

NOTE SU SHAKESPEARE E LE AVANGUARDIE STORICHE EUROPEE

Se c'è una produzione critica sterminata, un vero e proprio *mare magnum*, è quella relativa a Shakespeare. Eppure anche qui esistono serie lacune. Una di queste, tra le più clamorose, riguarda Shakespeare e il variegato e articolato rapporto che le avanguardie storiche europee hanno stabilito con il Bardo. Sono veramente pochi gli approfondimenti in questa direzione. Almeno fino a un decennio fa, quando si è avviata la ricerca lungo questi binari, gli studi in proposito hanno riguardato soprattutto l'avanguardia britannica. Di fatto, l'argomento è assente dalle pagine dei più quotati repertori della stagione modernista. Si prenda in considerazione il decano degli studi in questo settore, il compianto studioso canadese Hugh Kenner. Nel suo vasto panorama delineato in *The Pound Era* (1972) – un panorama che inaugura la storiografia del modernismo in una prospettiva dagli ampi e documentati orizzonti – Kenner ha solo poche righe al riguardo, circoscritte a Wyndham Lewis e a T.S. Eliot. E il volume *Modernism* della Penguin, che risale al 1976 – il ben noto vasto affresco a più voci coordinato da Bradbury e McFarlane che include anche le avanguardie storiche extra-europee – ignora del tutto il fenomeno. Se lasciamo gli storici del modernismo e prendiamo in considerazione gli *scholars* di Shakespeare, constatiamo che anche in questo settore l'investigazione sullo Shakespeare dei modernisti, almeno fino agli anni settanta/ottanta, è scarsa, e quando l'indagine prende rilievo, essa esce raramente dall'ambito insulare anglosassone.

1. *The Modernist Shakespeare*

Nel 1991 è uscito presso l'oxfordiana Clarendon Press il volume di uno studioso americano, Hugh Grady, ripubblicato quattro anni dopo in edizione paperback. Non solo il titolo – *The Modernist Shakespeare* – ma anche l'accattivante copertina (che riportava una delle illustrazioni più note del *Timon of Athens* di Wyndham Lewis risalente al 1910-1911), erano decisamente promettenti: era quindi logico attendersi un discorso critico su Shakespeare e le avan-

guardie storiche che nessun volume, voglio dire nessuna consistente monografia dedicata esclusivamente al tema, aveva mai affrontato fino ad allora. Ma basta leggere qualche pagina dell'introduzione per rendersi conto che il titolo era stato molto probabilmente scelto dalla casa editrice perché – con la voga in corso del modernismo – avrebbe venduto di più: un'ipotesi maliziosa ma del tutto attendibile. Di fatto lo studioso si propone di offrire una rassegna soprattutto della critica accademica shakespeariana a partire – si badi – dagli anni postbellici del primo conflitto mondiale. Si tratta di un *terminus a quo* che esclude per definizione cronologica l'avanguardia storica degli anni ruggenti, quella fase eroica dell'*avant-guerre* in cui vedono notoriamente la luce i movimenti avanguardistici più radicali e creativi: dal cubismo all'espressionismo, dal futurismo al cubo-futurismo e a tanti altri "ismi". Tutti movimenti, questi ultimi, che in *The Modernist Shakespeare* non sono nemmeno menzionati. Né balzano alla ribalta – anche se si situano dentro l'arco cronologico eletto da Grady – le avanguardie che nascono negli anni del primo dopoguerra, come il dadaismo e il surrealismo. Per Grady "modernist" e "modernism" sono in realtà Novecento *tout court*, sicché la sua è una ricognizione della critica accademica shakespeariana del XX secolo: genericamente "modernist" fino agli anni ottanta e poi, dal quel periodo in avanti, genericamente "post-modernist".

