

dei funzionari addetti alla Propaganda, bensì abbiano espresso spontaneamente opinioni e sentimenti che erano frutto della nuova mentalità. Ciò non toglie però che la loro produzione testimoni in maniera esemplare il compito pedagogico che gli scrittori, gli artisti, sentivano di dover assumere, gli autori di teatro forse più di altri, data la natura "sociale" della loro arte. Con una formula gramsciana si potrebbe dire che essi incarnassero alla perfezione la figura dell'intellettuale organico. Anche se è spontanea, e non comandata dall'alto, la loro produzione appare funzionale a un'operazione pedagogica, con una brutta parola si potrebbe dire di indottrinamento.

Il problema è immenso, e lo lascerò aperto. Mi limiterò a dire che nella produzione teatrale studiata da Barbara Innocenti, si ritrovano intrecciate negli stessi testi le due accezioni di rigenerazione indicate da Ozouf, e che anche questo è un tratto che ne rende particolarmente suggestiva per lo storico la lettura.

REGINA POZZI

Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Roma, Salerno Editrice, pp. 346.

Ci vuole una buona dose di fegato accademico per concepire, accettare di stendere e condurre in porto *oggi* un tutto Shakespeare di 300-350 pagine, ove appunto non si intenda comporre un nuovo, monumentale, aggiornato Chambers – fino al 1930 lo studio globale più ampio e autorevole dedicato al Bardo – per gli anni Duemila. Da parecchi decenni a questa parte libri e monografie shakespeareane sono infatti dedicate, quasi a senso unico, a singoli drammi, a volte anche solo a loro parti, sezioni, aspetti e risvolti; oppure sono esami trasversali di un ben definito filo tematico. L'azzardo è dunque grosso, ma Stefano Manferlotti, che ha già scritto un tutto Joyce, non è uomo, e mente critica, da scoraggiarsi, e da rifiutarsi di raccogliere il guanto. Non ne parla, né li rileva, ma dà evidentemente per scontati due inconvenienti, giocoforza in una simile operazione. Uno è lo spreco: data la densità segnica praticamente illimitata di quasi ogni dramma shakespeareano potrà prelevare, e discutere, solo la sua nervatura primaria ed essenziale, sfumando o sorvolando su ogni altra corda complementare o secondaria, o anche a conti fatti comprimaria. L'altro è l'omissione: sarà impossibile disquisire a fondo di fonti e di datazioni, così come raro poter duellare con altri studiosi in decenni, che dico, secoli di accanito dibattito critico. Il genere di questo libro è quello che chiamiamo convenzionalmente una "lettura di gusto". Come detto non ci si aspettino analitiche letture lenticolari magari discese da ben dichiarate fondazioni teoriche extratestuali. Anzi, se c'è una cosa che Manferlotti pare odiare è la *teoria*.

Nella Premessa Manferlotti annuncia la sua procedura: leggere Shakespeare come terminale al quale si orienta una tradizione precedente, dunque senza rotture; ma dal quale si diparte rinnovata la stessa tradizione – "tradizione" vagamente eliotiana, quindi, anche se T.S. Eliot non viene, qui, espressamente citato per nome. Un'altra caratteristica annunciata, e a cui Manferlotti terrà fede nel corso del libro da ottimo padrone della materia,

è l'attenzione al confronto interartistico (tra dramma, arti visuali, pittura, musica, cinema addirittura). Avvisati di come il libro è fatto, vi ci si addentra verificando subito che Manferlotti dispone di uno stile suo, da saggista di razza, e stile che sposa in un connubio inconfondibile arcaismi quasi ottocenteschi a neologismi o termini recentissimi dell'età del computer, oltre a gerghi entrati in circolo nell'ultima ora (come il non simpatico – per noi, ma da Manferlotti usatissimo – “collassare”). Una speciale predilezione Manferlotti nutre per la parola scolpita, l'espressione eclatante, il vocabolo schietto e gli aggettivi terminanti in -ibile (“rinvenibile”, “ineludibile” ecc.), o altri come “invasivo”. A p. 252 finge di chiedere venia di aver usato una “espressione troppo popolare”. Questo stile manferlottiano ci ha ricordato, non da ora, ed è un complimento che gli facciamo, quello di un altro valente suo concittadino, il musicologo Paolo Isotta militante sulle colonne del “Corriere della Sera”. In una certa misura questo Shakespeare è effettivamente visto varie volte con un paio di occhiali partenopei: per definire il pubblico elisabettiano il nostro autore suggerisce di pensare “alla sceneggiata napoletana”; per connotare Antifolo, che è propriamente di Siracusa, cita il boccaccesco Andreuccio da Perugia nella “Napoli tentacolare”; a proposito dell'arguzia popolare del prologo della *Bisbetica* ci rammenta le “faville” che ne avrebbe tratto Totò. Faremo più sotto un riferimento più circostanziato a *The Tempest*, che annovera fra i suoi personaggi un vero napoletano.

