

Da: «Godwin Club Italia», aprile 2003,
Letteratura e ipocrisia al tramonto dell'Età Vittoriana,
di Gaetano D'Elia

La casa editrice romana Empirìa pubblica il suo nono saggio dal titolo *Carmide a Reading: «Establishment», generi letterari e ipocrisia al tramonto dell'età vittoriana* di Franco Buffoni, direttore della rivista *Testo a fronte*, saggista (*Perché era nato lord. Studi sul romanticismo inglese*) e poeta (*Del Maestro in bottega*, sempre di Empirìa). Il primo capitolo, «Establishment, racconto e poesia al passaggio di secolo», si apre con «La favola culta come rifugio del desiderio di trasformazione». Qui l'autore manifesta subito la sua volontà interdisciplinare quando si riferisce, per esplicitare il senso del «desiderio di trasformazione» che caratterizzò la fine Ottocento, alle «Maschere» del pittore Ensor: il celebratissimo *Ritratto dell'artista circondato da maschere* viene compiuto venti mesi dopo *L'ipocrita felice* di Beerbohm (scrittore con cui si chiude il volume di Buffoni; si noti qui per inciso che anche il drammaturgo Thomas Bernhard nomina Ensor in riferimento all'attore Minetti). Questo desiderio di trasformazione è imparentato al «romanzo psicologico a sfondo interiore: il Bildungsroman goethiano e poi joyciano, manniano e lawrenciano; cioè il romanzo «favola» della trasformazione fisica, morale e intellettuale del sé, che tanto impregna il passaggio del secolo». Sono gli «scrittori di favole che (...) si assumono il ruolo di portatori di idee; ma lo fanno nel modo leggiadro e tenue di chi dubita e teme, e non più di entusiasmi vive ma di aforismi. Dando con ciò ulteriore prova di quell'irrazionalismo che, multiforme, percorre tutta la letteratura vittoriana, come reazione al conformismo ideologico e sociale» (Francesco Marroni, nel suo libro che affronta la narrativa inglese da Dickens a Hardy, parla di «disarmonie vittoriane»). Antesignano di questa critica al sistema fu il filosofo e scrittore William Godwin col suo «umanesimo radicale», più tardi seguito da Carlyle e dai neo-idealisti. In campo romantico Wordsworth, già nel 1792, «condannava radicalmente il senso del sistema parlamentare britannico, ma lo faceva da posizioni di «sinistra», da «rivoluzionario» innamorato della Rivoluzione francese». Shelley, invece, nella *Defence of Poetry* espresse la sua avversione al «metodo empirico e alla sua conseguente applicazione alla scienza politica». Il secondo capitolo è quello che dà il titolo al volume: Carmide è un personaggio dei *Poems* di Oscar Wilde del 1881, mentre Reading è la città nel cui carcere lo scrittore irlandese venne rinchiuso (si legga al proposito «The Ballad of Reading Gaol»). Wilde, tra il 1888 e il 1891 scrisse due raccolte di favole: *The Happy Prince and Other Tales* e *A House of Pomegranates*: la «tematica del sacrificio costituisce (...) la struttura portante di otto delle nove favole che compongono le raccolte». In *De Profundis*

