

CRITICA LETTERARIA

152

RECENSIONI



LOFFREDO EDITORE - NAPOLI

poema *Il viaggio stellare* di Guido Zavanone, poeta solitario ma stimato (*Guido Zavanone e il suo «Viaggio Stellare»*). Cavallini apprezza la vastità e la profondità del viaggio immaginario che l'autore compie negli spazi del cosmo. Zavanone impreziosisce i suoi versi «esatti per numero e per limpido nitore» con grazia, mostrando familiarità con i versi dei grandi della nostra tradizione letteraria.

«La sospensione o bivalenza tra l'effimero e l'eterno» costituiscono, invece, il motivo centrale dei versi de *Le vie della saggezza* di Elio Andrioli («*Sospeso tra l'effimero e l'eterno*»). La forza artistica ed espressiva della sua poesia reggono «la sostanza umanissima del suo messaggio, ricco d'impegno personale e di apertura mentale oggi rara». La lettura dei versi che fa Cavallini è appassionata.

Il critico genovese traccia poi il percorso poetico di Fabio Dainotti (*Fabio Dainotti il poeta «sprinter»*), i cui versi sono apparentemente semplici, caratterizzati dalla *brevitas*, da frasi perentorie e fulminee, ma che nascondono una insidia: quella dell'ironia. I contenuti sono accessibili e basati su fatti quotidiani, ma l'ironia confonde il tutto, capovolge e distorce i significati. Ciò che era semplice diventa complesso.

La recensione al libro di Daniela Mannucci, *Antidoti verbali. Cambiare linguaggio per cambiare vita*, riporta l'attenzione sulla forza del nostro linguaggio, a scapito dell'inerzia verbale che inficia e si insinua nella comunicazione in società (*Dall'inerzia verbale alla consapevolezza*).

L'ultimo saggio, prima delle note finali d'occasione – dedicate a Giorgio Baroni che lascia l'insegnamento, all'editore Termanini per la pubbli-

cazione dell'*Agenda di Liguria 2010*, che segnala i principali eventi culturali regionali, e le commemorazioni in morte di Vincenzo Longo ed Emilio Bigi –, riguarda le poesie di Tomaso Metonda, la cui profondità è segnata dal passaggio dall'oscurità alla luce (Premessa a *Anche per oggi la notte è sconfitta*).

Il volume offre diversi spunti e approfondimenti notevoli, e conferma la ormai lunga fedeltà di Cavallini allo studio del linguaggio che fa brillare di luce nuova l'intero testo.

VIVIANA TARANTINO

STEFANO MANFERLOTTI, *Shakespeare*, Roma, Salerno Editrice, 2010, pp. 346.

Nel suo prezioso *Shakespeare*, Stefano Manferlotti ci conduce per mano, con calviniana leggerezza, attraverso i più oscuri meandri della drammaturgia shakespeariana. Il volume, che inaugura la sezione relativa agli autori stranieri (per la collana "Sestante", diretta da Andrea Mazzucchi), si presenta sin dall'inizio come un'impresa titanica: finora solo Gabriele Baldini e Giorgio Melchiori avevano osato cimentarsi con l'*opera omnia* del Bardo. E, a dispetto dell'indubbia autorevolezza e attualità di entrambi i contributi (tutt'altro che datati), si avvertiva ormai da tempo il bisogno di confrontarsi con una nuova interpretazione e un nuovo punto di vista. Il merito maggiore di questo nuovo *Shakespeare* sta forse proprio nel tentativo, pienamente riuscito, di restituirci le ragioni della fortuna shakespeariana. Abbiamo letto dovunque, sino alla nausea, che

la più alta qualità di Shakespeare risiede nella sua capacità di comprensione del cuore umano. Tuttavia, pur sposando tale assunto, la critica non ha quasi mai (con l'eccezione di A. C. Bradley e di pochissimi altri) cercato di chiarire la dimensione emotiva e psicologica dei personaggi, di sondare i motivi che stanno alla base delle loro azioni, di spiegare le complesse dinamiche relazionali che determinano incontri e scontri, amori e conflitti, paci e guerre – insomma, di analizzare quei motivi profondi che portano il lettore e lo spettatore a ritrovare nei personaggi e nei loro mondi drammatici un'immagine riflessa del proprio mondo. Lo *Shakespeare* di Manferlotti, senza mai rinunciare a un'adeguata contestualizzazione storica e a una puntuale analisi dei meccanismi formali (ma anzi giovandosi costantemente sia dell'una che dell'altra), riesce a portarci nel cuore dei personaggi, illuminandoli dall'interno e, con ciò, fornendo originali interpretazioni dei drammi di cui fanno parte.