Prammatici, i primi due capitoli sono l'uno una ricostruzione del contesto storico di Shakespeare, l'altro biografico. Manferlotti parte ricordandoci che il teatro elisabettiano è stata una civiltà a sé, una riserva e una specie di circuito chiuso, o una giurisdizione con sue leggi e consuetudini collaudate, e tali che, ove non si conoscano, si rischia di capire meno il nostro drammaturgo. Ridisegnare lo sfondo significa anzitutto risalire a molto addietro, alla *escalation* del puritanesimo che dichiara guerra ai diporti e agli svaghi fino all'attentato massimo, la chiusura dei teatri del 1642. Deve anche e soprattutto essere ripensata la figura di Elisabetta, che dà impulso alla vita teatrale autorizzando le compagnie drammatiche che sorgono numerose; e va additata la dissidenza cattolica che trama complotti come la Congiura delle polveri; e ben rimarcata la dialettica di alcuni testi chiave dell'epistemologia e della teoria politica cinquecentesca, come Castiglione e Machiavelli. Parimenti necessario è ripassarsi in via preliminare le condizioni sociali e i macrodati sociologici del tempo: come le statistiche sulla popolazione, la falciatura dei morbi, la planimetria della metropoli, la varietà del *loisir* (impazzava, ci ricorda Manferlotti, il combattimento degli orsi). Con un allargamento sempre concentrico dobbiamo anche essere edotti del vero e proprio sistema semiotico e pragmatico del teatro elisabettiano, che non è precisamente il nostro: quali erano i calendari teatrali, quali le più accreditate compagnie, come erano concepiti e costruiti i teatri, e quali erano e dove; più prosaicamente quanto costavano i biglietti e come era ripartito per classi sociali il pubblico, e quale era l'orario abituale degli spettacoli; quali gli attori di nome, quali i risvolti legislativi (non esisteva ancora il diritto di autore). Infine: quale era il disegno politico – ed era in parole povere il consenso – che stava dietro a un simile e travolgente *revival*. L'ultima annotazione previa riguarda il macrotesto, ovverosia il canone drammatico inglese dal 1590 al 1642. Manferlotti ci ricorda un dato non

indifferente: furono, in numero, intorno alle 1500 le opere firmate, a volte anche in collaborazione, e depositate allo *Stationers' Register*.

Per le caratteristiche dichiarate del libro, e come abbiamo detto connotate ad esso, non potevano trovar posto in questi due capitoli introduttivi alcune questioni altrove obbligatorie. Le infrazioni del dramma elisabettiano, e *qua* shakespeareano, rispetto alle norme del teatro classico (le unità, in altre parole) ricevono a nostro avviso una trattazione troppo sbrigativa; e nulla viene detto della questione, oggi imperante, delle attribuzioni e della cosiddetta "Shakespeare authorship question". Nel capitolo biografico si saltano gli episodi della caccia di frodo e della precipitosa fuga di Shakespeare da Stratford; né si prende posizione su altri aneddoti semilegendari, come il possibile viaggio di Shakespeare in Italia – indubbiamente irrilevanti ai fini dell'intrinseca critica drammatica, ma da citare e discutere se si decide appunto di includere un capitolo biografico. La questione del cattolicesimo o criptocattolicesimo di Shakespeare è a sua volta solo sfiorata a p. 180 nota 56. Né si possono sorvolare l'arte e la musica europea una volta che si collochi Shakespeare in uno scenario continentale (Manferlotti vanta eccellenti conoscenze musicologiche, e lo dimostra *passim* in svariati accostamenti perspicaci). Personalmente abbiamo sempre auspicato che si legga Shakespeare sullo sfondo *anche* della nascita del melodramma in Italia, e che si tenga presente che Shakespeare è quasi contemporaneo non solo di Giordano Bruno (e pare citarlo), ma anche grosso modo di Monteverdi, il cui *Orfeo* esordì nel 1607. Nella prima nota a piè di pagina del capitolo secondo, Manferlotti confessa che non potrà occuparsi "delle questioni di carattere più squisitamente filologico"; per altro verso questa nota contiene una disposizione fra le tante che non potevano essere amplificate in un sottoparagrafo, pur meritandolo: l'accettazione *default* della versione italiana di C.V. Lodovici, che è opzione controcorrente, dato che quasi tutti gli attuali studiosi italiani ne usano altre. Qui però, nei fini commenti di carattere traduttologico o contrastivo, emerge una competenza ormai assodata di Manferlotti, che è valente traduttore in proprio.