(pubblicato, postumo, in tre fasi: 1905, 1949 e 1962) lo scrittore, in carcere, esaminò la sua dolorosa vicenda personale ed artistica. Tra l'altro vi si afferma che il sacrificio di Cristo è «atto d'artista, capolavoro. (E artisticamente un atto è tanto più valido quanto più è sublimemente inutile)». In una delle favole, *The Star Child*, le sofferenze del protagonista sono infeconde. Le favole, nel loro insieme, sono una «teoria di esempi – di conferme – dell'inutilità sociale e dell'incapacità eversiva del sacrificio». Mario Praz affermò che Wilde con *De Profundis* «cercò di bandire una nuova teoria estetica basata sulla sofferenza». Buffoni aggiunge che «quella teoria già permea di sé le favole». L'«inutilità del sacrificio e l'esaltazione idealistica dell'amore sono i cardini tematici delle favole». Il sacrificio, quindi, è inutile socialmente ma è un capolavoro, artisticamente. Queste nozioni di «sacrificio» e di «capolavoro» sono ribadite nelle ultime produzioni poetiche di Wilde. Il capolavoro per eccellenza è il «sublime del sacrificio d'amore» che «consiste nel (...) rimanere totalmente sconosciuto all'oggetto del sentimento amoroso». La sensualità di Wilde aveva bisogno, per soddisfarsi, di miti, riti e idoli. Oggetti di «infatuazione più o meno duratura» furono in altre poesie, per Wilde, la «Grecia, il cattolicesimo, il socialismo, i martiri della libertà, la massoneria, la rivoluzione, il papa, il re, Mazzini, il Risorgimento». Il terzo capitolo «Ipocrisia e immagine di sé: la narrazione in versi» si apre con «Rudyard Kipling poeta tra *Kultur* e *Civilisation*». Cosa accomuna Tessa nel primo Novecento milanese, Burns nella Edimburgo di fine Settecento e Kipling? L'intuizione che «tanto più il dialetto sarebbe risultato efficace [l'inglese lo adopera nelle *Ballate*] quanto più lo si fosse usato al di fuori del consueto «cliché» comico». Ma il metodo di Buffoni non contempla solo l'intreccio tra diverse letterature; all'interno di quella inglese s'instaura un confronto tra Tennyson e Kipling. Questi, a diciassette anni, compone *A Vision of India* a imitazione della *Vision of Sin* tennysonian. Richiamandosi a tratti a E. L. Masters, Kipling negli *Epitaffi* parla di figli: «An Only Son» e «A Son», immaginando, forse, «la morte di John, il proprio figlio diciottenne, arruolatosi volontario allo scoppio del conflitto e dato disperso dopo pochi giorni». Kipling voleva «cantare di gente semplice alla gente semplice». Oscar Wilde disdegnò «il realismo e la volgarità degli scritti di Kipling» che, da un lato, idealizza il «lavoro come mezzo di salvezza e di consolazione; dall'altro, la coscienza, del soprannaturale che si configura come visione del nulla, dell'oscurità, dell'abisso». Il lavoro (nell'esercito, per esempio) comporta «l'annullamento dell'individuo nella massa»: è questo «l'aspetto innovatore, forse rivoluzionario, di Kipling». Wilde sottolineava l'inutilità pratica del sacrificio, Kipling evidenzia la «funzionalità del dolore fisico a soffocare (...) le pulsioni sessuali», aspetto, questo, della «componente masochistica» del poeta. Si consideri il tardo *Hymn to Physical Pain* che, tra l'altro, appare una «riscrittura dell'*incipit* foscoliano «Forse perché della fatal quiete tu sei l'imgo». Dopo un paragrafo dedicato a W. B. Yeats *Cannide* si occupa di Walt Whitman e della sua «natura adesiva»,

un eufemismo della frenologia in riferimento all'omoerotismo del poeta americano di cui si sottolinea l'«ingenuo coraggio» e il «narcisistico gusto per la sfida anti-borghese». Emerson lodò Whitman ma ne prese le distanze in quanto uomo un po' come Montale fece con Penna (insistiamo su questa trasversalità del volume perché ne è uno degli aspetti più affascinanti). In una continua trama di rimandi, Buffoni afferma: se dunque «Kipling esalta il lavoro, Whitman esalta i corpi che lavorano». Vena omoerotica, questa, che lo accomuna a Saba e «proprio come Saba, anche Whitman – frustrato per la disattenzione della critica nei confronti della sua poesia – dopo l'uscita di *Foglie d'erba* prese ad autocensurarsi in terza persona» (altre rimozioni furono attuate da Giachino nella sua pur bella traduzione italiana di *Leaves of Grass*). Il quarto capitolo, «Ipocrisia e immagine di sé: la narrazione in prosa», inizia col paragrafo «Charlotte Brontë: *Jane Eyre*, i desideri della governante». L'incipit è folgorante con la scenetta dell'invito che la Brontë riceve a casa Thackeray alla presenza, tra gli altri, del cinquantatreenne Thomas Carlyle. Le sorelle scrittrici vissero nell'ambiente «irascibilmente militaresco» del padre, il reverendo Patrick Prunty che in omaggio a Nelson (duca di Brontë, dalla città siciliana di Bronte, cfr. il film di Vancini) cambiò Prunty in Brontë, con bella faccia tosta basata sulla omofonia delle due parole. In *Jane Eyre* Charlotte sventa il rischio dell'autobiografia romanzata che consiste nell'«eccesso di sequenzialità temporale, cioè nella prevalenza del dato cronachistico-temporale». Questo rischio non viene corso grazie a «continui arricchimenti della trama, con l'inserimento di nuovi personaggi, episodi, rivelazioni». Inoltre il personaggio eponimo, in contrasto alla «donna vittoriana, ridotta allo stato di femmina asessuata», diventa «un ideale contraltare femminista e libertario, vera e propria incarnazione del pensiero di Mary Wollstonecraft», prima moglie di William Godwin. Il paragrafo successivo è una vera rivelazione perché vi si tratta di uno scrittore sconosciuto, Hubert Crackanthorpe, i cui modelli furono Zola, Maupassant e Flaubert. Ma pur aderendo al naturalismo, Crackanthorpe «non raggiunge mai gli estremi del realismo sociologico. Egli non rappresenta l'uomo esclusivamente come prigioniero dell'ambiente o di malattie patologiche o ereditarie. Sia che ritragga l'uomo metropolitano o il contadino delle campagne francesi, cerca sempre di presentarlo nella sua dignità e integrità psicologica e umana»: l'«oggettività e l'impersonalità si affievoliscono a favore di un emergente soggettivismo, accompagnato dal gusto per l'approfondimento psicologico» (si veda la raccolta di racconti *Sentimental Studies*). Il libro si chiude con due paragrafi dedicati a Max Beerbohm. Nell'ambito della letteratura omoerotica Beerbohm, da un lato, ricorre alla «squisitezza dello «humour» e all'incanto dello stile», dall'altro, deve attuare «un tipo di violenza sottile (...) sul proprio testo».

