

**ANNALI
DELLA
FACOLTÀ
DI
LINGUE
E
LETTERATUR
STRANIERE
DI
CA' FOSCARI**



PAIDEIA

XI, 2 1972

INDICE

L. MITTNER,	<i>Appunti autobiografici</i>	257
	<i>Pubblicazioni di Ladislao Mittner</i>	266
M. A. ASTURIAS,	<i>Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamer.</i>	273
G. BECK,	<i>Prolegomena ad textus</i>	287
G. BELLINI,	<i>Leggenda e realtà in «Hijo de hombre», di Augusto Roa Bastos</i>	305
E. BERNARDI,	<i>Quintus Fixlein e l'idillio programmatico</i>	327
P. BOTTALLA,	<i>Rapporti fra G. M. Hopkins e Dylan Thomas</i>	343
A. LIMENTANI,	<i>«A la fontana del vergier»</i>	361
F. MEREGALLI,	<i>Cervantes nella critica romantica tedesca</i>	381
G. MIGLIOR,	<i>La poesia di Philip Larkin</i>	397
M. MOLIN,	<i>Ludwig Anzengrubers Bedeutung als Erzähler</i>	415
G. NICOLETTI,	<i>Un mondo e l'altro</i>	423
S. PEROSA,	<i>Henry James e l'America</i>	443
R. SCHWADERER,	<i>Heute, Angesichts Hölderlins</i>	463
V. STRADA,	<i>Il racconto di Anton Cechov «Palata N. 6»</i>	473
N. VIANELLO,	<i>Per la formazione professionale del bibliotecario in Italia: proposte per la scuola e l'univ.</i>	493
NOTE E RASSEGNE		
E. CACCIA,	<i>Lettere inedite di Emilio Cecchi</i>	507
M. T. DAL MONTE,	<i>Note al «Marat-Sade» di Peter Weiss</i>	523
RECENSIONI		
T. TANNER,	<i>City of Words. American Fiction 1950-1970</i> (R. M. Zorzi)	529
A. FLEISHMAN,	<i>The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf</i> (R. Pasqualato)	530
T. FRANCESCHI,	<i>Lingua e cultura di una comunità italiana in Costa Rica</i> (L. Salvatore)	538
R. LOWELL,	<i>Poesie 1940-1970</i> (B. Tarozzi)	540

COMITATO DI REDAZIONE

Direttore responsabile: Sergio Perosa

Sezione Occidentale: Direttore: Sergio Perosa - Eugenio Bernardi, Ettore Caccia, Franco Merregalli, Gianni Nicoletti, Vittorio Strada

Sezione Orientale: Lionello Lanciotti, Franco Michellini Tocci, Gianroberto Scarcia

Autorizzazione del Tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

Dall'annata 1968 gli «Annali di Ca' Foscari» escono con periodicità semestrale.

Dal vol. IX, 1970, un terzo fascicolo annuo costituisce la «Serie Orientale» degli «Annali»

© Copyright 1973 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento 1973: L. 7.000 - C.c.p. 17/2224 intestato a Paideia - Brescia

Prezzo del presente fascicolo (4.009) L. 4.250

ANNALI
DELLA
FACOLTÀ
DI LINGUE
E
LETTERATURE
STRANIERE
DI
CA' FOSCARI

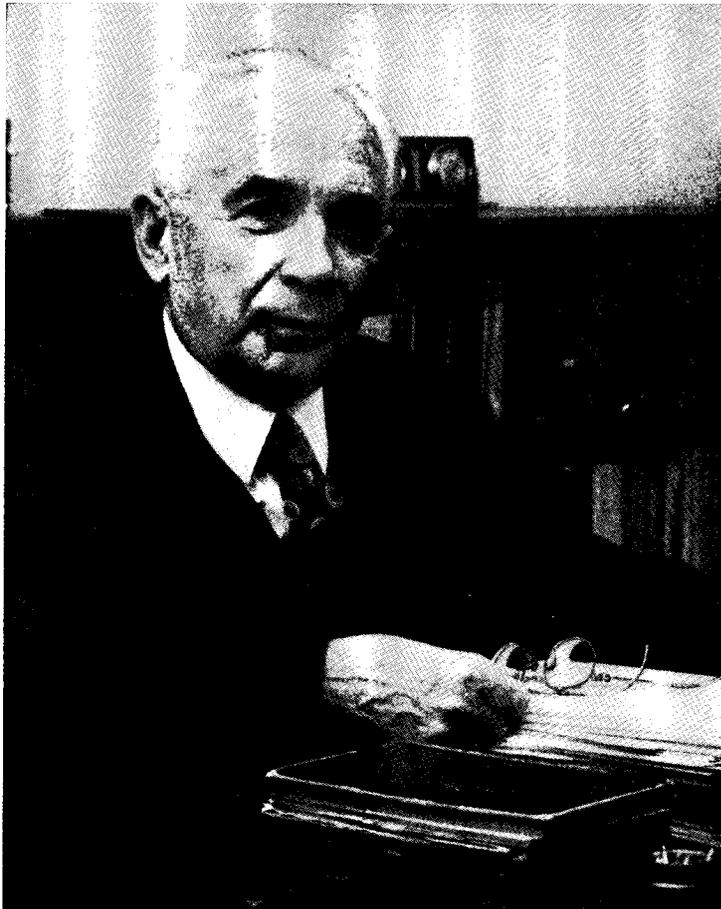
fascicolo in onore di

Ladislao Mittner



PAIDEIA

XI, 2 1972



LADISLAO MITTNER

PRESENTAZIONE

Si celebra quest'anno il settantesimo compleanno di un indiscusso maestro e di uno dei nostri più cari colleghi: Ladislao Mittner. Trent'anni giusti li ha spesi fra noi come titolare della cattedra di Lingua e letteratura tedesca. Per tutto questo periodo la sua è stata una delle voci più alte e ascoltate della Facoltà. Contemporaneamente, per le ragioni burocratiche dei limiti d'età, egli viene collocato fuori ruolo. Ma resta, s'intende, fra noi: e noi sappiamo che avremo ancora il privilegio di ascoltare questa sua voce, di averlo, esattamente come prima, fra noi.

Questo numero degli «Annali di Ca' Foscari» è a lui dedicato. Non si tratta di una Festschrift (in corso di pubblicazione in altra sede), ma di un doveroso e affettuoso omaggio al maestro, al collega e all'amico, com'egli, nella sua generosità, preferisce che lo consideriamo. Il numero si apre con alcune sue pagine autobiografiche di affascinante interesse e squisita sensibilità: possiamo solo augurarci che non restino isolate, ma trovino una loro continuazione. Solo motivi di spazio hanno impedito che accanto ai contributi qui presentati figurassero quelli di altri colleghi ed estimatori della Facoltà. Sono però tutti egualmente presenti in senso ideale in questa semplice testimonianza di affetto, dedizione e stima all'uomo e allo scrittore.

Non è questa né la sede né l'occasione per celebrarne le doti di studioso e l'attività di docente. Vorrei solo ricordare come fin dall'inizio, nonostante i suoi molti impegni, egli sia stato e continui ad essere di sostegno e guida all'attività della rivista, che ha in lui un ineguagliabile modello di serietà e rigore scientifici, di sensibilità e gusto, di varietà e profondità di interessi. Molti di noi, e anche chi scrive, sono stati suoi allievi; tutti abbiamo potuto apprezzare come in lui le qualità del maestro siano strettamente legate alle qualità dell'uomo. Voglia egli accogliere, in questo spirito, la nostra testimonianza e il nostro omaggio.

S. P.

Dato il carattere particolare di questo numero, il consueto «Repertorio bibliografico degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia» troverà posto nel prossimo numero.

FASCICOLO
IN ONORE DI
LADISLAO MITTNER

APPUNTI AUTOBIOGRAFICI*

(...) Quanto scrissi nel corso di ormai quasi mezzo secolo – articoli che si allungavano in saggi e poi talora bene o male si disponevano in volumi – ha la sua origine quasi necessaria in quell'ambiente ricchissimo di contrasti quanto mai stimolanti, ma non meno drammatici, per me spesso molto dolorosamente drammatici, che era la mia Fiume nel primo venticinquennio del secolo. L'ambiente sarebbe dovuto piacere a Musil ed io mi chiedo ancora perché egli nel suo grande romanzo sulla Vienna del 1913 non abbia riservato a Fiume neppure un piccolo posticino. Ora mentre io, dato il mio nome che indica tre diverse nazionalità, ero sempre accolto da tutti con l'immane domanda: «Ma Lei è tedesco o ungherese o italiano?» (domanda che negli anni della prima e seconda guerra, del primo e secondo dopoguerra poteva assumere un tono pericolosamente inquisitorio), con la scoperta, appunto, di Musil, che io presentai primo agli italiani, parlandone alla RAI nel 1957, alla domanda, più o meno critica, si sostituì d'improvviso una constatazione o spiegazione, che erano fatte in tono generalmente molto compiaciuto: «Ma allora Lei è fiumano e quindi mitteleuropeo». Non vi è più problema nei miei riguardi; sono classificabile e con ciò storicamente «rivalutato». Oggi, mentre dall'informale, dal neopop ed altre consimili diavolerie si ritorna con nostalgia al floreale ed al gusto, in genere, del fine secolo per tanti versi specificamente viennese, il concetto, o mito che sia, della Mitteleuropa produce evidentemente piacevoli sollecitazioni e solleticamenti in quanti nacquero troppo tardi per conoscere la realtà concreta della «simbiosi danubiana». Noi gustiamo, oggi, la

* Da due discorsi tenuti alla Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung di Darmstadt il 21 ottobre 1967 (cfr. *Jahrbuch 1967 der Deutschen Akademie* ecc., pp. 100-101) e il 6 ottobre 1972 («Randglossen zur Kulturgeschichte der Donaumonarchie», in corso di pubblicazione).

musica, mitteleuropea se mai ve ne furono, di Mahler; non era facile né comodo, allora, e proprio Mahler ce lo insegna, essere mitteleuropei. La città di Fiume, prevalentemente italiana, era cinta da un retroterra tutto croato; dipendeva dall'Ungheria che cercava di magiarizzare italiani e croati, mentre italiani, croati ed ungheresi erano soggetti all'Austria che aveva in mano l'esercito. Ma l'Austria almeno in un punto essenziale andava perfettamente d'accordo con le nazionalità oppresse, poiché temeva e odiava anche più di loro la troppo potente e proterva alleata tedesca. Sì, Fiume era, in miniatura, tutta la Cacanìa e lo era più della stessa Vienna. Come nella città convivevano tre lingue dichiarate ufficiali (a parte il vitalissimo, ma non ufficiale croato), l'italiano sempre sostenuto con orgogliosa tenacia dalle autorità municipali, l'ungherese imposto dalle autorità statali del «corpus separatum» unito senza continuità territoriale all'Ungheria, e il tedesco usato dall'esercito; come la vicinissima stazione climatica di Abbazia, «lanciata» nel 1882 con lo slogan «la Nizza dell'Adriatico», offriva un campionario multicolore dell'alta e media borghesia di Vienna, Praga, Budapest e Zagabria, così molte famiglie presentavano una eterogeneità sconcertante, che altrove difficilmente sarebbe stata concepibile. Mio padre, ungherese dal nome indubbiamente tedesco, i cui antenati però almeno nelle cinque ultime generazioni avevano sposato donne dal nome ungherese, si stabilì giovanissimo a Fiume, fu affascinato subito dalla lingua italiana e dall'opera italiana ed a Fiume volle restare anche dopo il 1919, quando quasi tutti i suoi connazionali avevano lasciato la città.

Era autore di numerosi articoli di psicologia, pedagogia e scienze naturali pubblicati su «Urania», la migliore rivista ungherese di divulgazione. Mia madre era italiana con molti antenati croati; fra questi il romanziere Evgenij Kumičić, alla cui memoria fu eretto un monumento a Zagabria. Egli esortava in alcuni romanzi modernamente naturalistici i giovani croati a disertare l'università della corrottissima e snazionalizzatrice Vienna e non mancava di smascherare le subdole mene con cui gli italiani cercavano d'infiltrarsi nientedimeno che nella Citaonica, nel circolo croato di lettura di Fiume. Negli anni del liceo io mi entusiasmavo leggendo sotto il banco le smaglianti e selvagge poesie decadentistico-simboliche di Ady; era però già assai ferma in me la convinzione che nulla di umanamente più maturo avrei mai trovato di quell'afflato artistico che nelle ottave di Tasso e nei sonetti di Foscolo

è a un tempo densa sonorità, meditazione sorvegliatissima e rigorosa architettura. Dal mio culto dell'ottava ebbe origine, assai più tardi, il saggio «*Trionfi*» *pagani* (del Rinascimento italiano) e *misteri romantici* (nei poeti di Jena); anche più forte fu la suggestione esercitata su di me dalla forma del sonetto, sentita come forma di un perfetto, insuperabile equilibrio fra la musica e il pensiero, l'espansione lirica e la capacità di dominarla. Composi per prova un sonetto che era insieme una confessione e un lavoro d'intarsio eseguito con sole citazioni dantesche, ma in compenso presentava una struttura fin troppo regolare (inferno e paradiso – non accettati – nelle due quartine; purgatorio – sola verità dello spirito – nelle due terzine). Subito dopo scopersi per conto mio le poesie di Goethe dal ritmo libero e licenziai per sempre la «mia» Musa. Avevo compreso che vi è una forma superiore ad ogni legge di metrica e a questa «forma formans», consustanziata con la «natura naturans» del genio, dedicaì da allora tutte le mie ricerche critiche, imponendomi sempre quella puntuale lettura del testo, di cui troppo avvertivo la mancanza nel pur ammirato Croce e che sola permette – talora – di cogliere (e di analizzare anche nei particolari) una più profonda struttura organica dell'opera. Se ad un autore è permesso pronunciarsi sulla sua produzione, direi che il mio saggio sull'unità tematico-strutturale della lirica di Hölderlin è – nella redazione del 1957 – forse il meno infelice dei miei tentativi fatti in tale direzione. Altri impulsi, assai più contrastanti, giungevano dalla cerchia dei parenti e conoscenti. Uno dei miei zii, il valente e dotto germanista Enrico Burich (da me commemorato con devozione ed affetto filiali negli «Studi Germanici» del 1966), fu uno dei promotori dell'irredentismo fiumano. Aveva studiato a Budapest, Monaco e Firenze, dove collaborò a «La Voce» con i primi articoli sull'italianità di Fiume. Un altro mio zio, Adolf Hromatka, molto affabile ed estroso, era il proprietario della sola libreria tedesca di Fiume; ma aveva un nome boemo e dai «veri austriaci» non era considerato vero austriaco. Continue ed accanite discussioni si accendevano fra il neoprofessore irredentista, che nel 1912 dovette o piuttosto preferì lasciare Fiume, il libraio «kaisertreu», che aveva però una spiccata predilezione per inusitati e pomposi nomi antico-germanici, ed il medico di famiglia, panslavista ostinato; per comprendere che non potevano comprendersi essi si servivano del buon vecchio dialetto fiumano, a meno che non si servissero di un orrido e spassoso miscuglio di

tutte le parlate che risuonavano nella città vecchia e, più ancora, nei sobborghi. Non era piacevole vivere al crocevia di quattro nazionalità che già si preparavano a sbranarsi fra loro; i dissidi favoriscono però, e talora impongono, tentativi di conciliazione. Erano, nella mia famiglia, che fra il ramo paterno e materno annoverava almeno otto insegnanti, tentativi di chiarificazione linguistica. Mio nonno, Enrico Burich senior, scrisse una grammatica croata per italiani, mio padre un'italiana per ungheresi; io li seguii su questa via con una grammatica tedesca per italiani.

La Germania vera e propria non aveva gran che a vedere col quadrivio fiumano e in fondo neppure con la discordia fra le nazionalità mitteleuropee, a parte il già rilevato fatto negativo che forse il vero e solo cemento che tenesse ancora unite le tessere del multicolore mosaico absburgico era la paura della Germania. Ciò che a Fiume si sapeva, e non era molto, della più recente letteratura tedesca, era tutto mediato da Trieste. Ora i giovani triestini non erano affatto mitteleuropei nel senso odierno della parola; odiavano, com'è naturale, l'Austria, spregiavano in complesso l'allegria Vienna e per una specie di spontanea reazione fissavano la loro attenzione su ciò che vi era oltre e sopra l'Austria, sui tedeschi veri e propri, sul «genuino» spirito tedesco, che li attraeva con quanto presentava di enigmatico, tormentato e anche di oscuramente caotico e minacciosamente profondo. Non l'Austria, che non sarebbe sopravvissuta alla bufera, era il problema, ma la Germania che, pur nella sua tanto critica posizione, rivelava una forza eccezionale, forse invincibile e non temeva di sfidare il mondo intero. La vera natura, cioè le origini storiche, di questa forza si perdevano nell'insondabile oscurità mistica dello spirito tedesco «in sé preso», nell'«An- und Für-Sich» dello spirito tedesco. In parole più semplici, era chiaro a tutti che italiani ed austriaci avevano almeno un punto in comune; erano cattolici, mentre i tedeschi erano prevalentemente («sostanzialmente?») ci domandavamo) protestanti; non era altrettanto chiaro il significato etico-culturale del protestantesimo, che pure stava alle radici della potenza economica e militare del Reich. I tedeschi furono, comunque, settentrionalizzati ed anche nordicizzati; e, cosa ben più significativa, l'austerità morale del nord (protestante) poté a taluno sembrare quasi una specie di rimedio contro il lassismo (cattolico) dell'Austria e dell'Italia. Vi è un filone «protestante» nell'irredentismo triestino ed anche ne «La Voce». Una delle manifestazioni dell'amore dei giu-

liani per l'Italia ancora non posseduta era arrogarsi in anticipo il diritto di protestare contro tutto quello che in Italia non era come essi avrebbero voluto. Era una protesta chiaramente venata di genuina o male intesa nordicità. Scipio Slataper interpretò con geniale precisione i nordicissimi Hebbel ed Ibsen, gelidi ed incandescenti (lo Hebbel, in particolare, di *Judith*; l'Ibsen, in particolare, di *Brand*), rilevando in entrambi quel medesimo spirito d'intransigente ed inumano moralismo che era incapacità di amare e derivava per filiazione diretta dal luteranesimo, ove non derivasse addirittura da oscure e tenaci sopravvivenze dell'antica saga pagana; gli amici di Slataper compresero, alla loro volta, molto esattamente che la sua concezione della vita e dell'arte erano kantiane. In realtà la sua fantasia visiva e narrativa era determinata non dalle brume settentrionali o dai fiordi verde-silenti, ma da un paesaggio particolare, unico in Italia, dal «suo» Carso duro e scabro, dal calcare fatto solo di punte taglienti e battuto dalla forza travolgente della fredda bora. A Hebbel, ad uno Hebbel della predestinazione luterana e quindi succubo anche lui dello «spirito tragico del germanesimo», di un germanesimo un po' staticamente concepito, dedicò più tardi gran parte della sua laboriosa esistenza il triestino Carlo Grünanger. La crisi, morale oltreché politica, era ben più grave di quanto potesse sembrare. Il goriziano Carlo Michelstaedter troncò nel 1910 la sua tanto promettente giovinezza, subito dopo aver inviato la sua tesi di laurea all'università di Firenze, con un suicidio per convinzione filosofica, che per qualche verso faceva pensare al suicidio compiuto sette anni prima dal viennese Otto Weininger. L'ombra di Weininger, con la feroce intransigenza dei suoi aut aut, pesava su tutti come un rimprovero e anche come una maledizione, finché non fu almeno in parte fugata dal lucido razionalismo scientifico e morale del viennese Freud. Ma pochi dei giovani si erano intanto accorti del valore dei primi romanzi di Italo Svevo (pseudonimo doppiamente significativo o significativamente doppio di Ettore Schmitz), il quale poi, conosciuta l'opera di Freud verso il 1910, divenne con Joyce, insegnante d'inglese a Trieste dal 1903 al 1914, insegnante anche di Svevo, uno dei fondatori di quel romanzo psicanalitico che si sarebbe ben presto imposto all'Europa e al mondo intero. L'*Ulysses* del 1922 e la *Coscienza di Zeno* del 1923 mostrano ad evidenza la posizione epicentrica di Trieste nella grande rivoluzione viennese della psicologia e della narrativa; con quasi un decennio di

ritardo sarebbe uscito il grande romanzo di Musil, i cui progetti risalgono però ancora agli ultimi anni dell'Ottocento. Quasi a conferma della legge culturistorica, oltrech  linguistica, dell'importanza delle zone laterali, nel gruppo de «La Voce» spiccavano scrittori dell'angolo nordorientale, ma anche nordoccidentale dell'Italia. Un sincero travaglio morale univa Slataper a due figure-chiave de «La Voce», al ligure Giovanni Boine e forse pi  ancora al ligure Piero Jahier, il quale, figlio di un pastore valdese, immise nella cultura dell'inizio del secolo lo spirito di un calvinismo savoirdo, spregiatore dell'Italia (cattolica e burocratica) dei comodi compromessi dilazionatori. Poich  col nazismo e la seconda guerra mondiale l'interesse dei triestini, come degli italiani in genere, per la cultura tedesca si   notevolmente ridotto, assisto con viva gioia al recente affermarsi di due giovani germanisti, che ripropongono con risultati notevolissimi i problemi mitteleuropei. Sono Giuliano Baioni, autore della pi  compiuta, organica e originale monografia – n  solo in Italia – sulla narrativa del praghese Kafka, e il triestino Claudio Magris, che si ciment  con la tematica mitteleuropea del «mito absburgico» e poi con quella della diaspora degli ebrei dell'Europa centro-orientale.

Nella sfera boreale di Slataper la superaccentuazione della «vera» germanicit  doveva necessariamente portare – complice Wagner, ma complice anche la pedanteria universitaria con gli ostinati filologi positivisti della ricostruzione testuale – alla mitizzazione delle reali o supposte forme e manifestazioni arcaiche del germanesimo, che era concepito come «puro» appunto perch  studiato soprattutto nei suoi primordi, in quella mitica arch  e «pura fonte», prima delle quali non ci doveva essere nulla, poich  ad esse e soltanto ad esse si faceva risalire tutto quanto sarebbe venuto «dopo», tutto il germanesimo storicamente documentato. Urgermanisch, Ursprache, Urheimat...: il mito romantico dell'Ur-, del super- iper- ultrarcaico dominava ancora nel positivismo. Ne fui attratto anch'io e vi reagii sforzandomi di chiarirne la reale storicitt . Ambivo di comprendere la lingua «protogermanica» e in particolare la sintassi e con ci  la «forma interna» del protogermanico. Era, questa, una nuova manifestazione del mio interesse per le strutture; concepii ad hoc una «semasiologia generale» che studiasse le forme «simbolico-costruttive» postulate a priori, che istituisse ci  parallelismi fra i significati metaforici delle parole ed i significati (filosofici?) delle strutture sintattiche. Dedicai

lungheggianti anni di studio – interrotti per altro ripetutamente da altre, non meno impegnative ricerche – ad uno dei fatti indubbiamente più caratteristici delle lingue germaniche, a quell'unicum germanico che è il verbo ausiliare «werden», il verbo «hegeliano» del divenire («io divengo lodato» e non «io sono lodato»). Temevo, com'è naturale, di cadere nella trappola di un capzioso giuoco di parole, ma non desistetti, perché troppo forte era la mia convinzione che anche nell'arte tedesca, sostanzialmente cosmica, tutto diviene, nulla è. La soluzione mi giunse d'improvviso quando, per reagire in qualche modo al discorso di Hitler che annunciava l'invasione della Cecoslovacchia, ripresi in mano l'*Edda* con la rabbiosa deliberazione di scoprire una buona volta ciò che «veramente» vi è in quell'estrema Thule dei miti germanici. Giunsi al risultato che il passivo germanico aveva in origine una precisa e coerente specificazione e quasi ambientazione stilistica: era sempre collegato con l'idea del destino, con l'idea, appunto, della «wurd», e con l'esplorazione e l'interpretazione del destino, più concretamente con la figura sinistra, sfavillante e beffarda della valchiria, annunziatrice di morte al guerriero già da lei segnato. Tutto l'antico epos germanico risultava con ciò organicamente inserito in un'ancora più antica poesia mantico-sacrale. Era raggiunto finalmente, e nello stesso tempo distrutto, il mito, perché riconosciuto nella sua vera, documentabile radice storica. E non vi è contraddizione fra il punto di partenza ed il punto di arrivo delle mie ricerche, vi è anzi un rapporto preciso di tragica circolarità. Il divenire era nella sfera epico-sacrale il venire del destino, il suo «avvicinarsi», tanto ben rilevato ancora nel posteriore epos cristiano e cortese, ma era anche un andare incontro al destino, l'accettazione e quasi il maturarsi dell'idea della morte nell'anima del guerriero, che già si sa votato a morire e proprio con l'accettazione del proprio sacrificio, imposto dal tremendo ethos della vendetta, può dare la prova definitiva, la sola vera prova, del suo eroismo. Quanto vi è di tutto ciò ancora nell'inumana grandezza degli eroi di Hebbel! Al metaforismo del destino corrispondono strutture del destino, strutture del palesarsi e nello stesso tempo dell'esplorazione del destino. Questo doppio movimento è l'anima delle costruzioni «tese» (verbo finito all'ultimo posto della proposizione o del verso) tanto significative nell'antica metrica allitterante, di quelle costruzioni rigide (e «difficili») che dominano tuttora – anche per effetto della pedanteria dei teologi e giuristi dal Rinasci-

mento alla Controriforma – nel tedesco, mentre sono molto meno frequenti nelle lingue scandinave e mancano nell'inglese. Esattamente allo stesso modo il tedesco ha dato col suo nuovo futuro uno sviluppo ulteriore, rispetto alle lingue scandinave, all'ausiliare «werden», che l'inglese ha invece completamente «perduto», cioè non si è curato di conservare.

Contemporaneamente a tali ricerche sulle prime origini della spiritualità germanico-comune mi nutrivo di poesia e filosofia, anche per consolarmi della rinuncia alla musica, mio grande amore proibito; ora proprio l'altissima lirica del Settecento era nata dal desiderio insoddisfatto di trovare quella parola dell'ineffabile mistico-religioso e poi mistico-naturistico che solo la musica può esprimere con assoluta immediatezza e solo la filosofia può definire con assoluta precisione, donde quel continuo confluire, sovrapporsi, intersecarsi ed anche contaminarsi di aspirazioni musicali, poetiche e filosofiche che caratterizzano tutta la poesia tedesca ed in particolare la poesia del Settecento. Mi si presentò con ciò spontaneamente lo schema di una storia della letteratura tedesca dal pietismo al romanticismo. I conti più difficili li dovetti fare col romanticismo; erano conti da fare con me stesso. Soltanto a quarantacinque anni cominciai a dissigillare le suggestive e torbide, ma sempre essenziali «ambivalenze» romantiche. Mi furono ottime guide in tale chiarificazione l'acutissimo «romantico» Constant e, prima ancora, il giovane Goethe, sottile, commosso e crudele smascheratore, proprio nel *Werther*, del «suo» wertherismo, che era già allora anche, e assai più, un antiwertherismo consapevole e molto radicale.

Frutto di trent'anni di corsi universitari è la *Storia della letteratura tedesca*, di cui sono già usciti i tre volumi principali. Manca il primo, che dovrebbe essere l'ultimo in ordine di pubblicazione e svolgere, se un nume benigno mi concederà ancora lena e vita, la letteratura tedesca dai primordi pagani alla fine dell'età barocca. Non avevo mai propriamente «stabilito» di scrivere l'opera; accettai però subito e senza esitazione la proposta di un editore indubbiamente assai coraggioso. Non avrei mai posto mano al lavoro, se avessi saputo in partenza che le previste millecinquecento pagine sarebbero diventate quattromila o poco meno; ma Thomas Mann, un altro e certo il più grande dei miei maestri, mi aveva insegnato col suo luminoso e duro esempio l'imperativo della Leistung «quand même», il valore e la bellezza del lavoro accanito

e paziente con cui lo spirito si afferma «nonostante tutto», nonostante la sua debolezza di fronte alla «vita»; e da allora mi vidi felicemente condannato ad occuparmi, senza mai concedermi un attimo di riposo, di cose dello spirito ed a scrivere di cose dello spirito. Senza Mann non avrei forse sopportato i nove anni di meditazioni solitarie a Brunico, dove mi ero fatto trasferire per motivi di salute e fui poi bellamente «dimenticato» dal ministero dell'istruzione anche quando, dopo due anni, non avevo più bisogno della mia montagna incantata. Dovendo ormai considerare la *Storia della letteratura tedesca* necessariamente il mio opus postremum, non mi risolvetti a espungere le analisi spesso capillari di molti fra i testi fondamentali della poesia tedesca, i quali possono per altro essere anche brevissime e in apparenza quasi improvvisate canzoni liriche. Non ho premesso all'opera, con grave disappunto di taluni, nessuna dichiarazione di metodo. Esiste veramente *il* metodo? Io credo solo nei metodi; credo che per ogni età, per ogni autore, per ogni opera ed anche per ogni pagina sia necessario costruire volta per volta un metodo adeguato; credo anzi che per ogni età, autore, opera e pagina ci vogliano contemporaneamente metodi diversi ed anche opposti che, integrandosi in un giuoco dialettico, riflettano, essi medesimi, quell'inesauribile dialettica che vi è sempre (e come potrebbe non essere?) in ogni grande opera artistica. Non vedo nessun contrasto fra l'interpretazione particolareggiata e, in questo senso, atomistica o anche «impressionistica» del testo e l'interpretazione sociologica. È chiaro che ogni opera nasce come risposta di un individuo di eccezione agli interrogativi sociopolitici dell'ambiente e dell'età; altrettanto chiaro è che ogni valida risposta personale si riflette di necessità sull'ambiente e l'età, contribuendo a modificarne la base sociopolitica. A chi si rivolge, in definitiva, il mio libro? Ogni libro che fu scritto perché non poteva non essere scritto, si rivolge al lettore ideale che vi è nell'idea dell'autore, a quel lettore per definizione sconosciuto che raramente si ha poi l'occasione di conoscere nella vita.

PUBBLICAZIONI DI LADISLAO MITTNER

Sono in maiuscolo i titoli delle pubblicazioni in volume e di quelle superanti le cinquanta pagine.

1924

1. *Divagazioni sulla 'Sehnsucht'*, «Il Concilio», Foligno, anno II, num. 8, pp. 604-613.

1925

2. *Il sublime nell'estetica di Kant*, «Anima»: Treviso, anno I, num. 1, pp. 1-2.
3. *Il solipsismo di Weininger*, «I Nostri Quaderni», Lanciano, anno II, pp. 13-23.

1927

4. *La Canzone dei Nibelunghi*, «Schola», Trento, anno I, num. 2, pp. 1-6.

1928

5. *Classificazione semasiologica degli ausiliari*, «Annuario del ginnasio di Brunico», 1927-28, pp. 5-31.

1931

6. LA CONCEZIONE DEL DIVENIRE NELLA LINGUA TEDESCA, Milano: «Vita e Pensiero», pp. 113.
Contiene: 1. «Principi e problemi di una semasiologia generale». 2. Una redazione ampliata del num.5.
7. *Per una psicologia del linguaggio*, «L'Italia Letteraria»: Milano, anno III, 29 novembre 1931.

1933

8. GRAMMATICA DELLA LINGUA TEDESCA, Milano: Mondadori, pp. 225. Dodicesima edizione, 1963.
9. ESERCIZI DI LINGUA TEDESCA. CORSO INFERIORE, Milano: Mondadori, pp. 160. Settima edizione, 1958.
10. *Spiegare la grammatica*, «Scuola e Cultura»: Firenze, anno IX, num. 2, pp. 211-226.

1934

11. ESERCIZI DI LINGUA TEDESCA. CORSO SUPERIORE. Milano: Mondadori, pp. 157. Quinta edizione, 1956.
12. DIZIONARIO DI FRASEOLOGIA E MANUALE DI CONSULTAZIONE DELLA LINGUA TEDESCA, Milano: Mondadori, pp. 164.

1935

13. *Un interprete tedesco della nostra lingua: Leo Spitzer*, «Scuola e Cultura», Firenze, anno XI, pp. 280-287.

1936

14. *L'OPERA DI THOMAS MANN*, Milano: Sperling e Kupfer, pp. 196.

1937-1938

15. Undici articoli di divulgazione pubblicati su «Le Lingue Estere», anno IV e V. Introduzione alla semasiologia. - «Prendere» ovvero della rapacità. - Parole «piene di parole vuote». - Maschile, femminile, neutro. - Genere grammaticale e sesso. - Corsi e ricorsi linguistici. - Parole tabù. - Tabù religiosi nelle lingue moderne. - Dall'interiezione alla preposizione. - L'«Atlante Linguistico Italiano». - Ancora sull'«Atlante Linguistico Italiano». - Il gotico.

1938

16. *Theodor Storm: «Die Regentrude» con altri racconti e frammenti*, introduzione e commento di Ladislao Mittner, Messina-Milano: Principato, pp. 101.
 17. *Adalbert Stifter: «Der Waldsteig»*, introduzione e commento di Ladislao Mittner, Torino: Lattes, pp. 98.

1939

18. SEIN UND WERDEN IN DER GOTENBIBEL. SCHICKSAL UND WERDEN IM ALTGERMANISCHEN, «Wörter und Sachen»: Heidelberg, vol. XX (= Nuova serie, vol. II); pp. 66-85, 193-214 e 253-279.

1940

19. *Il volto della Wurd*, «Studi Germanici», Firenze: Sansoni, anno III. [= 1938, ma stampato 1940] pp. 403-430.
 20. *Le cinque canzoni «antiche» dell'Edda*, «Studi Germanici», anno IV, pp. 75-110 e 267-287.
 21. *Recensione di Fr. Knorr: Die mittelhochdeutsche Dichtung*, «Studi Germanici», anno IV, pp. 143-150.
 22. *Recensione di K. Schneider: Die Stellungstypen des finiten Verbes im urgermanischen Haupt- und Nebensatz*, «Studi Germanici», anno IV, pp. 150-155.
 23. *Recensione di A. Fuchs: Initiation à l'étude de la langue et de la littérature allemandes modernes*, «Studi Germanici», anno IV, pp. 155-158.
 24. *Recensione di H. Kindermann: «Handbuch der Kulturgeschichte»*, «Studi Germanici», anno IV, pp. 289-296.
 25. *Recensione di R. Fink: «Hartmann von Aue: Epische Dichtungen». Übertragen von R. F.*, «Studi Germanici», anno IV, pp. 296-298.

1941

26. *Da Pigmalione a Cassandra. Intorno alla lirica «sentimentale» di F. Schiller*, «Studi Germanici», anno IV [= 1940, ma stampato 1941], pp. 419-454.
 27. *Recensione di Friedrich von der Leyen: Das Buch deutscher Dichtung. I. Frühes und hohes Mittelalter*, «Studi Germanici», anno IV [= 1940, ma stampato 1941], pp. 462-466.

1942

28. *La declinazione «debole» dell'aggettivo nelle lingue germaniche*, «Studi Germanici», anno v [= 1941, ma stampato 1942], pp. 71-118 e 245-270.
29. *Recensione di G. Baesecke: «Vor- und Frühgeschichte des deutschen Schrifttums»*, «Studi Germanici», anno v [= 1941, ma stampato 1942], pp. 309-314.
30. *Introduzione allo studio delle leggi costruttive della proposizione nel tedesco moderno*, «Studi Germanici», anno v [1942], pp. 423-454.
31. *Esplorazioni nella lingua tedesca*, «Convivium»: Bologna, anno x pp. 260-272.
32. *LA LINGUA TEDESCA E LO SPIRITO DELL'ANTICA POESIA GERMANICA*, Firenze: Sansoni, pp. 272.

1946

33. *La Germania di fronte all'Europa*, «Nuova Rivista Storica»: Città di Castello, anno XXVIII-XXIX [= 1944-45, ma stampato 1946], pp. 20-59.

1947

34. *F. Schiller: Liriche e ballate*. Introduzione, scelta e commento a cura di Ladislao Mittner, Milano: Mondadori, pp. 142.
35. *Anglisti e germanisti*, «Belfagor»: Firenze, anno II; pp. 364-366.
Risposta a N. Orsini, «Belfagor», anno I [1946], pp. 619-621.

1951

36. *Die Kenning als tragisch-ironisches Sinnbild in der «Edda»*, «Die Sprache»: Wien, vol. II [1951], pp. 156-170.

1953

37. *Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte»: Stuttgart, anno XXVII [1953], pp. 555-581.

1954

38. *AMBIVALENZE ROMANTICHE. STUDI SUL ROMANTICISMO TEDESCO*. Messina-Firenze: D'Anna, pp. 365.
Contiene: La lirica di Hölderlin. - «Trionfi» rinascimentali e misteri romantici [= sunt del num. 37]. - Lettura di Novalis. - La tecnica romantica di Ludovico Tieck. - Cronistoria della «sincritica» romantica. - Romanticismo e germanesimo. [= riprende ed amplia il num. 33].

1955

39. *WURD. DAS SAKRALE IN DER ALTGERMANISCHEN EPIK.* (= Bibliotheca Germanica, vol. VI), Bern: Francke, pp. 204.
40. *Germanisti al Gianicolo*, «Il Mondo»: Roma, 1. novembre 1955.

1956

41. *La poesia tedesca del Medioevo nell'interpretazione di Carlo Grünanger*, «Humanitas»: Brescia, anno IX [1956], pp. 320-329.

1957

42. MOTIV UND KOMPOSITION. VERSUCH EINER ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER LYRIK HÖLDERLINS, in Hölderlin-Jahrbuch, Tübingen, vol. x [1957], pp. 73-159.
Riprende ed amplia il saggio su Hölderlin incluso nel num. 38. Si veda anche *Alcune osservazioni su un inno di Hölderlin scoperto di recente: «La Festa della Pace»* in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Venezia, anno accademico 1956-57, tomo CXV, Classe di Scienze morali e Lettere, pp. 175-185.

1958

43. *Primo Novecento tedesco*. Discorso inaugurale tenuto all'Istituto Universitario di Venezia il 25 novembre 1955, pubblicato nell'*Annuario dell'Istituto Universitario di Venezia per gli anni dal 1952-53 al 1956-57*, Venezia: Ca' Foscari, 1958, pp. 70-90.
44. *Paesaggi italiani di Goethe*. Discorso tenuto all'adunanza solenne dell'Istituto Veneto del 15 giugno 1958 nella Sala dello Scrutinio del Palazzo Ducale. È pubblicato negli «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», anno accademico 1957-58, tomo CXVI, Classe di Scienze morali e Lettere, pp. 327-374.
Ristampato nel num. 50.
45. *Una chiave per Hölderlin*. Recensione di Carlo Vigolo: *Friedrich Hölderlin: Poesie*, «Il Mondo», Roma, 6 maggio 1958.
46. *Revisione di Grillparzer*. Recensione di Lionello Vincenti: *Grillparzer ed i suoi drammi*, «Il Mondo», 29 luglio 1958.

1959

47. *Studiare lingue*, «Il Mondo», 14 aprile 1959.
48. *Risposta al prof. R. Mazzetti*, «Il Mondo», 12 maggio 1959.
Ripubblicato nel num. 71 con l'aggiunta di una *Postilla* 1964.
49. *L'eroe sconfitto*. [F. Schiller. Il titolo non è dell'autore]. «Il Mondo», 6 ottobre 1959.

1960

50. LA LETTERATURA TEDESCA DEL NOVECENTO ED ALTRI SAGGI, Torino: Einaudi, 1960. pp. 354.
Contiene: tre saggi goethiani (*Il favorito degli dei*. Il «*Werther*», romanzo antiwertheriano. *Paesaggi italiani di Goethe* [per i quali si veda il num. 44]. *Nel secondo centenario della nascita di Schiller*. «*Festa di pace*» di Hölderlin (si veda il num. 42). *Precisazioni sulla letteratura del Novecento*. *Kafka senza kafkismi*. *Impegno e giuoco in Bertolt Brecht*. *Cronache della crisi, nuove forme strutturali dell'anima: Musil, Broch, Doderer*.
51. *Ibsen allo specchio*, «Il Mondo», 8 marzo 1960.
52. *Presentazione di Broch*, «Il Mondo», 21 maggio 1960.

1961

53. RILKE: AUSGEWÄHLTE GEDICHTE. *Scelta, introduzione e commento a cura di Ladislao Mittner*. Milano: Mursia, 1961, pp. 208.
54. *Un viaggiatore illuminista: G. Forster*, «Il Mondo», 3 ottobre 1961.
55. *Gli amori mistici di Zinzendorf*, «Il Mondo», 24 ottobre 1961.

1962

56. FREUNDSCHAFT UND LIEBE IN DER DEUTSCHEN LITERATUR DES XVIII. JAHRHUNDERTS, in *Stoffe, Formen, Strukturen, H. H. Borcherdt zum 75. Geburtstag*, a cura di A. Fuchs e H. Motekat, München: M. Hueber, 1962, pp. 97-158.
57. *Da Metastasio a Beethoven*, «Il Mondo», 6 febbraio 1962.
58. *Metamorfosi del libertino*, «Il Mondo», 12 marzo 1962.
59. *Sul romanticismo tedesco*, in «Cultura e Scuola», Roma anno I [1962], pp. 70-80.
60. *Il «Werther», romanzo antiwertheriano*. Introduzione a *I dolori del giovane Werther* di Goethe, «Nuova Universale Einaudi», vol. 5 Torino: Einaudi, 1962, pp. VII-LXIII.
Ristampa dell'omonimo saggio compreso del num. 50.
61. *Introduzione a «La morte di Virgilio» di H. Broch*, Milano: Feltrinelli, 1962, pp. 9-33.
62. *L'amicizia e l'amore nella letteratura tedesca del Settecento*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari di Venezia», Milano: Mursia, vol. I [1962] pp.; 79-108.
Versione del num. 56.

1963

63. *Ricordo di Vincenti*, «Il Mondo», 26 marzo 1963.
Ristampato nel volume *A Leonello Vincenti nel primo anniversario della morte*, Torino: Studio Grafico Appiano, 1964, pp. 43-47.
64. *Eroi inattivi* [nel Settecento tedesco], «Il Mondo», 9 aprile 1963.
65. *Faust, demiurgo inattivo*, «Il Mondo», 4 giugno 1963.

1964

66. STORIA DELLA LETTERATURA TEDESCA DAL PIETISMO AL ROMANTICISMO, 1700-1820. Torino: Einaudi, 1964, pp. 1040.
Vedi la nota al num. 89.
67. *Revisione dell'espressionismo*. (Un arco di vent'anni. - Astrattismo estatico. - Il teatro totale. - Verso la «Neue Sachlichkeit». - Attivisti ed esternisti. - Da Caligari a Hitler). «Il Mondo», 21 aprile, 5 e 19 maggio, 18 agosto, 1 e 8 settembre 1964.
68. *Bilancio dell'espressionismo tedesco*, «Scuola e Cultura», num. 10, aprile-giugno 1964, pp. 66-77.
69. *L'espressionismo a Palazzo Vecchio*, in «Belfagor», XIX [1964], pp. 473-475.
70. *L'espressionismo fra l'impressionismo e la «Neue Sachlichkeit»*, in «Studi Germanici», Nuova Serie, anno II num. 2, giugno 1964, pp. 37-82 e num. 3, ottobre 1964, pp. 38-75.
71. SAGGI, DIVAGAZIONI, POLEMICHE, Napoli: Morano, 1964, pp. 366.
Contiene, con titoli in parte cambiati, il num. 20 (ora: *Alle origini dell'epos germanico*), i num. 21 e 24 (ora: *Contro la critica razzista*), i num. 62, 58, 57, 54, 64, 65, 26, 59 (ora: *Precisazioni sul romanticismo tedesco*), i num. 46, 51, 69, 67, 52, 49, 47, 48 (con l'aggiunta di una *Postilla* 1964) e 63; inoltre il saggio *L'età aurea della poesia tedesca*, prolusione tenuta all'Istituto Universitario di Venezia il 9 marzo 1962 e ristampata nel volume *Annuario dell'Istituto Universitario di Venezia per gli anni accademici dal 1957-58 al 1963-64*, Venezia: Ca' Foscari, 1965 pp. 133-142.