Ad una lettura più approfondita ci si avvede che quando l'autore tenta una definizione di "modernism" meno approssimativa, lo studioso intende riferirsi a quella nozione di "modernism" che aveva pieno corso presso il *New Criticism* americano a partire dagli anni quaranta. Erano gli anni in cui le avanguardie, anche per la progressiva professionalizzazione dell'insegnamento universitario, avevano subito un processo di addomesticazione e canonizzazione, un processo avviato dall'Accademia che era andata istituzionalizzando gli studi sul modernismo. Questo è il quadro che emerge nelle pagine dedicate da Grady a Cleanth Brooks, Robert Heilman, John Crowe Ransom, Allen Tate e a quelli che lo studioso americano, visto che scrive dalla Pennsylvania, chiama i «British analogues»: I.A. Richards, William Empson, F.R. Leavis (ovvero la Scuola di Cambridge del *close reading*, che come ognuno sa sono i fondatori di tale indirizzo, e quindi precedono gli americani – un indirizzo poi diramatosi negli Stati Uniti).

La verifica che in *The Modernist Shakespeare* manca qualcosa di molto importante si evince indirettamente dal fatto che Grady individua la fondazione di un nuovo paradigma critico – paradigma che segnerebbe una vera e propria svolta nella critica accademica shakespeariana – nella prima produzione di G. Wilson Knight. Quindi – e con buone ragioni – non il critico discusso, eccentrico e mistico a venire, ma lo splendente Wilson Knight degli anni Trenta, che licenzia opere divenute presto di fama internazionale, quali *The Wheel of Fire* (1930), *The Imperial Theme* (1931), *The Shakespearian Tempest* (1932). Giustamente Grady mette in chiaro che la novità del discorso critico di Wilson Knight consiste nell'aver riconosciuto e nell'aver analizzato con straordinaria finezza e grande forza suggestiva il densissimo tessuto simbolico-metaforico che informa il linguaggio di un *Anthony and Cleopatra*, di un *Timon of Athens*, o di un *King Lear*. E ciò in forza di un'esegesi che per la prima volta nell'ambito della critica accademica shakespeariana, almeno con quella sistematicità e coerenza impiegata dal Wilson, si incentrava non sulla dimensione temporale (che

insegue lo svolgimento sequenziale del *plot*, lo sviluppo lineare dei personaggi, insomma la tradizione ottocentesca di esegesi realistico-naturalistica culminata nel classico di A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 1904) ma anzitutto sulla dimensione dello spazio senza tempo, vale a dire sull'atemporalità che trascendeva le coordinate e i dettagli empirici del dispiegamento tragico.

In un'efficace puntualizzazione teorica (contenuta nel primo capitolo di *The Wheel of Fire*), Wilson Knight scriveva: «[...] to receive the whole of the poet's vision [...] One must be prepared to see the whole play in space as well as in time»¹. E immaginarsi mentalmente l'opera nello spazio voleva dire cogliere la ripetizione o l'occorrenza di un elemento (un'immagine, una parola, un tema) disposti nello spazio a guisa di un *pattern* altamente significante, un *pattern* fatto di *imagery* e di simboli. Questa impostazione anticipa ciò che Joseph Frank (di cui diremo) prospetterà in seguito come la tipica strutturazione di un testo modernista, un testo costruito su giustapposizioni sincroniche e non sviluppi temporali.

Senonché Grady non si avvede che l'ermeneutica spaziale di Wilson Knight – ne fosse o no Wilson Knight consapevole – affondava le radici nella nozione e nella pratica della spazio simultaneo attuato storicamente dalle arti, in prima istanza dalla pittura cubista e soprattutto del futurismo e dell'orfismo negli anni prebellici, ripresa successivamente, ma già a partire dall'*avant-guerre*, dalla poesia e dalla narrativa sperimentale fin dalla produzione del primo Eliot e del Pound imagista, nonché nel Wyndham Lewis della pièce teatrale vorticista *Enemy of the Stars*.