Il volume si apre con un'agile, ma al tempo stesso densa, analisi del contesto socio-culturale e delle convenzioni drammatiche dell'epoca, attraverso la quale l'autore ci ricorda come l'opera shakespeariana non fosse stata prodotta per la pagina a stampa, ma per il palcoscenico, mettendo in luce, di conseguenza, che una piena comprensione dei testi non può prescindere da un puntuale esame della loro virtualità scenica. Il successivo profilo biografico dell'autore ci permette di approfondire ulteriormente le circostanze storiche, particolari e materiali, all'interno delle quali le opere del Bardo videro la luce.

L'analisi dell'opera shakespearia-

na si apre con la sequenza dei drammi storici e dei loro "troni di sangue". Scelta quanto mai opportuna, sia perché, pur nell'incertezza che regna riguardo alla cronologia delle opere, è legittimo supporre che Shakespeare abbia esordito proprio con alcuni drammi relativi alla storia inglese, sia perché l'intera sequenza storica costituisce la parte tematicamente (e per certi versi stilisticamente) meglio classificabile di un *corpus* di testi che, viceversa, sembra eludere qualsiasi definizione ed etichetta di genere. Cuore della sezione dedicata ai drammi storici è – e non poteva essere altrimenti – quel personaggio proteiforme che risponde al nome di Sir John Falstaff, incorreggibile edonista, "affabulatore inimitabile" e "mentitore impunito" (p. 63).

Segue il capitolo "Memoria dell'antico", dedicato ai drammi greci e romani. Appartengono a questa sezione *The Comedy of Errors*, la cui romanità è ascrivibile al ri-uso del modello plautino dei *Menaechmi*, *Timon of Athens*, ispirata alle *Vite* di Plutarco e a una satira di Luciano, *Troilus and Cressida*, superba parodia dell'epos omerico e acuta demistificazione dei valori guerrieri. Il nucleo del capitolo è, tuttavia, costituito dai cosiddetti *Roman plays* sui quali lo sguardo dell'autore si posa più a lungo (e, anche in questo caso, non si può che dividerne la scelta). Indimenticabili, nel *Julius Caesar*, più dell'eroe eponimo, l'intelligenza politica e l'abilità retorica di Antonio, il quale Antonio, nello *Antony and Cleopatra* è, però, sì e no, un comprimario della incantevole regina d'Egitto, "epifania di una dea", ma anche "zingara in calore" e "vacca in giugno" (p. 110). Chiude il *Coriolanus*, a sua volta ani-

mato dalla complessa quanto sfuggente intersezione tra *eros*, politica e *thanatos*, e posseduto dalla prepotente personalità del protagonista.

“Il grande canone” è, come suggerisce chiaramente il titolo, il capitolo che racchiude i drammi più amati dall’autore e, perciò stesso, il capitolo nel quale il rapporto tra il critico e l’opera si fa più personale, più appassionato e, dunque, se possibile, ancor più appassionante. Rientrano nel “grande canone” *Romeo and Juliet*, *A Midsummer Night’s Dream*, *The Merchant of Venice*, *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth*, *The Tempest*. Vale a dire, tragedie e commedie di cui non si sa se apprezzar di più il linguaggio, la vitalità dei *characters*, o il realismo fantastico di mondi illusori che appaiono più veri del vero: alla fine di *A Midsummer Night’s Dream*, così come di *The Tempest*, lo spettatore è portato a chiedersi se quanto ha visto sulla scena è un sogno, oppure se non sia la sua vita stessa a essere un sogno. Ma, forse, è nella solitudine delle grandi tragedie – solitudine da cui “in letteratura nasce il moderno” – e nella “esplorazione delle passioni dell’intelligenza” che Shakespeare dà il meglio di sé. È un solitario (in quanto anche spazialmente segregato) l’ebreo Shylock, protagonista della ‘quasi-tragedia’ *The Merchant of Venice*. Ed è, ovviamente, un solitario Amleto, figura di folle/saggio e autore di raffinati quanto penetranti *divertissements* linguistici, ma, soprattutto, interprete di quella noia e di quella “possanza negativa del vuoto” (p. 160) che, inevitabilmente, condurranno alla catastrofe finale. Così come sono dei solitari Otello, Re Lear, Macbeth, imprigionati nella morsa di un potere e di un ruolo nel

quale non si riconoscono e al quale non sentono di appartenere. Il re di Scozia, in particolare, appare infine ridotto a “un folle che racconta a se stesso storie senza senso, in attesa che qualcuno o qualcosa lo sospinga, mentre ancora sta a chiedersi chi è, nel nulla” (p. 193).