1965

72. L'ESPRESSIONISMO Bari: Laterza, 1965, pp. 153. (= Universale Laterza, num. 18).
Ristampa invariata del num. 70 con aggiunta del num. 69.

73. *L'espressionismo letterario*, in *Bilancio dell'espressionismo*, sei saggi di autori diversi a cura di A. Veretti, Firenze: Vallecchi, 1965, pp. 11-29.

1966

74. *Scrittura per i ciechi* [di H. M. Enzensberger], «Il Mondo», 21 gennaio 1966.
75. *Bobrowsky, il «sarmatico»*, «Il Mondo», 15 febbraio 1966.
76. *Hans Magnus Enzensberger*, «Belfagor», 1966 (XXI) num. 1, pp. 43-56.
77. *Die Geburt der Tyrannen aus dem Ungeist des Expressionismus*, nella *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*, a cura di F. Benseler, Neuwied-Berlin: Luchterhand, 1966 (con la data 1965), pp. 402-419.
78. *In memoria di Enrico Burich*, in «Studi Germanici», Nuova Serie, anno IV, num. 1, febbraio 1966, pp. 122-124.
79. *Violette e marmi nella lirica di Heine*, nel volume *Studi in onore di I. Siciliano* a cura di A. Cavaliere, Firenze: Olschki, 1966, pp. 792-836.
Ristampato in «Studi Germanici», Nuova Serie, anno IV, num. 3, ottobre 1966, pp. 265-323.
80. *Le avanguardie in Germania*, in «Terzo Programma», Torino: Edizioni della RAI-TV Italiana, 1966, num. 3, pp. 57-80.

1967

81. GRAMMATICA DELLA LINGUA TEDESCA. Milano: Mondadori, 1967, pp. 232.
Edizione completamente riveduta del num. 8.
81 bis. ESERCIZI DI LINGUA TEDESCA. Milano: Mondadori, 1967, pp. 256.
Edizione completamente riveduta dei num. 9 e 11 fusi in un volume solo.
82. *Anticipazioni su una storia della letteratura tedesca dell'ultimo ventennio*, in «Belfagor», 1967 (XX), num. 1, pp. 14-23.
83. *L'Italia nelle letteratura tedesca dell'età classico-romantica*, nel volume *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Firenze: Sansoni, 1967, pp. 195-213.

1968

84. *Revisione di Platen*, in «Belfagor», 1968 (XXI), num. 1, pp. 25-35.

1969

85. *Lenau, esteta del suicidio prolungato*, in «Studi Germanici», N.S., num. 18-19 [anno VII, giugno-ottobre 1969], pp. 237-257.
86. *Zu Goethes (sogenannter Marienbader) «Elegie»*, in *Geschichte. Deutung. Kritik. Beiträge zum 65. Geburtstag W. Kohlschmidts*, a cura di M. Bindschedler e P. Zinsli. Bern: Francke, 1969, pp. 160-164.

1970

87. *L'epigonismo del primo Ottocento tedesco: pseudomonumentalità e quadri di genere*, nel volume *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova: Liviana Editrice, 1970, pp. 307-316.
88. *Due poetesse austriache: Christine Lavant, Christine Busta*, in *Miscellanea di studi in onore di B. Tecchi*, Roma: Ateneo, 1970, pp. 674-678.

1971

89-90. STORIA DELLA LETTERATURA TEDESCA DAL REALISMO ALLA SPERIMENTAZIONE (1820-1970). I. DAL BIEDERMEIER AL FINE SECOLO (1820-1890). II. DAL FINE SECOLO ALLA SPERIMENTAZIONE (1890-1970). Torino: Einaudi, 1971, due volumi di pp. 1926 complessive.

I due volumi costituiscono la terza parte di una *Storia della letteratura tedesca* e si riallacciano alla seconda parte, *Storia della letteratura tedesca dal pietismo al romanticismo, 1700-1820* (vedi il num. 66). È in corso di lavoro la prima parte, *Storia della letteratura tedesca dai primordi pagani alla fine del barocco, 750 circa - 1700 circa*.

91. *Precisazioni sul cosiddetto «realismo poetico»*, in *Filologia e critica. Scritti in onore di Vittorio Santoli*, Bulzoni: Roma, in corso di pubblicazione.

92. *Heinrich von Morungen: la poesia-vita e la poesia-poesia*, in «Studi Urbinati», numero speciale dedicato a Leone Traverso, Nuova Serie, 1971, num. 1-2, pp. 711-726.

1972

93. *L'avvicinarsi del destino nell'epos alto tedesco medio*, in «Rivista di Storia e Letteratura religiosa», numero speciale in onore di Sergio Lupi, pp. 221-244.

94. *Johann Fischart*, in «Annali di Ca' Foscari», anno x, num. 1-2.

1973

95. Commemorazione di Vittorio Santoli tenuta all'Accademia Nazionale dei Lincei nella seduta del 10 marzo 1973, in corso di pubblicazione.

Nato a Fiume il 23 aprile 1902; laureato in lettere all'Università di Bologna nel 1923 con la tesi «Il bello ed il sublime nell'estetica di Schiller» discussa con Rodolfo Mondolfo, Alfredo Galletti e Lorenzo Bianchi; professore di lingua tedesca nei ginnasi (di Brunico dal 1925, di Torino dal 1935); libero docente di filologia germanica nel 1939; comandato all'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma («Villa Sciarra») dal 1940 al 1942; titolare della cattedra di lingua e letteratura tedesca presso l'Istituto Superiore (dal 1968 Università) di Venezia («Ca' Foscari») dal 1942 al 1972; preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dal 1955 al 1967.

Socio corrispondente dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti dal 1955, socio effettivo dal 1959; socio corrispondente dell'Accademia Nazionale dei Lincei dal 1968 e della Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung di Darmstadt dal 1967.

Premio internazionale Ulisse, 1965; Premio annuale della Accademia di Darmstadt riservato ad un germanista non tedesco, 1972.

Grande Croce al Merito della Repubblica Federale Tedesca, 1957; commendatore dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana, 1961; medaglia d'oro del Ministero dell'Istruzione ai benemeriti della scuola, 1962; medaglia d'oro del Goethe-Institut di Monaco di Baviera, 1966.

PAISAJE Y LENGUAJE EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA*

Magnífico Rector:

soy hijo de una cultura oral, de una cultura que pasó de palabra a figurilla de barro, a figura de piedra, de madera, y que por fin desembocó en el gran océano de la lengua española, y esto recuerdo que dije hace nueve años en la nobilísima cátedra de esta por mil títulos benemérita Universidad, al iniciar una serie de diálogos que tuve con los estudiantes que se especializaban en literatura hispanoamericana.

Mi presencia en Venecia, en esta Universidad, en Febrero de 1963, fue el inicio de toda una labor, podría decir, hasta, una campaña, en pro de nuestras letras, antes privadas de ciudadanía, pues se enseñaban como parte de la gran literatura española.

Después de Venecia, dialogué, di conferencias, cursillos en casi todas las Universidades de Italia, pero el punto de partida fue Venecia, y de aquí que ahora me conmueva profundamente, como todo lo que tiene mucho de destino, el que se me conceda el título de Doctor Honoris Causa de vuestra Universidad centenaria y nobilísima, y por mí tan amada.

Esta significativa distinción me identifica con vuestra ciudad, ampliando el concepto, pues toda vuestra ciudad es una lección viva de artes y letras que han formado la base de una de las más grandes culturas de la humanidad. No sé por qué sólo se ha de ver y celebrar lo histórico, lo puramente histórico, fecha y dinastías, o bien lo comercial, el ir y venir de las más ricas y fabulosas mercancías, cuando se habla de Venecia, y no de su papel de señora de saberes y de madre de pintores, escultores, músicos, poetas, y

* Testo del discorso pronunciato dal Premio Nobel per la Letteratura Miguel Angel Asturias, in occasione del conferimento da parte della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia della Laurea *ad honorem*, il 16 maggio 1972.

cuantos en ella sentíanse navegar en el más amable sueño.

Esta es la Venecia que nosotros amamos, la de vuestra Universidad, porque aquí universidad sí quiere decir universal, la que fue amparo de libertad de pensar, para tantos espíritus, la que enciende las antorchas de la luz más clara, en sus canales, para señalar las rutas de la inteligencia, del saber y del arte.

Sin pecar de inmodestia, permitidme que me sienta orgulloso, como me sentí al recibir el Premio Nobel, de vuestra laurea, de esta magnífica insignia que sale de las manos de la historia, de la simpatía generosa de vuestros Profesores, señaladamente del Profesor Franco Merregalli, y de las Autoridades, especialmente de vuestro Rector, así como de Profesores como Giuseppe Bellini, tan conocedor de nuestras letras, y debo hacer mención también del Profesor Amos Segala, quien actualmente enseña en la Universidad de París, y que yo me complazco en que esté presente, pues fue a iniciativa suya que inicié mis lecciones de literatura latinoamericana en Venecia.

Además de escribir novelas he meditado sobre su contenido. Es lo que ocurre al artesano en los momentos en que se abstrae de su trabajo y recapacita en las materias que maneja, la sabiduría aprendida en el oficio y los resultados que éste o aquel procedimiento le han dado. El novelista, y pienso en Don Pío Baroja, es el artesano de la literatura, a tal punto que, cuando se ha terminado una novela, se tiene la impresión agradable de haber llevado a término un trabajo material, antes que sentir aquello de creador iluminado, inspirado, fantástico, de que muchos hablan.

De ese meditar sobre los materiales de la novela, de las novelas, de mis novelas y de las que he leído, es de donde traigo las reflexiones que voy a exponer sobre el paisaje y el lenguaje de la narrativa hispanoamericana.

Son las reflexiones de un artesano de la novela, sin más sabiduría que la de su oficio.

Al hablar del paisaje, no circunscribo el término a lo que se entiende por paisaje. Lo amplío al ambiente, al medio, a todo lo que en la novela rodea a los personajes. Al paisaje visual, sonoro, olfativo, táctil y emocional. Para mí, el paisaje en nuestras novelas va desde la naturaleza hasta la ternura de los personajes.

El paisaje, en las novelas románticas que, tomando por escenario América, escribió Chateaubriand, es un simple telón de fondo, el marco pintoresco, el adorno exótico, lo que sitúa y aísla a los

personajes en un mundo extraño. Esto era lo que comúnmente se entendía por paisaje en la novela, la descripción que enmarcaba las escenas, que rodeaba a los personajes, fijándolos en un determinado ambiente, propio de la situación en que se encontraban, y los novelistas, para facilitar la lectura de sus obras, alternaban diálogos y descripciones, acción y paisaje, sólo que éste era un adorno de teatro, una bambalina cambiante.

El paisaje, en la novela hispanoamericana, ha dejado su papel pasivo, ya no es telón de fondo, ni marco, ni tramoya, convertido en personaje principal, en algo así como el magma sanguíneo, savia y sangre, barro y nube, del hombre inmerso en su realidad. Insisto, el paisaje, en nuestra narrativa, no es sólo la descripción más o menos feliz con que se rellenaban los vacíos, entre los diálogos y los movimientos de los personajes, vacíos que, a pesar de las palabras con que se pintaban, seguían siendo vacíos literarios. En nuestra novela, el paisaje cumple funciones de personaje de múltiples ojos, de múltiples brazos, de múltiples voces, y los protagonistas no son sino estados de conciencia del autor.

Esto es indispensable dilucidarlo bien. En la novela europea, de tierras en que la naturaleza ha sido dominada por el hombre, la descripción se antoja prefabricada o fabricada con elementos retóricos conocidos y aun sorprendidos por audacia literaria de los autores, pero lo que en esa novela es inanimado y estable, en nuestra novelística se agita, participa, actúa, como es fácil comprobar en «La Vorágine» de Eustasio Rivera. La selva es aquí el personaje principal.

«En verdad – escribe Leopoldo Rodríguez Alcalde, en su libro «La Hora Actual de la Novela en el Mundo» –, toda la hermosura, todo el horror de la selva, todo el heroísmo y la ferocidad que pueda alcanzar el hombre, se encuentran cifrados en «La Vorágine». Unese la atracción voluptuosa y caníbal del inmenso laberinto verde, a la crueldad inaudita de los hombres que, en los umbrales del paraíso letal y suntuoso, cometen las más sangrientas fechorías, en nombre de su codicia y con desprecio a la vida humana. El realismo de la novela llega a ser insoportable, salta la sangre de heridas que nos obligan a volver el rostro con escalofrío irreprimible, pero en todo momento nos arrastra la brutal seducción de la jungla, el calor ebrio de colores del ambiente nos sofoca con su ímpetu, y los atroces aventureros que luchan y mueren con las botas puestas, cobran la salvaje gallardía de héroes de romance y de

leyenda. Si el argumento de «La Vorágine», narrado en sus líneas escuetas, puede confundirse con el de una clásica novela de aventuras, al desarrollarse en las páginas vigorosas se convierte en vasto poema, en canto trágico de la tropelía y la ley del más fuerte, ley cuyo triunfo inexorable se manifiesta una vez más cuando los protagonistas, a pesar de su audacia desesperada, son absorbidos por la selva, campeón final (personaje final, diría yo) de esa lucha sin cuartel de delitos y ambiciones y en un plano superior, hombre y naturaleza, tan bella como despótica, decidida a guardar su secreto».

En la novela hispanoamericana, el paisaje no está, no está, sino es. Es, repito. Actúa personificado, voluntarioso y humano, y puede ser la selva, la pampa, el llano, la montaña, el río, el mar, una isla, un pueblo, una ciudad.

En «Don Segundo Sombra» de Ricardo Güiraldes percibimos la infinitud de la pampa, inmenso mar estático, por el movimiento de las novilladas a lo largo del terreno.

«La novillada marchaba bien – escribe Güiraldes –, las tropillas que iban delante llamaban siempre con sus cencerros claros. Los balidos de la madrugada habían cesado. El traqueteo de las pezuñas, en cambio, parecía más numeroso, y el polvo alzado por millares de patas iba tornándose más denso y blando. Animales y gentes se movían como captados por una idea fija: caminar, caminar, caminar... A veces un novillo se atardaba mordizqueando el pasto del callejón y había que hacerle una atropellada. Influidado por el colectivo balanceo de aquella marcha, me dejé andar al ritmo general y quedé en una semi inconsciencia que era sopor, a pesar de mis ojos abiertos. Así me parecía posible andar indefinidamente, sin pensamiento, sin esfuerzo, arrullado por el vaivén mecedor del tranco, sintiendo en mis espaldas y mis hombros el apretón del sol, como un consejo de perseverancia».

Qué bien se percibe la pampa, la novillada, el paso de los caballos en que los gauchos van montados, todo fundiéndose en la llanura lisa y polvorienta. El paisaje no es vertical, sino horizontal. Horizonte y más horizonte, por donde se puede andar, andar y andar, indefinidamente.

Vemos al hombre fundido con el paisaje, que es distancia, espacio, y a los jinetes seguir como dormidos con los ojos de par en par.

«No obstante estar a faz de suelo
siguen siendo profundas las pampas argentinas,
y por subir se alargan, se extasían, se pierden,
sin más límite manso que un viento de guadañas...»

Al final de «Huasipungo» del ecuatoriano Jorge Icaza, hay un despertar de la tierra vitalizada y partícipe de la lucha. (Repito mi advertencia sobre el término «paisaje», que abarca todo lo que rodea a los personajes, entra en ellos y sale de ellos, como un magma sanguíneo).

Volvamos a nuestra cita de las páginas inolvidables de la novela de Icaza:

«Parece que la loma se ha despertado, mientras el valle y la montaña con sus mil «huasipungos» siguen dormidos». (Parad mientes en que es el paisaje, es la loma personificada, la que se ha despertado). Dice el novelista: «despertar parcial, que ponía más furia desordenada y salvaje en los rebeldes. El cartel sonoro del cuerno no entró en todas las chozas. Las cien familias indias se precipitaron solas». La tierra siente el cosquilleo de los pies desnudos que corren. Parad mientes que este testigo, la tierra, es la tierra que siente, es la parte del paisaje humanizado, percibiendo el cosquilleo de los pies desnudos que pasan. La loma se despierta antes que los indios, la tierra que los siente en su correr se nos convierte en verdadero «huasipungo»; todo el paisaje aquí se transforma en ser animado por donde a la hora de la sublevación rodará el alarido del grito de guerra: «Nucachic huasipungo»...

Esta personificación del paisaje, en la novela hispanoamericana, supresión del ambiente, del mundo que envuelve a los personajes, llega hasta borrar al ser humano, como protagonista, tal y como lo expresara un crítico al referirse a «Hombres de Maíz». Perdonad mi inmodestia al citar una obra mía, pero no tuve a la mano otro ejemplo de esta personificación del paisaje, del paisaje viviendo por sí, sin necesidad de la presencia humana. En el capítulo de María Tecún, se lee:

«Un guardabarranca se llevó la selva en un trino, un cenizontle en un trino la regresó a su lugar. El guardabarranca con ayuda de pitos reales se la llevó más lejos rápidamente. El cenizontle auxiliado por pitos reales la regresó a las volandas. Guardabarrancas y cenizontles, pitos de agua y pájaros carpinteros, chorchas y turpiales llevaban y traían selvas y trozos de selva, mientras amanecía...».

Es el paisaje, es la naturaleza americana animada, vitalizada, humanizada, en un conflicto de pájaros y selvas.

Para el ensayista Pedro Grases «las grandes novelas de América han rectificado el concepto tradicional de dicho género, ya no es el hombre, ni siquiera el factor humanidad, lo fundamental, el protagonista de esa novela. Sus grandes personajes son 'vitalizaciones de la naturaleza', grandes símbolos que reencarnan lo que podríamos llamar, con Felipe Massiani, 'la geografía espiritual de los ingentes hechos naturales, actuantes y operantes en la vida de ese Continente. Los tipos humanos reducidos a simples accidentes, sus acciones viven apegadas a la sombra de acontecimientos geográficos, influyentes y definitivos, los cuales intervienen en una suerte de existencia y de dinamismo imponente'.

Esta afirmación tan rotunda de Grases, publicada en el libro «Dos Estudios» (Caracas, 1943) fue prontamente atajada por el profesor Arturo Torres-Río seco, el cual, en un estudio publicado en Nueva York, hacía notar que la afirmación de Grases sólo parece considerar las «novelas de la tierra», no así las otras importantes novelas que se han escrito en América, en las que no hay este predominio del paisaje, como las de corte picaresco y otras; pero en favor de la tesis de Grases están muchos críticos europeos, franceses, italianos y alemanes, que ven el renacer, el arrancar de la novela americana, de esa presencia inapartable del paisaje, del elemento geográfico. Por otra parte, Grases opina que es el predominio de la naturaleza lo que ha llevado a rectificar el concepto tradicional que se tenía de dicho género.

Aunque Torres-Río seco acusa a Grases de valerse de un sofisma para defender su tesis, en eso no hay sofisma alguno. La narrativa hispanoamericana, en su forma tradicional, desde «María» de Jorge Isaacs, tan influida por «Atala» de Chateaubriand y por «Rafael» de Lamartine, hasta el guatemalteco José Milla, que se firmaba Salomé Gil, tan influido por Hugo o por Dumas, esa narrativa produjo grandes novelas y aún entre los contemporáneos existen esta clase de obras escritas conforme a los moldes europeos, que desde luego son importantes, pero no pueden clasificarse en la corriente novelística hispanoamericana que rompió amarras, desatóse hasta donde pudo de Europa y empezó la aventura de la existencia propia, y ese momento, que nosotros hemos fijado al final de la primera guerra mundial, lo determina la «vitalización» de la naturaleza de que habla Pedro Grases, el apareamiento del mundo

ambiente americano, como personaje, como protagonista principal, reducido el ser humano a simple accidente.

Negar las influencias europea, aun hoy en nuestra narrativa, sería torpe y vano, pero también sería renunciar a lo propio, callar que esa novelística se ha ido independentizando de dichas protectoras influencias literarias, conquista que en mucho se debe al imperio de nuestra geografía, de nuestra naturaleza y de nuestra realidad. Es imposible, junto a los Andes, en el Perú o en Bolivia, imaginar una novela de corte europeo, sin falsear las substancias profundas de la vida; nadie puede concebir separados los personajes y la naturaleza, en «Canaima», del maestro Rómulo Gallegos, en los cuentos de Horacio Quiroga, y fuera de Venezuela, ¿ dónde situar las «Lanzas coloradas» de Arturo Uslar Pietri, y fuera del Perú, dónde situar «El mundo es ancho y ajeno» de Ciro Alegría, «Los ríos profundos», de Jose María Arguedas, y fuera de Bolivia, dónde «Yanacuna», la hermosa novela de Jesús Lara, fuera del Paraguay, dónde cabe «Hijo de Hombre» de Augusto Roa Bastos, y fuera de México, dónde situar «Oficio de difuntos» de Rosario Castellanos, y dónde imaginar, fuera del Brasil, las maravillosas novelas de Guimarães Rosas, y los no menos sorprendentes relatos de Jorge Amado, y qué mejor espejo trágico de los yerbatales, que «El río oscuro» de Alfredo Varela?...

Hay una realidad americana. Lo reconocemos. Pues si hay una realidad americana tiene que haber una novela americana, y en esa novela, la tierra, los elementos, la naturaleza son el denominador común, el que ha de marcar a esta nueva novilla, permitidme que llame así a nuestra narrativa, porque plásticamente se me antoja como una joven novilla, nerviosa, ansiosa de vida, apta para el ataque, de palpitantes ijares y ojos de cristal de sueño.

La actitud de los que no aceptan, como lo más representativo de nuestras letras, en este género, las novelas que un poco peyorativamente llaman «de la tierra», presumimos que se debe a que casi todas estas novelas son de protesta, de insurgencia, de lucha, de replanteo de nuestros problemas sociales, llámense «Mamita Yunai» de Fallas, «Puerto Limón» de Joaquín Gutiérrez, ambos costarricenses, «Prisión verde» del hondureño Amaya Amador, o novelas de la lucha social como las del ecuatoriano Aguilera Malta, «El Muelle» de Pareja Díez-Canseco, «Carbón» del chileno Diego Muñoz, «Hijo del salitre» de Bolodia Teitelboin, «Hijo de ladrón» de Manuel Rojas, «El metal del Diablo» de Augusto Cés-

pedes, «Juyungo» de Alberto Ortiz, y tantas y tantas más.

Movilizar lectores y conciencias del mundo entero, para salvar al hombre que habita nuestras tierras – mestizos, indios, mulatos, negros, zambos –, es para mí la función vital de la novela, y por eso en ella se contrastan la maravilla de su naturaleza, rica, esplendorosa, con los problemas, cada vez más agudos, del hombre americano, del habitante de nuestras tierras.

El paisaje con sus contrastes violentos, la naturaleza con su fuerza de mundo en formación, moldean los caracteres de personajes que se van convirtiendo en arquetipos.

El paisaje-naturaleza-ambiente-geografía-atmósfera de la novela hispanoamericana, mundo trasladado a sus páginas, se obtiene no sólo por el don de fabulación del novelista, sino por su capacidad poética. Un fabulador sin ese don poético podrá escribir novelas policiales, novelas de aventuras, relatos muy bien urdidos, con gran suspenso, y un desenlace sorpresivo, pero no logrará animar sus novelas con la vida que a las cosas comunica la poesía.

Cabría emparentar el lenguaje que transpone a la narración la realidad ambiente, con una vasta pintura mural y por esta similitud se ha emparentado nuestra novela con la obra imponderable de los muralistas mexicanos.

El crítico italiano Cesco Vian, en un estudio sobre el «Romanzo equatoriano», escrito en 1952, establecía un paralelo entre el primer período de la narrativa de Jorge Icaza y la obsesión indianista del pintor mexicano Diego Rivera. En ambos, según Vian, la técnica del fresco y de la estilización es la misma. Momento de pura esencia poética, en el que el drama persiste, pero sometido y definido por la amplitud del cuadro que el ser humano no alcanza a sobrepasar.

Antes de seguir adelante sobre la poesía como elemento de nuestra novelística, conviene aclarar que estoy muy lejos de referirme a lo que se entiende por «novela poética», al estilo de Jarnés, Morand, Cocteau o Montherlant, o sea esa novela deshumanizada, sin arraigo real, creada diríase para dar salida a bellas imágenes, a juegos de ingenio y soluciones irreales, mitológicas, caprichosas y ambiguas.

La poesía-lenguaje que sustenta nuestra novela, es algo así como su respiración. Novelas con pulmones poéticos, con pulmones verdes, con pulmones vegetales. Sí, es el ambiente de poesía, naturaleza convertida en idioma robado al poema, lo que más atrae

en nuestras obras, a los lectores no americanos, y hasta podría afirmarse que la universalidad se ha logrado por los caminos de un lenguaje colorido, que no es pintoresco, onomatopéyico por adherido, no sólo a los ruidos naturales, sino a las antiguas lenguas, onomatopeyas que evocan en su sonoridad viejas equivalencias, sagradas magias. En el español de «Pedro Páramo», de Juan Rulfo, encontramos la estricta dulzura del nahuatl y en «El trueno entre las hojas», de Roa Bastos, el guaraní parece escapar bajo el español, con el ruido del agua en los ríos y las lluvias del Paraguay.

En esta relación entre la lengua de nuestras novelas y los resabios ancestrales que afloran inconscientemente en la prosa de nuestra narrativa, quiero llamar la atención sobre algo que me parece muy importante. La lengua castellana se construye con frases. Es una lengua docta, madura, en la que las palabras, encadenadas por una estricta sintaxis, desarrollan los conceptos. En el español que nosotros escribimos, la palabra, entidad absoluta, contiene en sí tanto simbolismo que en una palabra encerramos los conceptos. Es por ello que nuestra prosa, sin el ordenamiento de la sintaxis castellana, aparece como incisiva, directa, poseedora de una riqueza conceptual, pero al mismo tiempo apretada y sencilla. Esta prosa, en la que la palabra adquiere un valor tan importante, que no depende de las otras palabras, sino de lo que cada una de ellas encierra de fuerza expresiva, es lo que ha contribuido a que se dé carta de universalidad a nuestra literatura, especialmente a la novela.

Llama la atención a los lectores no americanos que la riqueza, el splendor, la hermosura y hasta la trágica grandeza del paisaje y naturaleza descritos, no estén dados en frases exuberantes e imágenes rebuscadas, hijas de aquel tropicalismo que hacía temblar al gran Alfonso Reyes, sino en un idioma estricto, duro, si se quiere, en el cual parecen ir, pasadas por sabidurías antiquísimas, las valoraciones, la adjetivación, el rápido desenvolverse de los verbos. Cabría decir, cabría agregar que la tónica de este lenguaje, en una frase, en un párrafo entero, lo da muchas veces una sola palabra. Este corte absoluto entre la prosa castellana y el español que nosotros escribimos debe ahondarse en estudios especiales, lo que nos permitirá apreciar en todo su valor lo que hasta ahora parece haber pasado inadvertido.

Muchos creen, juzgando a la ligera, que estamos destruyendo el idioma. A mi juicio estaríamos destruyendo el idioma, si tratáramos

mos de ajustarnos a la sintaxis castellana, imitando la nobilísima lengua de nuestros maestros españoles. Lo que estamos haciendo es inventar, crear una lengua, un vehículo de expresión de lo nuestro, de nuestros sentimientos, de nuestros pensamientos, de nuestra carne, de nuestra naturaleza, de nuestros problemas, de todo lo que sería inexpresable si no llegamos a poseer nuestro propio idioma, ese que se ha movilizó ya, como una avalancha, en nuestras novelas.

Y no lo estamos inventando porque sí, por capricho, por novele-ría, por exotismo, o bien porque en algún momento creyéramos indigno vehículo la más hermosa, la más sonora de las lenguas, la que hablaron Cervantes y Quevedo, Fray Luis y Santa Teresa, Lope y Garcilaso. Lo hacemos impulsados por la sangre indígena y en el caso nuestro, en el caso guatemalteco, porque se nos exige, como ya ocurría en nuestras mitologías, para develar el misterio, encontrar la palabra exacta, el término preciso, aquel que los dioses escondieron como parte del fuego sagrado y que las tribus fueron descubriendo en su peregrinar.

En el «Libro de los Muertos», de los Osiris americanos, cuando las almas de los desaparecidos descendían a Xibalbá, se exigía de los que no querían extraviarse y perecer definitivamente el conocimiento de los nombres que en la profunda oscuridad les permitirían orientarse y en las luchas entre los dioses del bien y del mal, los brujos y brujitos, jugadores de pelota, la derrota llegaba cuando el rival lograba desnudar a su enemigo empleando el nombre preciso, dejándolo sin la cobertura que lo disfrazaba.

¿Qué otra cosa hacemos nosotros, poetas y novelistas de América, sino ir desnudando la realidad, con la palabra precisa, con la palabra motor, con la palabra que hará llegar a lo universal nuestro particular anhelo, nuestra demanda de justicia, nuestra protesta y nuestra esperanza?

El paisaje, concepto ampliado a todo lo que rodea al personaje, el lenguaje recreado en cada obra, hacen inconfundible nuestra narrativa que llamamos ficción, pero que en realidad no lo es, o lo es cada vez menos, hasta hacer decir a algunos que nuestras novelas son más veraces que la historia de nuestros países.

El hallazgo de nuestro lenguaje y nuestro paisaje nos ayuda a liberarnos de las formas que hasta ahora habían constreñido nuestra producción literaria, ajustándola a moldes europeizantes que resultaban estrechos y ajenos a la realidad, a la vida y a los proble-

mas que tratamos de expresar.

Naturaleza, lengua y magia sustentan la novela americana, magia de la tierra, lengua de sus pueblos y geografía de su mundo. Sé que habría que discutir aquí el problema del «criollismo», del empleo conveniente o no de los términos locales, del uso del «vos» o del «tú», de si mejora o no el texto la copia conversacional del pueblo en el diálogo, pero todo nos parece secundario cuando se analizan los valores verbales de las obras que forman ya constelación de primera magnitud en la narrativa actual.

No podemos separar nuestra novela de la mente mágica americana, del lenguaje que hablamos y del mundo que nos rodea.

Llegamos al momento en que podemos dar, como otra característica de nuestra novela, el haber nacido a la vida sustentada dentro de lo nacional, la nación concebida como Continente, por aquellas inquietudes sociales y políticas que privaban en los hombres y su circunstancia, hasta transformarla en vehículo de ideas.

El existir de América era por sí solo la gran fábula, la inmensa fábula que enloqueció al Conquistador. Los escritores y poetas mestizos de esta fábula americana, de esta locura geográfica, de esta majestad de cielos y mares, fauna y flora prodigiosas, no iban a guardar en sus obras sólo la transcripción de tanta belleza, pues urgidos por problemas más apremiantes, dejaron que los péndulos de nuestro tiempo se muevan por el peso de novelas que encadenadas a la realidad de nuestra América hacen correr a saltos el reloj del hombre.

Debo terminar, pero antes permitid que entregue a la Universidad que me honra, los manuscritos de los «Sonetos de Venecia», y os lea dos de estos sonetos.

Otras Ciudades

Otras ciudades, pero no con viento
en los palacios para hacerse al mar.
Anclado apenas en la tierra siento
que esta ciudad está para zarpar.

Otras ciudades, pero no con ciento
de espejos, y neblinas, y rader
de murciélagos que oyen movimiento
de puentes en que todo es navegar.

Otras ciudades sin la peripezia
de este ir soñando un viaje sin escalas,
Otras ciudades, pero no con alas

de piedra blanca y mármol en cielo,
reflejo de ciudad entre agua y cielo,
Otras ciudades, pero no Venecia

Miguel Ángel Asturias

Venecia - febrero 1963.

Venecia, la cautiva

Aquí cerca no hay, tampoco hay lejos.
Lo que parece cerca el agua vieja
lo devuelve eternidad y en los reflejos
se aproxima la imagen que se aleja.

¿De qué es la realidad en los espejos?
Y los palacios entre cefo y ceja
de puentes como acutis curamflejis
de qué son cuando el agua los refleja..

Aquí todo es ayer, el hoy no existe,
huye en el agua, corre en los canales
y va dejando atrás lo que subsiste,
fuera del tiempo real, en las plurales
Venecias que nos da la perspectiva
de una sola Venecia aquí cautiva.

Miguel Angel Asturias

Venecia - febrero - 1963

**PROLEGOMENA AD TEXTUS
(VORGESAGTES ZU TEXTEN)**

Ausserwissenschaftliche Sätze

1 Ein Text ist ein feststrukturiertes – und das heisst gewöhnlich auch: festgehaltenes Sprachgebilde.

1.1 Er kann intentional gerichtet (kommunikativ) oder nicht intentional gerichtet sein.

1.2 Zu intentionaler Gerichtetheit gehört ausser einem Inhalt notwendig auch ein Empfänger. Dieser kann sein ein «Aussen-» oder ein «Innenempfänger», d.h. Kommunikator und Kommunikand können auch identisch sein. Stochastisch selektiertes oder auch im Traum u.ä. produziertes Sprachmaterial ist nicht empfängergerecht und kommunikativ und erfüllt somit eine wesentliche der Sprache inhärente Bestimmung nicht.

1.2.1 Diese Aufgliederung ist nur idealtypisch; beim «Innenempfänger» (Traumsprache; Monologe ohne Theater) ist immer ein im Innern entworfenes Gegen-Ich, eine ins Innere projizierte und nur partiell integrierte Aussenstruktur; und bei aussenempfängergerechter Sprache liegt eine Rückkoppelung vor: man hört oder sieht das eigene Sprachprodukt immer auch selbst und beurteilt und korrigiert es auch während des Herstellungsprozesses gemäss den präsumtiven Fremderwartungen.

1.2.2 Sprache ist ein unterscheidendes Medium zwischen nicht unterschiedenem Innen und Aussen. Das bedeutet: der Kommunikation zugrunde liegt etwas wie eine latente anthropologische Schizophrenie.

2 Jeder intentional gerichtete Text enthält einen Komplex von Informationen. Es sind (a) die vom Produzenten selbst gewollten (= das Gemeinte, die Mitteilung) oder (b) die ungewollten (Auskünfte). Ein nicht intentionaler Text kann letztere enthalten. In-

formation kann also auch sein ohne Kommunikation.

2.1 Bei den ungewollten Informationen können «nicht gewollte» von «nicht gemeinten» unterschieden werden.

2.1.1 Die nicht gewollten sind entweder «eigentliche» (erkennbare Dissimulationen, Lügen) oder «uneigentliche» (Aposiopesen). Die uneigentlich nicht gewollten sind eigentlich gewollte. Erkennungsverfahren ist der Schluss.

2.1.2 Nicht gemeinte Informationen können sich auf Inhalte beziehen und Aufschlüsse geben über fast unbegrenzt vieles. Oder sie können sich auf den Produzenten beziehen und dessen Sprachkompetenz, Psychologie, soziokulturelle oder geographische Herkunft usw. verraten. Erkennungsverfahren sind Analysen.

2.2 Gewollte (gemeinte) Informationen sind entweder was wir nennen können «tautegorisch» (d.h.: eigentlich) oder «allegorisch» (uneigentlich).

2.2.1.1 Die allegorischen können entweder aus inhaltlichen Gründen transformiert sein oder aus formalen (ausenempfängerbezogenen); hier kann eine Verabsolutierung statthaben, dass aus der Uneigentlichkeit eine neue Eigentlichkeit entsteht: wir sprechen von «Metaphorisierung».

Es wiederholt sich in der Sprache der gleiche Prozess, der sich offenbar mit der Sprache selbst vollzogen hat, wenn diese selbst als eine autonomisierte Metapher angesehen werden darf. Aus einer dialektischen Bewegung: Imitation (signifiant / signifié = identisch) > Emanzipation (Metapher) > Verdinglichungsfunktion (Zeichen) erwächst die ästhetische (Kunst-) Metapher als eine Art Metazeichen aus der verdinglichenden Sprache. Erkenntnisverfahren: Interpretation bzw. Exegese.

2.2.1.2 Die Metapher hat als solche ein begrenztes Leben. Sie katalysiert nicht «Aussen-» und «Innenwelt» und entzieht sich insofern den Forderungen pragmatischer Kommunikation. Sie bleibt damit allerdings auch den realen praktischen Veränderungszusammenhängen entzogen, welche die Tendenz haben, das metaphorische Potential anzueignen und zu absorbieren. Die alte Metapher kann dann aus sich neue hervortreiben. Auch die Religion wäre eine solche Metapher.

2.2.1.3 Aussenempfängerbezogene Transformationen (Allegorien) sind z.B. (militär.) Geheimpodes, Rätsel u.a. – Sie werden entziffert (dechiffriert).

2.2.1.4 Zwischen 2.2.1.1 und 2.2.1.3 gibt es Übergänge (Orakel; hermetische Poesie).

2.2.2 «Tautegorische» Texte (Idealtypus: Bekanntmachungen: Zeitungen, Briefe etc.) erstreben grösstmögliche Transparenz der Mitteilung für die intendierten Empfänger. Dabei erleichtert die voraussetzbare unkritische Verstehensbereitschaft des intendierten Empfängers die unproblematische Identifizierung von Gesagtem und Gemeintem (und Tatsächlichem u.U.) mit dem Erfolg, dass auch Mehrdeutiges eindeutig erscheint.

3 Die informatorische Transparenz aller, auch der von uns sogenannten «tautegorischen» Texte unterliegt bei Überschreitung spezifischer Zielgruppen bestimmten Einschränkungen (Anderssprachigkeit; Soziolakte). Aufhebung solcher Beschränkungen sind Übersetzungen.

3.1 Einschränkungen in der Verstehbarkeit ergeben sich ferner, wo ein Text unvollständig oder unzuverlässig vorliegt. Aufhebung dieser Beschränkung ist die Konjektur oder die Rekonstruktion (philologische Textkritik).

3.2 Wenn ein kommunikativer Text immer gleichzeitig gewollte und ungewollte Informationen enthält, so kann doch eine Information nie gleichzeitig gewollt und ungewollt sein, sofern ein identisches Publikum intendiert ist. Dieselbe Information kann auch nicht zugleich tautegorisch und allegorisch sein.

4 Die Beschäftigung mit einem Text wird nicht von der Intention des Textes determiniert sondern von der des Rezipienten, d.h. des tatsächlichen Empfängers.

4.1 Etwas anders sieht es aus, wenn ein Rezipient auch der gemeinte, unmittelbare Empfänger ist. Wo also aufgrund eines Einverständnisses der Kommunikator sich – zunächst noch ohne Rhetorik – anzupassen bestrebt sein kann an den Idiolekt des Kommunikanden, dieser wiederum seine Kompetenz freiwillig der Erweiterung – d.h. der Verunsicherung – aussetzt durch offene (d.i. im Idealfalle: kritiklose) Aufnahmebereitschaft im Hinblick

auf das Kommunizierte. Die Intentionen können sich also treffen, Einverständnis das Verständnis ersetzen.

4.2 Schwieriger ist es, wo die Adressaten unklarer bestimmt sind, z.B. schon wo sie ein «Publikum» sind. Das gilt in besonderem Masse von «Literatur», auch wo sie keine Zeitlosigkeit präten diert.

4.2.1 Die komplizierteren Aufnahmebedingungen sowie die schwierigere Abgrenzbarkeit des gemeinten Empfängers war hier mitschuld an der Meinung, dass Generationen- und Epochengrenzen vermittels unmittelbarer «Einfühlung» übersprungen werden könnten und dass in der Einfühlung sich das Textverständnis entweder (a) durch eine Identifikation von gegenwärtigem und historischem Publikum, oder (b) durch eine – unreflektierte – Ineinssetzung von Produktion und Reproduktion herstellen würde, d.i. durch das «Einverständnis» von Mensch (Leser) zu Mensch (Autor).

4.2.2 Eine solche Literaturbetrachtung erscheint unfruchtbar, denn:

(I) Der Autor (Dichter) selbst geht seiner hervorragenden Teilhaberschaft an seinem Werk im Augenblick des Arbeitsabschlusses verlustig. Diese Feststellung geht nicht auf absolute sondern auf eine relative Einmaligkeit (Jeweiligkeit). Es bleibt dem Autor nichts als der Hervorbringungsprozess selbst (und die Erinnerung, die selten produktiv ist), und es ist sinnlos, sich in diesen einfühlen zu wollen. Der Autor kann zwar am Werk feilen oder es auch jederzeit umändern, doch er selbst tut es nicht aufgrund der Einempfindung in die erste Hervorbringungssituation, vielmehr desavouiert er diese.

(II) Es liegt eine Vermischung zweier im Grunde inkompatibler Grössen vor, nämlich einer konkreten – lebende Individuen – mit einer Abstraktion – der historische kollektive Erwartungshorizont. Dieser wird entweder geleugnet als der Universalität der Kunst wesensfremd, oder es wird versucht, ihn als werkimmanent der Kunst selbst, nicht ihren gesellschaftlichen Voraussetzungen zuzuschlagen und ihn so dem Gefühl zugänglich zu machen. Die erlebnishafte Durchdringung der Kunst würde dann eine Explikation des ursprünglichen Erwartungshorizontes abdingbar machen. – Ein Versuch des Brückenschlages etwa mit «Stufen des Verste-

hensvorganges» wäre hier nicht angemessen, da zu den theoretischen Postulaten der Einfühlung eine spezifische «Ganzheitlichkeit» der Erkenntnis (Intuition) gehört, die auch Stufensukzessionen als mechanisch ablehnen müsste.

(III) Ein Werk kann darauf angelegt sein, Gefühle zu bewirken oder nicht. Im ersten Falle wären diese vom «Werk» mehr oder minder selbst induziert. Es wäre dann a priori verstanden oder nicht verstehbar. – Will hingegen das Werk primär keine Gefühle übermitteln (oder nicht unmittelbar, etwa im Sinne einer originären Inangsetzung eines Gefühlsablaufs), so bedeutet jede mit ihm primär verbundene Gefühlsvorstellung und jedes Erlebnis, welche sich ja an alles, im Extremfall sogar an nichts anschließen können, ein exogenes Verständnis, das dann eigentlich nicht mehr mit dem Werk, sondern allenfalls zufällig noch mit Teilelementen identifizierbar sein kann. Die Projektion auf das Kunstwerk geschieht aufgrund immer schon subjektiv aufbereiteter, organisierter und arrangierter Aussenreize, und was dabei insgesamt an- und abfällt an Gefühl und Erlebnis ist für das Literaturkunstwerk inkontingent.

4.2.3 Das Axiom einer möglichen orts- und zeitunabhängigen Empfängeridentität meint deshalb das Entwicklungsenthobene, Immergleiche, Allgemeinmenschliche. Es ist platonisch-metaphysisch in der Grundorientierung.

4.2.4 Der Irrtum dieser Art von «Textunmittelbarkeit» wie derjenigen, die in dem Erlebnis der Dichtung ihre interpretatorischen Synthesen begründet, liegt nicht so sehr in ihrer relativen Voraussetzungslosigkeit, die ja in der Tat kaum häufiger noch ernst gefordert als ernst genommen wird, sondern darin, dass sie das Kunstwerk meint in dessen unveräusserlichem «So-Sein» und es so – allzu anspruchlos und anspruchsvoll – nachvollziehen will.