Né è da passare sotto silenzio il duplice debito che lo stesso Eliot critico contrae con la categoria della simultaneità. Il primo debito è identificabile nella sua proposta del “metodo mitico”, che scaturisce dalla nozione del mito come simultaneità sovrastorica. Come si ricorderà, il “metodo mitico” è indicato da Eliot quale chiave per interpretare la spiazzante produzione modernista (nel caso in specie l'*Ulisse* di Joyce). Il secondo debito risiede nel suo famosissimo saggio del 1919 *Tradition and the Individual Talent* allorché Eliot postula, in un'opera contemporanea creativamente nuova, la compresenza simultanea di passato e presente. Secondo Eliot, l'«historical sense» implicava «a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence: a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order»².

Ma torniamo a *The Modernist Shakespeare*. Ciò che stupisce è che Grady non manca di ricordare che fu Joseph Frank a fornire una sistemazione dottrinale della letteratura spaziale in un saggio del 1945 destinato a grande notorietà (*Spacial Form in Modern Literature*, poi rielaborato nel suo volume intitolato *The Widening Gyre*, 1963). Senonché Grady lascia poi cadere i nessi intrinseci tra l'avanguardia pittorica europea pre e post-bellica e le coeve innovazioni “spa-

¹) G. Wilson Knight, *On the Principles of Shakespeare Interpretation*, in Knight 1964, p. 3.

²) Cfr. T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1919), in Eliot 1951, p. 14.

ziali” della letteratura modernista, da Eliot a Joyce, da Proust a Djuna Barnes, che al contrario, e con cognizione di causa, Joseph Frank era stato uno dei primi esegeti a focalizzare. Insomma nella pur interessante genealogia che il critico americano delinea inseguendo gli sviluppi della critica shakespeariana fino ai suoi esiti post-modernisti, è vistosa l’assenza dell’anello di fondazione di quella genealogia: quello delle avanguardie storiche europee pre e post-belliche, senza le quali risulta inspiegabile anche il paradigma spaziale introdotto dalla critica shakespeariana degli anni Trenta, nonché quella stessa nozione anti-mimetica, anti-naturalistica della tragedia come “dramatic poem”, che poi passerà in eredità al *New Criticism*, non solo americano.

2. *Shakespeare and Modernism e «Shakespeare-Tage»*

Anche il più recente volume di Cary Di Pietro, *Shakespeare and Modernism*, pubblicato dalla Cambridge University Press nel 2006, non va oltre il perimetro anglosassone, insomma rimane anglocentrico, ma allinea in uno stesso volume capitoli o paragrafi degni di nota, in cui si analizzano, in una varietà di tipologie e di ambienti culturali, i complessi rapporti con Shakespeare intrattenuti da alcuni protagonisti del modernismo britannico, quali Joyce e Virginia Woolf e – per il teatro e le sue vicende di riforma – personaggi di primo livello quali Edward Gordon Craig e Harley Granville-Barker. Altre parti del volume hanno al contrario decisamente poco a che fare con l’avanguardia storica. Si veda segnatamente il capitolo secondo («Sex, lies and historical fictions») che si sofferma troppo a lungo su un interprete pittoresco di Shakespeare – Frank Harris – un prolifico giornalista e saggista, giustamente ignorato anche dalla *scholarship* shakespeariana più corviva. Autore di contributi scandalistico-divulgativi (*The Man Shakespeare* [1909], *Shakespeare and His Love* ecc.) Harris, per non dire altro, intreccia fantasiose triangolazioni amorose del Bardo con il «fair youth» e la «dark lady» dei *Sonetti*, ma senza il gioco sottile e le raffinatezze di un Oscar Wilde.