Il seguito del libro ci conferma abbreviate o saltate quelle parti mobili che sono *de rigueur* nella critica shakespeareana, e ne costituiscono branche settoriali: per esempio la fortuna dei drammi, e se sì in Italia, o la sperimentazione registica, o la storia delle interpretazioni e delle messinscena. Quanto alla definizione del canone Manferlotti dichiara di non trattare lo spurio *Henry VIII*; epperò nell'ultima sezione, delle "trame", lo riassume, come fa anche per un dramma ancora più spurio, *The Two Noble Kinsmen*, che è però esaminato nel corpo del libro. La scansione del corpus è quella ormai quasi plebiscitaria, e l'acume del critico testuale dovrà semmai provarsi nell'assegnare al giusto riparto drammi che possono stare in una o in un'altra categoria. A nostro avviso manca soltanto il riparto degli esordi e quindi delle commedie ancora plautine di apprendistato.

Nel capitolo terzo si comincia ad apprezzare la disinvoltura dell'autore nel catturare risonanze inedite, e nell'attirare entro al suo discorso riferimenti – peregrini spesso, e curiosi a volte, brucianti e azzeccati non di rado – che sono frutto di una cultura ampia e comparata, ferrata soprattutto nel dominio umanistico e classico. Il viaggio testuale si articola dunque

di necessità in presentazioni corte (dieci pagine in media per i drammi maggiori, anche meno per gli altri) che in un andamento elegantemente parafrastico estraggono dal tutto drammatico alcuni dati e rilievi essenziali. Il passo è elzeviristico, non di approfondita e appuntita *textual analysis*.

Le *Histories* (Manferlotti ne imposta l'esame seguendo la cronologia storica anziché quella compositiva) poggiano tutte sull'artificio che, *ad usum* del popolo disinformato, le invenzioni e le falsificazioni drammatiche tenevano luogo di verità. Vi soggiaceva cioè un disegno encomiastico e partigiano, teso ad esaltare la dinastia Tudor come instauratrice della pace nazionale dopo secoli di caos. Sennonché, precisa Manferlotti, si osserva in atto un'idea assai più variegata delle complessità umane e della storia. Nei drammi greci e romani Shakespeare accetta invece l'idea corrente della romanità, soprattutto augustea, come modello del regno di Elisabetta. La decisione più discutibile di questo capitolo è secondo noi l'inclusione contemporanea di *The Comedy of Errors* accanto a *Antony and Cleopatra*. Il primo dramma non calza bene qui, ed è piuttosto da inserire in un comparto che non c'è ma, come dicevamo, va creato, quello dei drammi, o più esattamente delle commedie, di apprendistato. E comunque *A Comedy of Errors* è un dramma da Manferlotti sbrigato, se non liquidato ("poco più di una gradevole commedia"), laddove a nostro avviso è una sorta di matematica scenica che evoca Beckett. È in altre parole un dramma "semiotico" *ante litteram*, un ricamo sulla teoria della comunicazione, la cui lingua è, anticipando Wittgenstein e Empson sul sistema del linguaggio e della nominazione, non già esemplarmente chiarificatrice e disambiguante, bensì eminentemente equivoca. L'anticipazione beckettiana sta nella stilizzazione dei personaggi, "ridotti" a semplici pedine di un gioco combinatorio, e nello studio delle serie di simili combinazioni. *Antony and Cleopatra*, per tornare a noi, non è ovviamente un intruso tra i drammi romani, se non fosse che è da taluni considerato un capolavoro sommo di Shakespeare, forse il capolavoro *tout court*, e che quindi, anche per datazione, potrebbe e dovrebbe rientrare nel capitolo sul e del "grande canone". Dopo un'ampia analisi di *Julius Caesar*, estesa alle strategie delle famose arringhe contrapposte dei due protagonisti, Bruto e Antonio, alla folla sulla bara di Cesare, la discussione del *Coriolanus* si apre, eccezionalmente, citando per nome un critico, e partendo dalla sua definizione del dramma in questione, da Manferlotti respinta: si tratta niente di meno che di T.S. Eliot.