4.2.5 Gefühlt wird jedoch nicht Kunst, sondern Gefühl (und zur Intransitivität müsste das Verb kastriert werden); empfunden wird nicht Kunst, sondern allenfalls Empfindung (dito); erlebt wird nicht Kunst, sondern Leben (dito). Kunst sozusagen wird gekünstelt oder «gekunstet». Das ist: das Machen des Fühlens des Machens. Es gibt auch ein Machen des Fühlens, Gefühlmachen. (Nicht-Kunst: fauler Zauber).

4.2.6 Kunst ist eine Art Erfahrung. Erfahrungen können verschiede-

den gemacht werden. Es gibt Erfahrungen, die auf dem Wege, und solche, die an Zielen gemacht werden. Es gibt Wege ohne Ziele und Ziele ohne Wege. Es gibt ungleiche Erfahrungen. Die Erfahrung Kunst bedarf bestimmter Bedingungen, um gemacht werden zu können. Das «Kunst»werk wäre eine, aber weder die einzige noch die immer notwendige. Das «Kunst»werk ist die Henne, die Kunst das Ei, nicht umgekehrt.

4.2.7 Gegen die abgehandelte idealistische Literaturbetrachtung darf auch erinnert werden, dass wir uns die ewigen Wahrheiten ja nun gesagt sein lassen könnten. Ohne den – bislang mit Grund abgelehnten – Beweis einer Weiterentwicklung unserer Fähigkeiten besteht leider geringe Hoffnung auf neue Wahrheiten. – Mit der Verneinung einer Entwicklung durch den Pseudo-Idealismus einerseits, durch die Bio-Psychologie andererseits wäre allerdings Literatur und Literaturbetrachtung am Ende. Respektive: war es immer schon, und wusste es. Nur dass das heute nichts mehr entschuldigt.

5 Wenn die Beschäftigung mit einem Text vom Rezipienten, nicht von der Textintention determiniert wird, so ist die erste Bedingung für eine sinnvolle Arbeit: Klarheit darüber, was einem Text für Informationen abverlangt werden sollen. Das heisst in erster Linie, ob der Text die Information «meint» oder nicht. – Es hat sich ergeben, dass, wenn gemeinte (intendierte) Informationen gesucht werden, vorgängig die gemeinten, im Text implizierten Empfänger (d.h. ihre Erwartungslage) festzustellen und zu beschreiben sind – eine Aufgabe, die lediglich aus dem Text heraus selten zu leisten ist.

6 Dazu ist Voraussetzung zunächst der Kommentar (Texterklärung), welcher der Herstellung des im Werk implizierten Horizonts des intendierten Publikums dient. Das im Text Vorausgesetzte ist auch das dem Text Vorausgesetzte. Dasjenige, was über das Vorausgesetzte hinausgeht, können wir, wenn es sich vom notionellen (Wissens-)Horizont her definiert, die «Mitteilung» (Information im engeren Sinne), oder, wenn es sich von einem mehr formalen Erwartungshorizont her definiert, den «Witz» nennen. Natürlich ist die Mitteilung immer auch der Witz.

6.1 Wird ein Erwartungshorizont von einem Text in dem Sinne «provoziert», dass er sich zur Bereitschaft einer Kompetenzerwei-

terung öffnet (n.b.: bei dem gemeinten Publikum), dann aber nur bestätigt, so nähert sich «Information» oder «Witz» dem Nullwert; es liegt vor so etwas wie Hochstapelei bzw. «Kitsch». Wird beim Nullwert des Witzes oder der Information der Erwartungshorizont gar nicht erst provoziert, so ist der Text nur uninteressant, langweilend.

6.2 Die Deutung des Witzes, die Feststellung also der Differenz zwischen einer speziellen tatsächlichen oder im Text supponierten Erwartungshaltung des intendierten Publikums (das sachlich Implizierte, nicht Intendierte) und der Textaussage als intendierter Information nennen wir «Interpretation». Das ist im weiteren Sinne alles, was sich bei Nichtidentität von gemeintem Empfänger und tatsächlichem Rezipienten mit der Nachkonstruktion des ursprünglichen Aussageverhältnisses befasst (s.o. 4.1).

6.2.3 Wenn Mitteilung sich mehr auf Sachverhalte, Witz sich mehr auf Sehweisen bezieht, so ist damit nicht auch eine Unterscheidung zwischen mehr objektiven und mehr subjektiven Gehalten gemeint. Das Objektive zumal unterliegt ja auch, spätestens im Augenblick, wo es in Text eingeht, sprachbedingter Partialisierung, selbst wo der Text als sog. «Wissenschaft» Geltung beansprucht. Wenn das Denken sich zwar sprachlich, aber nicht textlich vollzieht, so kann es als Prozess höhere Objektivität beanspruchen als das Vertextete.

6.3.1 In dieser Partialisierung jedes Textes (Performanz) liegt auch schon die logische Unmöglichkeit eines Kollektiv-Textes («Sozioperformanz»). Denn jeder Text ist – wenn nicht in Bezug auf seine innere oder äussere Struktur, so doch in Bezug auf seine Genese – einmalig. – Wenn, was denkbar ist, eine Mehrzahl der Angehörigen eines sozialen Gebildes in einem gegebenen Moment kollektiv ausriefe «crucifige» oder: «jagt xy», so mögen subsemantische Differenzierungen hier gering sein, doch behaupten diese sich auch gegen einen Hinweis auf «kollektives Bewusstes» oder unbeweisbares «kollektives Unbewusstes». Ein sprachlicher Text bleibt, sofern nicht das Kommunikative (Semantische) aus ihm herauseskamotiert wird, immer jeweilig, Gleichheiten bei Texten bleiben nicht systematisierbar weil zufällig. Vor dem Hintergrund freilich einer Sozialpathologie – Massenhysterie, Sozialneurosen, kollektive Aggressionen – der diese Attribute durchaus

abgehen. Dieser Hintergrund könnte als sozio-psychopathologische «Kompetenz» angesprochen werden («Zeit-» bzw. «Volksgeist»).

6.3.2 Wo das Objektive verschiedene Sehweisen nicht ausschliesst – was ja nur bei Vermengung mit populär-metaphysischen Absolutheitskategorien möglich ist –, steht es (etwa in der Literatur, besonders aber in der Psychologie) nicht in Opposition zum sog. Subjektiven. – Hier ist immer so oder so Vorgestelltes; nicht «Reales» und «Irreales», sondern Nicht-Fiktives und Fiktives. Das Nicht-Fiktive ist so wenig «objektiv» wie das Fiktive «irreal».

6.3.3 Dem Fiktiven eignet – unbeschadet etwa grammatischen Tempusgebrauchs – nur die Zeit«ekstase» der Vergangenheit und der Zukunft, was in beiden Fällen die Aufhebung der konkreten Zeit bedeutet. Mythos und Utopie sind mithin nur zwei verschiedene Einkleidungen für ein Phänomen. – Ihre sich potentiell auf die konkrete Gegenwart beziehende Dynamik (Tradition und Programm) ändert nichts an ihrer Fiktivität sondern bestätigt nur die Realität des Fiktiven. Ihr defizienter Modus ist: absolute Gegenwärtigkeit, reine, entkantete Ästhetik, Anarchie.

7 Zu interpretieren sind nicht nur Texte aus vergangenen Epochen, sondern auch heutige, da auch bei ihnen vor einer «unmittelbaren» Konfrontation die Frage nach dem intendierten Empfänger beantwortet sein muss. Und neben «poetischen» Texten auch «nicht-poetische».

7.1 Zur Herstellung der Bedingungen für die Auf- und Annahme von Textinhalten (Amusement, Erfahrung, Lernprozess) braucht es unter bestimmten Voraussetzungen entweder die explizierte Textinterpretation nicht – oder sie genügt nicht.

8 Andere Operationen mit Texten sind a) die (Text-)Analyse und b) das, was mangels einer anderen Vokabel genannt werden könnte «(Text-)Exegese».

8.1.1 Während Interpretationen den Text lediglich im Hinblick auf gemeinte Informationen im Sinne des Aussageinhalts vor dem Hintergrund des Aussageempfängers betrachten, sind Analysen: am Text vorgenommene Sondierungen, in denen dieser als Substrat für ein an ihm zu verifizierendes Projekt untersucht wird.

Die Informationen, die dabei dem Text abgefraget werden, sind in der Regel nicht gemeinte. Sie können sprachlicher, historischer, sozialer, religiöser, psychologischer, ökonomischer etc. Natur sein. Analysen können für einen Kommentar nötig sein, aber erst auf diesem Umweg für die Interpretation. Zu dieser leisten sie direkt grundsätzlich nicht mehr als ähnliche, an anderen Texten vorgenommene Analysen, sowie umgekehrt. Eine an einem Text vorgenommene Analyse kann für andere Texte ebenso belangvoll sein wie für diesen.

8.1.2 Wo Analysen der Feststellung eines allgemeinen Erwartungshorizontes eines intendierten Publikums dienen (nicht allein Textanalysen), wo sie also als Elemente für den Kommentar fungieren, sind sie, wie dieser selbst, oft schon auf eine vorgängige Interpretation bezogen.

8.1.3 Das sich hier ergebende Paradox: ein unmittelbareres Verständnis als Voraussetzung für ein mittelbareres (und wieder umgekehrt) kennzeichnet als sog. «hermeneutischer Zirkel» vielfach die Literaturwissenschaft, auch heute.

8.1.4 Vorausgesetzt, dass der Text als solcher nicht analysiert werden kann, vielmehr an ihm nur bestimmte Phänomene als im Text vorhanden oder nicht vorhanden operationell identifiziert und limitiert werden können, so liegt die Bedenklichkeit des hermeneutischen Zirkels hauptsächlich an der üblichen Isolierung der Basis der für Interpretationen veranstalteten Analysen auf den betreffenden Text oder eine benachbarte Textgruppe.

8.2 Die als «Stilanalyse» gelegentlich bezeichneten Operationen, insofern sie einerseits nicht auf der Matrix des Systems der «langue» durchführbar, andererseits nicht von Individualsprache («Idioperformanz») allein bestimmbar sind (da Stil nicht aus Privatregelcharakter und/oder blossen idiosynkratischen Abweichungsmechanismen entsteht) sind Interpretationen. Daraus ergibt sich auch, dass Stil nicht anders denn als Einheit der Aussage aufgefasst werden kann.

8.3 Wenn Interpretationen und besonders Analysen im Grunde Techniken sind, die, wie jede Technik, ihren Sinn nicht in sich selbst haben, sondern von anderen Zielen determiniert sind, wenn zumal jede Forschung in Natur oder Geschichte, solange sie sich

nicht als selbst «künstlerisch» versteht, Mittel zu einem Zweck ist, muss gefordert werden, dass es eine Anwendungs- oder Gebrauchsweise von Sprach(kunst)werken gebe, die nicht «Technik» ist, die dadurch, dass sie ihre Bedingungen in sich selbst trägt, auch ihren Gegenstand als absolut zu erweisen in der Lage ist. Sofern nicht entweder ein exogener Zweck, wo er einerseits seine Erfüllung ausserhalb der Kunst visiert und dabei andererseits das Werk ohne Rest usurpiert, Kunst als entbehrlich, nicht vorhanden, als nichtig erwiese (ein Mitvertretungsrecht von Zwecken durch Kunst kann natürlich nicht gelehrt werden) – oder sofern keine kunsttranszendierenden Ziele namhaft gemacht werden können; mit Namen, die ontische Erfindungen sind, praeter necessitatem.

8.3.1 Ist die Voraussetzung für die Tradition der Werke als Artefakte die Interpretation, so zielt die «Exegese» auf die Bedingung und Möglichkeit der Fortwirksamkeit, also der potentiellen Gegenwartigkeit des Kunstwerkes: auf Kunst als Verbrauch der Gegenwart.

Das ist zu erläutern.

8.3.1.1 Da die Wirkungen der Mehrzahl der allgemein als «nicht-poetisch» geltenden Texte das Sprachliche verlassen, kommt diesen zwar eine unvergleichlich wichtige Bedeutung für das materielle Leben zu, doch an der Übergangsstelle von Sprache und Aktion (nicht: Pragmatik!) hört die Sprachtextarbeit auf.

8.3.1.2 Alles, was in dieser Richtung, an diese Grenze geht – sprachbedingte Erzeugung von sozialer Wirkung mittels gelenkter Anwendung von Logik und Unlogik, Psychologie etc.; Pathos, formaler Suggestivität, Andeutungshaftigkeit, Wahrscheinlichkeit; Evokation von Affekten wie Angst, Sehnsucht, Hoffnung, Mitleide, Mitleiden etc.; aber auch Elementen wie Humor und Schmeichelede u.a., kurz: allem, was emotional stimulierenden und appellativen Charakter für intendierte Empfänger(gruppen) besitzt, heisst Rhetorik. Im weiteren Sinne ist sie die effiziente Seite der Sprache, ist deren Entindividuation im Sinne einer systematischen Eingliederung einer bestimmten Individualsprache in eine bestimmte Gruppensprachigkeit durch sprachliche Kaschierung des Subjekt-Objekt-Musters bei sozialer Interaktion, ist Manipulation der Erwartungshorizonte durch Mimikry des «Witzes», Psychagogie. Das, selbstverständlich, ist bei intentional gerichteter

Sprache immer schon gegeben.

8.3.1.3 Rhetorische Untersuchung heisst Untersuchung der sprachlichen Wirkungsbedingungen von Kollektivinteressen enthaltenden Texten, die in der Regel auf eine gewollte Änderung von Status-quo (dessen Affirmation unter dem Aspekt offener oder verborgener evolutiver Potenzen natürlich nur als Sonderfall von Änderung anzusehen wäre) hinauslaufen. Diese Wirkungsbedingungen sind expressive Qualitäten der Sprache.

8.3.1.4 Hier ist die Berührungsstelle von Propagandaslogan, Werbespot und etwa poetischem Aphorismus. Nur dass das Poetische sich statt auf externe eher auf interne – und das heisst freilich heute: individuelle Pragmatik abstimmt. Aktion, nach aussen abgeleitet, ist Handlung, ist ethisch; nach innen: Genuss, populärer: ästhetisch. Übrigens kann «ableiten» jeder Textbenutzer nach Gutdünken (vgl.: 4). Was natürlich heisst: nach seinen Fähigkeiten und Dispositionen.

8.3.2 Kunstartigkeit (bzw. Kunsthaftigkeit) und Kunstwertigkeit einer Sache sind verschieden; beides wiederum ist theoretisch zu trennen von Kunstwerkhaftigkeit. Diese bezieht sich lediglich auf eine Teilintention eines Produkts, gleichsam seinen Selbstanspruch, und bewegt sich naturgemäss innerhalb der Grenzen der stilepochal genormten Typologien. Sie ist mithin ausschliesslich interpretativ zu ermitteln.

8.3.3 Als «Kunst» kann, wenn man will, ziemlich alles Mögliche verstanden werden.

8.3.4 Wird unterstellt, dass zwischen Kunsthaftigkeit und rhetorischer Persuasivität kein prinzipieller Unterschied besteht, so kann auch (Kunst-)Textbetrachtung unter den Gesichtspunkt entweder individueller oder – nun auch: – kollektiver, also politischer Wirksamkeit gestellt werden. Von letzterer lässt sich schwer sagen, ob sie die Überwindung der ästhetischen Geschmackskultur der bürgerlich-individuellen Epoche zur Voraussetzung oder zur Folge hat. Doch kommt einer solchen Alternative wenig Gewicht, weil wenig Realität zu.

8.3.5 Behaupten lässt sich immerhin, dass Kunst in dem Masse allerdings entbehrlich und damit überflüssig (usw. vgl. 8.3.) wird, in dem sozialpragmatische Prozesse ohne Sprache ablaufen kön-

nen; in dem innere Freiheit privatisiert wird und endlich identifizabel wird mit Lustgewinn bei Güterverwertung.

8.3.6 Da Sprache eine sinnliche Seite hat, ist auch jede Wissenschaftsabhandlung in dem Grade, wie sie nicht mit mathematisierbaren Formeln auskommt, immer zugleich auch das, was insbesondere geisteswissenschaftlichen Forschungsmethoden vorgeworfen wurde: «Begriffsdichtung», textsortenspezifische Rhetorik. Auch das je und je sich als «empirisch-analytisch» Gefallende und exakte Anstriche sich Gebende und willfährig nach Zwecken nicht Fragende ist wesentlich immer und immernoch unverbindlich. Ansichtssache/Absichtssache.

Wissenschaftsideologieverbrämtes Interesse nebst Subinteresse.

8.3.7 Eine schlüssige Unterscheidung des Poetischen und Nicht-Poetischen, ebenso wie eine normgültige Abgrenzung von «Poesie» ist heute zweifellos weniger denn jemals durchzuführen.

8.3.7.1 Aus der unmöglichen Abgrenzung folgt einstweilen auch noch die unmögliche Ausgrenzung der Kunst.

8.3.7.2 Abgesehen von der immernoch lediglich vor der Folie einer prätendierten Normal-Emotivität des Empfängers quantifizierbaren Stilisierung, Sublimierung, Ausdruckshaftigkeit, Sprachimmanenz oder Selbstzwecklichkeit, abgesehen auch von der offenkundigen Unisolierbarkeit von den jeweils variablen pragmatischen Begleitfaktoren, wodurch diese weder präzise messbar noch definierbar werden: Es gibt – trotz wieder neuerer Ansätze – in der Poetik nicht einmal akzeptable Gattungsunterteilungen. Die Ursache liegt eben dort, wo Kunst in ihrer Wirkung sich allererst aufbaut: beim Empfänger (und zunächst demjenigen, der auch der Erzeuger ist). Normative Poetologie hätte, scheint mir, tatsächlich noch einen gewissen Nachholbedarf an Behavior – hätte sie nur ein anderes: grundsätzliche Existenzberechtigung.

8.3.8 Wiewohl also eigentlich weder nach inhaltlichen noch nach formalen Kriterien zwischen Poetischem und Nicht-Poetischem geschieden werden kann, kann doch u.U. aus praktischen, jeweiligen Gründen die begriffliche Trennung beibehalten werden. Z.B. aufgrund des je eigenen Anspruchs: was Kunst sein will: sei's –; oder aufgrund der Anschauung des/der Rezipienten; auch: aufgrund der Prävalenz von «dichtungskonstitutiven» Faktoren im

traditionellen Sinne. (Wenn hier die Terminologie gebraucht wurde und wird, so freilich im Sinne einer idealtypischen Abstraktion des nicht Idealtypischen und unter den Prämissen des oben Gesagten.

8.3.8.1 Wenn also wir nichtsdestoweniger von «Kunst» bei Sprachtexten sprechen und sie von Nicht-Kunst abheben oder abgehoben wissen wollen, so soll doch nicht gesagt sein, dass sie eine objektivierbare Eigenschaft eines Textes sein könnte. Die Kriterien können verschieden sein, und so, dass ihnen auch gestattet wird, sich gegenseitig auszuschliessen. Die Qualität «Kitsch» z.B. könnte als eine von «Kunst» nicht abhebbare verstanden werden.

8.3.9 Geht man davon aus, dass das bloss Sprachlich-Kommunikative sich durch ein gewissermassen objektives Verhältnis von Erzeuger, Inhalt und Empfänger konturiert, welches objektiv bleibt, solange die Aussage unter einer bestimmten theoretischen Konvention steht (: «es *ist* Faktum / Frage / Wunsch / Wille (...), dass...»), so scheint es daneben einerseits Ausdrucksformen zu geben, deren Erzeugung relativ unabhängig vom Empfänger ist (es sei ausdrücklich bemerkt, dass das auch bei den einfachsten, zunächst noch vorsprachlichen Affekt-«Interjektionen» wie oh, ah, au usw. keinesfalls sprachgenetisch zu verstehen ist), andererseits solche, die relativ empfängerabhängig, dafür aber realitätsunabhängiger, d.h. ohne ausserhalb des Sprachlichen existierenden Indikativ-Inhalt, sind. Sprache, die sich allererst selbst aussagt, bevor sie die Ebene preisgibt, auf welcher Reales und Vorgestelltes koexistieren und koinzidieren.

8.4 Da Reales und Empfänger nur im Wechselbezug bestehen, kann man sich die Entstehung dieser Sprache vorstellen als progressive Emanzipation des Empfängers von der determinierenden Realität als einem Zwangsprinzip, und als gleichzeitige Emanzipation dieser Realität vom Empfänger: «ah» \leftrightarrow «über allen Gipfeln ist Ruh».

8.4.1 Die Seinsweise (s.v.v.) dieser sprachlichen Ausdrucksform, welche sich ihren spezifischen Gegenstand (unbeschadet notwendiger gegenständlicher Substrate) erst schafft, heisst «fiktiv».

8.4.2 «Fiktiv» kann weder mit «empfunden» noch mit «erfunden» gleichgesetzt werden, eher mit einer Art Vermittlung (doch

nicht im Sinne «empfundener Erfindung» bzw. «erfundener Empfindung», vielmehr als Ausdruck von tendenzieller Emanzipation des Textes von Realem (Erfindung) bzw. vom Empfänger (Empfindung).

8.4.3 Hat Kunst also eine Affinität zum Spiel, zur Autonomie, im Endeffekt zum absoluten *l'art pour l'art*, dann wäre sie asozial, anarchisch, auf individuell-libidinöse, auf innere, auf antizipierte, auf präsentische Freiheit aus, zugleich egozentrisch und entindividualisierend. Dionysisch, katholisch, psychedelisch und so weiter.

8.4.4 Wenn aber gilt, dass Ästhetik ohne Ethik antihumanistisch ist, so bleibt auch wahr, dass Ethik nicht gleich Humanismus ist. Ethik bedeutet (gesellschaftliche) Bewusstheit, die kat' exochen zeitdimensioniert ist, bedeutet Politik, Disziplin, Gesellschaft, Gerechtigkeit. Ästhetik meint Bewusstlosigkeit, Aufhebung der Zeitdimensioniertheit, Innengenuss. – Humanismus – worunter wir alles verstehen wollen, was die weiteren Zusammenbrüche der menschlichen Kultur noch aufschieben hilft – kann keines von beiden ausschliesslich sein. Die Kunst, sagen wir, kann die Disziplinierung der Ästhetik ins Werk setzen; und d.h. nun doch: Politisierung etc. etc. Sie ist dann humanistisch. (Antihumanistisch, das ist Ästhetisierung der Politik, erinnern wir uns, eine zutreffende Charakterisierung des Faschismus).

8.4.5 Wenn Kunst als ein Sublimat sexueller Libido angesehen werden kann, dann muss sie darum doch nicht, den Tatwillen narotisierend, Energien lediglich absorbieren und Kräfte von notwendigem praktischen Handeln ablenken. Sie kann die Askese der Aktion genussfähig machen.

8.4.6 Ist in Kunst und Literatur die Form gleich die Aussage und umgekehrt, so muss die Form nicht notwendig beliebig sein (: «the means is the message»). Sie kann nicht beliebig sein, wenn Sein und Bewusstsein nicht voneinander unabhängige Grössen sind.

8.4.7 Die Forderung richtet sich an die Literaturwissenschaft und Kritik: Akzeptiert man eine begriffliche Dichotomie zwischen «Bewusstheit» als einer praktisch-theoretischen Haltung und «Bewusstsein» als einer theoretischen Orientierung, so hätte, neben den u.U. auch bewusstseinsstimulierenden Übungen wie Textphilolo-

gie und Interpretation, Literaturtreiben heute die Funktion und Aufgabe, von Bewusstsein zu Bewusstheit hinzuführen. M.a.W.: Ohne Bewusstsein als Ausgangs- und Bewusstheit als Zielpunkt von Genuss und Kritik bleibt alles unverbindlich, second-hand-Aesthetica, Marginalglossierung, Fiktives über Fiktives, entbehrlich.

8.4.8 Ohne zur Kenntnis genommen zu haben, dass persönliche, individuelle Befreiungen auf Dauer ohne gesellschaftlich-politische nicht haltbar, dass innerlich – «private» Freiheit ohne kollektive äussere (d.i.: Gleichheit) letztlich illusorisch ist, wäre Kunst unbewusst. Wäre heute witzlos.

8.4.9 Kunst (und immer: Literatur) ist ein politisches Faktum und ein politischer Faktor, nicht zum wenigsten scheinbar unengagierte und sog. tendenzlose. Politisch ist sie nicht nach Massgabe ihrer Parteilichkeit, sondern nach der ihrer Öffentlichkeit.

8.4.10 Reaktionär ist die Kunst nicht, wo sie – idealistisch – statt äusserer die innere Befreiung in Gang setzt oder vertieft, sondern einzig dort, wo sie die Kluft zwischen innerer und äusserer Freiheit verdeckt oder überbrücken will. Dem Parteikampf kann sie, muss aber nicht, sich veräussern. (Zumal dieser selbst auf weite Strecken fiktiv ist).

8.4.10.1 Eine politische Situation kann zuzeiten eine temporäre Absage an die Kunst fordern. Freilich: diese rächt sich dafür meist an jener.

8.4.11 Kunst und Literatur können progressiv sein, auch wo Wiederholung und Stillstand ihre Themen, Mythos und Metapher ihre Formen sind. Innere menschliche Freiräume können umso deutlicher auf fehlende äussere hinweisen. Auch nicht nur als Nebeneffekt.

8.4.11.1 Sehr möglich ist auch das Gegenteil.

8.4.12 Der Verzicht auf Kunst gehört einerseits – konsequent – zur Praxis einer Gesellschaftsordnung, deren geistiger Index wesentlich von Eigentum, Profit und Konsum bestimmt wird, er gehört andererseits – inkonsequent – zur Theorie von Gegnern dieser Ordnung, da die kunsteigentümliche Neigung zur Selbstbefriedigung, tatsächlich oder scheinbar, etwas wie Palliativcharakter

habe. Solche Gegnerschaft, theoretisch so begründbar wie praktisch eben u.U. unabweisbar, offenbart übrigens gewöhnlich, dass die Freiheit (: lustvolle Betätigung des Einzelnen) neben der Befreiung der Gesellschaft (: Herstellung von Gerechtigkeit) als wo nicht unnötig, so doch sekundär angesehen wird. Chronologisch – da rangmässig.

8.4.13 Kunst und Politik und ihr Wechselverhältnis zueinander stehen aber unter dem Paradox (d.i: der Dialektik): Es ist nötig frei zu sein, um frei zu werden. Ein nicht hermeneutischer Zirkel, ein pragmatischer. Der den Erziehern zu tun gibt.

8.4.14 Kunst und Politik sind komplementär.

8.5 Jedoch ist Politik prozesshaft da, während Kunst traditionellerweise ins Kunstwerk gewissermassen verbannt und mit diesem identifiziert wird. Und dann notwendig immer Geschichte ist. Aber der Sinn der Kunst hier und immer liegt in der permanenten Aktualisierung ihrer eigenen Geschichtlichkeit. Und in Verkunstung (nicht: «Verwerkung») der gegenwärtigen Wirklichkeit. Zwei Prozesse, die in der Lage sind, auf dasselbe hinauszulaufen.

8.6 Kunst an – und Kunstübung für sich verbinden sich miteinander. Wird für diese Symbiose wieder der Terminus «Exegese» gesetzt, dann wäre sie von allen Beschäftigungen mit Literatur die einzige, die im existenziellen Sinne «Interesse» hat, die von der Kunst (nicht vom «Werk») «gemeint», weil sie selbst Kunst ist. Wäre mehr destruktiv als rekonstruktiv, mehr produktiv als reproduktiv. Mehr kreativ als rekreativ.

8.7 Denn wenn im Werk die Empfänger impliziert sind, wir uns als dieselben nicht oder nur bedingt betrachten können, so wäre natürlich der Empfänger zu verändern – ausserhalb bzw. innerhalb des Werks; das bedeutet, dass sowohl die «Kunstmasse» (Werk) wie der Verbraucher Veränderungen erfahren.

8.8 Die aus dem Zwang der Empfängersubstitution resultierende Veränderung des Werks ist gleichbedeutend mit dessen Erfahrungsbarmachung. Die auf dialektische Aufhebung der Thesis-Struktur des Werkes drängende Virtualität gehört selbst zu dessen Kunstcharakter.

8.9 Niemand kann in das Werk sich als intendierten Empfänger

einbringen. «Exegese» ist Identifizierung eines neuen Publikums, im prägnanten Fall: seine Konstituierung. Das Kunstwerk verändert, wo es vergegenwärtigend vollzogen wird, seinen Vollzieher. Und wird verändert. Das Originärpublikum mancher Kunstwerke ist utopisch gewesen; hatte sich erst aufzubauen. Auch wieder: Vorhandenheit ohne Existenz.

8.10. Diese «Metamorphose» im Verlauf der Rezeption der Dichtung lässt sich am ehesten in Analogie bringen mit derjenigen im inhaltlichen Bereich der Dichtung: von uneigentlicher Rede zu neu sich konstituierender Eigentlichkeit, von Allegorie zur Metapher, vom Vergleich zum Gleichnis. Wie immer auch beide Vorgänge Anlass zu Mystifikationen gegeben haben: in Wahrheit ist da auch Emanzipation, hier wie dort.

8.11. Es gibt Werke, die so angelegt sind, dass sie sich gegen Veränderungen sträuben – nicht wegen ihrer artifiziellen Vollkommenheit, sondern weil ihre intendierten Rezipienten durchaus als fertig Konstituierte in die Werkstruktur integriert sind. Wir sprechen von «Zeitgebundenheit». Das lässt sich nur noch interpretieren. Oder radikal verneuern.

8.12. Und es gibt Empfänger, die sich gegen ihre Veränderung sträuben. Die vorziehen, entweder sich einzufühlen: sich zu erschliessen und aufzubauen, wo sie es schon sind (= sich zu erbauen), sozial wie individual. Und sich durch die Kunst bestätigen zu lassen, sie in bereits bewusste, intellegible Prozesse eingreifen zu lassen: notwendig für die Illusion, dass Kunst auf ein wie immer geartetes Handeln direkt verlängert werden kann.

8.13. Da wird der Skandal der Kunst zum Konsensus. Der allerdings ist ewig posteriorisch. Und konserviert die Kunst zur Tradition, historisiert sie zum Kulturwert. Identisch mit dem Prozess der Vergemeinschaftung, der Überwindung der Kunst.

8.14. Die Überwindung der Kunst ist, wenn die Zeichen nicht trügen, zugleich ihr Verlust.

8.15. Der Modus der «exegetischen» Auseinandersetzung mit Kunst und Literatur ist der mit Wirklichkeit. Mit einer Wirklichkeit: Quantifizierbar in vielen Bereichen, kritisierbar, vielleicht nicht erklärbar, doch deutbar, vielleicht nicht abschaffbar, doch änderbar; vielleicht wert des Misstrauens. Vielleicht der Liebe.

LEGGENDA E REALTÀ
IN «HIJO DE HOMBRE»,
DI AUGUSTO ROA BASTOS

I. *Premessa*

Le «apologetiche storie», libri o saggi, che trattano della letteratura ispano-americana, giunte agli anni più recenti menzionano spesso solo di sfuggita il nome di un narratore di tanto rilievo qual'è il paraguaiano Augusto Roa Bastos. Ciò, nonostante qualificate valutazioni di alcuni critici, in particolare di Hugo Rodríguez-Alcalá e di Seymour Menton¹. Il gran pontefice del «nuovo romanzo» ispano-americano, lo scrittore messicano Carlos Fuentes, pur dedicando anch'egli poche righe all'autore di cui ci occupiamo, e menzionando appena il suo libro, *Hijo de hombre*, riconosce in lui uno di quei narratori che, con Rulfo e García Márquez, «convierten en literatura mítica los temas tradicionales del *hinterland*»².

Questi scrittori rivoluzionano l'atteggiamento tradizionale del romanzo ispano-americano, dominato dal regionalismo e dal tellurismo – massimi esponenti Eustasio Rivera e Rómulo Gallegos – per affrontare da un angolo visuale diverso, di maggiore universalità, la complessa condizione dell'uomo americano, non tipicizzato e isolato nel suo confine geografico, ma restituito al mondo³.

1. Lo stesso Miguel Angel Asturias ha sottolineato in più occasioni il valore artistico di *Hijo de hombre*; ma per quanto riguarda i critici citati cfr.: di H. Rodríguez-Alcalá: *Augusto Roa Bastos y «El trueno entre las hojas»*, «Revista Iberoamericana», xx, 39, 1955; «*Hijo de hombre*» de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay, «Cuadernos Americanos», xxii, 2, 1963; *Verdad oficial y verdad verdadera: «Borrador de un informe» de Augusto Roa Bastos*, «Cuadernos Americanos», xxvii, 1, 1968; e di S. Menton: *Realismo mágico y dualidad en «Hijo de hombre»*, «Revista Iberoamericana», xxxiii, 63, 1967.

2. C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, J. Mortiz, 1969, p. 36.

3. Scrive il Fuentes (*op. cit.*, p. 36): «La localidad y los personajes, en apariencia, son los mismos de las novelas tradicionales. Sólo que ahora la selva y el río son un telón de fondo legendario: la naturaleza ha sido asimilada y el proscenio lo ocupan hombres y mujeres que no desempeñan un papel ilustrativo, sino que realmente son totalidades

Per il Fuentes, Augusto Roa Bastos è già un'espressione, in sostanza, del nuovo romanzo, che supera il realismo in una decantazione mitica. Non si dimentichi che *Hijo de hombre* apparve nel 1959, in un momento in cui la letteratura ispano-americana stava cercando vie nuove, che superassero il realismo protestatario, in una dimensione inedita.

Il riconoscimento del Fuentes è un dato positivo di partenza nel giudizio sul romanzo di Roa Bastos⁴. Nel panorama poco noto, e non certo ricco di nomi, della letteratura paraguaiana – lo scrittore ne ha spiegato i motivi in un saggio appassionato⁵ –, è logico che *Hijo de hombre* si presenti come un'opera di grande rilievo. Mario Benedetti, partendo da questa dimensione, giudicava proprio per questo libro, già nel 1961, che il nome di Roa Bastos, con quello di Gabriel Casaccia, era uno dei pochi «exportables» nell'ambito della narrativa paraguaiana contemporanea⁶.

L'affermazione di Benedetti potrebbe sembrare una valorizzazione in realtà limitativa, che fa spiccare il nome del narratore su uno sfondo letterario comunque scialbo, soprattutto per quanto attiene alla narrativa. Ma non è questa l'intenzione del critico. Infatti il romanzo di Roa Bastos va giudicato non su un piano nazionale, ma continentale. Lo scrittore, del resto, uscì presto dall'ambito paraguaiano, pur rimanendovi legato spiritualmente⁷; egli si formò nell'esilio, a Buenos Aires, in un mondo di vaste esperienze letterarie, ben aperto sul continente e sull'Europa. Come per Miguel Angel Asturias, e forse con più ragione ancora, dato l'isolamento maggiore in cui Roa Bastos visse, e vive, dal suo paese, la sua opera entra in un contesto continentale, al quale apporta,

personales traspasadas por el lenguaje, la historia y la imaginación».

4. *Hijo de hombre* è, a nostra notizia, l'unico romanzo di A. Roa Bastos, se eccettuiamo un tentativo remoto e poco noto, *Fulgencio Miranda*, del 1942. Nel medesimo anno lo scrittore ha pubblicato una raccolta di versi, *Poemas*, poi ripresa nel 1960 ne *El naranjal ardiente*. Del 1945 è un dramma, *Mientras llega el día*.

5. Cfr. A. Roa Bastos, *Pasión y expresión de la literatura paraguaya*, «Universidad», Santa Fe (Argentina), 44, 1960.

6. M. Benedetti, *Una novela del dolor paraguayo*, «El Diario», Montevideo, 22 de marzo, de 1961, ora in *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967, pp. 88-92, con lievi modifiche, sotto il titolo: *Roa Bastos entre el realismo y la alucinación*.

7. A. Roa Bastos è nato a Asunción del Paraguay, nel 1911, dove ha completato gli studi primari e secondari frequentando fino al 1934 la Escuela Superior de Comercio; dal 1934 al 1935 combatté nella guerra del Chaco; nel 1947 una nuova guerra civile lo costrinse all'esilio e si stabilì a Buenos Aires, ove fu docente, collaborò all'attività editoriale della Losada e si dedicò anche a scrivere copioni cinematografici e alla regia.

con la sensibilità dell'esiliato, la testimonianza di un mondo misconosciuto, come isolato nel cuore stesso del Sudamerica, non tanto per ragioni geografiche, quanto per il ricorrere di crudeli satrapie politiche.

2. *La struttura del libro*

Con *Hijo de hombre*, che segue a sei anni di distanza la raccolta di racconti *El trueno entre las hojas* (1953), libro che già aveva richiamato l'attenzione della critica⁸, Augusto Roa Bastos dà la misura esatta delle sue qualità vigorose di romanziere. In seguito verranno altre raccolte di racconti, da *El baldío* (1966) a *Los pies sobre el agua* (1967), *Madera quemada* (1967) e *Moriencia* (1969) che confermeranno il valore della sua narrativa⁹. Ma il romanzo citato è quanto di più valido e permanente lo scrittore abbia prodotto nel campo letterario, il libro in cui le sue qualità di narratore appaiono in una gamma più estesa di sfumature, che ne sottolineano, con la novità e l'originalità, l'alta e raffinata coscienza estetica allusa dal Rodríguez-Alcalá¹⁰.

Con *Hijo de hombre* l'apporto di Roa Bastos al rinnovamento della narrativa ispano-americana è concreto, anche senza toccare il tema delle possibili influenze su altri narratori del continente oggi in gran voga¹¹. La «intrahistoria» del Paraguay – come l'ha definita Hugo Rodríguez-Alcalá¹² –, il romanzo del «dolor paraguayo» – secondo l'espressione di Mario Benedetti¹³ – si costruisce con un'originalità artistica nella quale confluiscono molteplici componenti: le esperienze del modernismo e dell'avanguardia, le vaste letture, da Proust a Kafka, a Joyce, gli apporti della psicoanalisi, con la psicologia del profondo e lo studio del subcosciente – le ha

8. Cfr. il saggio cit. di H. Rodríguez-Alcalá, *A. Roa Bastos y «El trueno entre las hojas»*.

9. Le raccolte *Los pies sobre el agua* e *Moriencia* recano anche racconti già editi anteriormente.

10. H. Rodríguez-Alcalá, «*Hijo de hombre*» de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay, art. cit., p. 223.

11. Non è senza fondamento l'allusione a una «marcada influencia» di *Hijo de hombre* in *Cien años de soledad* di G. García Márquez, avanzata da un anonimo presentatore di Roa Bastos in «El Caimán barbudo», *La Habana*, 42, 1970, p. 15, pubblicando il saggio dello scrittore paraguaiano *Imagen y perspectiva de la literatura latinoamericana*.

12. H. Rodríguez-Alcalá, «*Hijo de hombre*» de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay, art. cit.

13. M. Benedetti, *Una novela del dolor paraguayo*, art. cit.

sottolineate esattamente Cesco Vian¹⁴ – e in particolare la lezione del cinema, appresa ed esplicita dal Bastos come regista e «guionista», e della quale si avvale per efficaci *flash back*.

La stessa struttura del romanzo è nuova. Essa si fonda non su una serie di capitoli tradizionali, ma su nove capitoli con un'autonomia propria e richiami a eventi e situazioni verificatisi o futuri, a personaggi appena accennati o già definiti, o comunque che si definiranno nel volgere delle vicende, a presenze leggendarie o reali che sottintendono una lunga orma nella sensibilità e nella storia intima del materiale umano impiegato e del paese. È una trama sottile, capillare, che si aggancia al futuro e al passato, che si radica nel presente; molto più valida dell'artificio del protagonista narrante – il tenente Miguel Vera –, la cui parte di filo conduttore si rivela chiaramente solo alla fine del libro, allorché il narratore fa intervenire un nuovo personaggio, la dottoressa Rosa Monzón, che con una lettera finge di inviare allo scrittore gli appunti del Vera in suo possesso, onde riscattare, attraverso pubblicazione di essi, la dignità del suo paese¹⁵.

Dal punto di vista sentimentale questo intervento si spiega: Roa Bastos intende reagire alla rimproverata passività del suo popolo di fronte al perpetuarsi della dittatura e ne dà la giustificazione nelle distruzioni sofferte dalla sua gente nel corso delle guerre che hanno sconvolto il paese, mentre ne attesta lo spirito indomito, ma sfortunato nei risultati, attraverso le numerose rivolte. Al tempo stesso egli sembra indicare nel tenente Vera la responsabilità dell'uomo di maggior cultura, se non dell'intellettuale, nell'incapacità di intraprendere un'azione decisamente orientatrice.

Nell'economia del romanzo, tuttavia, è difficile riconoscere validità all'artificio quale mezzo per conservare unità al romanzo. Non a torto il Sommers denuncia nell'espedito alluso la debolezza strutturale dell'opera e considera negativa l'apparizione del «supuesto narrador y posible motivo amoroso», il cui risultato è di sconcertare il lettore, così che il finale è qualcosa che non offre la «necesaria consonancia» col resto del romanzo¹⁶.

14. C. Vian, conferenza su *Hijo de hombre*, de A. Roa Bastos, in occasione del Coloquio sobre la novela actual en América de habla española, Puerto de la Cruz, Tenerife, 17-29 agosto 1970, sotto gli auspici della A.E.P.E.

15. Cfr. A. Roa Bastos, *Hijo de hombre*, Buenos Aires, Losada, 1961 (2ª ed.), p. 229.

16. J. Sommers, *Un juicio sobre «Hijo de hombre»* (Citiamo dal dattiloscritto favoriti da A. Roa Bastos).

Il fatto, poi, che la voce del Vera si manifesti solo nei capitoli dispari, ha indotto un critico, il Foster, a proporsi il problema del «punto di vista narrativo» nell'opera, e a concludere che esistono due narratori, uno il Vera denunciato alla fine, l'altro Roa stesso, o il Cristo, o «qualsiasi Dio» che Roa possa accettare, «con el fin de que percibamos la diferencia entre el punto de vista mítico, y el punto de vista lastimosamente inadecuado de los Vera»¹⁷.

Nella realtà dei fatti il problema si risolve da solo, a mio parere, ed è il lettore che istintivamente salva l'unità del romanzo. Le pagine finali sono, infatti, un'aggiunta alla quale non dà peso e che si affretta a eliminare, di fronte all'impressione radicata che non esista che una voce sola, quella del narratore, Roa Bastos, al tempo stesso testimone delle vicende che racconta, una sola cosa con il tenente Vera. L'artificio finale può essere inteso solo come un maldestro tentativo per «despistar», ma la sostanza rimane, ed è un atteggiamento dolente, sofferto, la partecipazione agonica dello scrittore al dramma del suo paese. Cogliamo tale atteggiamento fin dal primo intervento senza paternità dichiarata – il nome del tenente, la sua presenza, si fanno largo in pagine successive –, intervento che il lettore attribuisce immediatamente al narratore:

Yo era muy chico entonces. Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando¹⁸.

È facile ravvisare in questi accenti il tormento dell'esiliato Roa Bastos. Il libro è da intendersi, perciò, come continua confessione di un uomo che di fronte alla situazione del suo paese ritiene di essere in colpa, anche se non lo è in realtà; una confessione autobiografica in cui l'autobiografia perde i contorni concreti in un clima mitico e leggendario. È un problematico indagare in se stesso, senza trionfalismi, senza sfoggio di retorica «patrioterica» o redentrica delirante. La condizione paraguaiana è vissuta da Roa Bastos dall'interno. Vera è solo un tentativo per difendere, da parte dello scrittore, la propria intimità.

Esiste anche in Roa Bastos, perciò, un dualismo, quello stesso

17. D. W. Foster, *Nota sobre el punto de vista narrativo en «Hijo de hombre» de Roa Bastos*, «Revista Iberoamericana», xxxvi, 73, 1970, p. 650.

