

Capitolo primo

Dall'alto e dal basso. Soprattutto, dal centro

1. *La battaglia dei «brows».*

Nel 1939 la casa editrice Faber and Faber – quella, per intenderci, che sotto la guida di T. S. Eliot pubblicava Pound e Cocteau, Vita Sackville-West, Siegfried Sassoon, la poesia di Auden, Spender e MacNeice – commissionò a Robert Graves e Alan Hodge un volume sulla storia politica, economica, sociale e culturale dell'Inghilterra negli anni compresi tra le due guerre mondiali. Con il titolo *The Long Weekend*, la corposa indagine così messa a punto offriva un ritratto parziale, certo, ma appassionante e informato di quei due decenni, cullatisi nell'illusione di una pausa momentanea della storia al ritmo del jazz e dei programmi musicali della neonata Bbc, prima del brusco risveglio imposto dalla recessione e dalle turbolenze geopolitiche europee. Il racconto, che si conclude con l'occupazione della Polonia da parte delle truppe naziste e la conseguente dichiarazione di guerra degli inglesi, è uno degli innumerevoli ritratti a posteriori di un'epoca che già allo sguardo dei contemporanei appariva come una fase peculiare, chiaramente distinguibile, della storia moderna. Insieme a Graves e Hodge, alla fine degli anni Trenta è un'intera generazione di intellettuali a impegnarsi in un corpo a corpo sofferto con il recente passato, del quale si provano a fissare i tratti distintivi attraverso il caso esemplare, il grande affresco collettivo, il manifesto generazionale.

Cyril Connolly, nel suo *Enemies of Promise* (1938), mischia autobiografia e storia per tracciare un bilancio retrospettivo delle tendenze più significative della letteratura inglese a partire dal 1900 circa. Divide allora il campo tra “mandarini” (tra i quali schiera Yeats, Eliot, Woolf, i Sitwell), ovvero gli eredi dell'estetismo tardovittoriano campioni di una scrittura sofisticata, elitaria, ardita nello stile; e “antimandarini”, i realisti o puritani (Kipling, Bennett e Wells, poi Maugham, Coward e Waugh) ancora legati a un'idea di letteratura a sfondo sociologico, una sorta di specchio nel quale il grande pubblico potesse riconoscersi, grazie anche a

una prosa priva di orpelli e cineserie. Joyce e Auden costituivano l'eccezione di scrittori capaci di prestare servizio in entrambi gli schieramenti, a seconda del periodo. Le due fazioni si sarebbero contese la supremazia sulla scena culturale del recente passato con risultati alterni: i realisti avevano trionfato nei primi quindici anni del secolo approfittando della reazione contro le raffinatezze un po' morbide del decadentismo, per poi soccombere nel decennio di *Mrs Dalloway** e *The Waste Land**, prima di riconquistare nuovamente terreno negli anni Trenta.

Pur nel suo schematismo, il *memoir* di Connolly ha il pregio di riconoscere l'importanza di scrittori poi trascurati nelle storie letterarie, come Maugham e Waugh, ma rimane comunque ancorato a una certa idea di letteratura "alta", che si esprime sostanzialmente nello sperimentalismo formale degli anni Venti, gli anni di Bloomsbury e di Eliot, e nella scrittura impegnata del decennio successivo, di appannaggio quasi esclusivo della poesia politica di Auden, Spender, MacNeice. Nel Modernismo, insomma, come movimento che ha finito con l'incarnare lo spirito e le intenzioni di una fetta sostanziale del secolo appena concluso. Questo grazie soprattutto all'opera di istituzionalizzazione di un canone letterario esclusivo, e diffuso con fervore quasi religioso, compiutasi nelle aule dell'università di Cambridge già negli anni Venti, quando la letteratura inglese aveva debuttato come disciplina universitaria: i profeti del cosiddetto *New Criticism*, che in quelle aule formavano gli intellettuali della generazione successiva, assimilarono la modernità della letteratura di lingua inglese alla lezione di Eliot e Pound, sancendo un predominio che si sarebbe rivelato assai longevo.