Nemmeno nel quinto capitolo – sui capolavori shakespeariani *tout court*, al di là delle classificazioni di genere, e drammi dunque *hors catégorie* – Manferlotti allunga: *Hamlet* riceve una trattazione di non più di undici pagine. Vi si succedono letture sempre comunque attente alle risonanze precedenti e posteriori, che mirano ad allestire collegamenti e riscontri tra Shakespeare e altre grandi o meno grandi figure di scrittori. Le trame sono ben sunteggiate e parafrasate, con il consueto ricorso a copiose citazioni, inserite per sottolineare determinate nervature. In *Romeo and Juliet* Manferlotti documenta come il codice cortese, stantio e inerte, venga vivacizzato dalla passione dei due giovani innamorati. A *Midsummer Night's Dream* gli appare tutto germinato dai tre lessemi del titolo. All'analisi di *The Merchant of Venice* antepone un chiaro e accurato inquadramento storico dell'antisemitismo inglese che enfatizza la monetizzazione imperante, per-

sino negli affetti. E in *Othello* ricostruisce finemente le patologie sessuali di Iago. *King Lear* è a sua volta l'epitome tematica della drammaturgia shakespeareana. Particolarmente tipica del metodo manferlottiano ci è parsa la recensione del *Macbeth*, perché il critico si dimostra sensibilissimo alle mediazioni e trasposizioni interartistiche, forte di una non comune dimestichezza con tali accostamenti e sconfinamenti. Sottoscriviamo la nota 67 a p. 186 sul melodramma di Verdi, e apprezziamo la 69 a p. 189 insieme a tutta la p. 190, molto dotte ed esperte sulle trasposizioni cinematografiche ad opera di Kurosawa e di Polanski. L'analisi di *The Tempest*, l'ultimo dramma assegnato al capitolo del "grande canone", merita a sua volta un nostro commento più dettagliato per tre motivi. Il primo è l'acuta sottolineatura del progetto faustiano di Prospero; il secondo è la discussione dei risvolti colonialistici *ante litteram* presenti nel dramma (illustrati da un esperto di letteratura postcoloniale quale è Manferlotti); il terzo e più gustoso riguarda quanto vi è di comune tra il dramma shakespeareano e la commedia dell'arte napoletana (come aveva già evidenziato Croce), tanto è vero che Eduardo ne dette una sua celeberrima traduzione in partenopeo (cfr. p. 202 nota 87).

Ancora più di fretta deve procedere Manferlotti nel trattare le commedie leggere e *dark* e i drammi romanzeschi. Qui l'autore risfoggia la sua abilità nello sfrondare i risvolti collaterali concentrandosi disinvoltamente sull'asse portante ed essenziale del meccanismo drammatico, corredando la lettura, come sempre, con utili e istruttivi richiami alla tradizione delle *performances* e alle trasposizioni cinematografiche e anche musicali (soprattutto circa il *Falstaff* verdiano). L'obiezione inevitabile riguarda l'opportunità e la giustezza di intruppare in questo repertorio di contorno un capolavoro un po' misconosciuto come *Measure for Measure*. Anche *Cymbeline* andrebbe promosso a nostro avviso a un rango superiore a quello di un "affastellamento di temi e motivi sbazzati e lasciati incompiuti" (e Manferlotti dimostra di crederlo lui stesso elogiando Imogen, o Innogen, come ci suggerisce notando la vicinanza del nome al lemma "innocent"). Fa bene Manferlotti a sottolineare che queste ultime opere shakespeareane devono la loro superficiale spettacolarità al lento mutare dei gusti del pubblico, e si correlano alla storia contemporanea delle vicende teatrali.