18. A. Roa Bastos, *Hijo de hombre*, op. cit., p. 13.

che si manifesta in tutti i personaggi, in tutte le situazioni di *Hijo de hombre*, sottolineate con acutezza anche nel loro significato simbolico dal Menton¹⁹. Il personaggio Roa Bastos è, al tempo stesso, il tenente Miguel Vera e il descrittore degli avvenimenti presentati nei capitoli pari, nei quali scompare la partecipazione diretta; il corso della memoria, la riflessione «problematica» si arrestano, apparentemente, per far luogo solo a un affresco dalle linee marcate. Ma tutto il romanzo è un grande affresco della storia intima del Paraguay, potentemente illuminata dai *flash black* con cui lo scrittore mette a fuoco, in una commistione complessa di dati temporali, la scena nazionale attraverso il tempo. E il tempo è, nella sua dimensione più ampia e diffusa, una delle realizzazioni più valide dell'opera. Roa Bastos spazia, infatti, nella storia umana del suo paese, facendo perno soprattutto sulla guerra del Chaco del 1932-35, alla quale partecipò – e lo attesta anche il diario del tenente Miguel Vera, intercalato nel corpo del romanzo –; ma nelle allusioni e nei riferimenti questo dato temporale centrale è superato da ogni lato, raggiungendo gli anni della «Triplice Alleanza», vale a dire il 1865-70, e, più oltre ancora, nell'evocazione de «El Supremo» e dell'imposizione della «Dictadura Perpétua», l'epoca del Dottor Gaspar Rodríguez de Francia, gli anni, cioè, 1812-1840.

Al percorso a ritroso nel tempo si accompagna l'attualizzazione del futuro, sul quale il presente si proietta fortemente con le note dell'ingiustizia, dell'oppressione, e quindi della rivolta. Il libro si chiude, infatti, con la ripetizione di un panorama costante nella storia del Paraguay. Finita la guerra riprende rilievo l'ingiustizia, e di qui lo scontento popolare:

Las montoneras vuelven a pulular en los bosques. El grito de; *Tierra, pan y libertad!*... resuena de nuevo sordamente en todo el país y amanece «pin-tado» todos los días en las paredes de las ciudades y los pueblos con letras gordas y apuradas²⁰.

In *Hijo de hombre* ogni episodio, ogni periodo è parte di un'unica storia, quella vitale del Paraguay nel periodo della sua indipendenza, ma con un aggancio anche all'epoca vicereale, rappresentata nella prima pagina del libro, trattando della fondazione di Itapé, dall'allusione al «Virrey achacoso» che ne doveva aver stabilito

19. S. Menton, *Realismo mágico y dualidad en «Hijo de hombre»*, art. cit.

20. A. Roa Bastos, *Hijo de hombre*, op. cit., p. 223.

con leggerezza la nascita, limitandosi ad appoggiare l'unghia sulla carta geografica, in un'immensità «desconocida y vacía, despreocupado de las penurias y del sudor que empezaba a nacer [...]»²¹.

È questo l'inizio di un destino drammatico che caratterizzerà, sotto il segno della distruzione e della sofferenza, nel tempo, non solo il villaggio in questione, ma tutta la nazione paraguaiana. Il peso di una storia che il lettore ben conosce grava, con le sue cifre terrificanti, sulle allusioni temporali fatte dal romanziere. La guerra della «Triplice Alleanza» contro i López, dittatori di turno, disanguò, infatti, il paese; informa lo stesso Roa Bastos che lo sterminio fu quasi totale: del 1.500.000 abitanti «sólo quedaron medio millón de mujeres, ancianos, niños e inválidos»²²; e il Féraud specifica che dei superstiti solo ventottomila individui erano maschi superiori ai quindici anni²³.

Le rivoluzioni che seguirono, la guerra del Chaco, nuove rivoluzioni, non fecero che accentuare la drammaticità della situazione paraguaiana. Non meraviglia, perciò, che il protagonista-testimone, Miguel Vera, si esprima in termini disperati, alla fine del romanzo:

Alguna salida debe haber en este monstruoso contrasentido del hombre crucificado por el hombre. Porque de lo contrario sería el caso de pensar que la raza humana está maldita para siempre, que esto es el infierno y que no podemos esperar salvación.
Debe haber una salida, porque de lo contrario...²⁴.

3. La dimensione leggendaria

La trama sottile delle allusioni e dei richiami – «pulsioni sovratemporali che anticipano l'avvenire, o protraggono il passato», le ha definite, a proposito di *Cien años de soledad*, Cesare Segre²⁵ – attraverso i quali Roa Bastos costruisce l'unità di *Hijo de hombre*, se da un lato dimensiona concretamente la scottante materia di cui

21. *Ivi*, p. 12.

22. A. Roa Bastos, *Pasión y expresión de la literatura paraguaya*, art. cit., p. 168.

23. F. V. Féraud, *Survol historique des Pays d'Amérique Latine*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1958, p. 251. Alla situazione allude anche D. Cantarelli, *La tecnologia del Paraguay*, Padova, Cedam, 1969.

24. A. Roa Bastos, *Hijo de hombre*, op. cit., p. 227.

25. C. Segre, *Il tempo curvo di García Márquez*, in *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 252.

tratta, dall'altro proietta tale materia, la sua realtà sensibile, in una misura leggendaria che la esalta.

Nel libro esistono due riferimenti che si ripresentano in modo quasi ossessivo attraverso i vari capitoli: l'uno è di sostanza fantastica, la cometa, l'altro assai reale, la spaventosa esplosione del treno avvenuta nella stazione di Sapukai.

L'apparizione della cometa nel cielo del Paraguay è un fatto anch'esso concreto, in verità: si tratta della Halley, che apparve per l'ultima volta nel 1910²⁶. Tuttavia lo scrittore rifugge dalla individuazione temporale esatta, disancora l'avvenimento dalla data certa, ampliando la suggestione e il significato del fenomeno. Nella sensibilità popolare paraguaiana – ma sappiamo che significato abbia assunto nell'animo popolare l'apparizione di una cometa, come segno funesto – esiste, profondamente impresso, a colori terrificanti, un «año del cometa». Tale anno diviene nel romanzo, per la gente che in esso si muove, un dato costante di riferimento. Dall'apparizione della cometa, in effetti, sembra segnata tutta la storia dolente del paese; il destino di Sapukai non fa che confermarlo, col riferimento alla cattiva stella sotto la quale il villaggio fu fondato:

Desde el momento mismo de su fundación, el año del cometa, parecía cargar sobre sí un destino aciago²⁷.

In *Hijo de hombre* l'apparizione della cometa costruisce un'atmosfera terrificante che domina tutte le vicende umane. La sua presenza perdurante nell'animo popolare permette a Roa Bastos di saldare tra loro agevolmente le diverse epoche storiche, quella che inizia con Francia, quella dei López, gli anni del Chaco e l'epoca più recente (che, secondo Rodríguez-Alcalá, giunge fino al 1959, anno in cui *Hijo de hombre* fu premiato²⁸, ma che in realtà si proietta concretamente anche sul tempo attuale). Apparsa sul piccolo

26. Cfr. H. Rodríguez-Alcalá, «*Hijo de hombre*» de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay, art. cit., p. 225.

27. A. Roa Bastos, *Hijo de hombre*, op. cit., p. 36.

28. H. Rodríguez-Alcalá, «*Hijo de hombre*» de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay, art. cit., p. 225.

Hijo de hombre ebbe nel 1954 il primo premio nel concorso internazionale Losada su 194 opere presentate (giuria: Fryda Schultz de Mantovani, Miguel Angel Asturias, Roberto F. Giusti, Attilio Dabini, Miguel A. Oliveira) e nello stesso anno ottenne il Premio Municipal di Buenos Aires. Seguirono il primo premio al film nel 1960-61 e il premio per il miglior film parlato in spagnolo, nel 1961, a San Sebastián.

villaggio di Itapé, dove vive Macario Francia – forse «hijo mostrenco» de «El Supremo» –, che rappresenta la «memoria viviente del pueblo»²⁹, la cometa agita e sconvolge il fondo superstizioso dell'anima paraguaiana. La «Guerra Grande», quella della Triplice, che strazia il paese sotto i López, è, in sostanza, il risultato dell'influsso funesto del fenomeno celeste. La siccità che opprime Itapé, scatenando l'egoistica ansia di sopravvivenza dei suoi abitanti, – che li spinge persino a dimenticare il musico lebbroso Gaspar Mora, ritiratosi nella selva –, è anch'essa conseguenza dell'apparizione della cometa. La nozione del tempo si fa vaga, sfuma in un clima mitico, leggendario:

Por ese tiempo fue cuando el cometa apareció en el cielo y acercó desmesuradamente a la tierra su inmensa cola de fuego.

Cundió el pánico. Era el anuncio resplandeciente del fin del mundo.

La nueva terrible del castigo se amplificaba en la iglesia, entre las lamentaciones y los rezos. De eso me acuerdo bien.

Nos olvidamos de Gaspar Mora, solo en el monte.

Después empezó la sequía, como si el ardiente resuello del monstruo hubiese secado toda el agua de la tierra y del cielo³⁰.

Il fenomeno assume dimensione irreal e apocalittica; il «fuego aciago del cometa»³¹ incombe sul romanzo come qualcosa di mostruoso, seminatore di morte: esso segna dall'alto, con la sua onnipresenza maligna, il desolato destino dell'uomo.

Il fatto concreto dell'esplosione del treno carico di rivoluzionari, nella stazione di Sapukai, è una manifestazione di questo «destino aciago» annunciato dalla cometa. Esso costituisce nel libro un richiamo che riaffiora, con la sua tragica presenza, da ogni parte, assumendo dimensioni ancor più grandi della realtà, divenendo, nel tempo e nell'immaginazione popolare, anch'esso un elemento mitico.

Nel secondo episodio del romanzo, «Madera y carne» – dove si tratta del lebbroso Gaspar Mora, del Cristo di legno da lui intagliato, quindi, alla sua morte, venerato su di un monte che rassomiglia al Calvario – la spaventosa scena del treno investito da una locomotiva «gubernista» carica di esplosivo, viene presentata da Roa Bastos come uno dei molti disastri della guerra. Con la medesima tecnica che egli impiega in tutti i racconti, dapprima menzio-

29. A. Roa Bastos, *Hijo de hombre*, op. cit., p. 14.

30. *Ivi*, p. 24.

31. *Ivi*, p. 107.

na il fatto come già accaduto, poi, più tardi, ne proietta l'attualità drammatica, quindi continua a farvi allusione. Presente, passato e futuro si fondono continuamente, sia nella menzione delle cose che dei personaggi, che si muovono, perciò, su un piano temporale assai vasto e sfumato. Gli uomini che, all'inizio di «Madera y carne» stanno riempiendo la fossa scavata dall'esplosione del treno³², appartengono a un tempo presente che si fonda su un passato di cui si ha la spiegazione in pagine successive³³. È un presente remoto che mantiene fermi i suoi contorni. L'attualità temporale si confonde con il passato, che continua a essere punto di riferimento, sempre vivo attraverso lo svolgersi del tempo cronologico, ma con contorni che accentuano la drammaticità dell'episodio, circondandolo di un alone di leggenda. A questo clima mitico Roa Bastos perviene insistendo sul significato che il tradimento del telegrafista di Sapukai – oggi per ricompensa capo politico del paese – assume per la storia del Paraguay, sulla presenza costantemente viva dei morti innocenti nella fossa misteriosamente incancellabile. Il treno, infatti, torna a passare sui binari riattivati sopra l'enorme cratere dell'esplosione, sostenuti da pilastri che si rivelano malfermi sulle loro fondamenta, o che almeno tali sembrano per le vibrazioni che scuotono il convoglio.

Roa Bastos anima le cose dando ad esse dimensioni fantastiche di stimolo ossessivo per l'animo popolare. I lunghi anni impiegati a colmare la fossa pongono in rilievo la profondità di una ferita non facilmente rimarginabile nella storia umana del paese, e danno alla fossa stessa e ai suoi morti un significato simbolico. Come Miguel Angel Asturias ne *Los ojos de los enterrados* (il romanzo dello scrittore guatemalteco è posteriore, però, a quello di Roa³⁴) il narratore ci fa intendere che i morti non si acquieteranno finché il paese non avrà raggiunto la libertà. Misteriosamente, infatti, i materiali di riempimento sembrano disperdersi per fenditure segrete:

Puede ser que el relleno se vaya sumiendo por grietas hondas y haya que seguir echando más, hasta que ese pueblo de muertos enterrado bajo las vías, se aquiete de una vez³⁵.

32. Cfr. *ivi*, p. 35.

33. Cfr. *ivi*, pp. 42-43.

34. *Los ojos de los enterrados*, di M. A. Asturias, è del 1960 (Buenos Aires, Losada).

35. A. Roa Bastos, *Hijo de hombre*, op. cit., p. 35.

In altro modo non si spiega il lungo tempo che occorre per colmare il cratere dell'esplosione. I morti permangono presenze drammatiche e incancellabili nella storia del paese, sul trascorrere del tempo, perché gravano sullo spirito:

Pese a los años, a las refecciones, al cráter por fin nivelado, las huellas no acababan de borrarse. Sobre todo las que estaban dentro de cada uno³⁶.

Neppure quando, in epoca più tarda, il villaggio teatro della catastrofe viene rabberciato i segni scompaiono del tutto; anzi, altri misteriosi e simbolici compaiono, tra essi l'orologio piazzato sulla torre della chiesa ricostruita, che segna le ore all'indietro, a perpetuazione del «trastorno»:

[...] hasta un reloj mandaron traer de Asunción, un extraño reloj que marcaba las horas hacia atrás, porque el albañil lo empotró en la torre al revés³⁷.

La realtà dell'accaduto si carica di una serie inquietante di suggestioni. Nella «fabulación» della gente «esa cosa tan terrible de la que aún se hablaba a lo largo de la vía férrea»³⁸, «la terrible masacre»³⁹, continuava viva.

Di tanto in tanto, tornando a menzionare l'accaduto, Roa Bastos aggiunge nuovi dettagli alla scena, ampliando ancora più le dimensioni, realtà e leggenda, dell'ora in cui Sapukai fu «agujereado salvajamente por las bombas»⁴⁰.

Nell'intrecciarsi dei piani temporali, ma in sostanza seguendo fondamentalmente uno sviluppo cronologico, gli elementi magici e leggendari si arricchiscono di un nuovo dato collegato strettamente all'esplosione. Si tratta del movimento misterioso di un vagone bruciato, lanciato dallo scoppio alla periferia del villaggio, dove la gente ha finito per dimenticarlo, come cosa morta. Con l'arrivo di Casiano Jara – sfuggito dopo lunghe traversie, con la moglie e il figlio Cristóbal, alla schiavitù degli «yerbales» – il vagone, che diviene il suo rifugio, inizia una marcia lentissima, quasi invisibile, verso il cuore della selva. I limiti tra realtà e allucinazione vengono superati senza difficoltà. Come quello che domina *Cien años de soledad*, il clima magico e irrealista di *Hijo de hombre* viene accettato e legittimato anche sul piano della realtà concreta. Il testimone-narratore non trova assurdo che nel villaggio nessuno

36. *Ivi*, p. 42.

37. *Ivi*, p. 40.

38. *Ivi*, p. 64.

39. *Ivi*, p. 70.

40. *Ivi*, p. 77.

si accorga del fatto e infine della definitiva scomparsa del carro, forse per complicità della gente coi rifugiati o più plausibilmente per un fenomeno di suggestione collettiva, conseguenza dell'avvenimento spaventoso che ha sconvolto, con le cose, l'ordine logico e la mente. Tornando nuovamente ad alludere all'esplosione del treno Roa Bastos dà ad essa la stessa dimensione leggendaria della «Guerra Grande» nella storia nazionale e ne fa l'origine prima dello sconvolgimento collettivo che ha reso tutto possibile e credibile:

El espanto y el éxodo, la mortandad que produjo la terrible explosión, dejaron por largo tiempo, como el cráter de las bombas, una desmemoriada atonía, ese vacío de horror o indiferencia que únicamente poco a poco se iría rellorando en el espíritu de la gente, igual que el cráter con la tierra. Sólo así se podía explicar que nadie notara el comienzo del viaje, o que a nadie le importara ese hecho nimio en sí, aunque incalculable en sus proyecciones, en su significación. La noche del desastre había durado más de dos años. Iba a durar mucho más tiempo aún para la gente de Sapukai, en esa especie de lenta, dolorosa, inexplicable ceguera, de estupefacción rencorosa en que se arrincona una mujer violada⁴¹.

Il simbolo è chiaro: la «mujer violada» è la nazione paraguaiana. Ci si spiega, perciò, come il ricordo del disastro sia continuamente vivo. Il trascorrere del tempo è dominato da due momenti fissi, che sembrano trattenere il succedersi cronologico dei fatti. Il clima leggendario è pienamente raggiunto attraverso suggestioni allucinanti. Il progredire degli avvenimenti si salda solidamente col tempo favoloso, si confonde con esso proiettandosi, per sottili legami spirituali che permeano tutta la storia umana del Paraguay, nella remota e accattivante atmosfera delle origini mitiche, la cui carica misteriosa è introdotta già dalla seconda delle due epigrafi del volume, l'«Inno dei Morti guaraní». D'altra parte la cometa interpreta, nella sua simbologia negativa, l'idea della distruzione del mondo secondo la Genesi indigena; fare del fenomeno celeste la misura rapportatrice del tempo significa ribadire tale concezione: «Fue cuando el cometa estuvo a punto de barrer la tierra con su cola de fuego»⁴².

Non sono unicamente le cose, tuttavia, a dare a *Hijo de hombre* un'atmosfera di leggenda. Nel racconto dell'epoca di Francia, l'«eschiavo Macario – «Lázaro resuscitado dal gran exterminio»⁴³,

41. *Ivi*, p. 103.

42. *Ivi*, p. 18.

43. *Ivi*, p. 17.

vale a dire dalla carneficina della «Guerra Grande» – dà alla storia contorni magici e proietta sul romanzo, fin dalle prime pagine, una luce favolosa. Macario è un personaggio che appartiene appieno alla leggenda, anche se richiama una realtà assai concreta, la dittatura; egli travalica i confini umani: infatti, il suo ricordo «abarca un tempo inmemorial, difuso y terrible como un sueño»⁴⁴.

Non meno leggendaria si presenta la figura del dittatore Francia; essa è, anzi, un elemento determinante del clima favoloso e magico che regna nel libro, anche per le implicazioni demoniache del suo potere, che ha dato all'uomo, nel tempo, significati terrificanti. Come Tirano Banderas di Valle-Inclán o il Señor Presidente di Asturias, Francia domina fin dalle pagine iniziali il romanzo con la sua figura lugubre e inquietante, incarnazione del male e della violenza. Benché Macario lo ricordi sotto aspetti più paterni, ma di un paternalismo crudele. Francia si presenta nel libro con le connotazioni dell'incubo; da ciò gli viene la dimensione leggendaria. A distanza di tempo la sua figura agita ancora lo spirito del protagonista, e del narratore che ne ha sentito solo l'eco popolare. Roa Bastos ricrea efficacemente l'atmosfera di ammirazione-terrore che agita l'animo infantile davanti alla rievocazione del personaggio fatta da Macario:

No le entendíamos muy bien. Pero la figura de El Supremo se recortaba imponente ante nosotros contra un fondo de cielos y noches, vigilando el país con el rigor implacable de su voluntad y un poder omnímodo como el destino.

– Dormía con un ojo abierto. Nadie lo podía engañar...

Veíamos los sótanos oscuros llenos de enterrados vivos que se agitaban en sueños bajo el ojo insomne y tenaz. Y nosotros también nos agitábamos en una pesadilla que no podía, sin embargo, hacernos odiar la sombra del Karaf Guasú.

Lo veíamos cabalgar en su paseo vespertino por las calles desiertas, entre dos piquetes armados de sables y carabinas⁴⁵.

La lezione dell'esperpento valle-inclanesco, mediata o meno da quella de *El Señor Presidente* di Miguel Angel Asturias, è visibile nella presentazione del dittatore che, come Tirano Banderas e il Señor Presidente, appare sotto le forme di un «pajarraco» inquietante:

Montado en el cebruno sobre la silla de terciopelo carmesí con pistoleras y

44. *Ivi*, p. 18.

45. *Ivi*, p. 15.

fustes de plata, alta la cabeza, los puños engarfiados sobre las riendas, pasaba al tranco venteando el silencio del crepúsculo bajo la sombra del enorme tricornio, todo él envuelto en la capa negra de forro colorado, de la que sólo emergían las medias blancas y los zapatos de charol con hebillas de oro, trabados en los estribos de plata. El filudo perfil de pájaro giraba de pronto hacia las puertas y ventanas atrancadas como tumbas, y entonces, aun nosotros, después de un siglo, bajo las palabras del viejo, todavía nos echábamos hacia atrás para escapar de esos carbones encendidos que nos espiaban desde lo alto del caballo, entre el rumor de las armas y los herrajes⁴⁶.

Su un piano diverso di leggenda sta la figura del lebbroso Gaspar Mora, suonatore magico di chitarra. La sua presenza reca al libro una nota di poesia che gli dà vita, attraverso la suggestione della musica, e offre una dimensione spirituale che si concreta ancor più nel discorrere intorno alla morte e alla sopravvivenza⁴⁷. Nel suo isolamento volontario dal mondo Gaspar Mora finisce per costituire una presenza liberatrice che, a distanza di tempo, si ripercuote ancora con accenti magici sull'anima del popolo e su quella del testimone-narratore:

Al oscurecer se ponía a tocar la guitarra [...].
De eso me acuerdo. La gente se tumbaba en el pasto a escucharlo. O salía de los ranchos. Hasta el cerrito se escuchaba el sonido. Se escuchaba hasta el río. Me acuerdo de mamá que al oír la distante guitarra se quedaba con los ojos húmedos. Papá llegaba del cañal y trataba de no hacer ruido con las herramientas.

Aún después de muerto Gaspar en el monte, más de una tarde oímos la guitarra. [...] En el silencio del anochecer en que ondeaban las chispitas azules de los muäs, empezábamos a oír bajito la guitarra que sonaba como enterrada, o como si la memoria del sonido aflorase en nosotros bajo el influjo del viejo⁴⁸.

Il tempo concreto sfuma visibilmente la propria realtà definitiva, si fa vago e si dilata, anche mediante il ricorso a inizi di frase in cui il termine di paragone, apparentemente preciso, è in realtà favoloso: «En aquel tiempo [...]»⁴⁹, «Por aquel tiempo [...]»⁵⁰ sono avvii frequenti, cui contrasta il richiamo immediato all'attualità. Se per una delle protagoniste del romanzo «se entreveraban las cosas»⁵¹, in realtà tutto nel libro si presenta «entreverado». La realtà si mescola senza confini col mito. Gli avvenimenti hanno una carica simbolica che si impone sul tempo. È il caso dell'invasione delle farfalle a Isla P'í, «lava dorada y aleteante», che copre tutta

46. *Ivi*.

50. *Ivi*, p. 14.

47. Cfr. *ivi*, p. 23.

51. *Ivi*, p. 173.

48. *Ivi*, p. 19

49. *Ivi*, p. 11.

la laguna e rende irrespirabile l'aria – «El aire estaba tan espeso que asfixiaba» –, preannunciando il duplice flagello, la siccità e la guerra del Chaco⁵².

Il ricorso frequente alla congettura da parte del testimone-narratore, nel suo monologo interiore, contribuisce ad accentuare il clima favoloso di *Hijo de hombre*. La ruota del tempo scorre lenta, in una curva che si ancora nel passato e in un presente che si prolunga continuamente, conglobando il futuro.

4. *Il peso della realtà.*

Nell'alone mitico di *Hijo de hombre* afferma la sua presenza e il suo peso una realtà allucinante. Roa Bastos intende sottolineare questa realtà, d'accordo con l'impegno che caratterizza i narratori più vicini a noi, non meno di quelli del passato, vale a dire di esprimere un'esperienza vitale e con nuovi risultati tecnici e formali, che superano il realismo superficiale; dare cioè «una imagen del individuo y de la sociedad, lo más completa y comprometida posible con la totalidad de la experiencia vital y espiritual del hombre de nuestro tiempo»⁵³. Affondare nella «singularidad» dei valori dell'uomo americano e «trascenderlos» a una dimensione «más universal», è l'obbiettivo anche di Roa Bastos⁵⁴.

Egli sottolinea, infatti, in più occasioni che lo scrittore latino-americano, non solo quello ispano-americano, non può estraniarsi da un impegno diretto con la realtà, e tanto più non lo può il narratore, essendo il romanzo, «como instrumento de captación de la realidad en sus más hondos estratos, con el espíritu de análisis que le es connatural, el género que mejor refleja los cambios de una sociedad, pero también la conciencia de estos cambios»⁵⁵. Per questo una corretta interpretazione della narrativa americana può essere formulata solo tenendo presente il punto di vista storico-sociale. I ragguingimenti espressivi, o «reajustes expresivos», come li chiama Roa Bastos, acquistano validità solamente «cuando penetran profundamente bajo la superficie del destino humano»⁵⁶. Più

52. Cfr. *Ivi*, p. 175. L'episodio poté forse influire su García Márquez che in *Cien años de soledad* presenta la partenza di Meme da Macondo accompagnata dalle farfalle [Cfr. *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968 (7ª ed.), p. 250].

53. A. Roa Bastos, *Imagen y perspectiva de la narrativa latinoamericana actual*, in *Vari, Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, Milano, Marzorati, 1967, p. 349.

54. *Ivi*.

55. *Ivi*, p. 342.

56. *Ivi*, p. 350.

ancora: tali raggiungimenti sul piano estetico sono possibili «en el interior de la concepción misma del arte de narrar, y es aquí donde aliando la subjetividad personal con la conciencia histórica y social, la imaginación creadora con la pasión moral, sienten que pueden responder mejor y con mayor profundidad a esa pregunta, centro y clave de nuestra causa, a esa inagotable y siempre nueva pregunta: ¿ qué es el hombre? »⁵⁷.

È questo il centro motore di *Hijo de hombre*, il cui protagonista in senso assoluto è l'uomo, in una ricerca agonica del narratore, cioè dell'uomo Augusto Roa Bastos, mai dimentico di appartenere a un paese concreto, che ha la sua realtà, anche se in essa si rispecchia gran parte di quella del mondo. È questa realtà bruciante che mosse il narratore a stendere «de un tirón», in due mesi, l'opera, dopo averne spesi altrettanti nel tentativo di scrivere un racconto su un fatto reale della sua terra⁵⁸. Il tema «trascendente» del libro è, secondo le parole dell'autore, al margine dell'aneddoto, «la crucifixión del hombre común en la búsqueda de la solidaridad con sus semejantes; es decir, el antiguo drama de la pasión del hombre en la lucha por su libertad, librado a sus solas fuerzas en un mundo y en una sociedad inhumanos que son su negación»⁵⁹. Infatti, il Cristo intagliato da Gaspar Mora nella solitudine della selva, è figlio non di Dio, ma dell'uomo. Gaspar lo costruisce a propria immagine e somiglianza e alla sua morte rimangono sulla scultura i segni della sua paternità, le macchie delle mani purulente di lebbra dell'artefice: «Si un alma podía adquirir forma corpórea, esa era el alma de Gaspar Mora»⁶⁰. Il Cristo è, perciò, un dio reso umano, che afferma l'umanità del Cristo del Calvario, senza alludere alla sua divinità. Così, alla peccatrice María Rosa, che sta ad adorarlo sotto la pioggia, nuova Maddalena, ignorata e disprezzata dalla gente, «Sólo el Cristo extendía hacia ella los brazos»⁶¹.

Del Cristo Roa Bastos pone in rilievo la condizione di perseguitato nel mondo, come lo è l'uomo. La prima epigrafe del roman-

57. *Ivi*.

58. Cfr. A. Roa Bastos, in «Negro sobre blanco», Boletín de la Editorial Losada, Buenos Aires, 1959, 10, p. 10 (cit. da H. Rodríguez-Alcalá, in «*Hijo de hombre*» de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay, art. cit., p. 224).

59. *Ivi*.

60. A. Roa Bastos, *Hijo de hombre*, op. cit., p. 26.

61. *Ivi*, p. 27.

zo, tratta da Ezechiele, immette programmaticamente nello spirito dell'opera. La condizione del «figlio di Dio» è quella stessa del «figlio dell'uomo», destinato a vivere incompreso e osteggiato tra i suoi simili:

Hijo del hombre, Tú habitas en medio de casa rebelde... (XII,2).

... Come tu pan con temblor y bebe agua con estremecimiento y con anhelo... (XII, 18).

Y pondré mi rostro contra aquel hombre, y le pondré por señal y por fábula, y yo lo cortaré de entre mi pueblo... (XIV,8)⁶².

L'umanità del Cristo è l'unica capace di farsi udire tra gli altri «figli dell'uomo», e su di essi si proietta, per il comune denominatore della sofferenza, una luce extra-umana, divina. Macario Francia, che raccoglie la statua intagliata dal lebbroso e nonostante l'opposizione del prete ne impone il culto, interpreta esattamente il valore umano del Cristo:

[...] Y mírenlo! Habla por su boca de madera... Dice cosas que tenemos que oír...; Oiganlo! Yo lo escucho aquí – dijo golpeándose el pecho –; Es un hombre que habla! A Dios no se le entiende...; pero a un hombre sí...; Gaspar está en él!... Algo ha querido decirnos con esta obra que salió de sus manos...; cuando sabía que no iba a volver, cuando ya estaba muerto!...⁶³.

Il senso drammatico del «figlio dell'uomo» sta nella difficoltà di cogliere il messaggio divino. Egli si sente nel mondo come abbandonato dalla mano di Dio. Ha osservato il Cruz-Luis che dal primo all'ultimo capitolo di *Hijo de hombre* assistiamo allo sforzo titanico dell'uomo per trovare un'uscita alla sua alienazione e che la storia di ognuno dei personaggi è costituita dalla lotta instancabile in cui impegnano tutte le proprie energie, dalla dimensione, «agudamente dramática», dell'uomo in lotta con le forze del «mundo inhumano de las alienaciones»⁶⁴. A differenza di altri «Cristi» che compaiono nei vari romanzi ispano-americani – da *El Cristo de espaldas* di Caballero Calderón, a *Maladrón* di Asturias – quello di Roa Bastos interpreta non una situazione esterna all'uomo, bensì la sua essenza drammatica, la ricerca di un senso alla propria azione. I personaggi che compaiono in *Hijo di hombre*, siano essi donne o uomini, sono sempre coscienti – per quanto il Cruz-Luis

62. *Ivi*, p. 9. 63. *Ivi*, p. 28.

64. A. Cruz-Luis, «Prólogo» a A. Roa Bastos, *Hijo de hombre*, La Habana, Casa de Las Américas, 1970, p. XIV.

sostenga il contrario⁶⁵ – di vivere in un momento difficile della loro esistenza, specchio di quella della collettività. Certo nessuno giunge a un risultato definitivo: Gaspar Mora si isola e muore durante la siccità; Macario Francia è ancorato ai suoi ricordi: «El fluctuaba estancado en el pasado»⁶⁶; Casiano Jara, salvato dall'esplosione del treno, cade nella schiavitù dello «yerbaje», sotto il potere implacabile dell'esperpentico Aquileo Coronel; suo figlio Cristóbal muore mitragliato dal tenente Vera, nei «trastornos» dell'ultima ora; Crisanto Villalba, alla fine della guerra, impazzisce ed è vittima delle burle dei suoi compagni, finché si toglie la vita. Anche il tenente Vera si suicida, incapace di trovare una via d'uscita alla solitudine in cui finisce per trovarsi alla fine della guerra, in un mondo nel quale si sente un intruso:

En ese silencio volvía a sentirme solo de repente. Más solo que otras veces. Yo estaba en mi pueblo natal como un intruso. Me hallaba sentado a la mesa de un bolicho, junto a otros despojos humanos de la guerra, sin ser su semejante [...] ⁶⁷.

Eppure, ognuno di questi uomini ha un messaggio positivo da lasciare: il vecchio Macario l'avvertimento, ricorrente nel romanzo, che tutto dipende dall'uomo – «El hombre, mis hijos – nos decía –, es como un río. Tiene barranca y orilla. Nace y desemboca en otros ríos. Alguna utilidad debe prestar. Mal río es el que muere en un estero...»⁶⁸ –; Gaspar Mora la virtù della pazienza e la certezza della sopravvivenza; Casiano Jara la «necesidad de andar un poco más de lo posible, de resistir hasta el fin, de cruzar una raya, un límite, de durar todavía, más allá de toda desesperanza y resignación»⁶⁹. Cristóbal Jara insegna, da parte sua, che l'opera dell'uomo ha un valore insostituibile e che sul suo sacrificio la terra si feconda, malgrado le frustrazioni singole:

Lo que no puede hacer el hombre, nadie más puede hacerlo..., había dicho él mismo. Y había muchos como él, incontables, anónimos. ¿ No estribaba acaso su fuerza en la simplicidad de acatar una ley que los incluía y los so-

65. Cfr. *ivi*, p. xiv: «Pero no todos están concientes de la difícil misión que se proponen, y se lanzan a luchas sin armas y contra un mundo que desconocen. De este batallar a ciegas se deriva un círculo vicioso de nuevas y mayores frustraciones a las que generalmente no logran sobreponerse; éstos enloquecen, aquéllos renuncian a la vida y toman el camino de la resignación o del martirologio, los otros son asimilados por el medio...»

66. A. Roa Bastos, *Hijo de hombre*, op. cit., p. 14.

67. *Ivi*, p. 222.

68. *Ivi*, p. 14.

69. *Ivi*, p. 77.

brepasaba? No sabían nada, ni siquiera tal vez lo que es la esperanza. Nada más que eso: querer algo hasta olvidar todo lo demás. Seguir adelante, olvidándose de sí mismos. Alegría, triunfo, derrota, sexo, amor, desesperación, no eran más que eso: tramos de la marcha por un desierto sin límites. Uno caía, otro seguía adelante, dejando un surco, sobre la vieja costra, pero entonces la feroz y elemental virginidad quedaba fecundada⁷⁰.

Lo stesso Miguel Vera lascia un suo messaggio, valido al disopra della negazione del suicidio, ed è che l'uomo deve trovare il significato della propria vita nella lotta, perché le cose finalmente cambino, perché il «país de la tierra sin hombres y de los hombres sin tierra» – così è definito il Paraguay⁷¹ – divenga qualcosa di diverso, sia finalmente redento.

Il Cristo «hijo de hombre», con la certezza che rappresenta nell'efficacia dell'opera umana, proietta sul romanzo un'ombra gigantesca, lo pervade di un soffio di totale redenzione. Anche le donne, come tutto il popolo, partecipano di questo soffio redentore. Come nella storia evangelica esse si riscattano continuamente dal peccato per un atto d'amore. È il caso di Salu'í, che muore nella guerra seguendo Cristóbal Jara: «Estás naciendo de nuevo, Salu'í!»⁷². La lezione era implicita nella seconda epigrafe del romanzo, l'Inno dei Morti guaraní, nell'allusione alla nascita di un nuovo tempo. Macario, quasi ripetendo le parole di Gaspar Mora, aveva affermato l'eternità nel ricordo, destinato a sopravvivere alla morte dell'individuo:

– Porque el hombre, mis hijos [...], tiene dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir... Muere pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo. Y si sabe olvidarse en vida de sí mismo, la tierra come su cuerpo, pero no su recuerdo...⁷³.

La radiografia del Paraguay è condotta con appassionata partecipazione da parte di Roa Bastos, facendo perno sulla guerra del Chaco. L'impressione che da questa guerra lo scrittore trasse fu senza dubbio straziante; del resto egli vedeva in essa il ripetersi di una tragedia che condizionava in modo ricorrente la sua gente. In un sonetto de *El naranjal ardiente* – sicuramente risalente a epoca remota, se nel 1950 dichiarava chiusa la sua stagione di poeta per dedicarsi esclusivamente alla narrativa⁷⁴ – Roa Bastos sotto-

70. *Ivi*, p. 201.

71. *Ivi*, p. 60.

72. *Ivi*, p. 186.

73. *Ivi*, p. 33.

74. Cfr. J. Plá, *Antología de poesía paraguaya (Recuento de una lírica ignorada)*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 203, p. 294. *El naranjal ardiente* è, come si è detto, del 1960 e raccoglie la produzione poetica anteriore.

lineava drammaticamente la situazione del suo paese:

Tan tierra son los hombres de mi tierra
que ya parece que estuvieran muertos;
por afuera dormidos y despiertos,
por dentro con el sueño de la guerra.

Tan tierra son que son ellos la tierra
andando con los huesos de sus muertos,
y no hay semblantes, años ni desiertos
que no muestren el paso de la guerra⁷⁵.

In *Hijo de hombre* la guerra finisce per divenire la misura di tutte le cose. Essa scaturisce dalla tirannia, è alimentata dalla cupidigia delle nazioni che circondano il Paraguay e da ogni parte insidia il «paradiso terrestre» trasformandolo in un inferno di dolore. L'orrore dell'ecatombe della «Guerra Grande», durata cinque anni, fino alla sconfitta paraguaiana e alla guerriglia disperata di López a Cerro Korá, costituisce nel libro un ricordo di dimensioni apocalittiche, ma sfumato nel tempo. La tragedia della guerra del Chaco vive, invece, in tutta la sua straziante intensità, nelle pagine del diario di Miguel Vera – che costituisce l'episodio VII, «Destinados» – e nell'episodio VIII, «Misión» – il cui protagonista è Cristóbal Jara, in missione d'approvvigionamento d'acqua al tenente rimasto isolato nel «cañadón» –; la introducono i riferimenti, nel VI episodio, «Fiesta», alla fallita ribellione di Cristóbal Jara, inavvertitamente denunciata dallo stesso Vera. Le figure dei prigionieri ammassati nei vagoni ferroviari, chiusi in essi per giorni e giorni senza cibo e senz'acqua, riconducono vivamente al ricordo del lettore episodi simili di una storia recente non ancora dimenticata. La solidarietà popolare verso i deportati, che ha per protagonisti le donne – gli uomini si nascondono come più vulnerabili nei periodi calamitosi – mostra come nel mondo si ripetano sotto ogni latitudine scene identiche.

Lo scoppio della guerra riscatta dal confino e dai campi di concentramento i prigionieri politici per farne dei soldati di prima linea. La lotta contro la Bolivia è, però, una lotta che, osservate attentamente le cose, coincide con la difesa degli interessi dei grossi proprietari terrieri e delle imprese petrolifere straniere che nei paesi confinanti esprimono contrastanti politiche. Così che il popolo

75. A. Roa Bastos, *Los hombres*, in J. Plá, *Antología de poesía paraguaya...*, cit., p. 294.

è ancora una volta l'ingannato e il sacrificato. Nella «trilogía bananera» Miguel Angel Asturias denuncerà la medesima situazione per quanto concerne l'America centrale.

Il dramma accentua le sue tinte in *Hijo de hombre*, se si considera la generosità e l'ingenuità del popolo che parte, come sempre, con spirito patriottico in difesa del paese e muore sotto il fuoco incrociato delle opposte batterie e, fatto non raro, di quelle nazionali. Le azioni di valore coincidono, nella guerra, con altre di barbarie. Le bombe lasciate cadere da pochi e antiquati aerei nemici fanno vittime numerose. Nel diario del tenente Vera troviamo un lucido esame della sostanza della guerra, la sofferenza. In «Misión» si entra nel vivo della carneficina e il fragore degli scoppi, le urla dei feriti, lo strazio delle mutilazioni appaiono descritti in pagine assai vive⁷⁶; non di rado la scena assume aspetti surreali, legittimati dalla realtà crudele della guerra:

Se entreveían los cuerpos apilados, piernas y brazos espinudos, miembros y torsos con vendajes pegoteados, semblantes cadavéricos, la garra quemada de alguna mano engarruñándose en las oleadas de tierra y de insectos que manchaban la luz⁷⁷.

La guerra non è solo dolore, è anche frustrazione, scoraggiamento. In questo senso si prospetta la pazzia del reduce Crisanto Villalba che, tornato al paese dove lo attende distruzione e rovina – il tradimento della moglie, la distruzione del suo campo –, fa saltare con le bombe a mano rimastegli il suo «rancho» e la «chacra», ossia, come interpreta il tenente Vera, «los restos de su propia alma»⁷⁸. La condizione di Crisanto è la stessa di tanti altri reduci dalla guerra, «degradados hasta el último límite de su condición, como si el hombre sufriente y vejado fuera siempre y en todas partes el único fatalmente inmortal»⁷⁹.

La coscienza di questa situazione induce il Vera, ormai alla soglia del suicidio, a pensare disperatamente che nonostante tutto dev'esserci un'uscita alla condizione mostruosa dell'uomo crocifisso dall'uomo; altrimenti bisognerebbe pensare alla maledizione definitiva della razza umana.

Hijo de hombre conclude con queste considerazioni angosciate. Il suicidio del tenente Vera sembrerebbe suggellare il fallimento

76. Cfr. A. Roa Bastos, *Hijo de hombre*, op. cit., pp. 179-171.

77. *Ivi*, p. 190.

78. *Ivi*, p. 227.

79. *Ivi*.

totale di ogni speranza. Ma Roa Bastos, sinceramente impegnato col suo mondo e col destino dell'uomo, non può concludere in tal modo. L'«Inno dei Morti guaraní» riscattava fin dall'inizio del romanzo, col suo messaggio di fede in un futuro diverso, i fallimenti umani:

... He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos...
Y haré que vuelva a encarnarse el habla...
Después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca...⁸⁰.

Attraverso le pagine di *Hijo de hombre* il mondo paraguaiano perviene a quelle dimensioni universali che Augusto Roa Bastos intendeva dargli, senza mai perdere la propria peculiarità, ribadita, anzi, da una ben determinata geografia e, nel campo della lingua, dal ricorso, con effetti magici, al guaraní incorporato al castigliano, come fece col quechua ne *Los ríos profundos* José María Arguedas.

80. *Ivi*, p. 9.

QUINTUS FIXLEIN E L'IDILLIO PROGRAMMATICO

L'opera a cui Jean Paul pensava già durante la stesura dello *Hesperus*, cioè un piccolo racconto idillico che si svolgesse interamente «nella galleria da pochi soldi e in platea»¹ e che ebbe poi il titolo di *Leben des Quintus Fixlein* (Vita di Fixlein, professore di quinta)², si presenta a prima vista come una raccolta di materiale disparato. Dopo il «Billet an meine Freunde» (Biglietto ai miei amici) e la «Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein» (Storia del mio proemio alla seconda edizione del Fixlein) che comprende a sua volta il breve racconto «Die Mondfinsternis» (L'eclisse di luna), seguono nel «Mussteil für Mädchen» (Parte riservata alle fanciulle)³ due racconti di carattere sentimentale: «Der Tod eines Engels» (La morte di un ange-

1. Vedi la lettera del 24 luglio 1793 a Christian Otto, ora in *Jean Pauls Sämtliche Werke* (hist.-krit. Ausgabe, hsg. von Ed. Berend), III. Abt. *Briefe*, Berlin: Akademie Verlag 1956, vol. I, p. 397.

