

## LETTERATURA INGLESE

### Vecchietti d'oro

In una poesia di Yeats sull'unità dell'amore spirituale e carnale i « vecchietti d'oro » sono i celtici Oisín e Niamh, i classici Peleo e Teti, e con loro, Pitagora e Plotino; in questo libro di saggi di Richard Ellmann, *Golden Codgers* (London, Oxford University Press, 1973), sono George Eliot, Oscar Wilde, Arthur Symons, James Joyce e T. S. Eliot, e l'unità è fra vita e poesia.

Dell'autore, dell'americano Richard Ellmann ora professore ad Oxford, e forse il maggior specialista non militante di letteratura inglese moderna, la cultura italiana conosce soprattutto l'esemplare biografia di Joyce, uscita in inglese nel '59 e tradotta da Piero Bernardini per Garzanti nel '64; il libro odierno, il cui sottotitolo è « Biographical Speculations », dopo l'esame di alcune recenti biografie, inizia con una speculazione certamente acuta ed ardita sul « modello reale » dei due mariti di Dorotea in *Middlemarch* di George Eliot: nessuno dei proposti, ma per il primo, e più interessante, la Eliot stessa, cioè Mary Ann Evans giovane, rivistasi ora, a cinquant'anni, con occhi critici e in proiezione di personaggio; per il secondo John Cross, che aveva vent'anni meno di lei e che fu suo marito davvero dieci anni dopo il romanzo (l'infatuazione sentimentale per il Cross sarebbe cominciata addirittura vent'anni prima del matrimonio: per l'esattezza il 18 aprile 1869 all'Hôtel Minerva a Roma - George Eliot era una donna costante).

Ma il saggio sulla Eliot e sui mariti di Dorotea in questo libro è marginale, pezzo di bravura. Prima della biografia di Joyce, Richard Ellmann aveva pubblicato due libri tuttora essenziali su Yeats: *Yeats the Man and the Mask* (1949) sull'uomo e il poeta, o meglio sul poeta Yeats come uomo, e *The Identity of Yeats* (1954) sullo sviluppo del sistema di simboli di quel poeta; ora, nel nostro libro, dopo Yeats e Joyce, il suo interesse pare concentrarsi invece su Oscar Wilde, di cui già nel

'61 aveva pubblicato una scelta e nel '69 l'edizione degli scritti critici. A Wilde, infatti, è dedicato il saggio centrale, « The Critic as Artist as Wilde »: ed è una rilettura di tutta la vita del Wilde centrata nel suo momento cruciale, la scoperta e l'accettazione della propria omosessualità (novembre 1886), scoperta e accettazione cioè di una condizione « diversa » e « criminale » (per l'epoca) che vuole quindi, per salvarsi, la creazione di un mondo diverso e criminale e perciò bello. Di qui il paradosso essenziale dell'opera e della vita di Wilde, fino all'esaltazione del crimine (simbolicamente: l'omicidio) come suscitatore di bellezza, fino al sentirsi il *Christus patiens* di un mondo nuovo, artistico, ancora incompreso. E fra questi saggi ve ne sono altri due, laterali, sullo stesso argomento: uno sulla composizione della *Salomè*, un altro su Wilde e Gide, un altro ancora, su Wilde e Yeats, si poteva già leggere in una precedente raccolta dell'Ellmann, *Eminent Domain* (London, Oxford University Press, 1967); c'è già certamente il materiale, e anche più, per un libro totale sul Wilde: un libro che vorremmo leggere anche se per ora (in attesa di esser convinti) non possiamo concordare del tutto sulla sottintesa rivalutazione dell'autore di *Dorian Gray*.

Quasi un esito ovvio dei suoi interessi maggiori (Yeats, Joyce, Wilde) appare quindi l'attenzione rivolta dall'Ellmann in questo libro anche al primo decennio del Novecento. Per lui, infatti, il Novecento letterario inglese non comincia, come si è sempre detto, con la prima guerra mondiale, ma semmai con l'anno 1899, quando furono pubblicati il primo manifesto della letteratura inglese novecentesca, *The Symbolist Movement in Literature* di Arthur Symons e la prima opera simbolista di Yeats, *The Wind among the Reeds*. Vittoria morì il 22 gennaio 1901, Edoardo VII il 6 maggio 1910: e nel 1910 T. S. Eliot, il più giovane aveva 22 anni, Henry James, il più vecchio, ne aveva 67; e fra loro ci sono Lawrence, Pound, la Woolf, Forster, Bennett, Galsworthy, Wells, Conrad, Shaw, e, na-

turalmente, Wilde, Yeats e Joyce. Certamente il regno di Edoardo VII fu un'epoca di formazione e di incontro; l'Ellmann vuole ora dimostrare che ebbe anche un suo « spirito », sia pure transizionale, sia pure teso verso l'« età dell'ansia », e lo scopo è raggiunto nel saggio « The Two Faces of Edward »: è un momento in cui i valori vittoriani sono già in crisi, ma a cui manca l'ansia del mondo veramente moderno. T. S. Eliot, per esempio, è edoardiano e quindi scettico in *Prufrock*, moderno e quindi ansioso in *The Waste Land*.