Lo schema, con qualche variante che non ne ha mai intaccato la sostanza, ha sorretto decenni di analisi critica e spesso informa ancora di sé corsi universitari e opere di divulgazione, come se quarant'anni di poesia, narrativa, saggistica potessero ridursi a una decina di nomi in grado di abbagliare con il loro (indiscusso) fulgore i tanti occhi che ancora si voltano a osservare una stagione culturale fecondissima. È come se l'ombra lunga del modernismo avesse oscurato tutto quanto non rientrasse nel suo progetto formalista e nelle sue affiliazioni impegnate degli anni Trenta, il che ha reso gli studi letterari focalizzati su quegli anni (paradossalmente, data la ricchezza del materiale letterario a disposizione) particolarmente

* Per i titoli seguiti da asterisco si rimanda ai capitoli della seconda parte del volume, *Lecture*.

ridondanti e autoreferenziali: un interrogarsi incrociato, ciclico, su Bloomsbury, sugli incontri tra Pound e Eliot, sulla *Auden generation*. Oppure, l'ampliamento degli orizzonti d'indagine è avvenuto semplicemente in direzione della riduzione all'etichetta modernista di pratiche letterarie che ad essa e a molti dei suoi precetti sono radicalmente estranee: è il caso di Forster e di Lawrence, che sono diventati per comodità modernisti "eretici", ma anche di Greene, Beckett e Lewis, per i quali si è coniato il termine di tardomodernisti, quasi che l'estensione del modernismo in senso cronologico fosse sufficiente ad ampliarne la capacità inclusiva.

Negli anni Settanta del secolo scorso, gli studi di genere – o femministi che dir si voglia – hanno cominciato a smuovere acque tanto stagnanti inserendo la figura di Virginia Woolf in un mosaico ben più ampio e articolato di romanzieri, poetesse, editrici che avevano recitato un ruolo di rilievo sul palcoscenico del primo Novecento. Salvo incorrere, nuovamente, nell'errore di ascrivere quei ruoli al medesimo copione modernista imposto ai colleghi di sesso opposto, anche laddove i testi così riportati alla luce avevano chiaramente imboccato strade culturali ed estetiche ben diverse. Per quel che riguarda più specificamente gli anni Trenta, invece, un intero firmamento di scrittrici (Rebecca West, Sylvia Townsend Warner, Elizabeth Bowen, Naomi Mitchison, tanto per limitarsi alle omissioni più colpevoli) è stato trascurato, se non completamente tralasciato dal racconto critico, proprio perché difficilmente catalogabile nelle categorie a disposizione, magari impegnato a misurarsi con generi "minori", come il romanzo storico e l'utopia, o ad affrontare più direttamente questioni di attualità e di politica. Nulla il modernismo della vulgata corrente poteva raccontare di quelle forme discorsive e delle istanze ideologiche che le sostenevano, come nulla poteva raccontare, più in generale, di tutti i generi popolari e commerciali – il giallo e la letteratura per l'infanzia *in primis* – che si affermarono presso il grande pubblico e giunsero a maturità espressiva proprio negli anni delle raffinatissime e sacrosante edizioni della Faber and Faber. E nulla è giusto che racconti, pena la distorsione di un progetto estetico e culturale chiaro e forte nelle sue manifestazioni; fondamentale, anche, per il valore indiscusso dei testi che ha prodotto, a prescindere dalla sua istituzionalizzazione postuma e dal succedersi dei nomi e delle definizioni via via assegnate e poi rimpiazzate dagli studiosi. Dal fanatismo, persino, di cui alcuni dei suoi protagonisti sono oggetto.