Il capitolo finale si occupa del canone poetico evitando di impantanarsi nelle secche e nelle faide delle attribuzioni. Un simile approccio spassionato governa la discussione dei "misteri" dei sonetti, a partire dalla riprovazione del "puritano" John Benson (che Manferlotti argutamente accosta al Braghettone!), e da quella delle "mostruosità che possono spuntare dal limo delle accademie". Il corpus sonettistico è scomposto, scansionato e riletto alla luce di un telaio, nettamente evidenziato, di rimandi alla letteratura classica, e ovidiana in specie, e insieme inquadrato nella montante reazione antipetrarchista del primo Seicento.

Una delle domande che ci si può porre è, in conclusione, a quale "partito critico" appartiene Manferlotti. Una risposta può venire dal fatto che citi sempre con molta approvazione e deferenza le vecchie glorie, i maestri, i critici più attestati; e che certe tendenze recenti le tratti con ferma perplessità, o anche le bolli con brutale dismissione. Giovanna d'Arco è stata vista dalle femministe come disgregatrice della "cultura fallocentrica", epperò nei libri femministi che ne trattano (p. 73 nota 14) tali "ben medi-

tate letture” sono frammiste a “interpretazioni sconcertanti”. Anche quella di vedere Cressida come l’“antesignana della donna moderna” gli risulta “una forzatura che il testo non giustifica” (p. 93). Neanche con Greenblatt è tenero Manferlotti, e quando lo cita ne dissente (p. 151 nota 19). Dunque è il suo uno Shakespeare un po’ congelato, non spalancato in aporie come oggi vogliono in parecchi. Va comunque ribadito che Manferlotti dice spesso la “critica”, o anche “i critici di professione”, ma per le dimensioni imposte non può fare nomi. Quindi “esercita” da indipendente, o da eclettico, senza appoggiarsi ad alcuna scuola, né farsi seguace di alcuna teoria preconstituita. Accennavamo sopra a uno Shakespeare visto da un italiano. Lo si prova dall’attenzione che viene dedicata in nota agli studi e ai saggi della nostra anglistica shakespeariana, davvero sontuosa e non certo parassitaria rispetto a quella inglese, anche se per ovvie, ma ugualmente deplorabili ragioni, per lo più ignota oltremarina. Manferlotti è di norma assai sfumato con i nostri connazionali; più cattivo con gli stranieri, specie se eccentrici ed estremisti, che sembra sempre aspettare al varco e non perdonare: anche Bloom, oltre a Greenblatt, cade un paio di volte sotto i suoi strali.

Per finire, il libro è tipograficamente smagliante, e il carattere di stampa è chiaro e largo su fondo bianchissimo, come si addice agli alti standard della Salerno. Segnaliamo tuttavia alcuni refusi nelle citazioni inglesi (p. 86 “wordly” per “worldly, p. 93 “will do” ripetuto; p. 112 “fall the” per “fall to”; p. 137 “Ans” per “And”, e qui ci fermiamo) che non crediamo addebitabili all’ed. Bate e Rasmussen che viene seguita. Riassumere un dramma è già un buon passo avanti per interpretarlo; abile il critico, e Manferlotti lo è, che sa tenere sott’occhio le varie trame e sottotrane e cogliere l’essenziale. Occasionali refusi ed inesattezze, anche in questa appendice, potranno essere corrette in successive ristampe.

FRANCO MARUCCI

Paola Pugliatti, *Shakespeare and the Just War Tradition*, Farnham, Ashgate, 2010, pp. 249.

La violenza e l’omicidio che caratterizzano la guerra sono forse legittimabili con la scusa che obbediscono a una giusta causa? Oppure nessuna ragione o condizione possono giustificare né sul piano politico né tanto meno su quello etico gli orrori e le atrocità dei conflitti di popoli, religioni, culture? Nel mondo classico gli eventi bellici sembrano dati per scontati – la guerra è una delle tante attività umane, se non la più importante – e quando la questione è posta in modo problematico, come in certi passaggi delle opere di Cicerone, lo è in termini non tanto morali quanto giuridici, e l’unico dubbio riguarda la legalità dell’azione nell’ambito del diritto. È stato l’avvento del cristianesimo a dare una dimensione etica alla riflessione sulla guerra, mettendo a confronto gli ideali neotestamentari del perdono, della pace e della fratellanza con l’idea biblica di un Dio signore degli eserciti, ma anche indagando il rapporto tra il mestiere delle armi e i concetti di giustizia e di legittima autorità.