A quest'interesse generale per ciò che diremmo « la formazione del Novecento » sono da ricondursi il saggio sulle circostanze di scrittura del già ricordato *The Symbolist Movement in Literature* del Symons, di cui l'Ellmann stesso ha curato la riedizione nel 1971, e quello più interessante (per me) sulla composizione di *The Waste Land* di T. S. Eliot, complemento indispensabile alla recentissima edizione in fac-simile delle varie stesure di questo poema (il manifesto dell'« età dell'ansia ») a cura di Valerie Eliot (London, Faber and Faber, 1971). Da « He Do the Police in Different Voices », che era il titolo originale (tratto da *Our Mutual Friend* di Dickens), a come si giunse, con l'aiuto di Ezra Pound, a « The Waste Land » — ma l'aiuto fu ricambiato, osserva l'Ellmann, non solo per *Maunderley* ma anche per i primi tre *Cantos*.

Ed ora bisognerà ritornare al saggio d'apertura di *Golden Codgers*, « Literary Biography », nato contro lo psicoanalisi dilagante, informativo di tante biografie recenti (Sartre su Baudelaire, Genet e Flaubert, Erik Brickson, su Lutero giovane, Leon Edel su Henry James, George Painter su Proust) cui vengono contrapposti l'equilibrio, il pudore e il buon senso della *Life of Samuel Johnson, LL. D.* del settecentesco James Boswell. Ma più dell'encomiastica e affettuosa lettura del Boswell, o degli assurdi palesi riscontrati nelle biografie suddette, sono interessanti qui i principi dell'Ellmann: da un lato, la sua diffidenza per le autobiografie, anche per quelle cosiddette sincere, perché sempre l'autore narrato è « personaggio » dell'autore narrante; dall'altro, la negazione delle tecniche psicoanalitiche come strumenti biografici, perché troppo interne al biografato, troppo tese a vederlo come

caso clinico e *in vitro*, cioè fuori della totalità del mondo in cui visse. Proprio su questo punto riposa la forza dell'Ellmann. L'artista per lui (e pensiamo a tutto il suo lavoro di biografo) non è un caso clinico, e nemmeno è determinato dalla società in cui vive, né questa da lui. Però della società l'artista è parte essenziale; e a sua volta l'opera d'arte è parte essenziale della società in cui fu scritta e in cui cade. L'opera, la società, l'autore, sono per l'Ellmann un *continuum* che non si può frazionare nemmeno per comodità d'analisi. E questo è critica storica nel migliore dei sensi raggiunto finora.

### Shakespeare in teatro

Nel 1623, sette anni dopo la morte di Shakespeare, i suoi amici Heminge e Condell ne pubblicarono i drammi in in-folio; il che voleva dire proporli non più come opera di teatro soltanto, ma anche come opera di lettura, di biblioteca. È da allora che nasce, inconsciamente, il problema di dove sia il vero Shakespeare; nel teatro, sul palcoscenico e nella parola degli attori, oppure nella lettura tranquilla del proprio studio? Già il Lamb (fra i romantici uno dei maggiori entusiasti del teatro elisabettiano) nel 1818 scriveva: « Sembrerà un paradosso, ma non posso non credere che i drammi di Shakespeare siano fra i meno intesi per il teatro »; e ne adduceva a ragioni maggiori la sottigliezza psicologica dei personaggi, le sublimi immagini poetiche: tutte cose, diceva, che alla rappresentazione si perdono; e contro l'antico proverbio « vedere è credere », di fatto (afferitava) « la vista distrugge la fede ». In parte è vero: non certo tutto quello che si può recepire leggendo può essere recepito in teatro; e per di più (verrebbe fatto di chiarire) troppo spesso la regia, sovrapponendosi al testo, ne oblitera almeno una parte — e il Lamb non pensava a regie volutamente interpretative, o dissacranti, o comunque « libere » ma solo a regie ingenuamente « fedeli », al massimo lussuose, che volevano far vedere cogli occhi della carne il castello di Macbeth, o il giardino di Giulietta, o la camera di Desdemona, o il bosco incantato del *Sogno di una notte d'estate*.