Il superamento vero degli imperativi del formalismo critico e della sua visione di una modernità che pareva vivere esclusivamente entro una dimensione estetica ha preso l'avvio dalla cosiddetta svolta culturale degli studi critici, collocabile appunto in quello scorcio di fine Novecento nel quale sono fioriti gli studi femministi. Semplificando, la nuova direzione intrapresa dall'accademia era quella di mettere in relazione il testo letterario con le condizioni materiali nel quale questo è stato prodotto, innescando un processo che richiedeva all'analisi testuale (il *close reading* dei formalisti) di collaborare con diverse discipline (sociologia, storia e storia economica, antropologia, ecc.), per illuminare gli innumerevoli meccanismi di produzione di significato messi in moto dall'opera letteraria in quanto pratica culturale a tutto tondo. Si cominciava a indagare, insomma, tutto quel che sta attorno al testo, ma che del testo concorre a definire origine, fruizione, diffusione.

Eppure, le icone del modernismo anglosassone (Joyce, Eliot, Pound, Woolf) hanno continuato a esercitare un fascino quasi sinistro su critici e lettori, opponendo una resistenza fortissima ai tentativi di farle dialogare con il più ampio contesto letterario dei primi quarant'anni del Novecento, contesto straordinariamente ricco e articolato dal punto di vista dei generi, dei linguaggi e delle loro contaminazioni reciproche. È solo in anni recentissimi, all'aprirsi del XXI secolo, che il panorama critico ha cominciato finalmente a modificarsi, ad ammorbidirsi potremmo dire, forse perché la forza con la quale il modernismo ha pervaso l'immaginario culturale collettivo consente ora di muovere passi più decisi nell'esplorazione di terreni ancora poco battuti, senza il timore che questo possa compromettere le posizioni acquisite. Come a dire che Woolf, Eliot e comprimari sono figure tanto solidamente piantate nel terreno comune della cultura europea del Novecento da permetterci di parlare liberamente di altri interpreti della modernità, della quale il modernismo è solo una delle possibili chiavi di lettura; di altri luoghi nei quali la cultura circolava, e in vesti alternative; di Agatha Christie, di Edith Nesbit e di P. G. Wodehouse, insomma, senza timori reverenziali, ma provando a mettere meglio a fuoco il contributo di ciascuno al variopinto universo letterario dell'Inghilterra di inizio secolo.

Come faceva già George Orwell, che in *Coming up for Air* (1939) si aggira metaforicamente tra gli scaffali della letteratura inglese pescando tra generi e nomi, all'inseguimento di una formazione certo borghese, ma felicemente anarchica nelle scelte e nel gusto.

Nella lista delle letture che lo accompagnano durante l'adolescenza compaiono i bestseller dell'epoca, oggi ampiamente dimenticati (chi, anche tra i lettori piú forti, conosce *The Lives of a Bengal Lancer*, di Francis Yeats-Brown? Forse i cinefili, visto che ne è stata fatta una riduzione cinematografica con Gary Cooper nel ruolo del protagonista. Pure, il romanzo fu insignito del James Tait Black Memorial Prize nel 1930, anno della sua pubblicazione). Non mancano i polizieschi, Sherlock Holmes in testa, le storie dell'orrore e i western, cosí come i racconti d'avventura che tanta parte avevano avuto nella costruzione propagandistica dell'immaginario coloniale. Le letture piú impegnate arrivano qualche anno dopo, ma non sfiorano nemmeno i testi ora canonici dello *high modernism*, comprendendo piuttosto la narrativa di Wells e dell'americano Compton Mackenzie. Cita anche Conrad, a un certo punto, ma per aggiungere immediatamente che *Victory* l'aveva annoiato a morte. Lawrence, di nuovo Conrad, poi Kipling e sempre Wells avrebbero costituito le letture anche della maturità, fianco a fianco con l'accostarsi, che immaginiamo inevitabile, alla letteratura piú sperimentale dei contemporanei, della quale però non c'è traccia nella narrazione autobiografica.