2. Jean Paul: *Leben des Quintus Fixlein*, in *J. P. Werke* (a cura di N. Miller) München: Carl Hanser Verlag 1962, vol. IV, pp. 7-259. Ne esiste un'ottima traduzione italiana di Carla Bovero (*Vita di Fixlein, professore di quinta*, in Jean Paul Richter: *Opere* (scelta), Torino: Utet 1958). Secondo il *Vaterblatt*, una specie di diario in cui l'autore segnava puntualmente le date del proprio lavoro, la stesura avvenne fra il luglio del 1794 ed il maggio dell'anno successivo. Il «Billet an meine Freunde» che precede l'idillio a modo di prefazione porta la data del 29 giugno 1795, mentre il «Postskript» fu steso il 2 luglio dello stesso anno. Poiché Carl Matzdorff, cognato di Karl Philipp Moritz ed editore delle opere precedenti di Jean Paul, non aveva dato immediata risposta all'offerta dello scrittore, questi si rivolse ad un editore di Bayreuth, di nome Lübeck, che pubblicò l'operetta alla fine del 1795, ma datandola 1796. Poiché una seconda edizione sembrava imminente, nel 1796 Jean Paul scrisse la «Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein» che fu pubblicata a parte nello stesso anno. La seconda edizione uscì soltanto nel 1800, datata 1801, modificata solo per piccole correzioni allo stile e qualche aggiunta al testo dell'idillio, soprattutto nei primi «schedari».

3. Per «Mussteil» nell'antica giurisprudenza s'intendeva la metà delle provviste ritirate al momento della spartizione della eredità, metà che spettava alla vedova del testatore.

lo), che è il rifacimento di un racconto già pubblicato nel numero di dicembre del 1788 del «Deutsches Museum»⁴, e «Der Mond, eine phantasierende Geschichte» (La luna, una storia fantasticheggiante). Alla «Vita di Fixlein, professore di quinta» seguono, sotto il titolo cumulativo di «Jus de tablette für Mannspersonen» (Dadi da brodo per persone di sesso maschile): il saggio «Über die natürliche Magie der Einbildungskraft» (Sulla magia naturale dell'immaginazione), quindi un ritratto satirico abbozzato già prima del *Wutz* «Des Amts-Vogts Joshua Freudel Klaglibell gegen seinen verfluchten Dämon» (Atto di accusa del balivo Giosuè Freudel contro il suo maledetto demonio), seguito a sua volta dalla satira pantagruelica su un crapulone, poi un saggio sull'amore «Es gibt weder eine eigennützige Liebe noch eine Selbstliebe, sondern nur eigennützige Handlungen» (Non c'è nè amore dell'utile proprio nè amor proprio ma soltanto azioni egoistiche) seguito da una «Physische Note über den Zitteraal» (Nota sulla fisica del gimnoto), quindi un altro ritratto satirico «Des Rektors Florian Fälbels und seiner Primaner Reise nach dem Fichtelberg» (Viaggio al Fichtelberg del rettore Florian Fälbel e dei suoi licenziandi) che è pure un repêchage dagli scritti satirici precedenti al *Wutz*, ed infine il «Postskript des Billetts» (Poscritto del biglietto).

L'autore stesso, pur così incline alla multiformità di contenuto (si tenga presente che ogni singola parte, secondo la «maniera» tipica di Jean Paul, tende a sfaccettarsi e complicarsi in variazioni continue di stile e di tono) crede opportuno scusarsi, nel congedo, se questa volta i cavalli del suo carro sono stati così diversi: «Perdonatemi, se al carro della mia psiche sono attaccati cavalli così diversi, inglesi, polacchi, Ronzinanti, persino cavallucci di legno, se nel fascio di tante briglie, per tutta una grande scuderia, talvolta ne prendo una per l'altra o mi stracco»⁵. Non si tratta però di un'excusatio non petita, nè – soltanto – di un tentativo più o meno riuscito, di utilizzare pedantesca mente del materiale vario fondendolo, in un momento di stanchezza, sotto un unico titolo. A smentire tale prima impressione basterebbe il «Biglietto ai miei

4. La prima stesura dal titolo «*Was der Tod ist*» (ora in *Jean Pauls Sämtliche Werke*, op. cit., I. Abt., B. 18 «*Verstreut gedruckte Schriften*» Weimar: Böhlau Nachfolger 1963, pp. 95-97) fu, se si vuole prescindere dal romanzo «*Abelard und Heloise*», il primo lavoro uscito dalla penna di Jean Paul, che allora si firmava ancora J. P. F. Hasus.

5. Jean Paul Richter: *Vita di Fixlein, professore di quinta*, op. cit., p. 371 s.

amici» che contiene il primo tentativo di meditazione poetologica di Jean Paul, cui vanno aggiunte le allusioni ad un lavoro critico in corso di stesura (la futura *Vorschule der Ästhetik*, «Avviamento allo studio dell'estetica») contenute nella «Storia del mio proemio».

Il fatto più sorprendente è la scomparsa dell'eroe, ed il ritorno, dopo le storie di Gustav e di Viktor, all'idillio wutziano, cioè alla descrizione di uno status di personaggio praticamente immobile, se si considera la parabola di Fixlein(da insegnante di quinta a parroco di Hukelum) solo una lieve modulazione nella vita lieta e soddisfatta che il personaggio conosce fin dall'inizio, e se le storie di Freudel e di Fäbel non sono che quadri di carattere, satire di tipi fissi, sul modello dei characters inglesi⁶.

Sullo sfondo della guerra (che qua e là trapela, quando Fixlein ad esempio legge nello *Hamburger politisches Journal* notizie sulle vittorie dei tedeschi sui francesi con un anno di ritardo, quando già la situazione si è capovolta o quando, nella polemica di Fäbel contro il commesso viaggiatore di Pontacq, si accenna alla situazione francese) Jean Paul, che già aveva scancellato l'iniziale ispirazione politica dello *Hesperus*, torna a rivolgersi al lettore stanco del proprio secolo, a cui si rivolgeva nel romanzo precedente⁷, dipingendo su un orizzonte di sangue l'idillio del parroco di campagna, cui affida un umile messaggio di pace: «O guerra sanguinosa, vattene come Marte rossastro! e tu, pace soave, sorgi come quella dolce luna falcata»!⁸

Su questo sfondo, la forma «idillio» nella sua invenzione particolare («una specie di idillio») legata alla «illuminazione» del *Wutz* esce dall'incertezza della sua prima pur feconda formulazione⁹ per assumere l'identità più precisa di una proposta program-

6. J. W. Smeed: «Jean Paul und die Tradition des theophrastischen «Charakters», in «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», Bayreuth 1966, anno I, pp. 53-77.

7. Jean Paul: *Hesperus*, in Jean Paul: *Werke*, op. cit., v. I, p. 488.

8. *Vita di Fixlein, professore di quinta*, p. 298. Sul rapporto di Jean Paul con la realtà politico-sociale del suo tempo, si veda soprattutto Ralph-Rainer Wuthenow: *Ein roter Faden-Jean Pauls politische Schriften und sein Verhältnis zur franz. Revolution*, in «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», München 1968, A. III, pp. 49-68, e Peter v. Haselberg: «Musivisches Vexierstroh» in *Zeugnisse-Th. W. Adorno zum 60. Geburtstag*, Frankf. a.M.: Europ. Verlagsanstalt 1963, pp. 162-82.

9. Sulle particolarità e contraddizioni del *Wutz*, v. Kurt Wölfel: «Ein Echo, das sich selber in das Unendliche nachhallt» in «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft» Bayreuth 1966, A. I., pp. 17-52 e Ralph-Rainer Wuthenow «Gefährdete Idylle», ibidem pp. 79-94. Sul problema dell'idillio come genere poetico dà ampie notizie Renate Böschenstein: *Idylle*, Stuttgart: Metzler 1967 (su Jean Paul p. 90 ss.).

matica. L'apparente regressione infatti non solo ha per contrappeso, forse ancor più che nel *Wutz*, la satira sempre vibrante sulla situazione servile dell'intellettuale povero, insegnante o parroco che sia, ma è determinata da un'ipotesi poetologica che, affiorante nel «Biglietto ai miei amici» (le famose «tre vie», di cui si dirà più avanti), si afferma sempre più chiaramente come intenzionalità stilistica, come coscienza della disparità di detto e vissuto, di parola ed emozione, giungendo, in sostanza, a sostituire l'eroe con il libro, recuperando e ricapitolando in un'ultima sintesi tutta la storia del romanzo del settecento¹⁰. Le tre anime di Viktor che questi cercava così faticosamente di governare, diventano anima triplice (satira, filosofia e sentimentalità) del libro, e la figura non realizzabile si sfalda per collocarsi come luogo indeterminato dell'emozionalità fra scrittore e lettore, secondo un rapporto felicemente definito dall'immagine dei due fusi ugualmente torniti: » ...cosicché io sia da considerare come il bastoncino rotondo della scitala spartana, su cui il Gran Genio avvolge i suoi fogli scritti, ed il lettore come quell'altro, lavorato nello stesso modo, per riavvolgervi nello stesso modo i fogli da decifrare»¹¹.

Concezione prettamente «empfindsam»¹², se, con tutta la prudenza di cui è capace un autore come Jean Paul, questi non utilizzasse un atteggiamento apparentemente regressivo in funzione nuova, poiché proprio in questa funzione di accenditore di emozioni (dalle più impalpabili agli effetti più smaccati) la parola da un lato si accende di tutta la propria energia poetica, scaturita dallo stesso gioco satirico che, ormai senza più rapporto con l'oggetto che lo determina (nella prospettiva cioè dei Leibgeber-Schoppe) smonta e rimonta la parola in nuove combinazioni, dall'altro subisce, per effetto di una concezione del sublime che accentua al massimo la disparità fra detto e vissuto, una combustione che la distrugge come significante per farne vaga evocazione dell'indicibile.

10. «Supremo potenziatore del provincialismo pietistico-sentimentale» lo definisce Ladislao Mittner in *Storia della letteratura tedesca - Dal pietismo al romanticismo* (1700-1820), Torino: Einaudi 1964, p. 645.

11. *Vita di Fixelin, professore di quinta*, op. cit., p. 119.

12. Sulla *Empfindsamkeit* si veda soprattutto il libro di Norbert Miller: *Der empfindsame Erzähler*, München: Hanser 1968 e di Georg Jäger: *Empfindsamkeit und Roman*, Stuttgart: Kohlhammer 1969. Fondamentale l'ascendenza sterniana, per cui si veda Peter Michelsen: *Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Vand. und Rupr. 1962.

Ne consegue che i momenti più alti sono proprio quelli della trasformazione fitta e serrata di una cosa nell'altra, del corpo in fiore in piuma in goccia in raggio in voce in eco:

«Irrora una luce d'argento i campi sereni del primo cielo e, invece della scintillante rugiada, globuli di luce ornano i fiori e le cime degli alberi – l'azzurro del cielo si gonfia più scuro su campi di gigli e in quell'aria sottile tutte le melodie si dissolvono in eco – solo i fiori notturni olezzano ed ondeggiando, titubando sotto placidi sguardi – qui gli oscillanti piani cullano le anime percosse e gli alti flutti della vita, scorrendo, si disfanno – qui riposa il cuore, l'occhio si asciuga, il desiderio è muto – aleggiano bimbi, con un sussurro d'api, intorno al seno che palpita ancora, immerso nei fiori, ed il sogno dopo la morte figura la vita terrena, come torna nei sogni quaggiù la nostra infanzia magica, placante, tranquilla e ingentilita...»¹³.

«Allora il delirio si tinse le ali di rosa nell'aurora della nostra vita e ventilò quell'anima oppressa – scotendo dalle sue penne una polvere d'oro di farfalla sul sentiero, sulle fiorite fantasie del paziente – lontano vagavano incantevoli note, lontano volavano incantevoli nubi – oh, il suo cuore pareva si disfacesse, ma in aleggianti stami, in delicate, sensibili fibre; l'occhio pareva si sciogliesse, ma in gocce di rugiada per i fiori della gioia, in gocce di sangue per i cuori altrui, l'anima fluttuava, spasimava, gemeva, suggendo e nuotando nel caldo, dissolvente profumo di rose della stupenda visione...»¹⁴.

La dimensione «*empfänglich*» che nello *Hesperus* era tutta del saggio indiano-inglese Emanuel o Dahore, si ripete in incessanti trasformazioni dalla vita alla morte e dalla morte alla vita seconda, la quale è solo un riflesso della vita prima, favorita e sollecitata dalla disponibilità del sogno, creando un luogo di movimento e di immobilità in cui si placa ma insieme si perpetua il dissidio che travagliava Viktor.

Il processo dalla *Unsichtbare Loge* al *Quintus Fixlein*, attraverso il grande tentativo dello *Hesperus*, sembra dunque un processo di riflessione sull'intervento poetico nella «storia» (intreccio, macchina narrativa, oggetti) per una crescente intuizione della «scadenza» o «scurrilità» del narrato, che però resta pur sempre il

13. *Vita di Fixlein, professore di quinta*, op. cit., p. 142 s.

14. *Ivi*, p. 288.

campo di esercizio della sublimità. Il perdono che l'autore chiede ai lettori alla fine della *Vita di Fixlein* indica l'angolo visivo da cui quest'opera esige di essere considerata. Esigenza, perché implica l'assoluzione del testo «misto» nel suo complesso, nel bene e nel male, nella poesia più sottile e nell'effetto più smaccato.

Le indicazioni non sono soltanto implicite. Soprattutto nel saggio «Sulla magia naturale dell'immaginazione», se si prescinde dallo sforzo di comporre il contrasto fra sensazione e fantasia che è proprio della discussione di quegli anni, il compito che lo scrittore si propone («Adesso ho da far due cose. Devo provare come, ad onta di tutto questo, la fantasia ci possa così soavemente ingannare e magicamente abbagliare sul suo terreno con specchi e flauti incantati; in secondo luogo, devo senz'altro enumerare la maggior parte di queste gherminelle») coinvolge immediatamente la sua intenzionalità stilistica. Chiedendosi infatti di dove venga il fascino di cui la fantasia avvolge le figure poetiche («Questo particolare fascino, proprio dei sogni, degli assenti, degli amati, dei tempi e dei paesi remoti, degli anni infantili, ed è quasi inutile aggiungere, delle Flore e delle fiorite aiuole, che mandan per il mondo i poeti»), Jean Paul passa da un concetto totalizzante, filosofico della metafora (della vita cioè come commedia, per cui: «Questo punto di vista, che appare più metaforico di quanto non sia in realtà, esalta una fermezza più nobile, più rara e più dolce della stoica apatia, e tutto ci lascia sentire della gioia, tranne la sua perdita») ad una sua definizione stilistica piuttosto precisa quale stilema fecondatore dell'incontro realtà-fantasia:

«Per esempio, noi tutto l'anno pensiamo meno con immagini che con segni, o per vero dire con immagini, ma più oscure e più piccole, con suoni e con lettere; però il poeta non solo accosta nel nostro capo tutte le immagini e i colori in un'unica pala d'altare, ma insieme ci ravviva anche ogni immagine singola ed ogni grano di colore, usando quest'artificio: mentre, con la metafora, fa del corpo un velo per lo spirito – (per esempio, parlando di una scienza in fiore) ci costringe a vedere quel corpo, in questo caso il fiore, più chiaramente di quanto avviene in un trattato di botanica. E come, grazie alla metafora, per mezzo dello spirito dà al corpo più splendidi colori, così, per converso, grazie all'incarnazione ne dà allo spirito, per mezzo del corpo»¹⁵.

15. *Ivi*, p. 301 ss.

Se poi, forse con minore originalità, Jean Paul si richiama al concetto di sublime come intuizione dell'infinito al di là della finitezza delle cose, ed alla coincidenza del sogno con l'infanzia («Trovai... che le contrade sorgenti nell'intimo non eran che isole e regioni dell'infanzia, da tanti anni sommersa. Inoltre il sogno (come Herder ebbe già ad osservare) riconduce i variopinti vetri istoriati dell'infanzia, da tanto tempo rimossi, nella camera oscura del sonno¹⁶»), proprio il concetto di sublime e di infanzia-sogno ribadiscono per la scrittura il carattere di provvisorio campo della accensione sentimentale («il rimanente – le immagini, l'estro, l'armonia, l'imitazione della natura – queste cose non son che il carboncino, la cassetta dei colori, il cavalletto per quell'opera di pittura. Il lusso tipografico non deve essere confuso con il sublime significato, di cui la lettera è il segno involontario¹⁷») e fanno concludere con una lode della musica come arte dell'inesprimibile, secondo la più diffusa opinione romantica.

Alla fine dell'altro saggio compreso nell'opera ed intitolato «Non c'è amore dell'utile proprio nè amore proprio, ma soltanto azioni egoistiche» (in cui si pone il problema tipicamente jeanpauliano della definizione dell'io rispetto alla realtà) e precisamente nella «Nota sulla fisica del gimnoto», suggerita dal paragone fra amore e magnetismo universale, rivolgendosi agli scienziati ma in sostanza esplicitando il proprio stile, l'autore raccomanda l'esercizio praticato, secondo F. H. Jacobi, da Lessing, di mescolare concetti diversi per ricavarne novità di intuizioni, che è poi la pratica di quel «wissenschaftlicher Witz» che veniva raccomandato nella *Unsichtbare Loge* e che qui si appella all'autorità ed alla pratica di Lichtenberg, scienziato e scrittore¹⁸.

Comunque, poiché per provocare l'«accensione» è necessaria la provvisorietà del narrato, provocata dalla metafora che ne violenta e distrugge l'unilateralità del significato, è chiaro che si mira soprattutto a respingere un'arte che pretenda di porre come pro-

16. *Ivi*, p. 307.

17. *Ivi*, p. 308 s.

18. Berend spiega il passo, ricavandolo dallo scritto di Friedrich Heinrich Jacobi «Über die Lehre des Spinoza» che riporta una lettera di Moses Mendelssohn del 1 agosto 1784: «Er (Lessing) war gewohnt, in seiner Laune die allerfremdsten Ideen zusammen zu paaren, um zu sehen, was für Geburten sie erzeugen würden. Durch dieses ohne Plan hin und her Würfeln der Ideen entstanden zuweilen ganz sonderbare Betrachtungen, von denen er nachher guten Gebrauch zu machen wusste» (vedi la nota a «*Quintus Fixlein*», in *Werke*, op. cit., p. 1159).

prio significato l'assolutezza della propria forma¹⁹. La difesa dell'umorismo e del «carattere misto» si precisa nella «Storia del mio proemio» in contrasto con il formalismo classicistico di Fraischdörfer, Sovrintendente alle Belle arti di Haarhaar (città residenziale appartenente alla topografia del *Titan*) cui l'autore attribuisce tutti i difetti di ottusità, ignoranza e presunzione che sono proprie delle corti. Contro l'ideale greco della forma pura, suffragato qui dall'autorità di Friedrich Schlegel e di Schiller²⁰, Jean Paul difende il carattere comico o misto o imperfetto dei propri eroi, accenna ad un suo prossimo scritto sull'umorismo («...un giorno o l'altro, in un trattatello di critica, proverò brillantemente... che la tortuosa linea dell'umorismo è certo più difficile da rettificare, e pure non c'è nulla in esso di anormale e di arbitrario, perché altrimenti non potrebbe divertire nessuno, tranne chi lo possiede»²¹) ed infine dà, nella prefazione stessa, una prova di «miscuglio» poetico, dedicandone tutta la seconda parte all'incontro con Pauline, figlia del negoziante Oehrmann, figura del *Siebenkäs*, che non solo compiangere per la sua sorte di futura sposa, ma cui dedica anche il racconto «L'eclisse di luna», concludendo così la prefazione nello stesso stile sentimentale dei due seguenti racconti «dedicati alle fanciulle».

Lo spazio del personaggio-eroe come figura del sublime viene così occupato dalla figura femminile, con uno spostamento che sembra determinato dall'esperienza dello *Hesperus*, quasi che qui Emanuel e Klotilde, impensabili nell'idillio dei Fixlein e dei Freudel, venissero confinati dentro luoghi separati e conclusi, secondo il carattere «misto» del libro. Il tema della donna oppressa dal lavoro e dalle preoccupazioni familiari, angustata dalla incomprendimento del marito, soprattutto priva della educazione necessaria a farle intravedere, al di là delle cure domestiche, il sublime (tema già presente nella figura di Luise Röper nella *Unsichtbare Loge* o di Marie, la povera nipote di Zeusel nello *Hesperus*) non era solo un

19. Sulla concezione anticlassica di Jean Paul si veda Bernhard Böschenstein «Jean Pauls Romankonzeption» e «Antikes in Titan» ora in B. B., *Studien zur Dichtung des Absoluten*, Zürich: Atlantis Verlag 1968, pp. 25-44 e 51-58.

20. Si tratta, secondo Ed. Berend, di un frammento del giovane Friedrich Schlegel su Goethe, apparso nella rivista «Deutschland» di Reichardt nel 1797, quale anticipazione del suo saggio «Die Griechen und die Römer» dello stesso anno. Per Schiller, si riferisce alla lettera 22 sull'educazione estetica dell'uomo, apparsa in «Die Horen» (1795).

21. *Vita di Fixlein, professore di quinta*, op. cit., p. 107 s.

modo di introdurre nel romanzo la figura della donna borghese, quanto forse una concessione al gusto delle lettrici che dopo il successo straordinario dello *Hesperus* avevano creato un gruppo letterario attorno a Jean Paul. Da questo momento la figura della donna quale eroina della sofferenza silenziosa, entra di diritto anche nell'idillio wutziano, dopo aver sofferto e pianto nel romanzo «alto» e tempera, secondo il gusto per il genere «misto», la contentezza propria dell'idillio, costituendone una valvola di riscatto, un succedaneo del sublime.

La storia di Fixlein²² ripete in fondo la storia di Wutz. Anche costui, come Wutz, gode e soffre delle minuscole gioie e pene della vita di un insegnante, il quale per una serie di casi fortunati diviene parroco ed ha quindi la possibilità di ritrovare nel proprio paese natío la pace dell'infanzia. Qui, come nel *Wutz*, il narratore interviene in veste di cronista della felicità del parroco, traendone le stesse raccomandazioni per il lettore: «Godi il tuo essere più che il tuo modo di essere e l'oggetto più caro della tua coscienza sia la tua coscienza stessa! – Non fare del presente un mezzo per il futuro, perché questo non è altro che un prossimo presente, ed ogni disdegnato presente fu sospirato futuro [...]. Disprezza la vita per goderla»²³. E poiché tale contentezza ha bisogno, qui più che nel *Wutz*, di contenere in sé la prova della propria precarietà, senza per altro superare metafisicamente i confini della «felicità nella li-

22. Vi si racconta la storia di Zebedäus Egidius Fixlein, professore di quinta a Flachsenfingen dall'estate del 1791, il quale ottiene per la protezione della moglie del suo padrino, Frau von Aufhammer, di diventare vicerettore (cioè insegnante della prima inferiore della scuola secondaria) nella stessa città. Ma per un fortunato scambio di nomi, egli finisce per divenire come ha sempre sognato, parroco di Hukelum e sposare così Thiennette, una nobile decaduta che amministra il castello di Hukelum di proprietà degli Aufhammer. La sua vita felice attraversa ogni anno, alla quarta domenica dopo Pasqua, un momento di angoscia, perché Fixlein è convinto di dover morire in quel giorno e all'età di trentadue anni, come è già stato per il padre e per il nonno. Ma nell'incendio che ha distrutto la chiesa parrocchiale è andato perduto anche il documento che specifica la data della sua nascita. Quando egli scopre la data esatta (trascritta dalla mano del padre in una vecchia bibbia di famiglia e riportata poi nella lista degli offerenti della vecchia pala d'oro del campanile che viene ora sostituita con una nuova per iniziativa dello stesso Fixlein) questi ha un momento di grave angoscia. Lo guarisce l'intervento del narratore che appare in scena quale figlio del principe di Flachsenfingen (come s'era ritrovato alla fine dello *Hesperus*) e padrino di battesimo del bambino di Fixlein e Thiennette. Alla fine il narratore lascia il suo personaggio (di cui ha narrato la storia servendosi dello schedario di costui) lodando, rispetto ai tempi sanguinosi, l'idillio di Hukelum.

23. *Vita di Fixlein, professore di quinta*, op. cit., p. 291.

mitazione», l'alone di morte che fin dalle prime parole oscurava l'esistenza vegetale di Wutz, qui, con un procedimento più meccanico (ma in perfetta corrispondenza con il chiarirsi teorico della proposta dell'idillio) si risolve nell'invenzione di un incubo che grava a scadenze precise su Fixlein, il quale come il padre ed il nonno teme di morire nella quarta domenica dopo Pasqua, al compimento del trentaduesimo anno. Espungendo sempre più dall'idillio (ma non totalmente) la satira per rinchiuderla in capitoli separati (*Des Rektors Florian Fälbels Reise nach dem Fichtelberg* è una satira sulla educazione pedantesca delle scuole dell'epoca e come tale contribuisce a gettare una luce contrastante sull'idillio del maestro di campagna, mentre *Des Amts-Vogts Joshua Freudel Klaglibell gegen seinen verfluchten Dämon* è un ritratto conchiuso di un personaggio stravagante, sul modello di Hoppeldizel, o più da vicino, del parroco Eymann, che per le sue manie anticipa i personaggi di Friedrich Theodor Vischer e di Wilhelm Busch), Jean Paul usa le invenzioni poetiche del *Wutz* con esplicita coscienza delle loro funzionalità e a beneficio della linearità di esposizione del racconto. Lo guida l'indicazione contenuta nella conclusione del saggio sull'immaginazione, là dove l'autore si chiede come possa ringraziarla per le «ghirlande di gioia» che essa intreccia intorno al monocromo della vita quotidiana: «E quale sarà il nostro ringraziamento? – Il contentarsi, il rifuggire dalla sconvenienza di agognare la realtà insieme con il suo prezioso surrogato, di esigere, oltre agli imperituri quadri floreali della fantasia, gli esili fiori della gioia mondana; insomma, di obliare che l'iride poetico, come quello fisico, appunto quando il sole è più basso (di sera e d'inverno) s'inarca più in alto»²⁴.

Rinuncia contraddittoria potendo sorgere la poesia solo dalla insoddisfazione del limitato, come spinta all'infinito, e direttamente connessa al sempre risorgente problema del personaggio, per il quale si esclude, sul versante idillico, ogni sviluppo «politico». La contraddizione che è nel *Fixlein* – e gli viene dalla consapevolezza della precarietà della pur ribadita proposta idillica – ritma quello che era ancora lo spontaneo esercizio di Wutz con un tempo che inevitabilmente tende a diventare schematico. L'ombra della morte che sempre s'affaccia ai confini della finzione, qui più facilmente – e più prevedibilmente – è vinta dall'abilità del gioco fantastico.

24. *Ivi*, p. 311.

Questo non solo sa recuperare il mondo oscuro e sublime dell'infanzia creando, come avveniva nel *Wutz*, una specie di continuo collaudo del sé, fra l'ebbrezza del presente goduto e il ricordo inebriante della nascita della coscienza, ma si *serve* – ed è una invenzione straordinaria di questo idillio – di quella attitudine a sprofondare nella infanzia come di un mezzo, di una vera e propria terapia per guarire Fixlein dall'incubo della morte imminente. I giocattoli deposti sul letto di morte di Wutz («la cuffietta di taffetà verde con un nastro solo, una piccola frusta cosparsa di consunti lustrini d'oro, un anello di stagno, una scatola di libriccini nani in dodicesimo, un orologio a pendolo, un quaderno sudicio e una peritica per fringuelli lunga un dito») ²⁵ abbandonano il loro significato sostanzialmente tragico di gusci, di segni di discese in abissi senza fondo, per divenire strumenti efficacemente applicabili per recuperare la salute perduta. Lo spazio di Fixlein, ossia quella oscillazione continua del sentimento, del brivido fuggevolmente provato e felicemente dimenticato, si configura allora – come è detto nel «Biglietto ai miei amici» – nel senso di una vera e propria metodologia della gioia in tempi difficili.

Il metodo viene esposto programmaticamente nella enumerazione delle tre vie «per diventare non felice, ma più felice», che è una delle pagine più felici e celebri di Jean Paul, ed insieme una definizione precisa del proprio intento letterario:

«La prima, in salita, conduce oltre le nubi della esistenza terrena, là dove si vede giacer lontano, sotto i propri piedi, ridotto ad un piccolo giardino d'infanzia, tutto il mondo esterno, con i suoi trabocchetti da lupi, i suoi ossari ed i suoi parafulmini. – La seconda porta a cader diritto diritto nel giardinetto ed a far la propria casa in un solco, in modo che guardando fuori da quel caldo nido d'alodola, non si vedon trabocchetti, ossari e verghe, ma soltanto spighe, ognuna delle quali è per l'uccello di nido un albero, un parasole ed un parapioggia. – La terza infine – che io considero la più difficile e la più saggia – consiste nell'alternare le prime due» ²⁶.

In sostanza, sulla linea che aveva caratterizzato la prudenza politica dello *Hesperus*, è un congedo (momentaneo, certo) dalla figura e dall'ideale eroico della prima via («L'eroe – il riformatore

25. Jean Paul Richter: *Vita di Maria Wuz, il giocondo maestrino di Auenthal* (trad. di Carla Bovero), in J. P. R. *Opere* (scelta) op. cit., p. 68.

26. *Vita di Fixlein, professore di quinta*, op. cit., p. 88 ss.

– Bruto–Howard – il repubblicano agitato dalle tempeste politiche – il genio agitato da quelle artistiche...»²⁷ che implicitamente si accusa di scarso interesse per la realtà, cui il genio pretende opporre la propria idea fissa ed il proprio mondo interiore con il pericolo di non sapersi sempre distinguere dal folle («Ahimè! A pochi è donato quel sogno, e quei pochi vengono così spesso destati dai cani volanti!»)²⁸. Gli si oppone una via adatta alle anime senza ali, agli impiegati d'ufficio, ai dipendenti dello stato, agli amanuensi di tutte le circoscrizioni: «... per cui si prende un microscopio composto, dove si scopre che la vostra goccia di Borgogna è in realtà il Mar Rosso, la polvere della farfalla il manto di penne di un pavone, la muffa un campo fiorito e la sabbia un mucchio di gemme»²⁹. È questa l'indicazione, fondamentale antieroaica, che l'autore ritiene valida per il proprio tempo: «Come si vede, io insisto perché l'uomo diventi un uccello cucitore che imbastisce, non fra i rami scroscianti dello smisurato fremente albero della vita, per ogni verso incurvato dalle tempeste, ma su una delle sue foglie, un nido dove star ben caldo. – La predica più necessaria al nostro secolo esorta a restare a casa»³⁰. La via intermedia, quella che oscilla fra l'alto ed il basso, e che è anche la più difficile, in verità è solo un esercizio per mantenersi sulla seconda via, per passare «dal Campo Marzio al campo di lino o di rape», perché «proprio andando in piano l'uomo si riposa e si prepara a salire dalle umili gioie alle grandi, dagli umili ai grandi doveri»³¹.

Se questi «diletti microscopici» sono in fondo le gioie della metafora, esse s'identificano con la voluptas scribendi. La via del minimo e del limitato, che è quella scelta dai personaggi che fanno appagarsi dell'idillio campagnolo, si realizza tutta nello stile, non solo perché questi personaggi di maestri-parroci sono sempre anche degli scrittori pignoli e soddisfatti che nella loro scrittura si nascondono come lumache nel loro guscio³². La perpetua oscillazione fra le due vie, fra la via «empfindsam» di Emanuel e quella satirica di Fixlein-Freudel-Fälbel è lo spazio a confini indefinibili che l'autore ha scelto per il suo far letteratura e da cui non saprà

27. *Ivi*, p. 89.

28. *Ivi*, p. 90 (i cani volanti sono i vampiri, come è detto in nota).

29. *Ibidem.* 30. *Ivi*, p. 91. 31. *Ivi*, p. 92.

32. «Esamina le cose vicine, ogni asse della tua stanza, ogni angolo, e rannicchiati nell'ultima, più ristretta spira del tuo guscio di lumaca» *Ivi*, p. 291 s.

né vorrà uscire (con tutte le conseguenze che ciò comporta sul piano della validità del suo operare alla periferia della nuova ideologia letteraria che si stava elaborando in quegli anni a Weimar) nemmeno nel *Titan*: il desiderio più tipico di Albano è ancora il volo nell'indeterminato, e la sua azione più tipica la salita su un albero o palo impaniato, da cui osserva il mondo dell'idillio infantile e le torri della città, rimanendo una figura permanentemente oscillante fra opposti (maestri, amici o amanti che siano). Jean Paul rimane cioè sostanzialmente fermo (se non per una maggior chiarificazione teorica delle sue invenzioni) ad una disponibilità di scrittura ancora collegata (come era evidente nella *Unsichtbare Loge*) al Witz quale motore di una situazione bloccata su uno sfondo tardo-feudale. La sua operazione corrisponde, per così dire, ad una liquefazione di pensieri ed immagini, ad un febbrile e divertito ripercorrere strutture narrative superate, per una stravagante smania, per una «hardiesse vagabonde» (come diceva Madame de Staël³³) che tende a riaccendere i cascami più frusti, sempre instabile e sempre attratta da ogni gorgo di bizzarria. Il fine è quello di inghirlandare, come è detto nel saggio sull'immaginazione, una vita sostanzialmente immobile: «Il biografo è una specie di apiculatore per lo sciame dei suoi lettori, e per fargli piacere distribuisce in tempi diversi la flora che gli riserba; e qui affretta e là ritarda lo sbocciar di parecchi fiori, perché ce ne siano in tutti i capitoli»³⁴. Le esortazioni alla gioia sono indissociabili dalle gioie della scrittura: «Ad arte bisogna crearsi un gusto, che il pastore ha innato, per la vita del borgo e le sue micrologie: amarla senza troppo stimarla, e per quanto bassa nei valori umani, goderla poeticamente al pari di un'altra ramificazione dell'umano, come si fa per le scene di un romanzo»³⁵. La gioia della casa minuscola ma ben riparata («...gli piaceva il gelo esterno nella stanza calda; – poteva aggiungere legna resinosa nella stufa e caffè di carote nello stomaco e cacciare il piede destro, anziché nella pantofola, nel caldo fianco del barbone, ed inoltre dondolar sul sinistro lo stornello, che levava i bruchi dal naso del vecchio Schill (il cane) – e lì, tranquillo, ben imbaccucato, avvolto di nebbia, senz'avvertire alcun gelido soffio, mentre nella sinistra teneva la pipa, cominciava con la destra la

33. Mme de Staël, *De L'Allemagne*, Paris: Garnier-Flammarion 1968, II vol. p. 50.

34. *Vita di Fixlein, professore di quinta*, op. cit., p. 252.

35. *Ivi*, p. 291.

cosa più importante che possa fare un insegnante di quinta – il programma per le lezioni del ginnasio di Flachsensingen...») ³⁶ è la stessa gioia minuta della scrittura («...spruzza d'inchiostro colorato il sistema venoso di quel suo preparato del pergamino – a destra ha una raccolta di concordanti sentenze, un'altra di inni a sinistra, qua snocciola apoftegmi, là taglia fiori lirici per guarnire con gli uni e con gli altri la sua torta omelitica...») ³⁷.

Da questo spazio intenso ma limitato da una cura minuziosa sembrano esulare i racconti dedicati alle fanciulle «L'eclissi di luna», «La morte di un angelo» e «La luna, una storia fantasticheggiante». Ma per questi brevi racconti vale quanto si può dire per le parti «sentimentali» comprese nello *Hesperus* e per la parte di Emanuel in particolare, e cioè che essi sembrano piuttosto delle variazioni, in cui l'esperienza poetica della seconda via, ossia la scoperta del minuto e del non appariscente, come luogo del sublime, proietta la metamorfosi stessa in uno spazio senza fine, in una ripetizione senza confini: «Di cielo in cielo, di mondo in mondo!» come dice Eugenius ³⁸. Staccate dal contesto, descrivono solo la trasformazione dei corpi in angeli e degli angeli in corpi, con variazioni che rasentano il kitsch (come nella tentazione del serpente che rapisce le fanciulle lunari, brano che doveva piacere tanto a Gérard de Nerval, che lo tradusse) ³⁹, in un infittirsi sempre più pedante del rapporto realtà-sogno, il cui fine sembra quello di creare uno spazio indeterminato fra presente e memoria, uno spazio della *Wonne* che, meno ardente ormai di perdersi in Dio, è occupato da un incrociarsi di riflessi, in cui vi è «più cervello che pensieri», come diceva Heine ⁴⁰, in una tela che infittendosi, si assottiglia e si dissolve, distrutta da quell'«anagramma della natura» che è il *Witz* ⁴¹.

Questa nebulosa congerie, priva di rapporti e di forme identificabili, sempre più concide con lo spazio della disponibilità infinita e nel contempo protetta dell'infanzia, e come là, nella discesa ine-

36. *Ivi*, p. 179.

37. *Ivi*, p. 240.

38. *Ivi*, p. 137.

39. V. Claude Pichois, «Gérard traducteur de Jean Paul» in «*Et. Germ.*» 1963, I, pp. 98-113.

40. «Statt Gedanken gibt er uns eigentlich sein Denken selbst, wir sehen die materielle Tätigkeit seines Gehirns: er gibt uns sozusagen mehr Gehirn als Gedanken», Heinrich Heine: *Die romantische Schule* in H. H. *Werke und Briefe* (a cura di H. Kaufmann), Berlin: Aufbau-Verlag 1961, v. V, p. 129.

41. Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, in *Werke*, op. cit., v, p. 201.

briante verso la memoria, scintillano, lontanissimi e sempre presenti, sotto specie di balocchi natalizi, i frutti dell'Eden («Con le vesti in mano – senza paura del buio – senza sentire il gelo mattutino – ebbri-frementi – essi gridando si precipitavano dalla scala nella stanza scura. – La fantasia fruga nell'odore di frutta e dolci dei tesori immersi nelle tenebre e dipinge i suoi castelli in aria al fioco lume dei pomi delle Esperidi appesi all'albero. – Mentre la mamma attizza il fuoco, le scintille ricadenti scoprono e ricoprono scherzose il fondaco di delizie sul tavolo e il boschetto variopinto contro il muro, e da un solo atomo di brace pende il giardino dell'Eden») ⁴², così il sogno di Jean Paul-Fixlein è forse quello di inventare in questo fluttuare fra luce ed ombra, una cifra che dica la totalità, come è riuscito a scoprire con la sua geniale pedanteria «che da un segno simile ad una esse capovolta si poteva trarre il filo di tutte le iniziali della scrittura cancelleresca, belle e ritorte come si trovano negli attestati di tirocinio e nei diplomi di nobiltà» ⁴³.

42. *Vita di Fixlein, professore di quinta*, op. cit., p. 183.

43. *Ivi*, p. 270 s.

RAPPORTI FRA G. M. HOPKINS E DYLAN THOMAS

La consuetudine di Dylan Thomas con l'opera di G.M.Hopkins comincia in età giovanissima, come risulta da un articolo scritto a quindici anni per il suo giornale scolastico, in cui indica nella densità e nell'oscurità di Hopkins la culla della libertà di struttura della poesia moderna¹ e dura per tutta la vita, culminando nelle letture di testi poetici per i programmi della B.B.C., e durante le visite trionfali in America, in cui Hopkins figura accanto a Herbert e Vaughan, Hardy e Blake, e i poeti gallesi e inglesi contemporanei. Thomas, cresciuto all'ombra della tradizione metodista gallesse, e portato per temperamento ad accentrare su di sé l'attenzione, conosceva il valore della retorica quanto Hopkins, predicatore cattolico e cultore dei classici, e adempiva istintivamente ai suoi precetti, recitando con nettezza ed enfasi, scavando sonorità profonde, foggiando dalla viva voce il ritmo e la forma, ancor prima del significato della poesia.

La derivazione da Hopkins è data per scontata da tutti i critici di Thomas, che lo menzionano tra gli influssi fondamentali accanto a Freud, Blake, e in misura minore John Donne. Ma in che cosa consista questo rapporto, quali punti interessi della tecnica e della personalità poetica dei due scrittori non è stato chiarito che in parte.

Gli imitatori di Hopkins, (Bottrall, Swingler, Gibbon, Hewett, Lee, e occasionalmente Auden e C.D. Lewis)², hanno concentrato il loro interesse sulle peculiarità dello stile che, staccate dal contesto da cui sono nate e rese necessarie, diventano perversità stravaganti e persino ridicole. Spezzata l'unità del mondo poetico di

1. *Swansea Grammar School Magazine*, vol. 26, num. 3 (dic. 1929).

2. Cfr. Gardner, W. H., *G. M. Hopkins. A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, London, O.U.P., 1966, vol. I, cap. VII (*Hopkins and Modern Poetry*).

Hopkins, i coaguli, le brusche interruzioni, le distorsioni violente del discorso frustrano il lettore, costringendolo a un imponente sforzo di partecipazione intellettuale ed emotiva, senza fornirgli una motivazione o una ricompensa sufficiente, come ha dimostrato una geniale e ingenerosa parodia di Roy Campbell.

Thomas non è un grande assimilatore di novità tecniche, nè uno sperimentatore di forme nuove, benché sia artista coscienzioso fino allo scrupolo nella ricerca della giustezza delle parole, della combinazione dei suoni, del numero delle sillabe. I suoi fogli di lavoro, fitti di liste di vocaboli e di alternative possibili, parlano di un artigianato altrettanto diligente e ossessivo dei diari di Hopkins, veri studi preparatori delle poesie, che attraverso lunghe serie descrittive mostrano il progressivo fissarsi e chiarirsi della parola che coglie e definisce un aspetto della realtà. Da questo paziente lavoro di lima nasce in entrambi il rifiuto dell'accusa di oscurità, *'due to rigorous compression'* (Thomas), e a volte *'past changing, grub(s) in amber'* (Hopkins), e la richiesta al lettore di non preoccuparsi anzitutto del significato, ma di leggere *'without the effort that to make it all out would seem to have required, ...so that lines and stanzas should be left in the memory and superficial impressions deepened'*³, perché a tutta prima è sufficiente *'to leave an impression of sound and feeling and let the meaning seep in later'*⁴. Eliot spiega diffusamente questo metodo poetico nel saggio su Dante. Nei poeti dotati di *'visual imagination'*, *'it is not necessary to understand the meaning first to enjoy the poetry, but our enjoyment of the poetry makes us want to understand the meaning'*⁵.

Thomas, romanticamente o anarchicamente, non si ribella alla necessità d'imporre un ordine logico alla marea d'immagini tumultuanti che formano il *'womb of war'* delle sue poesie. Afferra un momento dell'esperienza, crea o piuttosto lascia sorgere un'immagine, e a questa applica la sua forza intellettuale e critica, in modo che il conflitto caotico provocato dal processo generativo / distruttivo si svolga all'interno dei limiti formali che consentono lo stabilirsi di una tregua momentanea, di un attimo di equilibrio nel flus-

3. Hopkins, *Letters to R. Bridges*, ed. by C. C. Abbott, G. Cumberlege, O.U.P., 1935, p. 50.

4. Thomas, *Quite Early one Morning*, London, Dent, 1954, p. VII.

5. Eliot, T. S., *Dante*, London, Faber & Faber Ltd., 1965, p. 51.

so della vita⁶. Elabora la 'sua' tecnica, che nasce dalla 'sua' visione della vita e della poesia, con fatica e lentezza, con riflessione e coscienza continua, ma più come un penoso lavoro d'incastro, un fenomeno cui assiste e partecipa da maieuta, che come uno strumento da saggiare in tutte le sue possibilità, da adattare di volta in volta alle esigenze della materia, maneggiandolo a piacimento.