3. *Nietzsche, la Storia, T.S. Eliot*

Sono dell’avviso che non si potrà prescindere da alcuni autori che hanno inciso profondamente, specie negli anni anteguerra del primo conflitto mondiale, sui rapporti tra Shakespeare e le avanguardie storiche europee. Farei anzitutto il nome di Nietzsche. Chi scrive, in linea con la posizione avanzata già circa un trentennio fa da un germanista insigne, Giuliano Baioni, condivide l’opinione dello studioso che considera Nietzsche il vero padre di tutte le avanguardie. Tra i maestri della “scuola del sospetto” (Marx, Nietzsche, Freud) è soprattutto Nietzsche a esercitare un ruolo determinante e un fascino enorme presso i modernisti. Il suo pensiero agonistico tra fine Ottocento e i primi decenni del Novecento pervade largamente tutta la cultura europea. Le avanguardie sto-

riche fanno propria la diagnosi della decadenza e della crisi dei valori fatta da Nietzsche; accolgono la sua alternativa radicale al diffuso sentimento della fine del mondo; e traggono enorme stimolo dalla tesi nicciana del primato dell'arte, dell'arte come redenzione, come tramite per la legittimazione dell'esistenza. I modernisti si appropriano della cultura del tragico riproposta dal filosofo dello smascheramento, con cui fomentano le loro istanze, ad un tempo trasgressive e ludiche. È sotto l'egida di Nietzsche e delle sue «considerazioni inattuali» che essi, prendendo atto del suo messaggio dirompente e della sua rivolta antiborghese, si votano all'insubordinazione e alla «trasvalutazione di tutti i valori». Anche lo stile aforistico e fulminante di Nietzsche contagia la scrittura «nomade» e trasgressiva di non pochi modernisti. Innumerevoli sono le attestazioni che documentano la sua azione catalizzante, l'appassionata frequentazione delle sue pagine: lo scrittore espressionista Alfred Döblin, per non citare che un esempio tra i moltissimi, lo legge «come le fiamme leggono il legno»³. Gottfried Benn, al vertice tra i poeti espressionisti, lo considera «la gigantesca figura dominante dell'epoca post-goethiana»⁴. Nell'accesa polemica contro il passato, anche Ezra Pound, andrà ribadendo l'ingiunzione nicciana che «i morti» non debbano «seppellire i vivi», già ripetuta da Apollinaire. Sia nell'ambito letterario sia in quello artistico, la presenza del «vero plasmatore dell'anima del nostro secolo» (in questi termini Ardengo Soffici definisce l'autore di *Così parlò Zarathustra*), è fortemente avvertibile non solo nella cultura tedesca (Hofmannsthal, Stefan Gorge, Georg Trakl, Musil, Broch, Thomas Mann, Spengler, Benjamin) ma, nonostante episodiche denegazioni – che non valgono se non a confermarne il debito – anche in quasi tutte le altre aree, in protagonisti quali Bergson, Apollinaire, Gide; tale presenza non è meno agevolmente documentabile nei futuristi (Marinetti, Soffici, Palazzeschi ecc.) nonché presso i dadaisti, surrealisti e tra i pittori fortemente innovativi (Edward Munch, De Chirico, Savinio, Picabia, Grosz ecc.) e qui l'elenco potrebbe continuare a lungo.

Shakespeare è un monumento storico, è un classico del passato, e pone il problema della relazione che la cultura contemporanea ha o dovrebbe avere, con la Tradizione, ovvero con la Storia *tout court*. E nella cultura europea è difficile trovare un saggio che abbia avuto, e non solo nella sfera umanistica, una ripercussione così profonda e ampia come la celeberrima *Seconda Considerazione Inattuale* di Nietzsche pubblicata nel 1874 con il titolo *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Può riuscire illuminante abbozzare qui una veloce riprova.

Tenendo presente la diffusa e intensa sofferenza delle avanguardie storiche, in specie quelle esagitate iconoclastiche prebelliche, verso lo *status quo* e verso il passato, si consideri con quali parole Nietzsche eleva la sua protesta antistoricistica, con quale *animus* Nietzsche si scaglia contro il peso intollerabile e il soffocante fardello del passato.