Il catalogo, erratico ed emancipato, delle letture del giovane Orwell rappresenta uno spaccato piuttosto rappresentativo dei gusti di un pubblico capace di accostarsi con lo stesso piacere a una narrativa di evasione di qualità e al romanzo realista edoardiano, con occasionali sortite nel terreno della letteratura *highbrow*; certamente piú rappresentativo del comportamento del lettore medio di quanto non possa esserlo il circolo ristretto degli avidi lettori della prosa di Joyce e dei versi di Eliot, abbonati alle riviste letterarie del modernismo militante che quei testi ospitavano. Se il tentativo, in queste pagine, vuole essere quello di invitare a uno sguardo panoramico non pregiudiziale sulla letteratura dei primi decenni del Novecento inglese, il catalogo di Orwell rappresenta un buon punto di partenza per raccontare anni nei quali convivono, dialogano, si scontrano il grave e l'effimero, le forme di intrattenimento popolare e i progetti editoriali piú sofisticati, il pubblico dei ragazzi e delle donne, i collezionisti e gli abbonati alle biblioteche. In altre parole, si vuole provare a delineare i confini della letteratura di quel periodo osservandola dall'interno, dal basso se vogliamo, mischiandosi il piú possibile ai lettori del tempo grazie anche al ricorso a strumenti spesso trascurati come la storia dell'editoria. Per evitare cosí, o almeno questo è l'intento, di ripercorrere per

l'ennesima volta la strada della letteratura partendo dall'alto e imporre poi, a cascata, schemi e modelli che finiscono per forzare i testi a parlare con voce altrui. O a tacere del tutto.

Entro tale prospettiva, appare fuorviante e riduttiva l'ormai classica contrapposizione tra realismo e modernismo: ovvero tra romanzo descrittivo, volto alla rappresentazione a tutto tondo di un microcosmo sociale e delle abitudini, azioni, fattezze dei personaggi che lo animano, e il romanzo impegnato a esplorare l'interiorità dell'individuo, tralasciando del tutto descrizioni e digressioni ad opera di una voce autoriale esterna per concentrarsi sulla soggettività dei pensieri e delle emozioni. Storicamente, ed etimologicamente, il polo antagonista del realismo è quello del *romance*, per usare la terminologia anglosassone, ove trovano dimora tutte le forme del sogno e dell'eccentrico; di un altrove geografico e storico che, sotto la lente dell'invenzione letteraria, si fa creazione di mondi, sogno utopico (o distopico), incarnazione di desideri e fantasie. La narrativa d'avventura, più o meno propagandistica delle glorie dell'impero, ma anche il romanzo di profantascienza e l'immenso arcipelago della letteratura per l'infanzia costituiscono una sorta di terzo polo senza il quale qualsiasi discorso sulla cultura inglese del Novecento risulterebbe monco. La modernità dei personaggi nati e cresciuti in quel secolo non coincide *tout court* con l'uomo inquieto e irrisolto del modernismo, ma anche con gli investigatori del romanzo giallo, l'aristocratico pasticciere di Wodehouse, i viaggiatori colti e ironici che percorrono le strade dell'Oriente, l'*everyman* del romanzo fantascientifico alle prese con il materializzarsi improvviso dei peggiori incubi di distruzione delle società occidentali.

Parlando di realismo, peraltro, è difficile pensare che questo possa esaurirsi nel triumvirato degli edoardiani Bennett-Wells-Galsworthy, condannati a soccombere di fronte all'avanzata di un romanzo "modernista" che avrebbe dominato incontrastato la scena culturale fino a tutti gli anni Trenta. Nei due decenni compresi tra le guerre mondiali, la partita col realismo è tutt'altro che chiusa e, anzi, si gioca su un terreno sempre più sbilanciato a suo favore. La classe media irrompe sulla scena culturale manifestando a pieni polmoni la propria estraneità tanto agli arabeschi della soggettività quanto al sensazionalismo a buon mercato della narrativa di consumo, e la letteratura diventa *middlebrow*. Si accomoda, dunque, negli interni domestici della borghesia, abbandonando la retorica del patriottismo eroico che aveva condotto il paese alla

guerra per concentrarsi su una quotidianità fatta di relazioni con i vicini, attività all'aria aperta e letture interessanti; colte anche, ma senza snobismi e preclusioni di sorta. Qualche viaggio, magari, e un po' di intrattenimento di buon gusto al cinema e a teatro. Nascono i sobborghi, che regalano l'illusione di una vita sana e "verde" a pochi passi dalle attrazioni culturali della metropoli, e la localizzazione da geografica si fa subito simbolica dello statuto ibrido della cultura *middlebrow*, forma parassitaria, potremmo dire, nella sua dipendenza dagli estremi per autodefinirsi, vuoi per negazione, vuoi per imitazione.

