le mosse da una riflessione sullo *γνώθι σεαυτόν* dell'oracolo di Delfi che sintetizza efficacemente il senso della millenaria ricerca di sé da parte dell'individuo (Solone, Socrate, Platone, Plutarco). Manferlotti fornisce al lettore, come di consueto, una solida e ampia base di riferimenti culturali (da San Paolo a Mozart) e sostiene la tesi secondo cui il peccato della conoscenza, che nel mito di Faust si fa tragedia, tende a trasformarsi in «una farsa in cui nessuno ride» (p. 154) con Amleto, disincantato antieroe dello *spleen* che segna l'irruzione, nella letteratura europea, di «un'autocoscienza radicale», di «un'introversione che anatomizza la coscienza e il mondo» (p. 154) rendendo di fatto «derisorio» (p. 154) il motto delfico. Con *Shakespeare poeta* l'autore si concentra sulla produzione scespiriana di ambito non drammaturgico, contestualizzando in particolare i poemetti *Venus and Adonis* (1594), *The rape of Lucrece* (1599) e i versi di *The Phoenix and the Turtle* (1601) prima di passare ad una valutazione complessiva dei sonetti, per tradizione avvolti da un'aura di mistero

riguardo alla paternità. E va osservato che in queste battute finali del volume torna a delinearsi il filo rosso del sangue, qui inteso come carnalità attenuata dal tono ironico e a tratti parodico nei primi casi, o come mancata pacificazione (conforme al clima dell'età elisabettiana) di tensioni e pulsioni anche in materia di sessualità. Fermo restando «il carattere innovativo – diciamo pure rivoluzionario – dei sonetti» consistente nel riconoscere «anche al brutto, al deforme, all'umano fango una piena dignità estetica» (p. 165), e l'alto valore, rispetto alla caducità del reale materialmente inteso, che i sonetti attribuiscono alla forza della poesia e a macrotemi quali il Tempo. Conclude la raccolta *Rosencrantz e Guildenstern sono morti? Tom Stoppard e la tragedia dei comprimari* che ribadisce la vitalità eterna – vero assunto di *Rosso elisabettiano* - della lezione di Shakespeare: il dramma in tre atti (composto fra il 1964 e il 1967) è sorretto da una fertile intertestualità che consente ai personaggi letterari di vivere di vita propria, avvalorando il primato detenuto da *Amleto* riguardo le riletture, quasi al pari dell'Ulisse omerico. Manferlotti indaga nel profondo la genesi dell'operazione di Stoppard e il suo rigoroso metodo di lavoro, ponendo in risalto il «tratto modernista per eccellenza» (p. 174) degli antieroi Ros e Guil nel loro cammino verso la pena di morte: i temi ontologici che la loro «ragnatela verbale» (p. 177) cattura consentono al comico e al tragico di rispecchiarsi parodicamente soprattutto attraverso la pratica della citazione, e di volgere (in modo sbilanciato, puntualizza l'autore) in farsa.