Proust, per esempio, chiamò «Albertine l'essere dal collo robusto col quale intreccia le dita sul divano. In un contesto sociale variamente costrittivo nei confronti dell'«unspeakable vice» degli

antichi Greci, l'artista omoerotico può infatti sentirsi costretto a esercitare a sua volta il foucaultiano «potere di costrizione» sul testo, manipolando in varia misura il reale oggetto della narrazione, e persino giungendo, in alcuni casi limite a una specie di riflesso di Pavlov della scrittura. Si giunge al termine della lettura de *L'indifférent* di Marcel Proust, a esempio, e ci si chiede se fossero donne le «ignobili» persone con cui il protagonista s'incontra». Ma l'autore può anche «decidere di esporsi pubblicamente con il contenuto non manipolato del proprio testo. E ricordiamo, nell'immediato secondo dopoguerra, l'edizione in lingua francese di *Fabrizio Lupo* di Carlo Cocciali o di *Les amitiés particulières* di Roger Peyrefitte. Oppure può pubblicarlo, ma anonimamente o sotto pseudonimo, come *Le livre blanc* di Jean Cocteau». Questa rassegna dà il destro a Buffoni per una considerazione, in termini semiotici, del rapporto tra CSC (il contesto sociale costrittivo nei confronti dell'«unspeakable vice»), AGE (l'autore omoerotico), LOE (il lettore omoerotico), TM [il testo (variabilmente) «mascherato»] e TV (il testo-«verità»). Quanto all'aspetto sociologico dell'indolente e scettico Beerbohm si sottolinea l'importanza della «filosofia del «pericolo» come sola causa di pace, di concordia, di benessere». Teoria, questa, simile all'argomentazione di Kavafis: «Come faremo adesso senza i barbari?; dopo tutto erano una soluzione». Tale «filosofia sociale» di Beerbohm può essere tacciata di «scetticismo sterile» e di «amoralità politica» ma rimane «problematico dimostrare l'infondatezza della sua concezione». Essa rivela la «continuità filosofica in ambito vittoriano e post-vittoriano della concezione hobbesiana dell'uomo come un intrico di varie forme di egoismo, dalla cui azione combinata tuttavia deriva almeno la vitalità sociale». Se Oscar Wilde volle reagire a Hobbes «con la teoria del massimo grado di individualismo esposta in *The Soul of Man under Socialism*, Beerbohm – alle soglie del secolo che segna l'irruente entrata delle masse nella storia [cfr. anche Kipling e Whitman] pare più propenso a dividerne «in toto» i convincimenti». Chiudendo il cerchio, Buffoni termina il suo volume con Wilde, così come lo aveva iniziato e intitolato, in nome del rapporto di Beerbohm e Wilde con la filosofia e la trattatistica politica di Thomas Hobbes per il quale uno stato assoluto con la sua autorità «illimitata, indivisibile, irrevocabile», potrà porre rimedio all'egoismo dell'«homo homini lupus».