

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*.

Basterebbe, a smentire il Lamb, constatare che di tutti i drammaturghi suoi contemporanei lo Shakespeare è ancor oggi quello che si rappresenta di più, quasi l'unico, anzi, ad esserlo popolarmente ancora; ma la sola constatazione non basta. La verità infatti è che per apprezzare compiutamente Shakespeare bisogna sia leggerlo che vederlo (anzi, rileggerlo e rivederlo); e poi ancora, è anche vero (quasi d'accordo col Lamb) che nella cultura del nostro tempo, lo Shakespeare autore classico, lo Shakespeare di lettura, sopravanza ormai lo Shakespeare di teatro. Tuttavia la distinzione, anche se fatale, è soltanto nostra. Lo Shakespeare i propri drammi li concepì in teatro e per il teatro, per i suoi attori, il suo palcoscenico ed il suo pubblico; la lettura, infatti, non gli interessava, e dei propri drammi non curò mai un'edizione né in quarto né in-folio.

Il teatro di Shakespeare, però, non era il nostro teatro. Soprattutto non aveva scene (né camera di Giulietta, né castello di Macbeth, né bosco incantato): soltanto un palcoscenico di una settantina di metri quadri, con solo gli attrezzi mobili assolutamente necessari, e con qualche particolare architettonico (una loggetta coperta, una stanza interna separata da una tenda, delle colonne) che poteva servire anche per la recitazione, sempre che la fantasia del poeta e del pubblico lo tramutassero in qualcosa d'altro (per esempio: nella *Giulietta e Romeo* la loggetta in un balcone e la stanza interna in una tomba). Alla fantasia del pubblico, oltre che alla Musa, Shakespeare fa appello (è notissimo) nel coro iniziale dell'*Enrico Quinto*.

Generalmente il pubblico elisabettiano si contentava delle scarse indicazioni sceniche emergenti dal dialogo o, forse, da qualche cartello; non così però Shakespeare, cui l'assenza di scena dipinta, visibile, è motivo per la creazione di una sua « scena verbale », auditiva, e motivo anche, naturalmente, di poesia. Così, per esempio, nel *Macbeth*, quando Re Duncan e Banquo giungono sotto le mura del castello: « Questo castello è in posizione amena: l'aria, agile e dolce, si raccomanda da sé ai nostri sensi ». « Quest'ospite dell'estate, il rondone abitatore dei tempi, prova con la sua amata stanza che qui il fiato del cielo odora amoroso; non c'è cor-

nice, contrafforte, sporto o vedetta, ove non abbia costruito il suo pendulo letto e la sua culla geniale. Ov'essi più spesso nidificano e procreano (l'ho notato) l'aria è delicata ». (I. VI. 3-10). Non è il caso di stare a osservare qui il contrasto fra il sereno aspetto esteriore e ciò che accadrà nel castello; piuttosto si ricordino i « questo »: « questo castello », « quest'ospite dell'estate ». I dimostrativi sembrano chiedere il gesto indicativo degli attori, ma non ci sono né castello né rondoni: non ci sono che le parole di Shakespeare.

Tutto questo è ben noto, ma il libro di Masolino D'Amico, *Scena e parola in Shakespeare*, uscito quest'anno da Einaudi, vuole andare un po' oltre, e mostrare al lettore italiano come « Shakespeare fuse la parola agli elementi scenici del teatro per creare l'illusione di ambiente, e allo stesso tempo (a volte) un effetto drammatico particolare » (p. 170). L'assenza di scena visiva, per Shakespeare, non fu dunque soltanto « occasione di poesia », ma « occasione di poesia drammatica », cioè di una poesia non soltanto « descrittiva » (di fatto indipendente dal teatro stesso), ma di poesia nel dramma e per il dramma. Direi che l'intento nel complesso è raggiunto, magari con qualche preoccupazione eccessiva per una regia filologicamente attendibile ma anche attuabile oggi (si vedano, per esempio, le pagine 126-27 sull'impossibilità di mettere in iscena adeguatamente il *Sogno di una notte d'estate*); il problema però è insolubile, perché di fatto « qualcosa » c'era, oltre alle parole del dramma anche nel teatro di Shakespeare.

Cosa ci fosse, però, non sappiamo, e certamente non sempre lo stesso: anche allora la scenografia del teatro pubblico non era quella del teatro di corte; e per di più il rapporto fra testo e scenografia è certamente mutato fra la rappresentazione, ad esempio, del *Sogno di una notte d'estate* (stagione 1595-96) e quella della *Tempesta* (stagione 1611-12). Certo è che le rappresentazioni nude che oggi si fanno, che vogliono anche lo spettatore partecipe della « musa di fuoco » dell'autore, sono più vicine al teatro di Shakespeare che non quelle naturalistiche dell'Ottocento o quelle fantasmagoriche in qualche giardino incantato da sé e non dalle parole di Shakespeare.

SERGIO BALDI