Il filosofo con il martello denuncia «la febbre storica divorante»⁵ in cui «la vita intristisce e degenera»⁶; si appunta polemicamente contro «il passato

³) Cit. da Cantarutti 1994, p. 10.

⁴) Gottfried Benn, *Nietzsche cinquant'anni dopo* (1950), in Benn 1992, p. 254.

⁵) Nietzsche 2007, p. 3.

⁶) *Ivi*, p. 4.

che deve essere dimenticato, se non vuole diventare l'affossatore del presente»⁷; protesta contro «il senso storico» che «non conserva più ma mummifica la vita» e contro la «storia antiquaria» che «degenera nel momento stesso in cui la fresca vita del presente non la anima e non la ravviva più». E «allora», prosegue Nietzsche: «si osserva il ripugnante spettacolo di una cieca furia collezionistica, di una raccolta incessante di tutto ciò che una volta è esistito. L'uomo si rinchiude nel tanfo» e il suo talento si abbassa «a un'insaziabile curiosità o meglio a un'avidità di cose vecchie e di tutto»⁸.

È questa una protesta che, per fare un solo esempio, riverbera intensa, ancora quasi cinquant'anni dopo, in «Nestore», il secondo episodio dell'*Ulisse* di Joyce (1922) che non a caso ha per tema la storia. E chi non ricorda il verdetto del ribelle Stephen: «History is a nightmare from which I try to awake»? In «Nestore» ci imbattiamo in una storia simbolicamente fossilizzata nello studio stantio del preside della scuola dove il giovane Stephen insegna. Lì si ammucchiano, rivelative dell'afoso collezionismo antiquariale di Mr. Deasy, le conchiglie riposte nel freddo mortaio di pietra, morto tesoro, vuoti gusci abbandonati dalla vita. Tutte cose che, insieme con altre logore suppellettili che arredano lo studio del preside su cui lo sguardo inclemente e insistito di Stephen si posa, emanano un'atmosfera funeraria, sepolcrale, così contigua al campo semantico delle metafore di polvere corruzione e morte mobilitate da Nietzsche in strenua polemica con il culto mortifero della storia e del passato, responsabile, secondo il filosofo, della «spaventosa ossificazione del nostro tempo, quell'inquieto stridore di ossa»⁹.

E sul discrimine di Nietzsche antistoricista, abbiamo già una prima divaricazione tra le avanguardie. Da una parte quelle che vogliono programmaticamente fare una sistematica *tabula rasa* della Tradizione, del passato, della memoria storica, dei classici, come i futuristi, i cubo-futuristi e un'ala radicale degli espressionisti prebellici; e dall'altra, le avanguardie che, pur processando severamente la storia, recuperano, ma solo selettivamente, e in direzione tutt'altro che archeologica, la Tradizione, come sarà in particolare, ma non solo, del modernismo britannico.

Dopo Nietzsche, pare a chi scrive che un riferimento obbligato sia costituito dal saggio epocale di Eliot, *Tradition and the Individual Talent*¹⁰, non soltanto per gli studiosi del modernismo britannico, ma anche per le altre avanguardie europee. Non conosco un altro intervento più incisivo e più stimolante di quello del futuro autore della *Waste Land*, che sia stato scritto da altri intellettuali in Europa sul rapporto tra la produzione contemporanea e l'eredità del passato. Neanche la sofferta stigmatizzazione della crisi fatta da Valéry dopo l'immane catastrofe bellica, nel pathos di una sua lucida denuncia (*La Crise de l'Esprit*,

⁷) *Ivi*, p. 8.

⁸) *Ivi*, p. 27.

⁹) *Ivi*, p. 78.

¹⁰) Su questo saggio si vedano gli atti del Convegno internazionale tenuto presso la Facoltà di Lettere di Milano nel maggio del 2004, pubblicati nel 2007, a cura di Giovanni Cianci e Jason Harding, dalla Cambridge University Press, e ristampati in edizione paperback dalla stessa casa editrice nel 2009.