Il termine, apparso per la prima volta nel 1923 in un articolo del «Daily Chronicle», attraversa inizialmente i confini tra i generi, potendosi riferire alla musica come al teatro in maniera sostanzialmente neutra, senza alcuna accezione negativa. Semplicemente, identifica un modo di fruire la cultura scevro da sensi di inferiorità e obbedienza a gerarchie criticamente prestabilite. Un individualismo del gusto tipicamente borghese e anglosassone, insomma, che abbraccia il neonato romanzo rosa e il giallo, ma anche il sempiterno Bennett, lo humour dei romanzi di Stella Gibson e i consigli di Mrs Miniver. La vera e propria «battaglia dei *brows*», come è stata definita, si consuma negli anni Trenta, quando le grida di allarme lanciate dall'intelligenza contro l'abbassamento del livello culturale della nazione ad opera di romanzetti e periodici d'assalto prendono di mira anche la modernità disinvolta della nuova borghesia. In una famosa lettera, mai spedita, al «New Statesman», Virginia Woolf si interroga sul fenomeno *middlebrow* rovesciando in insipienza la sua non appartenenza alle parrocchie poste, rispettivamente, più in alto e più in basso della scala gerarchica della cultura. Incapace di formarsi autonomamente un'opinione e farsi guidare da un intuito sorretto da solide basi culturali, il lettore *middlebrow*, nel ritratto fattone da Woolf, legge quel che gli viene detto di leggere e finge di apprezzarlo perché così si dice sui giornali e alla radio. Da «Harper's Magazine» le risponde il direttore Russell Lynes, accusandola di voler semplicemente presidiare le posizioni acquisite e di un conservatorismo spocchioso che ancora vede nella cultura un privilegio per pochi. Detrattori si aggiunsero a detrattori, difensori a difensori, con tutti gli schematismi e le semplificazioni che sempre caratterizzano queste schermaglie ideologiche. A contendersi lo scettro erano un'avanguardia che cercava di essere nuova con gli strumenti elitari della sperimentazione formale e modalità più diffuse di risposta a una

modernità nella quale si riteneva di poter concedere il medesimo diritto di cittadinanza alla poesia di Yeats quanto alla commedia farsesca di Ben Travers. A fare da terzo incomodo, la cultura popolare, che in un complesso di forze tanto fluido e variegato, e con la spinta decisiva del cinema, prestava continuamente forme e temi ai piú blasonati cugini.

A prescindere dalle forme assunte dal confronto tra le parti, il dibattito infuocato intorno al pedigree della letteratura, preceduto di pochi anni dal botta e risposta da un giornale all'altro che aveva contrapposto "realisti" e "modernisti" (nelle versioni Bennett *vs* James, Bennett *vs* Woolf, Conrad *vs* Wells, Lawrence *vs* Joyce), e seguito, mezzo secolo dopo, dalla guerra al modernismo (espressa in una sequela di testi pugnaci sin dai titoli: *Beyond Modernism*, *Challenging Modernism*, *Bad Modernism*, *Outside Modernism*), testimonianza della vitalità dialogica e molteplice del Novecento letterario inglese, interprete di una modernità che attraversa trasversalmente generi, linguaggi e classi. Anche perché il mondo della cultura era sostanzialmente londinese e organizzato intorno a un numero piuttosto ristretto di istituzioni: ci si recensiva reciprocamente, si frequentavano i medesimi teatri, ci si riuniva nei medesimi salotti infervorandosi intorno ai medesimi temi. Amicizie, dediche e pubbliche manifestazioni di stima erano comuni almeno quanto la guerriglia perpetrata nelle arene ufficiali, e così le passioni, magari inconfessate, per gli stessi autori. Soprattutto, occorre fare i conti con il medesimo, effervescente, mercato.