Thomas non ripete quasi mai lo stesso schema metrico, ma riesce complessivamente monotono. La sua imitazione dello *sprung rhythm* non acquista mai indipendenza e scioltezza, ed è soffocata, col passare del tempo, dalla tendenza a stabilire una regolarità sillabica assoluta. (La struttura della strofa e, al suo interno, il numero delle sillabe dei versi, sono rigorosamente mantenuti in *Poem in October, Fern Hill, Over Sir John's Hill*). Questa simmetria favorisce le intricate combinazioni di suoni del *cynganedd* e i virtuosismi delle rime, che giungono al punto, in *Author's Prologue*, da realizzare una poesia in due parti di circa cinquanta versi, di cui la seconda rima all'indietro con la prima, aprendosi e chiudendosi con rima eguale, ma impedisce l'insorgere di un ritmo libero, che obbedisce ad un tempo interiore e fa equivalenti una o più sillabe a seconda dell'intensità con cui sono pronunciate. Thomas come Hopkins, alterna nei suoi versi espressioni colloquiali ad espressioni poetiche, ma le usa per creare una variazione di ritmo, non le estende a principio fondamentale, come Hopkins.

Altro elemento di palese somiglianza è la comune parentela con i metafisici, non tanto col Donne, personalità più complessa e poliedrica di entrambi, quanto con Herbert per Hopkins, che, attenendoci alla felice suddivisione del Melchiori, possiamo considerare 'manierista' per il suo nervoso dinamismo, e con Vaughan e Traherne per Thomas, 'manierista' con tendenze 'barocche', perché la sua violenza emotiva si torce in forme continuamente cangianti e 'serpentine', ma si lascia pur sempre racchiudere in uno schema statico. Nota il Melchiori⁷ che Hopkins ricorre prevalentemente a immagini visive e pittoriche, mentre Thomas ricorre a immagini intellettuali, cui conferisce concretezza con l'uso di un linguaggio corporeo o addirittura anatomico. Le immagini antropo-

6. Cfr. lettera a Henry Treece, in H. Treece, *Dylan Thomas 'Dog Among the Fairies'*, London, E. Benn Ltd., 1957, p. 37.

7. G. Melchiori, *The Tigh trope Walkers*, London, Routledge & Kegan Paul, 1956, p. 225.

morfiche non mancano anche in Hopkins: Melchiori stesso cita un passo dal diario del 1866 straordinariamente vicino a Thomas, e si potrebbe ricordare come il profilo dolce e insieme possente delle colline, che sembrano ondeggiare in un respiro ritmico, diventi la spalla di Cristo in *Hurrahing in Harvest* e il grembo di Maria una rete che avvolge, protegge e sostiene il mondo in *The Blessed Virgin compared to the Air we Breathe*. Ma nell'un caso esse sono suggerite dall'esigenza di filtrare o incamerare nel proprio corpo il modo esterno, nell'altro dalla concezione oggettiva dell'universo come corpo vivente di Cristo. Non mancano in Hopkins le immagini prese dalla vita e dalla scienza contemporanea, come la fiamma che saetta dal cannello del son. 76 o la lama del patino che scorre lieve sulla curva in *The Windhover*, così come in Thomas troviamo allusioni al grammofono, al cinema, al periscopio. Mentre in Thomas nell'ultimo periodo compaiono sempre più frequenti immagini naturali, man mano che aumenta l'equilibrio tra l'Io del poeta e il mondo esterno, ed affiora il paesaggio del Galles, il solo mondo che egli possa integrare nella sua esperienza poetica.

Pur sottolineando la diversità dei correlativi oggettivi che i due poeti si scelgono, Melchiori individua un'importantissima somiglianza d'impostazione, che li colloca entrambi all'interno del filone della poesia 'visionaria' e li collega a Blake. Questa poesia scaturisce da una visione profetica (di rivelazione della realtà e mistica (d'intuizione dell'unità fondamentale della vita). In Hopkins essa ha per contenuto la rivelazione cristiana, così come gli viene consegnata dalla chiesa, rivissuta nell'intensità di un'esperienza individuale bruciante. In Blake si conforma all'ammaestramento di una sapienza esoterica che ha alle spalle secoli di tradizione, anche se il razionalismo occidentale ha così obliterato in sé il senso del sacro da renderla frammentaria e irriconoscibile. In Thomas si fa messaggio eterogeneo e personale, che esprime e a tratti, confusamente, interpreta una certezza assoluta ineffabile, davanti alla quale il poeta balbetta, così come il profeta, ai cui occhi si schiudono le cose di Dio, annichilisce sotto il peso della folgorazione.

Hopkins ha maggior vigore e sostenutezza intellettuale. Non ha alcuna difficoltà a riconoscere la realtà esteriore, perché il conflitto nella sua personalità si svolge a livello conscio. La ricerca assidua dell'individualità del particolare, contribuisce a dare nitidezza e precisione alle sue immagini. Thomas invece applica il suo control-

lo più all'elaborazione tecnica che alla ricerca di soluzioni intellettuali. Spettatore di se stesso, tenta di portare alla luce a far esplodere i conflitti del subconscio. Quando riesce ad uscire dalla cerchia soggettiva dell'Io, si fa spettatore del mondo circostante, e tenta di portarne alla luce l'intima legge dinamica, la forza che urge o dissecca la linfa nel gambo del fiore, il sangue nelle vene dell'uomo.

L'altro elemento ovviamente comune a Hopkins e Thomas è l'uso del *cynghanedd*, o più generalmente l'assimilazione della cultura gallese. Non si tratta d'imitazione, ma piuttosto di adattamento del complicato intreccio di accenti, rime interne e allitterazioni che interessano tutte le consonanti, escluse le finali, che plasma e sostiene il verso gallese. Hopkins lo riprende più fedelmente, sfruttando quasi tutti i numerosi moduli possibili, Thomas lo varia più liberamente, omettendo ad esempio la cesura mediana, con la mescolanza di esuberanza retorica e rigidità formale tipica del carattere gallese, che l'Arnold rileva nel suo saggio sulla poesia celtica, *'throwing all its force into style, bending language at any rate to its will, and expressing the ideas it has with unsurpassable intensity, elevation and effect'*⁸.

Hopkins vi fu forse spinto dalla passione per la musica, che lo faceva particolarmente attento ai valori cromatici oltre che ritmici; Thomas dal gusto per il suono puro della parola, che gli vietava a volte di espungere versi incomprensibili per la loro armoniosità. Hopkins conosceva il gallese perché, in tre anni di dimora nel Galles, ne aveva amato *'the woods, waters, meadows, combes, vales, / All the air things wear that build this world of Wales'*, e studiato la lingua e i modi letterari tanto da padroneggiare le *Strict Measures* come le *Free Measures*; Thomas non parlava il gallese, ma apparteneva al Galles per nascita, temperamento e scelta poetica, e ne ereditava spontaneamente la tradizione letteraria e popolare.

Tenendo conto degli apporti formali esaminati finora, potremmo ancora dar ragione al Maud⁹, che considera il legame tra Hopkins e Thomas superficiale, partendo dall'idea di un Thomas illetterato, originale, spontaneo e popolano, fidando forse un po' troppo nella maschera che a Thomas piaceva assumere davanti al pub-

8. M. Arnold, *Celtic Literature*, London, Smith, Elder & Co., 1891, p. 121.

9. Ralph Maud, *Entrances to Dylan Thomas' Poetry*, U. of Pittsburg Press, 1963

blico, soprattutto al pubblico inglese. Ma l'Ackerman¹⁰, studiando l'influenza gallese in Thomas in tutta la gamma della sua ampiezza, ha rilevato una matrice comune più profonda che porta ad una diversa fecondazione stilistica. La poesia gallese manifesta uno spirito sensibile ed entusiastico, volubile, febbrile, or gaio or nostalgico, che l'Arnold così sintetizza: '*with their vehement reaction against the despotism of fact, with their sensuous nature, their manifold striving, their adverse destiny ... [the Celts] are the prime authors of this vein of piercing regret and passion – of this Titanism in poetry*'¹¹. Sarebbe difficile circoscrivere con maggior precisione la temperie spirituale intrisa di solitudine, esaltazione e appassionata melanconia di *Ears in the Turrets Hear* o *The Lantern out of Doors*.

Inoltre la poesia gallese offre una visione magica dell'esistenza. Considera natura e storia, spazio e tempo come dimensioni di un cosmo vivente e misterioso di cui intuisce con stupore e reverenza le leggi paradossali: la coesistenza degli opposti, la reciprocità della vita e della morte, l'identità nella differenziazione. Presenta dunque la tendenza ad aggiornare idee discordanti, a concepire le cose in termini dei loro opposti, ad adottare uno sviluppo concentrico più che lineare, a stabilire tra le parti una relazione di simultaneità e non di successione. Il poeta si fa protagonista di una duplice esperienza reale e artistica e diviene il celebratore di un rito che mima e insieme compie l'eterno sacrificio della morte che inghiotte la vita, della sofferenza che genera la gioia.

*'The religious attitude to experience produced a poetry characterized by religious conflict, and, on the positive side, religious vision'*¹². In questo senso il misticismo religioso del '600 e dei poeti gallesi si differenzia dalle aspirazioni mistiche dei romantici.

Proprio questo atteggiamento, alimentato in misura diversa da radici diverse, anima la poesia di Hopkins e di Thomas. Li avvicina la visione sacramentale della natura, in cui ogni più piccolo fatto ed essere della creazione ha importanza e significato e si collega inestricabilmente agli altri fatti ed esseri fino a identificarsi in un unico centro in movimento, un ciclo continuo di morte e rigenerazione. Il poeta vede nelle singole frazioni dell'esperienza il realiz-

10. J. Ackerman, *Dylan Thomas. His Life and Work*, London, O.U.P., 1964.

11. M. Arnold, *op. cit.*, p. 127.

12. J. Ackerman, *op. cit.*, p. 19.

zarsi del ciclo ed esplose nell'annuncio della pienezza dell'Essere (Thomas), o del pleroma divino (Hopkins). L'entusiasmo panico, la sensazione inebriante della ricchezza, della novità, dello splendore di tutte le cose pervadono *Fern Hill* e il frammento di *Epithalamion* di Hopkins. La natura ridiventa giovane e innocente come nel giorno della creazione, nel calore luminoso dell'estate. L'estate dipinta di verde e oro, marezzata di luce e d'ombra dalle foglie, che appare qui in piena fioritura, vede frustrate le sue promesse di fertilità ed è percorsa dal brivido della rovina imminente in *The Boys of Summer*. Quanto spesso anche in Hopkins il rigoglio della natura e della giovinezza è turbato dal presentimento della propria fragilità, minacciato dalla erosione del male.

La certezza di una visione ultima consente ad entrambi i poeti di scoprire nell'assurdità della morte la necessità di un legge di vita, e sulla tragedia di una bambina sepolta sotto le macerie dai bombardamenti (*A Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a Child in London*) o di un gruppo di naufraghi spazzati via dalla tempesta (*The Wreck of the Deutschland*) elevare un inno solenne e trionfale alla maternità della natura, o alla paternità di Dio, che tutto in sé raccoglie, ricupera e rende perfetto.

Vision and Prayer e *The Wreck of the Deutschland*, le poesie che forse presentano in modo più completo questa impostazione, partono da spunti apparentemente molto diversi, ma hanno lo stesso profilo interiore. L'una è la descrizione di una nascita regale (di un figlio, una poesia, l'uomo, Cristo?). Chiunque sia, il bambino apre il corpo della madre, abbatte il muro che lo separa dal padre, squarcia il tempo e avvicina la rivoluzione finale in cui la polvere fornicolerà di vita e l'universo ruoterà alla sua meta. Il poeta assiste abbacinato e ammutolito alla venuta, prega in nome di tutti quelli che non sono, dei morti e dei non nati, che le tenebre amiche della notte scendano sulla nascita / martirio, ma preso dalla rivelazione della resurrezione è attirato nel vortice della luce e muore in un grido. L'altra è la descrizione di una morte oscura e ingloriosa, coronata da un alto grido che rivela e insieme provoca la venuta di Cristo, trasformandosi in parto. Il poeta intuisce in essa l'attuarsi del sacrificio divino e vi si unisce, pregando per coloro che ne sono coinvolti inconsapevolmente, ma egualmente raggiunti nel buio della morte dai passi tempestosi del Risorto che si avvicina, man mano che il suo regno rotola verso il compimento finale.

In entrambe le composizioni, il poeta appare inizialmente in veste di spettatore, il padre che attende la nascita del figlio nella stanza accanto, *by the wren bone wall*, il novizio che si prepara alla vita religiosa in un asilo sicuro e tranquillo, *away in the loveable west*; ma la fragilità del rifugio è presto spazzata via, e vani sono i disperati tentativi di fuga (*I shall run lost in a sudden terror*); il poeta viene cacciato proprio al centro della tempesta, ove trova inaspettatamente la cama (*I was ost who have come / To dumbfounding haven; I whirled out wings that spell / And fled with a fling of the heart to the heart of the Host*). È così coinvolto direttamente e subentra nel ruolo di protagonista alla donna in travaglio, (la madre o la monaca), (*for joy has moved within / The inmost marrow of my heart bone; Ah, touched in your bower of bone, / Are you ... heart. What can it be, this glee?*). In entrambe le composizioni l'evento culminante è l'apparizione del Salvatore, bimbo fiammeggiante nato di Vergine (*burn, new born to the world; the turbulent new born / Burns me*) e re trionfante (*dazzler of heaven; a doomsday dazzle in his coming*), circondato da lampi, tuoni e sconvolgimenti naturali che prefigurano il giudizio. Davanti a lui il poeta ammutolisce, si confonde e finalmente ritrova respiro e voce per acclamarlo. La natura del Salvatore è contraddittoria, *lightning and love, winter and warm*, come il poeta apprende dibattendosi invano *in the caldron of his kiss*. La sua azione è una lacerazione violenta, cui il poeta è trascinato suo malgrado (*How a lush-kept, plush-capped sloe / Will, mouthed to flesh-burst, / Gush! – flush the man*; Thomas usa spesso l'immagine della prugna che si stacca per significare la morte della nascita). Penetra dunque nella ferita, ne è irrorato e soffocato (*the high noon / Of his wound / Blinds my / Cry*); accetta di morire (*the whole pain / Flows open / And I / Die*). Thomas ritorna all'utero, per rinascere come uomo, e insieme compie nuovamente il gesto di generazione, accettando la morte sessuale che implica per lui il rapporto e la nascita del figlio. Hopkins rientra nel seno materno per rinascere, come pareva impossibile a Nicodemo, e accettando l'annientamento dell'uomo vecchio che questo comporta, genera nuovamente Cristo nel mondo. E la morte si trasforma in nascita, il gonfiarsi della passione diviene il gonfiarsi del ventre della madre, il respiro affannoso, il senso di vertigine del poeta raggomitolato nella sofferenza, diviene il crescendo delle doglie, e nell'attimo della nascita, *the discharge of it*, il gemito di morte, l'urlo della

partoriente, il vagito del neonato si fondono in un unico grido bruciante.

Entrambe le poesie sono divise in due parti. La struttura della poesia di Thomas è simmetrica: alla visione della prima parte, scritta in strofe a forma di rombo, che suggerisce il grembo femminile o anche il diamante (in inglese rombo = *diamond*), simbolo di perfezione, corrisponde la preghiera della seconda parte, in strofe a forma di ali (le ali su cui la preghiera s'innalza, ricordo forse di *Easter Wings* di Herbert) oppure di calice (il calice del sacrificio che realizza la visione) o di clessidra (il simbolo della vita umana che si sgretola per reintegrarsi capovolta nell'altra vita, che compare anche nella str. 4 del *Deutschland*). Rombi ed ali sono complementari e congiungendosi formano il tutto. La struttura della poesia di Hopkins è irregolare e articolata, ma organica: alla breve ed agitata meditazione della prima parte, segue nella seconda il riesame dei fatti, la folgorazione e la preghiera finale. Abbiamo così lo scontro e la sintesi della realtà metafisica con la realtà temporale e quotidiana, che in Thomas viene meno dopo l'esile accenno iniziale. Entrambe le poesie nella chiusura della seconda parte riprendono la chiusa della prima e in tono grandioso.

Una concezione unitaria della vita, basata sulla coesistenza degli opposti, la nascita e la morte, la distinzione e il caos, l'unicità e la molteplicità, l'individualità e la totalità, si può raggiungere in un momento d'intuizione e di grazia, ma impone un equilibrio assai difficile da mantenersi nel corso di una vita o di una poesia, ed espone a pericolose cadute. Thomas riconosce il rischio:

Out of the inevitable conflict of images – inevitable because of the creative, recreative, destructive and contradictory nature of the motivating centre, the womb of war – I try to make that momentary peace which is a poem. ...A poem of mine is, or should be a water-tight section of the stream that is flowing all ways, all warring images within it should be reconciled for that small stop of time¹³.

La reazione logica per tentare di consolidare l'equilibrio è di cancellare uno degli opposti, ignorare la realtà del dolore e del presente, e chiudersi nella contemplazione dell'innocenza dell'uomo e del mondo, che si perpetua nell'infanzia, (C'è al fondo di *Spring* o *Mortal Beauty* un'ombra di esitazione e di rinuncia intellettuale, non diversa dal rimpianto di Thomas per esser diventato uomo in

13. In H. Treece, *op. cit.*, p. 37.

Poem in October o *Fern Hill*). Oppure all'altro estremo, dibattersi nel tormento di essere solitari e impotenti con il proprio 'sweating self'. (Hopkins lo conobbe nelle ore tenebrose degli ultimi anni (son. 67, 74); Thomas in quelle turbate degli anni giovanili (*A Process in the Weather of the Heart, Out of the Sighs*). Tuttavia alla fine Hopkins riacquista, Thomas raggiunge una sua sofferta maturità d'uomo, impara ad accettare anche il terrore del proprio conflitto interiore, il lungo cammino dello spirito nel buio (*What sights you, heart, saw; ways you went!*) perché *dark is a way and light is a place*, e ritorna alla preghiera e alla lode (*That Nature is a Heraclitean Fire; Poem on his Birthday*).

La strada che seguono è diversa: Hopkins si trova inizialmente nella luce, poiché accoglie dal cristianesimo l'attesa e la certezza della riunificazione del mondo, ma non regge allo scontro quotidiano con la frammentarietà dell'esperienza, smarrisce le connessioni e fatica sempre più ad inquadrare la realtà in una prospettiva unitaria. Dal conflitto tra Io e inconscio risolto a livello sovrastrutturale con la negazione del male, arriva attraverso lacerazioni sempre più profonde ad accettare l'ambivalenza della realtà. Thomas invece parte dal tentativo di liberarsi dal buio, di uscire dal gorgo dei suoi incubi, supera l'espansione romantica dell'Io a tutto l'universo, passa dal rifiuto al riconoscimento del limite della realtà esterna, ne scopre la contraddittorietà e intravede la possibilità di una riconciliazione nel ripercorrere all'indietro, stavolta volontariamente, il viaggio nel buio.

Per entrambi la lotta comincia col genesi e la nascita, il passaggio dal grembo accogliente della notte alla spietata esposizione del giorno, dal caos che unisce all'ordine che divide e moltiplica. Da questo momento la vita si ramifica a causa del peccato, *in shapes of sin it forked out (Incarnate Devil)*, si dipana su due gomitoli, *Heaven and hell mixed as they spun (In the Beginning)*. Thomas ama la notte: è una stella nota, fatta a forma di occhio, un paese conosciuto, fatto a misura del cuore, dove si può cullarsi e dormire; perciò prega per non vedere, perché 'the interpreted evening' non venga violata dal diluvio della luce¹⁴. Hopkins vede nella sera il presagio della notte incombente, ne è attratto e insieme sgomento perché cancella e scioglie in sé ogni individualità e distinzione, e prega disperatamente che nel momento del trapasso gli sia ancora

14. *Vision and Prayer*, parte II, str. 4 e 5.

concesso di discernere, 'let life wind / Off her once skeined stained veined variety upon, all on two spools; ...black, white; right, wrong'¹⁵.

La scoperta dell'ambiguità della vita deriva dalla scoperta dell'ambiguità dell'espressione, o la determina. Sia Hopkins che Thomas utilizzano un ampio numero di vocaboli arcaici, dialettali, obsoleti, inventati, usandoli però raramente, e un numero molto ristretto di vocaboli fondamentali, che hanno una connotazione precisa, ma si collegano continuamente in combinazioni diverse arricchendosi di nuove sfumature e suggestioni, fino a costituire i nodi della rete della loro poesia. Hopkins appare precocemente consapevole della complessità del linguaggio (cfr. gli appunti del '68); Thomas l'introduce in poesie come tema sussidiario costante e tratta direttamente della natura duplice del poeta in *I, in my Intricate Image* e della natura molteplice della parola in *From Love's First Fever to her Plague*.

Data la comune fede nella parola come entità a sé stante, risultato ma anche causa di trasformazione della realtà, non stupisce che ambedue i poeti considerino il processo creativo come un atto di riproduzione fisica. Hopkins parla della creazione poetica nel bellissimo sonetto *To R.B.*, in cui narra come la mente impregnata e fecondata dall'ispirazione, conservi e maturi il seme del pensiero, fino alla nascita d'una nuova poesia, e nel son. 74 lamenta la propria aridità di fronte all'unica forma di generazione che gli è concessa. Thomas parla dei tumultuosi amori con la realtà durante i quali sprizza alto il canto (*The Spire Cranes, How shall my Animal*) e paragona la paralisi poetica all'impotenza e alla masturbazione (*My Hero Bares his Nerves*).

Significativa è anche la superficialità dell'interesse di entrambi per la società e la politica, che li toccano emotivamente tanto da provocare prese di posizione radicali (lettera di Hopkins a Robert Bridges del 2 agosto 1871 sul marxismo; dichiarazione comunista di Thomas sulla *New Verse Enquiry* dell'ottobre 1934), ma non li coinvolgono al punto da far loro staccare i fatti contingenti dalla cornice metafisica. La staticità s'accompagna quasi inevitabilmente ad una scelta religiosa, e Vernon Watkins testimonia a proposito di sé e di Thomas che '*natural observation ... meant nothing to us*

15. Spelt from *Sibyl's Leaves*, vv. 10-12.

*without the support of metaphysical truth*¹⁶. La stupidità e la falsità dei mezzi di comunicazione di massa entrano in *Our Eunuch Dreams*, ma solo come caso concreto di un'ambiguità cui si cede perché niente prova che tra le tante immagini che si moltiplicano nello specchio dell'anima una sia più vera delle altre; la miseria e la disoccupazione operaia entrano sì in *Tom's Garland*, ma come caso concreto di una corruzione che si può eventualmente combattere solo sul piano dell'assoluto, contrapponendovi l'immagine mitica di un uomo libero e armonico, che si erge, il piede radicato nella terra, il capo coronato di stelle.

Comune è l'abitudine al colloquio interiore, per cui le azioni si intrecciano fra oggetti e persone non identificati altrimenti che da pronomi (tu, io, egli, esso, essa); i luoghi vengono spesso indicati sommariamente come direzioni (qui, là, in fondo, dietro, su, giù); i nessi grammaticali vengono soppressi nell'accelerazione del ritmo; i singoli elementi della struttura sintattica vengono divisi e sospesi per liberare le molteplici possibilità simultanee di collegamento e lasciar corso alla formulazione definitiva del pensiero. A volte però la struttura finale riflette deliberatamente il processo di formazione, mettendo in guardia il lettore da un'interpretazione univoca tramite la sostituzione o lo spostamento di termini che non danno senso collocati là dove sono e presi individualmente, ma esprimono l'intercomunicabilità dell'esperienza. L'andamento è agitato, a volte s'inceppa in meandri contorti, a volte prorompe in un flusso travolgente; l'eccitazione intensa del poeta contagia il lettore, e se la situazione non è sufficientemente chiara e definita, tende a dargli l'impressione d'essere trasportato suo malgrado in un turbine di emozioni confuse. L'oscurità e la gratuità sono i rischi che controbilanciano i vantaggi della drammaticità e del dinamismo nella poesia intesa come esperienza in atto. La volontà di rendere il flusso del pensiero e la capacità di passare repentinamente da un punto all'altro della propria trama, stabilendovi un percorso senza fornire tutti i passaggi intermedi, determinano sia in Hopkins che in Thomas la renitenza a spezzare in singoli episodi il discorso poetico e in fondo la scarsa importanza attribuita allo schema logico individuale delle poesie. Thomas si rifiuta di scrivere

16. D. Thomas, *Letters to Vernon Watkins*, London, Dent & Sons and Faber & Faber, 1957, pp. 17-18.

... a poem out of a single motivating experience; I believe in the simple thread of action through a poem, but that is an intellectual thing aimed at lucidity through narrative. ...I do not want a poem to be a circular piece of experience placed neatly outside the living stream of time from which it came¹⁷.

Considera tuttavia un insuccesso che le poesie giovanili sembrano le parti di un'unica lunga poesia. Hopkins, come vede scomporsi e ricomporsi il volto di Cristo in tutte le creature che cercano solo la propria individualità, così imprime lo stesso *inscape* in tutte le poesie che però obbediscono al proprio disegno interiore. Entrambi i poeti riconoscono il limite implicito nel loro metodo e avvertono la necessità di evolversi verso una maggiore chiarezza e linearità narrativa; ne sono impediti dalla morte prematura. Hopkins piegandosi alle accuse di stranezza, che respinge vivacemente sul piano teorico, si sforza di ottenere '*a more Miltonic plainness and severity*'¹⁸. Thomas sostiene fin da principio: '*narrative is essential ... (i.e.) there must be a progressive line, or theme of movement in each poem*'¹⁹, e nel periodo delle trasmissioni di poesia arriva ad ammettere: '*It is impossible to be too clear. I'm trying for more clarity now*'²⁰.

Thomas applica il criterio della libera circolazione dei temi, delle metafore, delle parole da una poesia all'altra, tanto nel comporre quanto nell'imitare. Perciò relativamente di rado accade di riscontrare delle somiglianze generali ed evidenti nell'impostazione tra due poesie di Hopkins e Thomas, così come di rado se ne riscontrano tra due poesie di Thomas, una volta che questi, dopo essersi accinto intorno a un groviglio che sale dall'inconscio, averlo sagomato con le forbici per comprimerlo nel compartimento stagno della forma, essersi reso responsabile di reiterati aborti, riesce a staccarlo e a dargli vita indipendente. (La figura sanguinosa dell'ostetrico che impugna il bisturi, moderna versione della morte che impugna la falce, sostituisce a più riprese il padre e s'interseca con quella del sarto e del barbiere che rappresentano direttamente il poeta). Thomas compie vari tentativi prima d'individuare la forma che meglio si adatta ad un nucleo poetico; trovatala, l'ab-

17. In Henry Treece, *op. cit.*, p. 37.

18. Hopkins, *Letters to R. Bridges*, p. 87.

19. Thomas, *Answers to an Enquiry in New Verse*, ott. 1934, p. 7.

20. Thomas, *Quite Early one Morning*, *cit.*, p. VII.

bandona. Hopkins invece sembra concedersi sempre una sola possibilità, forse perché deve giustificare a se stesso il tempo che dedica alla poesia; e crea una serie, esigua, di capolavori; ama misurarsi con forme classicamente difficili, come il sonetto, e padroneggiarle e adattarle a tutte le necessità.

Affiorano invece con frequenza e precisione straordinaria somiglianze microscopiche, echi verbali, frammenti d'immagini, cadenze di frasi, richiami tematici, nelle situazioni più diverse, sotto la spinta di un legame inespreso a anche solo di una momentanea sintonia di due menti che lavorano in modo analogo.

Troviamo una notevole convergenza nel vocabolario fondamentale; non nelle peculiarità fisse dei due poeti, del resto poco numerose, come *stress* o *sake* in Hopkins, *fork* o *marrow* in Thomas, o nelle eccentricità appariscenti come *sillion* (Hopkins) o *parhelion* (Thomas), ma nel corpo delle parole comuni, che presenta annessioni, esclusioni e precedenze caratteristiche. Ne ricaviamo l'affermazione della totalità e pienezza dell'essere; della centralità dell'Io, coincidente o distinto da un tu che è volta a volta per Thomas l'altro (la donna o il figlio), l'uomo; Dio, per Hopkins Dio, l'umanità, l'altro; il dilemma luce-tenebra, nascita-morte; l'attaccamento alla madre, come grembo della terra (Hopkins) o liquido amniotico del mare (Thomas); l'acutezza delle sensazioni fisiche; la priorità della visione sull'azione, e in Thomas della stasi sul moto; l'avvicendamento delle stagioni, la corsa del tempo verso una finalità; la relativa assenza di concetti astratti, e in Thomas di valutazione morale.

Troviamo un numero elevatissimo di composti, alcuni descrittivi, nati dal gusto per l'allitterazione, come *May-mess*, *bell-bright* (Hopkins) o *sky-scraping*, *fair-formed* (Thomas), altri verbali come *star-eyed* (Hopkins) e *star-gestured* o *womb-eyed*, *penny-eyed* (Thomas); a volte identici come *Man-shape*, *heart-sore*, *tell-tale(s)* a volte ottenuti variando un elemento e mantenendo fisso l'altro come *man-wolf* (Hopkins) e *man-iron* (Thomas), *Jacksel* e *Jack Christ*, *sea-corpse* e *sea-faiths*, *horn-light* e *howl-light*, *bonehouse* e *bonerailed*; a volte ricreati sostituendo in una metafora trita dall'uso un elemento che le restituisca la carica originaria come in Hopkins *quickgold*, *moonmarks*, *doomfire* (da *doomsday* e *hellfire*), *world without event (end)*, e in modo più libero e vario in Thomas *country tide (side)*, *stations of the breath (cross)*, *all the sun long*, *a grief ago*, *once below a time*, *in the quick of night*, *in*

the nick of love; fino ai più complessi tentativi di condensare in una sola parola un'intera proposizione come *beauty-in-the-ghost* (Hopkins) e *hero-in-tomorrow* (Thomas), *feel-of-primrose hand* e *Christ-cross-row of death*.

Un procedimento simile a quello di rinnovare una parte di una frase nota è quello di attribuire un aggettivo non alla parola cui compete ma ad un'altra che così le si collega, come in *dogs in the wetnosed yard* (Thomas), o *warm-laid grave of a womb-life grey* al posto di *grey grave of a warm-laid womb-life* (Hopkins).

Troviamo, inserite in contesto diverso, immagini che si richiamano in tutto o in parte, come il falco di *Over Sir John's Hill*, che si libra immobile nell'aria di fuoco del tramonto, preparandosi alla fulminea discesa, e il gheppio di *The Windhover*, che si scaglia trionfante nel mattino luminoso, seguiti dallo sguardo assorto del poeta nascosto, che legge nel loro volo un presagio di morte, o il pallore del cielo notturno su cui i rami si proiettano come rostro e artigli della mostruosa paura ancestrale del buio:

Only the beak-leaved boughs dragonish damask the tool-smooth bleak light;
black,

(Hopkins, *Spelt From Sibyl's Leaves*, v. 9)

e:

Out of the beaked, web dark and the pouncing boughs

(Thomas, *In Country Sleep*, str. 7, v. 6)

Oppure troviamo il corpo visto come un manichino inerte o una macchina in movimento, sezionato in un viluppo di fasci di nervi, legamenti di tendini ed ossa:

Thou hast bound bones and veins in me, fastened me flesh,

(*The Wreck of the Deutschland*, str. 1, v. 5)

e:

That globe itself of hair and bone
That, sewn to me by nerve and brain,
Had stringed my flask of matter to his rib.

(*When Once the Twilight locks no Longer*, str. 2, w. 4-6)

o invece trasformato in cifra vivente del mistero della sofferenza:

...the finding and sake
And cipher of suffering Christ.

(*The Wreck of the Deutschland*, str. 22, w. 1-2)

e:

As yet ungoten, I did suffer;

The rack of dreams my lily bones
Did twist into a living cipher.

(*Before I Knocked*, str. 4, w. 1-3)

Altre volte si tratta della somiglianza di una felice apertura lirica, che subito si perde e si offusca, per ritrovare la stessa cadenza nella chiusa:

I have desired to go... and out of the swing of the sea.

(*Heaven-Haven*, w. 1-8)

e:

I have longed to move away ...over the hill into the deep sea;

(*I have longed to move away*, str. 1, w. 1-5)

E spesso la somiglianza si scioglie dai legami e si frantuma in una serie di parole uguali o idee simili sparpagliate come segnali all'interno di unità poetiche di portata diversa. Nella str. 34 del *Deutschland* gli attributi del redentore vengono condensati in modo lapidario:

Now burn, new born to the world,

.....

The heaven-flung, heart-fleshed, maiden-furled

Miracle-in-Mary-of-flame,

Al re che viene a rivendicare il suo regno, si chiede di non abbagliare gli uomini col suo *doomsday dazzle*, di non fulminare a *lightning of fire*. In *Vision and Prayer* essi vengono chiariti nel corso dell'azione, lungo tutta la prima parte, ma si assommano in una figura quasi identica. Apprendiamo a poco a poco che si tratta del parto di una *mothering maiden*, assistito dalle *midwives of miracle*, che *the new born burns ... his flame*, che porta una corona e l'alba dilaga *on the kingdom come of the dazzler of heaven*, che avvolge l'uomo *in the ... fury of his stream / And the lightnings of adoration*. Non si dice che è Cristo, ma si implora che resti lontano dall'*unchristened mountain*, che non sollevi i perduti con *briar-red hands* alla sua ferita, e non scuota i dormienti dal sonno nel *blood drop's garden*.

È l'esempio estremo di una derivazione intelligente, che permette a un poeta di entrare nella stanza di lavoro d'un altro e trarne gli strumenti necessari ad affrontare i suoi problemi tecnici e spirituali, di un rapporto che non comprime ma sviluppa la personalità, di un influsso che si fa linfa vitale e sotterranea, di una fermentazione che, senza apparire in superficie, lievita e modella tut-

ta l'opera. È la prova dell'irrepetibilità e insieme della vitalità dell'opera di Hopkins, che si riproduce nel tempo secondo la stessa legge di sterilità apparente e di lenta germinazione interna, che domina la sua vita, portandolo, attraverso la dispersione, all'unità, e attraverso la sconfitta, alla vittoria.

«A LA FONTANA DEL VERGIER»

(discorso lirico e discorso narrativo nella poesia dei trovatori)*

1. La compattezza con la quale la cultura provenzale del Medioevo si è espressa nelle forme della lirica è un dato di fatto così rilevante che si è imposto all'attenzione sin dalle fasi d'avvio dei moderni studi romanzi. Le opere di carattere epico e narrativo sono rare, e l'interesse per questi testi si ravviva solo quando i loro schemi, quasi sempre di tradizione oitanica, sono permeati dell'esperienza maturata nel settore della lirica. Le ipotesi sull'esistenza di un'abbondante e varia epica e narrativa d'oc perdute, che Fauriel e Meyer¹ avevano affacciato agli inizi di questi studi, si sono presto rivelate gratuite, e qualche tentativo, oggi, di farle risorgere, ha il solo risultato di offuscare un quadro ormai limpido. A questa universalità di vocazione lirica (forse paragonabile solo con quella dei Fiamminghi per la pittura) s'è cercato, di tanto in tanto, di addurre delle giustificazioni. Nei nostri anni, e con i migliori strumenti storico-sociologici, ci si è riprovato Erich Köhler²; com'è noto, è tesi dello studioso che l'arte e l'erotica dei trovatori siano creazione di uno strato sociale composto di piccola nobiltà senza feudo e di povera cavalleria, quale ideale che ne consentisse l'in-

* Le pagine che seguono costituiscono la rielaborazione, attraverso un gruppo di lezioni, all'inizio dell'anno che ora volge al termine, di un seminario tenuto nel dicembre 1969 presso il «Circolo filologico-linguistico» di Cagliari; nella revisione ho messo a frutto i suggerimenti emersi nella discussione che allora seguì, e in particolare uno spunto di Mario Baratto. Queste note congiungono due esperienze a me care, e non per altra ragione, benché povera cosa, mi azzardo ad offrirle ora a Ladislao Mittner nei suoi settant'anni, con devozione ed auguri.

1. C. Fauriel, *Histoire de la poésie provençale*, Paris 1846, II, p. 230 ss.; di P. Meyer, basti ricordare la posizione, già moderata, assunta nell'introduzione a *Daurel et Beton*, Paris 1880, p. Ij e nn.

2. Cfr. specie i saggi raccolti in *Trobadorlyrik und böfischer Roman*, Berlin 1962 e poi in particolare lo scritto di carattere sintetico *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», VII 1964, pp. 27-51, ripreso in tedesco in *Esprit und arkadische Freiheit*, Bonn 1966, pp. 9-27 e 28-45.

tegrazione nella classe nobiliare e fosse a un tempo sufficientemente largo perché questa lo potesse far proprio come fattore d'equilibrio e di distinzione sociale; a determinare la precocità di questo sviluppo in Provenza avrebbero concorso la maggiore indipendenza dei feudi dal potere regio e il conseguente rapido evolversi della società feudale, l'antica e superiore tradizione culturale del Sud, la larga sopravvivenza del diritto romano, il posto più onorevole riservato alla donna nella società, la finezza dei costumi, il gusto del lusso, la socievolezza, lo scarso entusiasmo guerriero, la minor influenza della Chiesa³. Saranno tutte ragioni valide? Saranno davvero sufficienti?

Critica storico-sociologica e critica formale nei nostri anni si sono ora cercate ora respinte; la saldatura fra i due ordini d'indagine non può non restare ancora un obiettivo fondamentale. Non c'è dubbio, d'altra parte, che, delle realizzazioni trobadoriche, Köhler sia buon conoscitore anche per quanto riguarda gli aspetti formali; anzi, è stato merito di questo studioso il ribadire, riprendendo la polemica di Spitzer contro Jeanroy e valorizzando i contributi di Guiette e Dragonetti, di Aebischer e della Lejeune⁴, non solo la importanza dello stile formulare e della «variazione» quale principio stesso di poesia – importanza direttamente proporzionale alla restrizione delle unità del «codice» formale adottato –, ma anche la presenza operante di un'arte dell'*agencement* nella composizione trobadorica. Appunto ci si può chiedere se, tornando con maggiore sistematicità e minuzia all'analisi di singoli testi (non esiste finora un «modello di lettura» di un testo trobadorico) e utilizzando categorie rinnovate, non si possano reperire, al di là dell'individuazione dei generi o dell'inventariazione di temi, di motivi, di formule, schemi organici di procedimenti compositivi; come all'angolo al centro di un cerchio corrisponde un arco esteso sulla circonferenza, così a una diversità anche lieve entro il serrato linguaggio lirico, unico strumento di codificazione di un'intera civiltà, può trovar riscontro una sensibile varietà di funzione sociale.

Le strutture del discorso lirico si cominciano a sondare appena ora, e i testi posti *in vitro* sono quasi tutti d'epoca recente⁵. Per

3. *Observations* ecc., cit., p. 40 (= *Esprit* ecc., cit., p. 26).

4. *Observations* ecc., cit., p. 41 ss. (= *Esprit* ecc., cit., p. 30 ss.).

5. Si veda in particolare lo stimolante volume di *Essais de sémiotique poétique* coordinato da A. Greimas, Paris 1972 (notevoli in specie i contributi di J.-C. Coquet), uscito però quando la presente ricerca era già ultimata.

quanto riguarda l'esperienza dei trovatori, cui sarà bene qui subito limitarsi – ad evitare facili astrazioni categoriche quali «liricità», che, fenomenologiche o antropologiche, sono abbastanza scopertamente connesse con elaborazioni di pensiero irrazionalistiche –, il problema del discorso è quasi per intero ancora da affrontare. Nella trattazione di Jeanroy⁶, non rinnovato termine di riferimento dei provenzalisti, più ancora mediocre che invecchiata, i criteri di classificazione obbediscono a considerazioni ora di forma, ora di contenuto, altre volte si orientano sulla conformazione del rapporto autore-pubblico; l'individuazione di alcuni «generi oggettivi», che si può far risalire a Fauriel, mostra che a certe esigenze si era tentato di rispondere⁷: ma come, a integrare il quadro generale della trattazione, era subito occorsa un'appendice per farvi rientrare le *chansons de danse*, così, nell'analisi particolare dell'opera di Marcabruno, si introduceva l'etichetta di *chanson à personnage* per due canzoni (che poi costituiscono un'unica composizione, la duplice canzone dello stornello, Déjeanne xxv-vi) e per quella *A la fontana del vergier* che altrove è indicata come il solo esempio provenzale di *chanson d'histoire* (cfr. qui § 4), mentre, chissà perché, le due pastorelle sono indicate a parte⁸.

2. *A la fontana del vergier* è stata conservata da un solo manoscritto: se a ciò si può annettere un significato, la canzone non incontrò che scarso successo al suo tempo: ed è difficile capire perché. Al contrario, nella prospettiva di una storia della critica moderna, la canzone può dirsi una delle più fortunate di tutta la creazione trobadorica: le lodi, come nel caso dell'*alba* di Guiraut de Bornelh, attraversano l'intero arco degli studi, che, almeno per un primo periodo, hanno carattere militante. Inoltre, all'interno della poesia di Marcabruno, solo la pastorella maggiore, *L'autrier jo-*

6. *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris 1934, 2 voll.

7. Fauriel, *op. cit.*, I, p. 87 ss. (vi si parla però di «generi popolari»); Jeanroy, *op. cit.*, II, p. 282 ss. Una critica molto personale di questa «oggettività» (tutta la poesia romanza sarebbe «oggettiva», nel senso di non-individualistica, di inter-soggettiva) in P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris 1963, p. 12 n. 2; cfr. *ibid.*, p. 12 ss. per le nozioni di «epica» e «lirica» riferibili all'epoca in questione.

8. Jeanroy, *op. cit.*, p. 299 e p. 25 (la seconda parte della canzone dello stornello è indicata col n. xxxvi per errore materiale). Nella sua trattazione giovanile *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris 1889 (rist. anast. 1965), Jeanroy parlava di *chanson dramatique* (e attribuiva correttamente a Marcabruno l'iniziativa di mettere in scena la situazione della fanciulla cui la crociata ha sottratto l'amante).

st'una sebissa, e il *Vers del lavador* (anticamente la composizione più celebre) riportano simili consensi; tuttavia *A la fontana* si stacca forse di qualche punto in una graduatoria di favori, ed è spesso indicata singolarmente, in opposizione alla restante opera del poeta, come esempio o di compostezza morale o di limpidezza formale o di entrambe. «Il y a quarante pièces de Marcabres, la plupart inintelligibles, soit par la faute des copistes qui ont corrompu et tronqué le texte, soit par la versification forcée et barbare de l'auteur, qui sacrifioit tout à la contrainte de la rime. Il pouvoit faire mieux; car voici une de ses chansons, d'un style clair et naïf»: così, nell'introdurre a una breve presentazione della canzone, Lacurne de Sainte-Palaye⁹, con motivi d'epoca razionalista, tali però da potersi trasmettere, oltre che alla tarda erudizione del primo Ottocento, fino ai tardo-romantici positivistici e idealistici, e a molte antologie anche recenti¹⁰. Il giudizio, squilibrato e drastico, non si ritrova certo nell'opera di Friedrich Diez, autore di una bella traduzione¹¹; a lui sembra invece spettare quella classificazione della lirica con l'etichetta di *romanza*, fondata su considerazioni di struttura che oggi sentiamo attuali, poi precisate dal Bartsch (cfr. § 5), ma che alludeva al genere romantico ed è storicamente arbitraria; e che, nonostante le riserve di Hans Spanke¹², si ritrova anch'essa in parecchie antologie correnti. Poco prima del Diez, Raynouard aveva introdotto un altro elemento improprio, destinato anch'es-

9. *Histoire littéraire des Troubadours*, Paris 1774 (rist. anast. Genève 1967), pp. 251-2.

10. P. es. A. Berry, *Florilège des troubadours*, Paris 1930 p. 75: «[...] Il a su aussi, dans ses bon jours, composer une gracieuse romance et la plus ancienne de nos pastourelles. Ces deux pièces [...] ont faussé l'opinion des lecteurs sur la vraie nature d'un moraliste brutal [...]»; e cfr. S. Spina, *Apresentação da Lírica trovadoresca*, Rio de Janeiro 1956, pp. 95-6, F. Igly, *La poésie française – Troubadours et trouvères*, Paris 1960, pp. 41-2; e v. lo stesso R. Nelli nell'opera cit. alla n. 15.