1919, che è dello stesso anno¹¹⁾ appare, al confronto, della stessa portata critica, anche perché esso ha come riferimento quasi esclusivo l'area francese che per Valéry coincide con la cultura europea *tout court*. Si tenga presente inoltre che proprio per l'anno in cui fu pubblicato – il 1919 – il saggio eliotiano si fa altresì portatore dei valori di recupero e rivalutazione dell'eredità del passato che negli anni del dopoguerra confluiscono in quell'ampio fenomeno del *rappel à l'ordre*, che abbraccia non solo le arti figurative ma la stessa letteratura in tutta Europa.

Sono dell'avviso che analizzando i rapporti con il Bardo, insomma le valutazioni o le riscritture di Shakespeare fatte dalle avanguardie postbelliche, si debba tener conto di questa nuova saliente fase della cultura europea.

Contrariamente a quanto sostenuto da una semplicistica lettura ideologica del fenomeno, nella maggior parte dei casi non si è trattato di involuzione, o di mera restaurazione, bensì di una sperimentazione che andava assumendo, dopo l'esperienza traumatica della guerra, in una temperie socioculturale profondamente mutata, forme e svolgimenti diversi, altrimenti declinati. La *finis avanguardiae*, ovvero la cesura con la *pars destruens* antebellica, non approdava necessariamente agli arcaismi e all'accademia. Dopo la fase euforica, convulsa d'anteguerra, seguiva un periodo di assestamento. Si decantavano le poetiche dell'avventura e del disordine, s'imponeva il consolidamento e un approfondimento dei risultati raggiunti. Lontano da febbrili antagonismi e militanze distraenti, il nuovo clima della ricostruzione poneva le basi per innovazioni ancora più audaci all'insegna di una creatività più matura. Senza imposizioni di fedi, formule, scuole o movimenti, un nuovo confronto con i classici e una diversa riflessione critica sulla tradizione e sulle sue potenzialità ridavano stimolo alla ricerca, aprivano nuovi orizzonti euristici, contribuivano a ricostruire un nuovo linguaggio e a sollecitare inedite esplorazioni. È il caso soprattutto del modernismo anglo-americano dove ha luogo una sperimentazione vertiginosa che culmina nell'*annus mirabilis* del 1922, con la pubblicazione della *Terra Desolata* di T.S. Eliot, dell'*Ulisse* di Joyce, e la formazione dei *Cantos in progress* di Pound. Ma è anche il caso, per indulgere a un altro esempio, del movimento postbellico del surrealismo (i due *Manifesti* di André Breton sono del '24 e del '29, ma la prassi è già operativa dal '19) che si riconosce largamente tributario di tradizioni culturali antecedenti, come l'esperienza di sfondamento del romanticismo tedesco e del simbolismo. Né si dimentichi che il surrealismo è anche un movimento che riporta alla ribalta testi emarginati nel passato, assunti ora come fondativi della storia dello "humour" («humour noire») che è – ad un tempo – categoria estetica ed esistenziale, nella tradizione "estrema" di Sade, Fourier e Lautréamont.

GIOVANNI CIANCI
Università degli Studi di Milano
giovanni.cianci@unimi.it

¹¹⁾ Valéry 1994, p. 40.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Benn 1992 G. Benn, *Lo Smalto sul Nulla*, a cura di L. Zagari, Milano, Adelphi, 1992.
- Cantarutti 1994 G. Cantarutti (a cura di), Alfred Döblin, *Scritti Berlinesi*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Eliot 1951 T.S. Eliot, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1951.
- Grady 1991 H. Grady, *The Modernist Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Nietzsche 2007 F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 2007.
- Knight 1964 G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, Cleveland (Ohio), Meridian, 1964.
- Valéry 1994 P. Valéry, *La crisi del pensiero*, trad. it. di N. Agosti, a cura di Stefano Agosti, Bologna, Il Mulino, 1994.