Più leggero il mondo delle commedie, almeno in apparenza. Difatti, come Manferlotti opportunamente ricorda nel titolo stesso del capitolo successivo, non solo è opportuno distinguere tra “light” e “dark comedies”, ma anche le commedie apparentemente più leggere e serene recano con sé tensioni etiche irrisolte, note di tristezza, veli di malinconia. Emblematica, in tal senso, la figura di Jaques in *As You Like It*, ed emblematico il suo discorso sul mondo come palcoscenico e sulle età dell’uomo che si chiudono, inevitabilmente, nella morte e nel nulla: un nulla che, peraltro, è evocativo dell’aerea inconsistenza della stessa illusione teatrale (p. 226).

Il capitolo relativo ai drammi romanzeschi si apre con un’analisi dei temi e degli stilemi del genere ‘romanzesco’. Come ben spiega l’autore, il dramma romanzesco è caratterizzato da un tono avventuroso-favolistico, da un intreccio pervaso da “peripezie, cimenti e peregrinazioni terrestri e marine”, e spesso segnato dalla perdita e dal successivo ritrovamento/agnizione di figli o figlie, nonché da morti presunte e successive ‘resurrezioni’: insomma, da tutta una serie di elementi derivati dal romanzo greco di età ellenistica, dai contemporanei poemi cavallereschi italiani (Ariosto e Tasso *in primis*), dalla voga pastorale, nonché – ovviamente – dallo stesso *romance* elisabet-

tiano, che tali elementi aveva già traspunto e ri-usato in forma narrativa (p. 244). È appunto a un *romance* elisabettiano, il *Pandosto* di Greene, che si rifà il maggiore tra i drammi romanzeschi di Shakespeare, *The Winter's Tale* (è esclusa dal capitolo *The Tempest* che, come si è visto, è stata già trattata nel capitolo relativo al "grande canone"). Il percorso purgatorio (di pena/espiazione) intrapreso dal protagonista Leonte è, a sua volta, emblematico di quell'atmosfera di rigenerazione e di perdono che pervade l'intero *corpus* dei drammi romanzeschi.

Una sezione a parte meritano le "opere poetiche" per quanto esse non siano prive, a loro volta, di spunti e qualità drammatiche, in particolare, nell'intreccio dialogico che oppone i vari protagonisti dei *Sonnets*: il poeta (ovvero il suo io lirico), il *fair youth*, la *dark lady*, il Tempo, la Morte, la Bellezza, il poeta rivale, ecc. Va peraltro rilevato come l'omoerotismo che pervade la sequenza non si riduca a mero elemento tematico, bensì si traduca in una ben precisa strategia retorico-narrativa (sarebbe ad esempio del tutto inconcepibile, in una sequenza 'eterosessuale', quell'invito a procreare – e, dunque, a rivolgersi all'esterno, spezzando in tal modo il binomio della coppia – che permea di sé tutta la fase iniziale dei *Sonnets*). Ritornano nella sequenza sonettistica anche i temi del Tempo e della Morte: non solo o non tanto in forma di riflessione gnomica sulla caducità dell'esistenza umana, ma anche e soprattutto in forma di riflessione sullo statuto dell'arte e sulla permanenza della parola poetica. Difatti, lo scopo stesso del Canzoniere, dichiarato sin dall'*incipit*, è quello di sottrarre la bellezza

del giovane al Tempo, "usando come arma l'arte" ed eternando, in tal modo, non solo l'oggetto d'amore, ma anche il verso che, in un certo senso, celebra sé stesso (p. 274).

Un'autocoscienza, per molti versi analoga, dello statuto della propria parola poetica e dei propri versi la si può leggere in alcuni versi di *Julius Caesar* (III.1.111-13), citati da Manferlotti nel capitolo conclusivo. Se Bruto e Cassio profetizzano la eterna ripetizione, sui palcoscenici di tutto il mondo, dell'assassinio di Cesare, Shakespeare, a sua volta, attraverso le parole di Bruto e Cassio, prefigura simbolicamente la sua fortuna come autore drammatico: profezia, questa, senza dubbio alcuno, avveratasi compiutamente e "nel più glorioso dei modi" (p. 283).

MICHELE STANCO

GIOVANNA SCIANATICO, *La questione neoclassica*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 160.

Dopo una nutrita serie di interessanti studi condotti intorno a letterati più e meno noti del Settecento, in particolare, meridionale, Giovanna Scianatico approda, con questo volume, ad una ridefinizione di uno dei volti del Settecento, quello neoclassico, meno indagati dalla critica letteraria. Come l'autrice precisa, in uno dei luoghi introduttivi del testo, la sua "questione neoclassica" giunge a problematizzarsi in una visione pluritonale, ma invoca del contesto letterario neoclassico, proprio attraverso gli studi specifici di singole esperienze individuali, di intellettuali, non riconosciuti come neoclassici