11. *Die Poesie der Troubadours*, Zwickau 1826, pp. 167-9 (= trad. fr., Paris-Lille 1845, pp. 168-9).

12. *Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs. II. Marcabrustudien*, Göttingen 1940 (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-Hist. Kl., Dritte Folge, Nr. 24): *A la fontana* potrebbe essere detta «romanza» per il contenuto, non per la forma (p. 13 per l'inquadramento dello schema metrico); cfr. poi pp. 57-8, dove si distingue da un lato la romanza in senso più stretto, posta su labbra femminili, che manca in Provenza, dall'altro il «dialogo d'amore» (*Liebesdialog*) geneticamente affine alla pastorella. Jeanroy, *Les origines* ecc., cit., scartando la denominazione di romanza, faceva peggio col proporre quella di *planb*; Carl Appel, *Zu Marcabru*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», XLIII 1923, pp. 403-69, notava la mancanza di una denominazione adeguata nella terminologia delle *Leys* e pertanto riteneva accettabile quella avanzata dal Diez.

so a riprodursi: la designazione della fanciulla che agisce a la *fontana*, e che pure è detta chiaramente *filha d'un senhor de castel*, quale *pastourelle*: la *pastora mestissa* e le sue sorelle provenzali e francesi si sono qui prese una rivalsa sulla coetanea altolocata, e l'hanno tratta giù al loro grado¹³. L'equivoco è curioso, ma non ingiustificato e si spiega con le ragioni che poi si vedranno. «Esta composición tiene características propias de la *pastorela*», scrive Martin de Riquer, con maggiori ragioni, iniziando a presentare la canzone¹⁴; e René Nelli la denomina *pastourelle* senza meno¹⁵. E, si parli di «romanza», di «pastorella» o di *chanson de toile*, nell'equivoco sembra rimasto anche il problema degli eventuali antecedenti del componimento, ritenuto senz'altro «d'origine popolare» o comunque (in formulazione riveduta), non si sa su quali basi, «di gusto popolareggiante»: questo preteso tono ha provocato accostamenti alle canzoni che svolgono il tema della «malmaritata» – e di qui la proposta d'un'altra etichetta di genere. Ancora, il tema dell'amante crociato ha indotto a inserire *A la fontana* tra le *chansons de croisade*: ma nella silloge Bédier-Aubry¹⁶ c'è un solo testo riferibile alla seconda crociata e nessuno alla prima (gli altri, del resto, con eccezione di due, sono assai dissimili¹⁷): sicché, in definitiva, come nel caso della pastorella di recente riesaminato¹⁸, gli antecedenti sono ipotetici, e chi, pur senza motivo

13. F. Raynouard, in Michaud, *Histoire des Croisades*, t. IV, p. 518 ss (cit. dal Bédier, cfr. *infra*) = *Storia delle Crociate*, Milano 1831-2, IV, 1832, pp. 468-9.

14. *La lírica de los trovadores*, I, Barcelona 1948, pp. 45-7.

15. In *Les troubadours. II. Le trésor poétique de l'Occitanie*, texte et traduction par R. Nelli et R. Lavaud, Paris-Bruges 1966, p. 535. A. Adler, *Die politische satire. 3. Das polemische Kreuzzuglied*, Grlma, VI/1, p. 290 ss., si chiede se *A la fontana* sia una romanza o una pastorella o un «Adynaton der Kreuzzugsthematik». Il luogo spetterebbe alla pastorella, ma il ruolo del personaggio femminile sarebbe quello di una *dévergondée* di *chanson de toile*. Nel vol. VI/2 (bibliografia) definisce *romance* la forma e dà questa inesatta presentazione: «Une jeune fille, se comportant comme dans une pastourelle, se plaint de ce que Louis VII de France ait enrôlé son amant».

16. *Les chansons de croisade*, Paris 1909. P. Bec, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age*, Avignon 1970, parla di *romance* e colloca (come già Fauriel) *A la fontana* fra gli esempi di *genres populairesants*, ma presentandola la definisce «gracieuse chanson de croisade». Più rigoroso, K. Lewent, *Das altprovenzalische Kreuzlied*, Berlin 1905, aveva escluso il testo di Marcabruno dal gruppo di queste composizioni, toccandone solo incidentalmente (v. pp. 4 e 78).

17. Il più interessante è *Jherusalem, grant damage me fais*, n. xxvi; cfr. Jeanroy, *La poésie ecc.*, cit., II, p. 299 n. 1.

18. A. Biella, *Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della «pastorella»*, «Cultura Neolatina», xxv 1965, pp. 236-67.

valido, ne vuole additare, deve compiere l'operazione di ricostruirli sulla base di testi posteriori.

Più scaltre le posizioni di alcuni critici, come p. es. pochi anni or sono Anna Granville Hatcher¹⁹, che ha saputo recuperare quanto di meglio esiste su *A la fontana* – Vossler e Appel²⁰ –; ma poiché questi scritti, benché basilari in materia marcabruniana, sono spesso rimasti soffocati dagli altri, e ciò in particolare è avvenuto proprio nell'opera sistematoria di Jeanroy, converrà provare a condurre l'analisi da capo, richiamando di volta in volta le osservazioni che sembrano importare di più o reggere ancora²¹.

Marcabruno
A la fontana del vergier,
on l'erb'es vertz josta'l gravier,

Traduzione di U. A. Canello
Sul verde erboso margine
d'un argentino rivolo,

19. Marcabru's «A la fontana del vergier», «Modern Language Notes», LXXIX 1964, pp. 284-95.

20. K. Vossler, *Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stiles*, München 1913; C. Appel, *art. cit.*

21. Il testo è quello di Au. Roncaglia, *25 poesie dei primi trovatori*, Modena 1949 (che tien conto di G. Bertoni, «Revue des Langues Romanes», LVI 1913, pp. 496-9); si è però accolta la rilevante contestazione che H. Spanke, *op. cit.*, p. 58, aveva mosso a C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1930^o e al Déjeanne che l'aveva seguito, a proposito del v. 14: che era stato senza necessità corretto in *tost li fon sos afars camjatz*. Per l'interpretazione del v. 41, cfr. più avanti.

La traduzione di U. A. Canello, che conserva la sua freschezza, è tratta dalla *Fiorita di liriche provenzali* [...] con prefazione di Giosuè Carducci, Bologna 1881, pp. 63-5 (dove sta, opportunamente, nella sezione dei «canti politici»). Dopo il Diez, anche Vossler, si provò in una traduzione. Ecco qui per comodità una versione letterale:

Vicino alla sorgente del verziere, / dove l'erba verdeggia presso al greto, / all'ombra d'un albero coltivato, / in luogo in disparte, a bianchi fiori / e a nuovi canti avvezzo, / trovai sola, senza compagno, / colei che non vuole il mio contento. // Era donzella dalla bella persona, / figlia d'un signore di castello; / e quando io credevo che gli uccelli / e la verzura le dessero gioia, / e la dolce stagione novella, / e che prestasse ascolto al mio discorso, / la mia condizione di subito mutò. // Lacrimò e pianse presso al fonte / e sospirò dal profondo del cuore. / – Gesù – disse –, re del mondo, / per voi s'accresce il mio grande dolore, / ché la vergogna vostra mi rovina, / poi che i migliori di tutto questo mondo / vanno a servir voi, ché a voi così piace. // Con voi ne va l'amico mio, / quegli ch'è bello e gentile e prode e poderoso; / qui a me resta la grande angoscia, / la nostalgia continua e il pianto. / Ahi, male toccasse a re Luigi, / che fa i bandi e le predicazioni / coi quali il dolore m'è entrato nel cuore! – // Quando udii che così si sconfortava, / m'accostai a lei presso al chiaro rivo: / – Bella – feci –, per il troppo pianto / si sciupano la cera e il colorito; / né merita che voi vi disperiate, / ché colui che fa ai boschi metter foglia / vi può dare gioia grandissima. – // – Signore – rispose –, credo certo / che Dio abbia pietà di me / nell'altro secolo, per sempre, / come di molti altri peccatori; / ma qua mi toglie quella cosa / da cui gioia m'era cresciuta: ma poco mi dura, / ché s'è troppo allontanato da me. –

5 a l'ombra d'un fust domesgier,
en aiziment de blancas flors
e de novelh chant costumier,
trobei sola, ses companhier,
selha que no vol mon solatz.

10 So fon donzelh'ab son cors
belh,
filha d'un senhor de castelh;
e quant ieu cugei que l'auzelh
li fesson joi e la verdors,
e pel dous termini novelh,
e quez entendes mon favelh,
tost mi fon mos afars camjatz.

15 Dels huelhs ploret josta la fon
e del cor sospiret preon.
– Jesus – dis elha –, reis del
mon,
per vos mi creis ma grans do-
lors,
20 quar vostra anta mi cofon,
quar li mellor de tot est mon
vos van servir, mas a vos platz.

25 Ab vos s'en vai lo meus amicx,
lo belhs e'l gens e'l pros e'l
ricx;
sai m'en reman lo grans de-
stricx,
lo deziriers soven e'l plors.
Ai, mala fos reis Lozoicx
que fai los mans e los prezicx
per que'l dols m'es el cor in-
tratz! –

30 Quant ieu l'auzi desconortar,
ves lieis vengui josta'l riu clar:
– Belha – fir'm ieu –, per trop
plorar
afolha cara e colors;
e no vos cal dezesperar,
que selh qui fai lo bosc fulhar
35 vos pot donar de joi assatz. –

tra i fiori, all'ombra placida
d'un pomo, ove trillavano
gli augei la loro musica,
donna vid'io sedere,
di cui sperai, ma invan, pren-
der piacere.

Giovin era e bellissima,
d'un castellano figlia;
e mentre ch'io pensavami
che i canti, i fior, le foglie
le ispirassero amore,
presto m'accorsi ch'altro aveva
in core.

Le piovevan dal ciglio
giù nell'onda le lagrime;
e diceva tra gemiti:

– Gesù, la prima origine
tu sei del mio martirio!
Tutti i prodi sen vanno
per te oltremare, e noi n'abbia-
mo il danno.

Pel tuo servizio, vassene
anche l'amico e lasciami;

l'amico mio dell'anima
in lacrime mi lascia!
Possa il malanno incoglierti,
re Lodovico, e insieme
i tuoi frati che han strutto ogni
mia speme! –

Così dolersi udendola
a lei m'accosto e mormoro:
– Bella figliola, il piangere

tue rosee guance logora.
Fa cor! nel cielo affidati;
quel buon Dio, che provvede
a tutto, di te pure avrà mercede. –

alla prima che fissa la «singolarità» delle *coblas*. E a quest'altezza il discorso è già nettamente impostato²³.

La struttura per *coblas singulares*, solo temperata dalla connessione armonica delle due rime fisse, può essere considerata come l'aspetto più rilevante e l'indice della scarsità di ricorsi, da parte di Marcabruno, al principio della contiguità e del parallelismo nella costruzione di questa poesia. Altri ricorsi costituiscono un gruzzolo grammo, e si situano a livelli diversi, tanto che sarà meglio richiamarli discontinuamente, ricorrendone l'opportunità, entro altri settori d'analisi: si tratta delle perifrasi a designare personaggi assenti (vv. 7, 34, 40-1), di una corrispondenza nel cumulo di elementi descrittivi fra le due prime strofi, di talune connessioni fra elementi di un linguaggio già culturalmente connotato.

Riprendendo, e appena ritoccano, una osservazione della Hatcher²⁴, notiamo ora che, se si adotta, quale uno dei criteri possibili, quello del rapporto di comunicazione internamente alla finzione poetica, *A la fontana* si costituisce di tre parti: nelle prime due *coblas* parla il locutore-personaggio, rivolto all'uditore; nella terza e quarta la ragazza, rivolta a Dio; nelle ultime due i due personaggi, l'uno all'altro, una strofe per ciascuno; ma il primo rapporto è tenuto attivo, con un grado di primarietà, dai primi due versi sia della seconda che della terza parte, e ancora dal *verbum dicendi* nel primo verso dell'ultima *cobla*: questo rapporto inerisce, come poi si vedrà, a una dimensione narrativa. Diciamo intanto che le prime due strofi presentano, in senso stretto, narrazione e descrizione, le intermedie monologo, le ultime dialogo. Il fatto che il monologo occupi il centro della composizione gli conferisce un rilievo proporzionalmente maggiore.

Tornando all'altra, e complementare, dimensione di lettura, si nota che l'esordio si viene costituendo con un addensamento di tratti descrittivi attinenti l'ambiente e la stagione (questa verrà più pienamente esplicitata al v. 12): essi occupano interamente i pri-

23. Per questa prospettiva, cfr. M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris 1971, cap. XIII (= *Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's Les chats*, *Yale French Studies, Structuralism*, oct. 1966, pp. 200-42); la nozione di «arci-lettore» resta ovviamente assai precaria.

Nel caso di *coblas doblas*, la percezione si avrà con la terza strofe, e così, in direzione opposta, per le *unissonans*; ma restano a turbare questo cammino casi come quello di *Ab la dolchor del temps novel* di Guglielmo IX, con la loro organizzazione 2 + 3.

24. *Art. cit.*, p. 287.

mi cinque versi, e il verbo, *trobei*, è introdotto in capo al v. 6, in modo che trae da questo ritardo e dalla posizione una forza maggiore. Quei tratti coincidono con la misura dei versi e ne risultano scanditi: benché in perfetto parallelismo, essi vengono a costituire un crescendo, che poi s'inarca nei vv. 4-5 con un quarto elemento, duplice e costruito a chiasmo, e disposto appunto su una misura doppia delle precedenti; a livello fonetico – che non attrae poi ulteriormente l'attenzione, coinvolto quasi per intero nel disinteresse di Marcabruno per le ricerche di contiguità – si osserva in corrispondenza un movimento ascendente, dall'insistenza su *a* al v. 1 a quella su *e* al v. 2 a quella su *o/u* al v. 3. Nella stessa linea, ma fuori dalla serie, sta poi l'altra formulazione in termini di insistenza, *sola, ses companhier*: e con tutti questi elementi contrasta nel suo carattere epigrafico la designazione perifrastica che suggella la *cobla*. Il contrasto si pone anche a un livello più profondo tra *sola, ses companhier*, che sembra allinearsi coi tratti precedenti e compiere il preannuncio di una felice vicenda amorosa e la recisa negatività della perifrasi che subito segue. Questa però è investita anche di altre funzioni, e vi torneremo quando ne percepiremo l'operare nel contesto. Qui va subito osservato che *trobei* è il vero perno della struttura dell'intera composizione; questo perfetto, «prima persona», crea un duplice ordine di direzioni di sviluppo nelle strofe successive, oltre a riflettersi all'indietro e cominciare a integrare il senso di quanto precede²⁵.

Sempre secondo la Hatcher²⁶, con l'intera prima strofe, «except for one line (*selha que no vol mon solatz*), except for the last four words of this line, indeed, except for the word *no* of this line» ci troveremmo di fronte a una «classical opening stanza of a *pastourelle*». Questa osservazione è un esempio di come uno degli equivoci sopra notati può persistere anche in una lettura più smaliziata; poiché, per ammettere che Marcabruno abbia qui giocato sul-

25. Occorre appena ricordare gli ormai citatissimi studi di E. Benveniste, *Structure des relations de personne dans le verbe, Les relations de temps dans le verbe français, La nature des pronoms*, raccolti in *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, p. 225 ss., e la loro utilizzazione per la «scienza del racconto» ad opera di G. Genette, *Frontières du récit*, in AA.VV., *L'analyse structurale du récit* (= «Communications», 8, 1966), trad. it. *L'analisi del racconto*, Milano 1969. Per i rapporti fra lirica e narrativa, importante G. Genot, *Strutture narrative della poesia lirica*, «Paragone» (serie letteraria), XVIII, 1967, n. 212, pp. 35-52.

26. *Art. cit.*, p. 293.

la presenza nella mente del lettore di uno schema vulgato (per i rapporti realmente presumibili, cfr. § 4), per costruire nella mente del lettore l'attesa della successione dei momenti di quello schema e poi disattenderlo, occorrerebbe innanzitutto dimostrare la diffusione di quello schema; ora, al contrario, gli studi dimostrano che a forgiarlo fu proprio Marcabruno con le pastorelle sue, e quindi si potrebbe tutt'al più riportare l'osservazione all'interno del contesto marcabruniano, e ipotizzare il gioco di attesa e disattesa nei termini di autoallusione e ripudio. Tuttavia, basta guardare con un po' più d'attenzione e ci si avvede che l'esordio è in realtà assai diverso da quello, addirittura dato per «classico», di una pastorella: la protagonista di *L'autrier jost'una sebissa* si trova in aperta campagna (*planissa*), e il solo tocco paesistico sta in quella siepe del primo verso: l'ambientazione è minimale, mentre al poeta interessa connotare il personaggio attraverso il colorito, i capelli al vento, gli abiti semplici, ecc. (appena più manierata, bucolica, l'apertura di *L'autrier, a l'issida d'abriu*). Qui, nessuna descrizione del personaggio femminile, e concentrarsi dell'attenzione su un «luogo ameno», manierato o, si potrebbe dire, cortese come il personaggio che lo frequenta: e basterà richiamare l'attenzione su quel *fust domesgier*, che imbarazza il traduttore per la rarità dell'epiteto, e confrontarlo con il *fau ombriu* (*sub tegmine fagi*) della pastorella minore. Così l'interpretazione della Hatcher si rivela tanto più debole in quanto di qui si estendeva poi all'intero componimento.

Delle due direzioni di sviluppo suaccennate, la prima consiste nello sdoppiamento dei piani temporali: da quello nel quale s'inizia e si svolge l'elocuzione del poeta – di necessità, oltre che per opposizione, un presente – se ne scinde un secondo, posto nel passato, nel quale si collocherà – narrazione o descrizione – quanto quello stesso verbo comunque preannuncia. Si può qui osservare che sarebbe fin troppo facile formalizzare l'intera linea di sviluppo del componimento sulla base delle categorie greimassiane di euforia / disforia: di fatto, esse, nel caso di poesia d'amore, si vanificano per eccesso di genericità. Con *selha que no vol mon solatz* è introdotto un personaggio che da oggetto si fa immediatamente soggetto, e incide dolorosamente sulla condizione del primo. La prima delle due battute di questo personaggio – il monologo delle strofi centrali – amplia e definisce ulteriormente l'impianto a più piani cronologici interni, adducendo, con la giustificazione dell'at-

teggimento del personaggio stesso, un antefatto, e quindi, se non un terzo piano temporale, un'apertura in tale direzione. Questo piano si distingue dagli altri due per la sua connotazione di storicità, che si riverbera sul resto: «re Luigi» è qui ciò che potremmo dire un personaggio *in absentia*, ma il fatto che egli venga nominato implica delle relazioni extra-testuali, di cui il testo non può venire impoverito, e a cui dunque sarà necessario, a suo luogo, tornare. Ancora attraverso le parole del personaggio femminile è introdotto poi un altro personaggio *in absentia*, quello dell'amante crociato: è attore imprescindibile, ma agisce, o ha agito, «fuori» del testo.

Il personaggio femminile è anche connotato socialmente: si tratta, come s'è visto, della figlia d'un castellano. È curioso che questo, che, con la terminologia di Barthes, si può definire un «indizio», sia stato frainteso o trascurato da tanti interpreti, anche dopo che Appel lo aveva colto con molta finezza, appunto contrappo-
nendolo alla *pastora mestissa*. Apparentemente fine a se stesso, il dettaglio «realistico» si integra poi quando è precisata la causa del dolore che fa singhiozzare la ragazza: dal momento che non c'è dubbio che «i migliori» che «vanno tutti a servire» Cristo sono principalmente i compagni di ceto del personaggio.

L'altra direzione di sviluppo impostata da *trobei* dipende dal fatto che si tratta di una «prima persona». Questa, in base all'opposizione con la «terza» del personaggio femminile, si configura essa stessa quale personaggio. E la perifrasi già più volte notata ha anche la funzione di caratterizzare subito il personaggio narrante come quello di chi soffre perché ama non corrisposto – di quale specie d'amore si tratti, si vedrà poi –: in maniera, oltre che epigrafica, oscura, ossia anch'essa con valore indiziario. Intanto, la seconda gradazione in crescendo, attinente le condizioni ambientali e stagionali, ma ora nella prospettiva delle speranze del locutore, prepara la rivelazione del dolore della ragazza: il che avviene alla fine della seconda strofe. Lo sfondo stagionale e ambientale precisa ora meglio la sua funzione, che è di far staccare le due diverse sofferenze dei personaggi: quella della giovinetta si giustifica nelle strofi centrali, quella del narratore – che sappiamo durare tuttora – resta per ora nei termini della disillusione, ma non è ancora del tutto a fuoco: resta in atto il meccanismo d'attesa.

Il personaggio-locutore può portare il nome di Marcabruno o non portarlo affatto; gli artifici con cui l'autore che parla in prima

persona può coincidere con essa o sfasare la sua persona da quella dell'apparente suo portavoce, o anche distinguersene completamente, sono ormai ben chiariti²⁷. Il fatto che la ragazza risponda all'interlocutore rivolgendosi a lui coll'appellativo di *senher* (v. 35) costituisce, secondo Spanke²⁸, un elemento sufficiente a ritenere anche il personaggio maschile connotato a livello di nobiltà, come quello di *L'autrier jost'una sebissa*. In realtà, come non c'è ragione di identificare il personaggio col Marcabruno «popolare-sco» locutore diretto di tante altre liriche, così la mancanza di quello squilibrio di ceti che è il dato di base nella rappresentazione della pastorella è un tratto negativo e insufficiente a una caratterizzazione; certo *senher* non si addice a un *vilan*, ma questo è, all'epoca, un punto di vista inconcepibile, e l'elemento ha un valore assai debole. Tutto quanto ci viene detto del personaggio-locutore sta nelle forme indirette del suo comportamento, che è soprattutto comportamento linguistico.

E questo comincia a svelarsi, mettendo così a fuoco anche quanto era stato lasciato nell'indeterminato in precedenza, con la quinta strofe. Come osservò Vossler²⁹, forse accentuando anche troppo la complessità psicologica della situazione, le parole sono moralmente inadeguate rispetto alle ragioni di dolore della fanciulla; gli argomenti che egli le presenta – lo sciuparsi, per il pianto, dell'incarnato e del colorito del viso – sono diretti a spostare subdolanamente il piano del discorso, allontanando la presenza del sommovimento storico della crociata, che mette in crisi l'intero statuto di «creatura» della ragazza e la induce a ribellarsi contro lo stesso «re del mondo». Ma, soprattutto, la nuova perifrasi, *Selb qui fai lo bosc fulhar*, che richiama per evidente somiglianza di struttura l'altra del v. 7, e mescola l'umano col divino, appare l'indice di un'ambiguità di linguaggio: ambiguità che si precisa senz'altro

27. Pertanto discerne insufficientemente chi, come Riquer, *op. e loc. cit.*, e E. Hoepfner, *Les troubadours dans leur vie et dans leurs oeuvres*, Paris 1955 p. 42, si riferisce al personaggio-locutore come al «trovatore» o al «poeta». Marcabruno in quanto tale non c'entra affatto.

28. *Op. cit.*, p. 58.

29. *Op. cit.*, p. 54: «Er zeigt ihr den Trost ausserhalb des Schmerzes, statt ihn aus diesem hervorgehen zu lassen. Darum ist sein Trost kraftlos und gewaltsam zugleich, und das Ergebnis ist, dass das Mädchen um so tiefer in sein Leid sich einhüllt. Indem eine eigenwillige Art zu trösten an den Schmerz herangebracht wird, verschliesst die Seele, die zuvor in rührenden Klagen sich einhüllt».

come doppiezza quando il locutore affaccia il termine *joi*, che, al livello cortese in cui si situa la ragazza, indica la gioia dell'amore più elevato (si stabilisce subito una opposizione fra *joi* e *solatz*), mentre nelle intenzioni del personaggio la gioia che Iddio dovrebbe concedere è di grado più basso. Il locutore-personaggio, ha scritto con acutezza e arguzia Appel, svolge quel ruolo che più tardi, nella tradizione provenzale, sarà designato col termine di *fenbeire*³⁰: ma basterà ricordare i *trichadors* o *fals amadors* di tanti altri testi, e in primo luogo di Marcabruno³¹.

Quanto alla fanciulla, Marcabruno non le fa intendere quella doppiezza, o, forse, fa che ella simuli di non intenderla, e colga *joi* nell'accezione elevata che le si addice: tale è il significato del termine quando esso (v. 41) ricompare sulle sue labbra. L'antagonista è così battuto su quello stesso terreno linguistico sul quale egli aveva iniziato il suo approccio. Comprendiamo ora anche l'ambiguità di *solatz* e dell'intera prima perifrasi³²; la ragazza si trovava 'sola, senza compagno', ma l'occasione si è dimostrata alla fine, per il testimone volto ad approfittarne, meno propizia di quanto egli avesse creduto; e nel piano temporale in cui egli ora racconta, il suo racconto consiste, per quanto lo riguarda, nel racconto di uno scacco subito.

Nel monologo, la ragazza aveva rilevato che la sua infelicità pro-

30. *Art. cit.*, p. 437.

31. Questo ruolo del locutore-personaggio, comune, come poi meglio si vedrà, con quello del cavaliere della pastorella, è stato frainteso da molti critici, nonostante appunto che Vossler («Die Tränen, sagt er ihr, verderben eure Schönheit, im übrigen wird Gott euch neue Freude geben – und dabei denkt er an sich» p. 54), e soprattutto, con arguzia, Appel («[...] es ist kein Zweifel, dass auch dort die Unterhaltung mit dem Mädchen, das der angebliche Erzähler einsam im Schatten des Baumes an der Quelle fand, nach seinem Willen den gleichen Gang nehmen sollte, wie es in den Pastorelen üblich war. Aber *tost li fon sos afars camjatz*. Der *Fenbeire* – so würde die spätere Minnelehre ihn nennen – hatte es seinem schnellen Verständnis der Situation zu verdanken, das ihm nicht eine noch schlimmere Niederlage zuteil ward als dem Reitersmann bei der Hirtin» p. 437) lo avessero chiaramente individuato. Laddove Vossler aveva scritto: «Ein genialer Griff war es, dem klagenden Fräulein einen Tröster zuzuführen und den Tröster zugleich den Rivalen sein zu lassen, der sich erfolglos bemüht, den fortgezogenen Liebhaber zu ersetzen» (p. 54), Jeanroy osserva che Marcabruno avrebbe modificato in due aspetti un tema di *chanson d'histoire*, «en le rattachant à un événement contemporain et en s'y faisant à lui même une place importante, – sans s'apercevoir, semble-t'il, que son intervention est fort inopportune et ses propos empreints d'une rare banalité» (II, p. 299); meno pesante il fraintendimento in *Les origines ecc., cit.*, p. 99 n. 2. Si veda come anche a un critico tanto più fine, quale l'Hoepffner (*op. cit.*, p. 42), sia sfuggito questo pur decisivo ruolo del personaggio narrante.

32. Qui ha visto bene Riquer, *op. e loc. cit.*

veniva da un ingiusto contrappasso: *vostra anta mi cofon*: la vergogna patita dal 're del mondo' si ribalta, in definitiva, sui più deboli; ma la protesta ha l'opportuno, verosimile carattere della reazione affettiva e immediata, e non è certo il caso di insistere, come fa la Hatcher, sul carattere blasfemo di quelle parole. La storia intesa come vicenda terrena della società cristiana mette a dura prova la persona più fragile, e questa la vince non risolvendo e superando entro di sé la contraddizione ed accettando la propria sventura, ma almeno sapendo respingere, demistificandolo, il rinnovamento di felicità che le viene offerto. La discussione sul significato di *pauc mi tei*, che Crescini spiegò come '[quella cosa] poco mi dura', ma la Hatcher continua ad intendere '[«quella cosa», egli] poco conto fa di me', è importante, ma non capitale³³. Rileviamo intanto che *aquelha rei / don jois mi crec* (vv. 40-1) costituisce una terza perifrasi, ora sulle labbra della ragazza; e ci chiediamo se in questa forma si debba ravvisare un procedimento incolore, meccanico, oppure se, nelle intenzioni del poeta, il suo uso svolga una funzione connotativa: alla perifrasi ipocrita del *trichador*, al quale è «interdetta» la menzione esplicita delle cose si oppone quella della fanciulla che vela pudicamente l'oggetto della sua nostalgia, metonimicamente rilevandone l'incidenza sulla sua vita affettiva?

L'ultima parola resta al personaggio femminile, ora (Vossler) più rinchiuso nella sua sofferenza; e la sconfitta del velleitario seduttore è rappresentata anche con la sua riduzione al silenzio. Il fatto che egli non la riprenda più nemmeno nel piano temporale del presente, quello dell'esordio, a commentare l'accaduto – quella prima perifrasi resta l'unico elemento che sanziona lo stato delle cose –, taglia la composizione alla maniera di un bozzetto veristico: è alla scena rappresentata che viene affidato il compito di porgere per suo conto, senz'altre parole, la morale. Il fatto che alcuni interpreti abbiano recepito un proposito del poeta di rappresentare, col dolore della fanciulla, gli effetti negativi della crociata, e quindi abbia voluto condannarla in generale o condannare quella di Luigi VII in particolare, è il frutto di questa volontaria appa-

33. Cfr. V. Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Milano 1926³, glossario. L'altra interpretazione (presente, come si sarà notato, anche nella versione del Canello) sembra risalire al Diez; cfr. E. Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, VIII, *tener*.

renza di polisemia, che solo i progressivi ricorsi al contesto dei componimenti marcabruniani ha consentito via via di ridurre.

4. Internamente alla classe dei «generi oggettivi», Jeanroy distingueva dunque albe, pastorelle, *chansons de toile*. Ciò che interessa il caso di *A la fontana del vergier* è che l'etichetta di *chanson de toile* era impiegata solo per essa, con l'unica integrazione di un frammento incluso nel tardo «gioco» di *Santa Agnes*; l'etichetta, tratta dai noti testi francesi, era dunque dovuta anche a una tendenza a stabilire una simmetria col quadro della lirica settentrionale³⁴. Indubbiamente *A la fontana* ha degli elementi in comune con alcune *chansons de toile*, ma non è meno vero che per altri se ne scosta nettamente. Sono in comune con alcuni di quei testi la presenza di un personaggio femminile in condizione di crisi affettiva, il rapporto di questa condizione con un contesto storico, un movimento narrativo-drammatico fondato sull'interagire dei personaggi. Ma a impedire l'inserimento del testo marcabruniano in quel gruppo stanno elementi primari di struttura, quali – in più – la presenza del locutore personaggio *maschile* (il che annulla la situazione topica presunta del canto al telaio), – in meno – l'assenza del ritornello, ossia di una struttura formale che agisce proprio su quell'asse di contiguità che Marcabruno trascura³⁵, e di quei nomi stilizzati, spesso floreali, dei personaggi. Si noti inoltre che la storicità della situazione è in Marcabruno reale e determinata – la crociata del 1147, che consente di datare il componimento³⁶ –, laddove nelle *chansons de toile* si tratta di avvenimenti assai meno rilevanti, spesso anch'essi assunti in forma generica e topica.

Viceversa, altri elementi di *A la fontana* trovano riscontro nella serie dei tratti caratterizzanti delle pastorelle, e, in primo luogo e naturalmente meglio che in ogni altro, di quelle di Marcabruno stesso. L'elemento più importante in comune è appunto la presen-

34. *Op. cit.*, II, pp. 297-300.

35. Cfr. in particolare P. Zumthor, *La chanson de Bele Aiglentine*, «Travaux de linguistique et de littérature [...] de l'Université de Strasbourg», VIII, 1 (1970) = *Mélanges [...] M. Albert Henry*, pp. 325-37, ora parzialmente ripreso in *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972.

36. Ebbe importanza per tutta la cronologia trobadorica P. Meyer, *Marcabrun*, «Romania», VI 1877, pp. 119-29; poi cercò di precisare ancor più P. Boissonnade, *Les personages et les événements de l'histoire d'Allemagne, de France et d'Espagne dans l'oeuvre de Marcabru (1129-1150)*, «Romania», XLVIII 1922, pp. 207-42, che indica quali estremi maggio 1146 – giugno 1147.

za del locutore-personaggio; la presenza di un identico *pivot*, quel perfetto *trobei* quale forma verbale d'esordio (in *L'autrier, a l'is-sida d'abriu* apre la seconda *cobla*); la presenza della funzione di *trichador* e di virtuosa (una virtù fondata su un retto orientamento intellettuale) che assumono i due antagonisti, l'uso da parte del primo di un linguaggio culturalmente connotato a scopi estranei al livello morale, cui pertiene quella connotazione, lo scambio di battute col vocativo (*Don, senher / toza, bella*) in posizione pressoché costante, lo scacco finale del velleitario *trichador* (tutto ciò è meno sensibile nella pastorella minore, in cui la trama moralistica è presto lasciata scoperta).

Ma se lo schema per questi aspetti è comune, la tematica è assai diversa: nella pastorella maggiore ha carattere sociale-amoroso, nell'altra moralistico, qui c'è una profonda proiezione storico-politica: e se il ruolo della giovinetta tentata e virtuosa è comune, il segno sociale invertito. Nel caso delle pastorelle, il contesto marcabruniano è costituito dalle canzoni e dai sirventesi sull'amore, in quello di *A la fontana* dal *Vers del lavador* e dagli altri sirventesi politici e di crociata, che si potrebbero appunto definire come esemplari poetici di quei *mans e prezicx* qui esecrati dalla giovane castellana: ben lungi dall'aver cambiato idea in argomento, Marcabruno rappresenta qui solo l'altra faccia della medaglia³⁷. Il senso profondo del componimento non sta tanto, passionalmente, nel dolore della giovinetta, ovvero, comicamente, nello scacco del *trichador*, quanto, esemplaristicamente, nella rettitudine di comportamento della donna rimasta sola. Si tratta, in definitiva, della costituzione di un modello di dignità: «Hay, pues, un fondo moral en la obra, ya que de hecho Marcabru hace un elogio a la fidelidad de las mujeres cuyos enamorados parten a la conquista de Tierra Santa»³⁸.

5. La fortuna di *A la fontana del vergier* è ovviamente dovuta al sintonizzarsi del gusto di tradizione romantica sulla condizione di sofferenza della castellana, al facile equivoco per cui il monologo centrale, effusione sentimentale di un personaggio, veniva scam-

37. Cfr. G. Errante, *Marcabruno e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*, Firenze 1948, pp. 238-9 (dove però si fantastica su fattori storico-psicologici alla genesi del componimento, come del resto già in Boissonnade, *art. cit.*, p. 222).

38. Riquer, *op. e loc. cit.*

biato per «spontaneità» creativa del poeta: s'identificava questa, insomma, col *trobar leu*, e si inventava un inesistente Marcabruno «dolce e leggiadro». Strutturata con funzioni ed attanti, con una azione progressiva (dall'incontro alla tentazione allo scacco) affidata prevalentemente al discorso diretto, con una pluralità di piani temporali, *A la fontana* si può dire una composizione formalmente lirico-strofica, ma di strutture narrative e drammatiche; era quanto già notavano Diez e Bartsch, ma quanto anche occorre, non che recuperare, precisare e approfondire³⁹. Caso non unico – basti pensare all'esemplare forse più segnato, *Farai un vers, pos mi sonelh* di Guglielmo IX, allineato in una tradizione che coinvolgerà addirittura Boccaccio –, si tratta però di un raro, e comunque, ciò che qui interessa, di una posizione-limite nell'ambito del «discorso» della poesia trobadorica.

L'estremo opposto è costituito dall'*unicum* della sestina arnaldiana. Componimento troppo noto e acutamente analizzato, basti richiamarne qui un aspetto: con l'itinerario obbligato delle parole-rima e della loro rotazione, il poeta istituisce un principio capace di condizionare tutti i livelli del testo, anche quello del discorso, che è così destinato ad esaurirsi a un limite matematicamente prefissato dal compiersi del ciclo secondo la *retrogradatio cruciata*. In una sua recente scorribanda attraverso la storia della lirica italiana, Bàrberi Squarotti⁴⁰ ha rappresentato drammaticamente il problema della lirica come quello di una lotta del poeta per dare una dimensionalità a un'intuizione puntuale: «La struttura del genere lirico può essere definita come continua tensione fra la puntiformità della dichiarazione patetica e le trasgressioni che si presentano come inevitabili per dare durata e continuità a quel grido [...]. Il genere tende disperatamente [...] verso la narrativa o il trattato o la tragedia». Lo studioso, parlando di lirica, si riferiva di fatto alla tradizione italiana, e, sulla base di una nozione sostanzialmente ungarettiana, risaliva ai Siciliani; ma il problema della strutturazione e dell'*agencement* dei motivi si era già posto, e in quale misura,

39. *Op. e loc. cit.*: il Diez segnalava l'intervento del poeta sulla scena, «quale attore o perlomeno quale spettatore»; K. Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Eberfeld 1872, dava questa definizione: «Die Romanze, von erzählendem Inhalt, aber in lyrischen Form, führt den Dichter in erster Person redend und erzählenden ein: gewöhnlich berichtet er ein Liebesabenteuer, das ihm begegnet» (p. 35).

40. *Schema di una teoria della lirica*, in AA.VV., *Critica e storia letteraria, Studi [...]* M. Fubini, Padova 1970, I, pp. 201-17.

alla fatica dei Provenzali, e appunto l'impegno di Arnaut nella *sestina* era consistito nel trasferire il principio della costruzione per variazioni di motivi su un tema al livello della stessa struttura metrica: in questo «divertirsi» del poeta a conferire al suo schema il massimo di autonomia e dispotismo, per poi strenuamente sottometterlo, si è realizzata eccezionalmente una «integralità lirica» di un componimento? Dal canto suo, Contini⁴¹, rifacendosi alla più alta esperienza «latina» moderna ed asserendo la necessità di una ottica militante nella lettura dei poeti del passato, scrive che nell'«insegnamento» dei trovatori si raccoglie «una sollecitazione formale al servizio della conoscenza della realtà» (né il carattere militante dei *Poeti del Duecento* si intende senza l'opzione lirica della cultura fra le due guerre). L'impiego della linea Mallarmé-Valéry come strumento euristico per la comprensione della matrice medievale della lirica europea (in posizione più centrale del «canale barbarico» di quel recupero, Pound-Eliot) conduce, affiancandovisi in prossimità d'arrivo la suprema autorità dantesca, al privilegiamento del *trobar clus* e *ric*. Ma, se ad Arnaut opponiamo, con Dante, il poeta limosino più famoso in vita, il cammino *contra suberna* contro le facili rivendicazioni del «buon senso» si fa più agevole che se a termine antitetico scegliamo Bernart de' Ventadorn, sul conto del quale l'autorità dantesca viene notoriamente a tacere. Il problema storico di quella sconcertante vocazione collettiva dei Provenzali per la forma lirica, il problema storiografico del dare e avere, dell'accettazione, della polemica, del rifiuto entro il cammino dell'arte trobadorica conservano naturalmente tutti i loro diritti.

Ma, tornando al problema del discorso, è tra i due limiti veduti – strutturazione narrativa e massimo potenziamento logico-metaforico – che i trovatori scavano l'ampio e vario alveo della loro esperienza, contribuendo all'elaborazione di uno strumento comune nella più funzionale forma della canzone. Si può dire non vi sia testo che non contenga più o meno sviluppato, più o meno disgregato, qualche grumo narrativo, evocato o senz'altro raccontato; e, viceversa, che la «pura» narrazione, il discorso sprovvisto di parallelismi, di procedimenti metaforici e addensanti, non si produca né si voglia mai produrre. L'episodio che qui si è provato a ria-

41. Prefazione ad Arnaut Daniel, *Canzoni* a cura di G. L. Toja, Firenze 1960, ora in *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, pp. 311-7.

nalizzare indica un limite ed è facile da scorgere, ma la lettura comparativa di altri testi anche fra i più celebrati ed omogenei riserva talora la sorpresa di insospettate distanze, e invita senz'altro a proseguire nella ricerca.

CERVANTES
NELLA CRITICA ROMANTICA TEDESCA

(Stato degli studi)

Sulla fortuna di Cervantes e sulla storia della critica cervantina abbiamo una bibliografia ampia e talora di alta qualità; ma non tutti i loro aspetti e periodi sono stati studiati adeguatamente. Si è spesso trascurato tutto ciò che non si riferisce direttamente al *Chisciotte*, trascuratezza comprensibile, se pensiamo all'enorme differenza di diffusione e di popolarità tra il *Chisciotte* e le restanti opere di Cervantes; ma forse superiore a questa stessa differenza, che per se stessa consideriamo deplorabile noi che aspiriamo ad una conoscenza totale di Cervantes e che pensiamo che non sempre esista una corrispondente differenza di qualità intrinseca tra il *Chisciotte* ed altre opere di Cervantes, tenuto conto delle diverse proporzioni. Soprattutto è deplorabile che la fortuna e la critica cervantine, coefficienti importanti della civiltà letteraria europea, siano state studiate monograficamente, e non nel loro sviluppo complessivo e nella loro prospettiva europea. Eppure la conoscenza del *Chisciotte* è un fenomeno europeo, tanto che possiamo affermare che, benché gli studi cervantini di carattere biografico ed erudito del secolo XVIII e della prima metà del XIX si debbano quasi esclusivamente agli spagnoli, la critica cervantina extraspagnola fu determinante della critica cervantina spagnola molto più che al contrario.

Per questi motivi, dopo aver tentato un profilo storico della critica cervantina del secolo XVIII in Europa¹, ho pensato ad un profilo analogo della critica romantica, sperando di far qualcosa che possa avere qualche incidenza non solo sull'attuale critica cervantina, ma anche sulla storia del romanticismo in generale. In questa prospettiva si colloca come elemento determinante la critica tedesca, della quale soltanto ci occuperemo per ora.

1. *Profilo storico della critica cervantina nel Settecento*, in *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel Secolo dei lumi*, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 187-210.

È condizione ineliminabile della mente umana il conoscere per contrapposizioni, il semplificare la realtà per poterla conoscere. Sappiamo bene che la realtà è molto complessa e che dobbiamo sforzarci di raggiungere con la mente tale complessità. Tuttavia non dobbiamo giungere, in questo sforzo, a rinunciare a dedurre dalla realtà alcuni tratti caratteristici che ci servano per riconoscerla nelle sue diverse manifestazioni. Poste queste premesse, credo che possiamo individuare nella critica cervantina del secolo XVIII, che è prevalentemente critica del *Chisciotte*, due correnti: una, quella che si ispira alle idee neoclassiche e al culto della ragione, ed ha il suo centro in Francia, considera il *Chisciotte* un libro divertente che «castigat ridendo mores», una satira benigna delle pazzie in nome della *raison*; l'altra, proveniente dall'Inghilterra e continuata dai tedeschi meno condizionati dalle idee francesi, di carattere psicologico, pone in rilievo l'umanità della pazzia di Chisciotte, in nome d'una saggezza che assomiglia alla *raison* ma non si identifica con essa, e accetta la pazzia di Chisciotte come qualcosa di umano, di umano di ogni uomo: non una satira verso qualcosa che è *fuori* di noi, ma un'amabile ironizzazione di ciò che è *in* noi.

Dallo sviluppo di questa seconda corrente viene l'interpretazione di Cervantes del romanticismo tedesco, la quale fu oggetto di ricerche puntuali ed incisive. Così valide sono queste ricerche, e così esplicita è la nostra intenzione di rinunciare a dar contributi specifici alla storia della critica cervantina del romanticismo, che ci limiteremo qui a caratterizzare e mettere in prospettiva tali studi. Di fronte a lavori così impegnati come quelli di Bertrand e di Brüggemann e così penetranti come quelli di Harri Meier, una nostra analisi diretta della critica cervantina del romanticismo tedesco, alla scala che abbiamo scelto, non potrebbe se non sembrare un fatto puramente compilatorio.

Cervantes et le romantisme allemand de Jean Jacques Bertrand è il primo dei lavori di cui dobbiamo occuparci: un lavoro che utilizza la piattaforma delle precedenti compilazioni di Dorer² e di Ríus³, ma definitivamente le supera. Il libro uscì a Parigi nel 1914, cioè nelle circostanze più sfavorevoli. Esso considera infatti con evidente simpatia – un'eleganza ed uno scrupolo informativo come

2. E. Dorer, *Cervantes und seine Werke nach deutschen Urtheilen*, Lipsia, 1881, pp. 126.

3. L. Ríus, *Bibliografía crítica de M. de Cervantes*, Madrid, 1896 e ss., 3 voll.

quelli che dimostra il Bertrand a mala pena sono concepibili se non animati da simpatia – l'alta opera intellettuale dei romantici tedeschi, la quale supponeva il superamento del gusto neoclassico francesizzante; ed era quindi profondamente intempestiva quell'anno, fatale nella storia del mondo e specificamente in quella delle relazioni franco-germaniche. In questo modo mi spiego che l'opera sia stata e sia così poco conosciuta, talora da parte di quelli stessi che si occupano della critica cervantina tedesca del romanticismo.

Bertrand parte dalla considerazione degli scritti di Dorer e di Ríus, il quale ultimo «dépasse Dorer, mais réédite nombre de ses erreurs» e ignora «un très grand nombre de jugements importants» (Bertrand, p. IV). La sua opera, confessa l'autore, «est loin d'être complète» (p. VII); ma le sue più di seicento pagine, scritte con un'apprezzabile preoccupazione di sobrietà, costituiscono un apporto non solo alla storia della critica cervantina, ma a quella del romanticismo tedesco in generale.

Bertrand comincia collo studiare lo sviluppo delle conoscenze di letteratura spagnola nel Settecento tedesco, ed include nel capitolo intitolato *Avant le romantisme* Herder, Guglielmo von Humboldt e Schiller. Dedicava un capitolo apposito a Federico Schlegel, «qui découvre le premier les aspects romantiques du poète espagnol» (p. 88). Federico pensò ad una traduzione del *Chisciotte*; poi lasciò all'amico Tieck la realizzazione dell'impresa; ma continuò a considerare Cervantes uno dei rappresentanti massimi della poesia moderna, insieme a Shakespeare e a Goethe. La sua ammirazione si estende non solo al *Chisciotte*, ma anche alla *Numanzia*, alle *Esemplari* e al *Persile*: «c'est la première fois qu'on essaie de juger l'oeuvre de Cervantès dans son ensemble». Per Federico Schlegel, Cervantes è «le véritable artiste romantique, supérieurement conscient, styliste admirable, créateur original» (p. 120); «le *Don Quichotte* est un livre grave». Federico Schlegel «n'en cherche pas le sens, mais il devine, sous l'ironie des formes et de son plan, des pensées profondes» (ibid.). Sulle sue orme suo fratello Guglielmo, che meno di lui ha animo di pioniere, ma ha «le gout subtil, plus de science et de connaissances philologiques», «piqué au vif et intéressé par l'enthousiasme de Frédéric» (p. 126), amplia alle opere chiamate minori la sua conoscenza di Cervantes, lo considera un artista cosciente e mal compreso: lo stesso *Chisciotte*, afferma Guglielmo, è ammirato per un malinteso. Egli esalta

anche la *Numanzia*, di cui pubblica un frammento di traduzione nel 1803, ed esalta il *Persile*.

Se la predilezione dei fratelli Schlegel per Cervantes è «au moins autant qu'objet de jouissance, une découverte dont ils sont fiers, une arme de polémique dont ils usent vigoureusement» (p. 162), in Tieck l'entusiasmo è più spontaneo. Nel 1797 Tieck conobbe Federico Schlegel. Era l'anno in cui si concretò la rottura tra il primo gruppo romantico e lo spirito dell'*Aufklärung*. Federico convinse Tieck a tradurre il *Chisciotte*; la traduzione uscì nel 1799 e giunse ad essere un gesto importante della scuola romantica. Più tardi, l'influenza di Cervantes su Tieck fu bilanciata da quella di Boehme e di Calderón. Tieck aveva pensato di scrivere un libro su Cervantes, ma non giunse a realizzare il progetto.

Un altro amico degli Schlegel, Federico Schelling, interpreta il *Chisciotte* come modello del genere letterario «romanzo». Il romanzo concilia l'epopea con il dramma; è il genere più completo e più difficile. Ma Schelling va oltre i suoi amici romantici: «le premier, il donne du *Don Quichotte* une interprétation délibérément symbolique, et plus audacieuse que l'essai discret de G. Schlegel: la lutte du chevalier errant lui apparaît comme un symbole de la lutte moderne entre l'idéal et la réalité; et le premier, Schelling se range aux cotées du héros, c'est à dire de l'idéal malheureux» (p. 201). Quando parla dell'arte e della forma del *Chisciotte* Schelling ricorda i giudizi dei suoi amici Schlegel: l'interpretazione simbolica costituisce il suo contributo personale alla critica su Cervantes. L'idea dell'antagonismo tra la vita e il sogno come tema fondamentale del *Chisciotte*, «à la quelle Tieck et Frédéric Schlegel ne font que des vagues allusions, a été indiquée pour la première fois par Guillaume Schlegel et mise en pleine lumière par Schelling (p. 207); tuttavia tale idea pare un bene comune dei primi romantici. «Les romantiques ont-ils vu en lui le grand martyr de l'idéal; ils ont aimé son martyre qui était un peu le leur, et ils ont eu pour le héros traqué la grande pitié qui avait inspiré le poète lui-même» (p. 208). Tuttavia, «par un étrange coup de génie, Cervantes n'a point fait une oeuvre triste; (...) c'est l'ironie divine que le poète laisse planer autour de ses créations» (p. 211).

L'entusiasmo per Cervantes dei primi romantici fu preceduto ed accompagnato dall'entusiasmo per Shakespeare; fu un entusiasmo che durò poco, all'incirca dal 1798 al 1803; seguendo Guglielmo Schlegel, «on se détacha de Cervantes à mesure qu'on s'éprit du

drame caldéronien». «Malgré son effort pour garder le contact avec la terre et la réalité féconde, l'école se laisse emporter au mysticisme, à la poésie du rêve, à la fantaisie exaspérée et insatiable. Calderón prendra la place perdue par Cervantes» (p. 223).

La propaganda dei romantici ebbe per effetto un aumento di amore e di conoscenza per le cose spagnole. Gli stessi protagonisti della letteratura tedesca, Schiller e Goethe, furono influiti dagli Schlegel. Jean-Paul si occupò di Cervantes a cominciare dal 1804, interpretando il *Chisciotte* in chiave di umorismo. C'è in questo una lotta tra realismo e idealismo, afferma; Chisciotte è un simbolo dell'antitesi tra l'anima e il corpo. Tratto fondamentale dell'umorismo è il soggettivismo: la comicità non è nell'oggetto, ma nel soggetto. «La pensée de G. Schlegel, développée par ce poète en prose qu'était Jean-Paul, devait dominer, après le romantisme, toute la critique cervantesque» (p. 340).

Ma le idee romantiche trovarono opposizione tra coloro che restavano partigiani dell'*Aufklärung*. Soltau, il rivale di Tieck come traduttore del *Chisciotte*, interpreta quest'opera in chiave di satira; trascura le altre opere di Cervante, secondo la tradizione del secolo XVIII. Herder, stimolato dall'interesse del gruppo romantico, tenta nell'*Adrastea* un'interpretazione del *Chisciotte*, ma in chiave realista, pedagogica e comica: «Le Cervantes de Herder n'est point le génie divin, indiscutable et parfait, qu'adoraient les romantiques; mais est un créateur de vie réelle et palpitante, le plus grand poète comique. Ce n'était ni la conception de l'école romantique, ni celle de l'*Aufklärung*; mais c'était plutôt un effort de réconciliation» (p. 351). Un conciliatore appare anche Federico Bouterwek, la cui *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, apparsa nel 1804, «ne vise pas à l'originalité dans ses appréciations littéraires, mais se borne à enregistrer les résultats les plus certains de la critique» (p. 355). Ciò che Bouterwek dice del teatro di Cervantes deriva da Guglielmo Schlegel: per esempio, ammira la *Numanzia*. Parzialmente, la sua concezione del *Chisciotte* deriva da Bertuch, «pourtant c'est déjà du plus pur romantisme que de voir dans un roman comique un produit de l'inspiration enthousiaste» (p. 361). In fondo, Bouterwek era un classico; le sue idee sono quelle dell'*Aufklärung*, «mais la critique des romantiques est passée par là» (p. 364). La sua opera, tradotta in francese nel 1812 e in spagnolo nel 1829, «est citée et utilisée par tous» (p. 365 n.).

Nei primi anni dell'Ottocento, l'ispanismo tedesco è critico ed

artistico: non si conosce direttamente la Spagna. Ma presto i tedeschi imparano ad apprezzare gli spagnoli venuti negli eserciti di Napoleone. Nel 1807, ventimila spagnoli si accuartierano ad Amburgo; la loro dignità solenne impone rispetto perfino ai francesi. I tedeschi, abbattuti, si svegliarono per la prima volta alla speranza alla notizia dell'insurrezione spagnola del 1808; la resistenza di Saragozza entusiasmò tutti. Kleist paragona Palafox a Leonida; l'esempio spagnolo è sentito dai patrioti come una prova *ad hominem*. Naturalmente, ci furono pure delle persone che accettarono il punto di vista napoleonico: circa ventimila tedeschi morirono nelle file napoleoniche che combattevano in Spagna; e i veterani tornati diffusero in Germania un'immagine della Spagna piena di rispetto. Influiti da questi avvenimenti, i romantici, trasformati in patrioti, si fecero apostoli del nuovo nazionalismo letterario, che comunque non contraddice il cosmopolitismo letterario del loro primo periodo. «À la tête de la nouvelle prédication furent encore les deux Schlegel» (p. 399). E la Spagna resta il modello dello spirito nazionale. Ora la letteratura spagnola sembra a Guglielmo Schlegel «un exemple admirable à opposer à la tragédie française» (p. 400). Il centro del teatro spagnolo è, per il Guglielmo Schlegel delle *Vorlesungen* del 1808-11, Calderón; ma la *Numanzia*, col suo *pathos* spartano, resta più che mai il modello della letteratura nazionale. Federico insiste, nelle sue *Vorlesungen* del 1812, sul carattere nazionale del *Chisciotte*. Trascura l'aspetto comico e perfino l'interpretazione simbolica, per rifarsi all'interpretazione herderiana, pur accettando il realismo dell'arte solo «dans la mesure où il exprime l'idéal et le divin» (p. 409). La Motte-Fouqué traduce la *Numanzia*. «Cervantes apparait comme un maître d'heroïsme patriotique». Tuttavia, «Calderón, plus encore que Cervantes, évoquait aux yeux des Allemands une Espagne romantique et merveilleuse, et amenait à la langue et à la poésie espagnole de nouvelles et jeunes sympathies» (p. 425). Le loro influenze si fecero divergenti.

Conferme di questo mutamento di rotta della critica romantica tedesca relativa a Cervantes, negli anni del cosiddetto secondo romanticismo, troviamo in Schleiermacher, per il quale il *Chisciotte* è soprattutto una pittura del mondo spagnolo. Tuttavia il *Chisciotte* «n'est plus au centre de la pensée des romantiques» (p. 428). Eppure è precisamente questo il momento della divulgazione delle idee romantiche su Cervantes. Sismond de Sismondi, nella sua

De la littérature du Midi de l'Europe (1813), si dimostra docile alunno dei tedeschi. Quando dice che il *Chisciotte* è un libro triste, fa eco al pensiero di Jean-Paul; le sue idee sulla *Numanzia* sono idee tedesche.

Negli anni dopo la caduta di Napoleone possiamo notare una certa ulteriore stanchezza nell'ammirazione tedesca per Cervantes. Tieck e La Motte-Fouché, come Federico Schlegel, evolvono verso un'interpretazione strettamente cattolica del romanticismo. Tuttavia, sono questi gli anni in cui Karl Solger elabora la sua estetica, che colloca al suo centro l'idea di ironia come soluzione del conflitto tra ideale e realtà: una forma superiore, la forma romantica, del «Witz». Una delle opere in cui si realizza questa superiore ironia, che vede tutto dall'alto, con superiore indifferenza e lucidità, è il *Chisciotte*. Solger non ebbe discepoli. «Les temps n'étaient plus favorables à l'ironie romantique, ni aux purs concepts esthétiques» (p. 456).

In quegli stessi anni, verso il 1820, Hegel meditava la sua *Estetica*, che dà del *Chisciotte* un'interpretazione sociologica. L'eroe romantico, come Chisciotte, lotta contro la società, ma inutilmente: contro la società è impotente, e resta vinto e ridicolo. Hegel prende posizione contro Chisciotte: «le romantisme abjure, avec Hegel, le subjectivisme d'autrefois et se prépare à des tâches nouvelles» (p. 460). Con Hegel, aggiungeremo noi, come per certi aspetti con Solger, la cui ironia implica l'impassibilità dell'autore di fronte alla sua opera, e come già in Herder, abbiamo anticipazioni di posizioni realiste, che talora sembrano un ritorno al passato.

Dopo il 1820 la Germania non poteva più avere per la Spagna i sentimenti del 1808. Il trionfo della Germania e il disordine della vita politica spagnola avevano invertito la posizione rispettiva. Lo stesso Guglielmo Schlegel, che inclina sempre più verso il protestantismo, si allontana dalla letteratura spagnola. Chi resta fedele a Cervantes, come negli anni giovanili, è Tieck, che ritorna alla sua antica idea di scrivere un libro su Cervantes; pur non giungendo a scrivere, o a pubblicare, tale libro, Tieck lascia parecchi scritti sul suo autore. Incorreggibile bibliomane, come definisce se stesso, giunge a un livello d'informazione che gli permette di disprezzare l'approssimatività della documentazione altrui, per esempio di Bouterwek. Tieck non considera un'opera isolatamente, ma la tratta come sintesi di genio individuale e di società: il genio, na-

turalmente, non si lascia trascinare dall'ambiente, ma crea un nuovo ambiente. Fedele nei decenni alle idee del suo amico Federico Schlegel, Tieck afferma che il *Chisciotte* suscitò entusiasmo perché era esso stesso figlio dell'entusiasmo. Riso ed ammirazione si uniscono inseparabilmente nel nostro spirito, quando pensiamo a Chisciotte. Questi volle trasferire nella vita il suo ideale, e in tal modo cadde nel ridicolo. Ma Tieck si rifiuta di separare il mondo reale dal mondo poetico. *Don Chisciotte* è l'unica opera in cui si realizza la conciliazione degli opposti: è la più splendida manifestazione dell'ironia romantica: l'opera, si intenda bene: il personaggio è ridicolo perché ha perso il senso dell'ironia. Le cosiddette digressioni del primo *Chisciotte*, aggiunge Tieck, rifacendosi anche in questo a Solger, sono perfettamente pertinenti, soprattutto la più bella e la più attaccata, *El curioso impertinente*: chi non lo comprende non comprende niente del *Chisciotte*; il piano del *Chisciotte* è ammirevole. Tieck, le cui *Novellen* pure riflettono la sua intima relazione con Cervantes, elabora «tout le travail que fait la critique romantique autour du poète espagnol» (p. 560). «Son nom domine les études hispaniques de toute cette époque» (p. 572).

Tra gli epigoni del romanticismo tedesco Bertrand colloca Heine, che per tutta la sua vita lesse ed amò il *Chisciotte*. «Heine, élève infidèle de Guillaume Schlegel, accepte intégralement l'interprétation du critique romantique». «Avec Heine, l'ironie romantique, après avoir tout détruit autour d'elle, se retourne contre elle-même et fait la critique de son propre idéal. Pour la première fois, l'école romantique est accusée en bloc de donquichottisme» (p. 584). Grillparzer comincia come ammiratore di Calderón, ma poi «se détourne du romantisme, découvre la puissance réaliste du théâtre de Lope» (p. 583); polemizzando contro Tieck, nega la pertinenza delle digressioni del *Chisciotte*, opera che tuttavia ammira per il suo realismo. Per Vischer il *Chisciotte* è un'anticipazione del romanzo realista. Siamo già al quinto decennio del secolo: in Schack, in Schmidt, Bertrand rintraccia resti del romanticismo; più ne trova in Eichendorff, «le dernier romantique» (p. 603) tedesco. Ma si tratta ormai di studiare la «survivance des conceptions romantiques» (p. 603) in un'epoca che non è più romantica. «Il n'y eut pas une interprétation ni une imitation romantiques; chaque écrivain compris Cervantes selon son tempérament»; tuttavia ci fu una ispirazione generale: tutte le interpretazioni vede-

vano nel *Chisciotte* «une antithèse profonde et consciente entre ce qui est et ce que nous désirons»: questa concezione «constitue la véritable conquête romantique» (p. 631). Noi, conclude Bertrand, «admirons de préférence le naturel charmant du style, la musique enveloppante de la phrase, la vie palpitante et passionnée d'un monde à la fois poétique et réel» (p. 632); ma «nous ne pouvons plus nous refuser à chercher le sens profond, ésotérique, mythologique de l'oeuvre» (ibid.).

L'opera di Bertrand, che si occupa anche degli influssi di Cervantes sulla creazione letteraria dei romantici tedeschi e delle traduzioni, aspetti che qui dobbiamo trascurare, pur rendendoci conto delle loro interrelazioni con lo sviluppo della critica, resta come un contributo fondamentale a un tema tanto importante quanto poco conosciuto ai suoi tempi; e direi anche nel nostro, precisamente per la scarsa conoscenza dell'opera di Bertrand come delle successive sul tema, da parte da un lato dei cultori della letteratura tedesca e dall'altro dei cervantisti. Bertrand si occupa di Cervantes in generale, non del solo *Chisciotte*; ma risulta che il programma iniziale di Federico Schlegel, l'idea di un Cervantes totale, è restata in parte irrealizzata, da parte dei romantici tedeschi ed un poco da parte dello stesso Bertrand. Senza dubbio i romantici hanno incluso nel loro Cervantes la *Numanzia*, le *Esemplari*, il *Persile*. Ma hanno trascurato altre opere, alcune delle quali molto significative, come gli *Intermezzi*.

Bertrand segue essenzialmente un ordine cronologico, vale a dire l'ordine più naturale e più rivelatore delle complesse implicazioni della realtà. In tal modo Herder e Goethe, naturalmente anteriori agli Schlegel nella prospettiva generale della letteratura tedesca, appaiono influiti dagli Schlegel nei loro interessi cervantini. Malgrado questo, poteva risultare opportuno e fecondo un altro approccio della critica cervantina del romanticismo tedesco; un approccio che, individuando diverse posizioni di fronte a Cervantes, giungesse a captare la complessità del dialogo o del conflitto tra di esse nello sviluppo diacronico: è il metodo adottato dallo scritto più incisivo tra quelli che si occuparono del tema tra le due guerre: *Zur Entwicklung der europäischen Quijote Deutung*⁴, di

4. In *Romanische Forschungen*, 1940, pp. 228-264. Meier non utilizza (e poco poteva utilizzare) M. H. Neumann, *Cervantes in Deutschland*, in *Die neueren Sprachen*, 1917, pp. 147-162; 193-213. Alcune considerazioni, «obendrein gekürzt», espresse in una con-

Harri Meier. Meier non si propone di raccogliere nuovi materiali, benché occasionalmente lo faccia; gli importa piuttosto riflettere su un tema centrale, poiché, come afferma all'inizio del suo scritto, «in nessun luogo ci si presenta lo sviluppo della coscienza europea nelle forme superiori del ridicolo in un modo così complesso e chiaro come nella storia dell'interpretazione del *Chisciotte*» (p. 228). Le interpretazioni francesi del secolo XVII e XVIII si fondano sull'affermazione del carattere satirico dell'opera; un abisso separa tale interpretazione da quella, prevalentemente inglese, che copre il nostro personaggio «colla cappa della simpatia» (p. 235). Meier pone in rilievo le posizioni di Shaftesbury e di Fielding. Nel *Joseph Andrews* di questo si intrecciano in modo tale l'elemento comico e l'ideale che non si possono separare. In Fielding e in altri inglesi si prepara l'interpretazione dei romantici tedeschi. È sorprendente che nessun tedesco abbia trattato il tema di Cervantes nel romanticismo tedesco, afferma Meier. Il lavoro di Bertrand gli sembra interessante ed ampio, ma trova che in esso le diverse interpretazioni non risultano sufficientemente caratterizzate nel loro sviluppo storico. Distingue pertanto sette tratti interpretativi, che naturalmente a volte si combinano. C'è uno sviluppo da un'interpretazione derivante dagli esempi francesi ed inglesi ad un'interpretazione tedesca; ma molto limitatamente si può parlare di una linea cronologica; è pure difficile separare i diversi gruppi, illuministi classici romantici: per esempio, i romantici tedeschi non erano anticlassici.

Una prima interpretazione è la satirica-attivista. Si interpreta l'opera come opera polemica. In questo coincidono gli illuministi, che considerano il *Chisciotte* come un'azione contro la religione cattolica (ancora nel 1805 Eberhardt lo interpreta in tal modo) e

ferenza, e che «machen natürlich auf Vollständigkeit keinen Anspruch», come afferma lo stesso autore, raccolse H. Petriconi sotto il titolo *Kritik und Interpretation des Quijote*, in *Die neueren Sprachen*, 1926, t. xxxiv, pp. 330-342. Sorprendentemente, pare che Petriconi ignori quasi tutto dei giudizi dei romantici tedeschi su Cervantes. Non cita nemmeno l'opera di Bertrand. L'aspetto nuovo della interpretazione inglese del secolo XVIII, afferma Petriconi, consiste nel fatto che verso la metà del secolo XVIII don Chisciotte comincia ad ispirare compassione: «In diesem Worte «Mitleid» haben wir sozusagen den Angel- und Wendepunkt in der Beurteilung des Romans vor uns». Chisciotte cessa di essere soltanto una figura comica: «von dem Augenblicke beginnt sein Charakter schon ins Tragische zu spielen» (p. 331). Più studia la critica spagnola. Quanto poco sia conosciuto il libro di Bertrand dimostra anche lo scritto di L. Bergel *Cervantes in Germany*, in *Cervantes across the Centuries, a quadricentennial volume* edited by A. Flores, New York, 1947, pp. 305-342, che non lo cita né lo utilizza.

il cattolico e metternichiano Federico Schlegel del 1808-9. L'interpretazione nazionale e realista ha il suo ascendente in Francia, benché Herder, il primo che la elabori, capovolga l'interpretazione illuminista: per Montesquieu il *Chisciotte* è la parodia della sua nazione fatta dall'unico spagnolo europeo; per Herder, Cervantes è il pittore solidale del suo paese. Negli anni 1808 e seguenti la Spagna è la nazione della cavalleria e del valore, e Cervantes è l'uomo di Lepanto, oltre che l'autore del *Chisciotte*: data la situazione politica, si ammira in Cervantes questa coincidenza di poeta e di soldato. Alcuni anni prima, 1799-1801, quelli della traduzione di Tieck, si era data un'interpretazione estetica soprattutto nei *Gespräche über die Poesie* (1800) di Federico Schlegel. Il *Chisciotte*, dice Federico, corrisponde nella sua composizione non a un criterio logico e casuale, ma alla natura della fantasia. Anche l'inserzione delle novelle si può giustificare solo da questo punto di vista. Questa interpretazione si esprime nella comunicazione di sensazioni e di impressioni; una vera analisi letteraria manca in quest'epoca, nota Meier, e, quando si trova un'interpretazione che si possa chiamare filosofica, lo è in forma accidentale.

Più importante della prima è l'interpretazione simbolica o idealistica, la cui origine, «siccome non è ancora stata scoperta, si attribuisce ai romantici tedeschi, cosa che si giustifica solo limitatamente» (p. 250). Nel 1795 si stampa il libro di Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Il poeta «sentimentale» e moderno si trova secondo Schiller tra due rappresentazioni e sensazioni opposte: quelle della realtà come limite e quelle della sua idea come Infinito: la tensione tra questi due elementi la troviamo in alcune opere moderne, tra cui il *Chisciotte*. Così Schiller apre alla critica cervantina una strada nuova, anche se in rapporto coll'interpretazione inglese. Da questa maniera di considerare l'opera nasce, al di là dell'affermazione della polarità del personaggio di Chisciotte, la contrapposizione tra i personaggi di Chisciotte e di Sancio, come la troviamo per la prima volta in Guglielmo Schlegel. Nel 1802-3 Schelling si occupa del romanzo, trovandovi la fusione tra l'identità di natura e libertà, dell'epos, e la contrapposizione tra libertà e determinazione, del dramma. Il romanzo crea una nuova mitologia, dovuta al genio di un solo uomo. «Basta pensare al *Chisciotte*», continua Schelling, per comprendere cosa significhi questo: Don Chisciotte e Sancio sono due figure mitologiche, che tuttavia si distinguono dalla mitologia ingenua, prefilosofica, per-

ché sono nate su terreno filosofico.

Un nuovo stampo acquista l'interpretazione idealista in Jean-Paul e nelle sue meditazioni sull'umorismo. Jean-Paul dà un nuovo contenuto all'antitesi introdotta da Schiller. L'umorismo è, per Jean-Paul, non uno stato o una proprietà psicologica, ma una «totale Lebenshaltung», un comportamento d'insieme di fronte alla vita; ed è una categoria estetica quando concilia nell'arte il finito del mondo e l'infinito dello spirito. Dell'umorismo così inteso il *Chisciotte* è l'espressione più fedele. Diverse continuazioni di questa speculazione sull'umorismo troviamo in Hegel, in Solger, in Kierkegaard.

Un altro filone della critica cervantina tedesca è l'interpretazione storico-culturale. Nel 1800 Tieck interpreta il *Chisciotte* come espressione della spontaneità del secolo XVI. Federico Schlegel nel 1808 considera l'opera come espressione del mondo medioevale. In Hegel i concetti di ideale e di reale acquistano un significato storico: la cavalleria medioevale viene rimossa dalla realtà contemporanea. Con la morte di Hegel termina, secondo Meier, l'epoca creativa della critica tedesca sul *Chisciotte*. Heine, Schopenhauer, Grillparzer, Nietzsche interessano, per questo aspetto, in quanto continuano le interpretazioni classico-romantiche.

Il lavoro di Meier si caratterizza per la sua profondità speculativa; nei confronti di Bertrand, ha soprattutto il merito di mettere in rilievo l'apporto di Schiller, e quindi l'inseparabilità di classicismo e romanticismo nell'estetica tedesca; d'altra parte, non troviamo in Meier, e troviamo in Bertrand, l'interesse per il Cervantes integrale a cui pensava Federico Schlegel; e se Bertrand non giunge a distinguere tanto perspicuamente come Meier i diversi aspetti dell'interpretazione del *Chisciotte*, ci dà un'impressione più viva delle relazioni temporali e della concreta coincidenza in determinati autori dei filoni interpretativi.

Nel suo libro su *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*⁵, Werner Brüggemann riconosce che le ricerche di Bertrand restano fondamentali, perché egli è riuscito a tener conto del contesto letterario e dello storico, e per aver registrato i particolari senza perdere il sentimento dell'insieme (p. 48): riconoscimento che senza dub-

5. Münster, 1958, pp. 380 (*Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, II Reihe, 7 Band).

bio corrisponde anche al pensiero di Meier. Brüggemann studia la presenza cervantina nel romanticismo tedesco essenzialmente in una prospettiva cronologica; tuttavia rileva certe linee interpretative. Federico Schlegel considera Cervantes come uno degli esempi della poesia moderna, come elaboratore d'una mitologia personale e cosciente, come fondatore del romanzo romantico. Il romanticismo raramente tentò di indicare come e dove Cervantes realizzò la forma d'arte che i romantici sognavano; dove la burla si trasformi in ironia romantica, vale a dire si elevi ad una sfera poetica in cui confluiscono il serio e il comico, e il soggettivo si oggettivizza. Il concetto romantico di ironia porta alla giustificazione di *El curioso impertinente* e degli episodi marginali riguardanti il prigioniero, Cardenio ecc.: «multipli sono le relazioni che uniscono questi racconti apparentemente senza relazioni con l'azione principale» (p. 82). Oltre ad un'ironia di concezione c'è un'ironia di composizione. L'arte di Cervantes ha tratti allegorici; i colori, il paesaggio hanno significati simbolici, aggiunge Brüggemann, che in questo caso, come in altri, tralascia di considerare le interpretazioni romantiche come qualcosa di storiabile, e si propone di continuare per conto suo l'interpretazione romantica. Ed in realtà questa è l'utilità dello studio della storia della critica: che ci stimola a continuare per nostro conto, sulla strada talora appena intravvista da altri, armati di un'esperienza storica che questi non potevano avere. Pure nello spirito del romanticismo si collocano i tentativi di Brüggemann di caratterizzare l'opera e i personaggi di Cervantes paragonandoli con quelli di altri autori massimi.

I primi romantici definirono il concetto di classico in contrapposizione a quello di romantico, affermando che il mondo antico, dopo l'introduzione del cristianesimo e l'invasione dei germani e degli arabi, non può più servire di modello ai moderni, come dimostra il classicismo francese. L'iniziale unità dell'Europa si ricorda non come un passato concluso, ma come un progetto di futuro. Le più alte creazioni della letteratura europea, secondo Guglielmo Schlegel, sono non solo espressioni nazionali ed interessanti nel tempo, ma anche universale ed imperitura poesia. La loro legge essenziale è il contrasto, che si amplia fino a diventare contrapposizione fondamentale e tragica del mondo e degli uomini. «Le opere di Cervantes, ed ancor più quelle di Shakespeare, resteranno per noi il centro da cui possiamo dominare il passato e comprendere il presente ed il futuro», continua Guglielmo Schlegel. Cervan-

tes è il punto d'orientamento per la valutazione romantica della letteratura spagnola. La Spagna è una nazione specificamente romantica, a causa delle sue mescolanze e per il fatto di non aver rotto i suoi vincoli col Medio Evo, coll'età in cui l'Europa costituiva un'unità.

Tutte queste considerazioni antepone Brüggemann al suo studio sulla presenza di Cervantes nella creazione letteraria tedesca. È questo un aspetto che egli, come Bertrand, studia ampiamente, e che senza dubbio ha rapporti con l'interpretazione di Cervantes ad opera della critica romantica. Per esempio, appare chiaro dall'analisi che Brüggemann fa delle opere di Novalis che, se don Chisciotte è un personaggio congeniale al romanticismo tedesco, «la grossa figura dello scudiero farebbe saltare un'opera come *Ofterdingen*, come in generale la figura di Sancio Panza nella sua pienezza vitale non trova spazio nel romanticismo» (p. 191). Ma qui dobbiamo prescindere da questo aspetto dello studio di Brüggemann, che aggiunge parecchio (per esempio per quanto riguarda Kleist ed Hoffmann) alle ricerche di Bertrand.

Brüggemann difende appassionatamente le idee dei protoromantici e di Tieck, che più di ogni altro ad esse restò fedele, contro Grillparzer, che, polemizzando contro Tieck, pare rivalutare la concezione illuminista del *Chisciotte*; così come difende Federico Schlegel dagli attacchi di Hegel. Particolare rilievo concede, tra gli epigoni del romanticismo, a Heine. Heine vede il romanticismo come cosa passata, ma concepisce il *Chisciotte* in modo influito dai romantici; egli sente una particolare attrazione verso Cervantes, pur interpretando l'ironia cervantina in modo diverso nelle diverse occasioni, e benché nello scritto *Die romantische Schule* (1832, pubblicato nel 1836) inclini ad individuare nel personaggio di Amleto la personificazione della sua ironia come interpretazione della vita. «La ironia di Heine è forma della sua esistenza, ed in conseguenza anche il bifronte cavaliere della Triste Figura si trasforma, come specchio della sua esistenza, in un sognatore, il cui cosciente chisciottismo è nello stesso tempo la sua natura e la sua maschera» (p. 255).

Alla fine del suo libro, Brüggemann studia l'interpretazione romantica di Cervantes in relazione con la critica cervantina spagnola del nostro secolo. Effettivamente, le idee che un Ganiwet o un Unamuno esprimono hanno un ascendente romantico; ma quest'ultima parte, specialmente le pagine che vorrebbero servire da

ponte tra la critica dei romantici tedeschi dell'inizio del secolo XIX e la critica spagnola dei primi decenni del secolo XX, appare la più incerta e rapsodica. Il fatto è che, mentre per quanto riguarda il romanticismo tedesco Brüggemann lavorava sulle sicure fondamenta di Bertrand, di Meier e di altri, ed aggiungeva validi contributi soprattutto nel senso di un minuto esame dei testi, quello che veniva dopo risultava molto meno organizzato in una prospettiva qualsiasi. Il fatto è che, per quanto riguarda Cervantes, solo la critica romantica tedesca è stata oggetto di esami del vigore e dell'impegno degli studiati; se passiamo, ad esempio, ad esaminare la critica cervantina francese od inglese della stessa epoca ci troviamo spesso al punto di partenza di Bertrand, cioè all'onesta piattaforma costituita dalla bibliografia di Leopoldo Rius.

LA POESIA DI PHILIP LARKIN

Molte cose si sono scritte intorno alla poesia di Philip Larkin, definita di volta in volta elegante, nostalgica, o volutamente secca e aliena da sentimentalismi, intimista, piccolo-borghese, frutto di un raffinato epigonismo e quindi incapace di trasmettere una genuina emozione, oppure altrettanto ricca di sorprese sostanziali della poesia di W. H. Auden. In alcuni casi si può senza esitazioni accusare coloro che hanno emesso tali giudizi d'essere stati frettolosi e quindi scorretti, altre volte, com'è vero di A. Alvarez il quale ha aggiustato il suo tiro in tempi recenti nei confronti di Larkin (ed è suo infatti il paragone con la poesia di Auden), è da riconoscere una assoluta serietà ed integrità morale nei confronti di una voce singolarissima in tutta la produzione poetica europea. L'evento responsabile del traviamiento di tanta critica al cospetto della poesia di Larkin è presto individuato: detta poesia è apparentemente fondata su di una serie piuttosto densa di ben decifrabili luoghi comuni. È quindi opportuno procedere in primo luogo ad una rassegna di tali luoghi comuni e ad una sia pur sommaria analisi degli stessi, per poter usare degli strumenti più adatti a mettere in luce quell'elemento di «sorpresa» che anche il lettore meno smaliziato eppur sensibile avrà almeno vagamente potuto cogliere forsanche senza saperlo individuare.

Certamente prima ancora che nel linguaggio di Larkin, i luoghi comuni più appariscenti della sua produzione poetica sono da riscontrarsi nella materia che egli tratta. Il suo personaggio più ricorrente è una figura che Larkin può aver tolto di peso dal suo vicino di casa, o compagno di lavoro, e molto spesso è il riflesso, indagato allo specchio dal poeta, dell'uomo Larkin. Si tratta di una figura antieroica di borghese, appartenente al cosiddetto ceto medio, la cui vita si svolge con estrema regolarità tra ufficio e casa, abitatore d'un mondo suburbano con abitudini talmente radicate da rendere pressoché automatico il compimento d'ogni singolo at-

to della sua vita: il recarsi al lavoro per sei giorni alla settimana, la frequentazione della chiesa per il servizio domenicale, le vacanze estive in una spiaggia affollata, la visita ad un familiare in una città vicina, e l'altrettanto rituale viaggio a Londra del provinciale durante i giorni che in gergo impiegatizio italiano si chiamerebbero il «lungo ponte» di cui gli inglesi godono intorno alla domenica e il lunedì di Pentecoste.

Questi e infiniti altri motivi simili sembrerebbero far parte di una ripetizione a tavolino, ma pur sempre ripetizione pura e semplice, delle condizioni di vita di una società più o meno opulenta, più o meno soddisfatta. È bene subito affermare come un accento maggiore debba essere applicato al «meno» piuttosto che al «più», per sgombrare il campo dal sospetto che Larkin si accodi a tanti scrittori ossequiosi innografi del capitalismo, pur sotto la veste di sofferenti di una specie di recondita malinconia, d'incerta e non rivelata origine. Tuttavia proprio a proposito dei sentimenti di insoddisfazione piccolo-borghese, altri luoghi comuni sono sciorinati nella poesia di Philip Larkin. Essi sono, per fare ancora qualche esempio, una ricorrente invidia per tutti coloro che hanno il coraggio di scrollarsi di dosso la servitù del lavoro dipendente, accettato per l'unico vantaggio della sicurezza che offre, della regolarità e tranquillità, dell'assenza di preoccupazione per il domani, e per l'ancora di salvezza costituita dalla pensione contro invalidità e vecchiaia. L'invidia è soprattutto diretta a il coraggio che quella gente ha di vivere alla giornata, magari come vagabondi ma liberi.

La persona che nicchia dentro il piccolo borghese, appartiene alla categoria dei «toads» dell'omonima poesia, e dell'anfibio di cui portano il nome hanno i caratteri assegnati dalla lingua popolare inglese, di viscidità, ossequiosità, servilismo e codardia. Milioni di uomini aggiogati al carro del lavoro, anch'esso alienato, dell'ufficio, si lamentano, almeno in un pubblico di amici e conoscenti, di tanto in tanto, di non possedere quel tipo di coraggio, e sanno anche che col trascorrere degli anni le catene che li legano al «posto fisso», con tutte le consuetudini cui porta sul piano dei consumi, si faranno sempre più tenaci e difficili da spezzare. Ciò fa parte di una filosofia spicciola tanto diffusa da non passare senza obiezioni e messe a punto nemmeno al livello di chiacchierata al bar: si può sostenere infatti che non occorre alcun coraggio per scegliere di fare il vagabondo, bensì è sufficiente l'incapacità di adattarsi alle

regole di un minimo di spirito di corpo richiesto dalla istituzione capitalistica del lavoro, qualsiasi ne sia la branca nella quale si abbia accesso, per venirne estromessi e risospinti verso quel tipo di vita reietta.

Si dirà di più: c'è una voluta miopia in quei versi di «Toads» in cui si osserva come il vagabondo si nutra di mele cadute dagli alberi e di sardine in scatola, ed abbia compagne magre come spelacchiati cani da corsa. Infatti, non molto si discosta dalla loro la dieta offerta alle masse suburbane dai «supermercati», mentre per quanto riguarda le «compagne magre», si può osservare che la magrezza della donna è diventata, da una generazione o due ormai, l'ideale della borghesia di molte metropoli moderne, da Nuova York ad Hong Kong a Parigi etc. Si tratta, se così si può dire, di una miopia autoindotta, e non occorre nemmeno scorrere le pagine di Larkin critico pubblicate in riviste come *London Magazine*, perché già in molte parti della sua produzione in versi l'aperta polemica contro coloro che pretendono di essersi scrollati di dosso il provincialesimo inglese e di vedere le cose dall'alto, indica un suo completo rifiuto a voler interpretare la realtà che ha sottomano se non con il punto di vista del personaggio perfettamente integrato, lontano da ogni spirito di rivolta o di semplice rivalsa, scettico sulle possibilità che gli sono offerte, a lui individualmente, di vie di uscita e, quel che più conta, praticamente ignaro delle ragioni storiche della sua condizione, vagamente sentita come abietta, quasi che la sofferenza del lavoro o, secondo Larkin, il fastidio del lavoro, non sia un dato particolare d'un contesto politico-sociale, ma una fatalità cosmica.

È ovvio che, data questa scelta, vengono spalancate al luogo comune nella poesia di Larkin porte cancelli e chiuse, tanto che si potrà assistere ad una cataratta di luoghi comuni. Se si volesse adoperare una facile definizione, si potrebbe descrivere questo atteggiamento di Larkin neo-populistico, ma tale aggettivo alquanto sfruttato potrebbe adattarsi a una lunga serie di poeti, inglesi e no, e perciò avrebbe un potere rivelatorio tenue, del tutto insoddisfacente. Gioverà invece illustrare altri punti, dopo quello dell'atteggiamento di fronte al lavoro, della vasta materia neutra che dà alimento alla poesia di Larkin. Fastidio egli esprime anche nei riguardi della vita domestica, anzi più precisamente, per le pareti e gli oggetti che compongono la sua casa. Parecchi sono i componimenti che ospitano tale sentimento negativo, ma il più rap-

presentativo è forse «Poetry of Departures»¹, dove il personaggio che parla in prima persona e che, come si è già accennato, può essere tanto Philip stesso quanto il suo vicino di casa o il collega d'ufficio, dice chiaramente di detestare la sua stanza e l'arredamento, scelto tra quello che più le si addiceva, e i libri e il buon letto, tutte cose che «non valgono un accidente». Persino la città natale di Larkin, Coventry, nella quale egli ha trascorso l'infanzia, come descritta in «I Remember, I Remember», è un luogo che pur con tutti i suoi ricordi niente affatto spiacevoli, non fa sorgere in lui il desiderio del ritorno alle origini, anzi, gli vediamo negare ogni importanza affettiva di tali origini. Così come la stanza che ha preso in affitto, anche la città natale disattende la sia pur vaga aspirazione ch'egli ha di identificarsi con un luogo, un ambiente.

La patria di quest'uomo è indifferentemente dove lo porta il lavoro, e tale atteggiamento è parte di un processo affatto comune a interi settori della popolazione di paesi evoluti, i quali sperimentano una graduale e forse inarrestabile sostituzione dei valori legati da secoli al nucleo familiare od a quello della piccola comunità da parte dello Stato con tutte le sue istituzioni sociali che prendono ogni cittadino singolarmente sotto un'ala protettrice. In tale tipo di cittadino è assente la sensazione di avere radici, ma non si tratta di una sensazione di cui si ignora la qualità, soltanto è diventata pura chimera. In «Places, Loved Once», il poeta ci comunica il senso di una fondamentale privazione, che diminuisce l'individualità della creatura umana, tanto che il nome stesso che porta sembra non aver più un suo esatto significato, mancando finora («to this day») un *ubi sit* della propria persona, del proprio luogo. Sia detto per inciso, questa *waste land* di Larkin non ha niente a che spartire con quella di Eliot. Alle spalle di quella di Eliot v'è la fosca tragedia della Guerra Mondiale, mentre persino parlare di bomba atomica a proposito di Larkin è vuota retorica: per quanto concerne la sua poesia, questo formidabile evento storico avrebbe potuto anche non essersi verificato.

E non soltanto le normali categorie dello spazio così come venivano configurate in un contesto umano, sono state corrose da una di-

1. Nella raccolta *The Less Deceived*, di cui si parla più sotto. Alla stessa raccolta appartengono «I Remember, I Remember», «Places, Loved Once», «Lines... ecc.», «Maiden Name» e «Next, Please».

stinta sfiducia nella rilevanza che hanno per lo svolgimento delle vicende umane certi criteri di umanità e di coerenza, ma anche per il tempo si verifica, nella poesia di Larkin, una apparente confusione di dati, eccezion fatta per il passato, il quale resta immobile, pietrificato, offrentesi ad una analisi il più possibile corretta, perché facilmente sfrondabile da sentimentalismi e facilmente estraibile da un cumulo di menzogne ed adulterazioni. In «Lines on a Young Lady's Photograph Album», la signorina che appare nella fotografia è ancora bella e giovane, e non importa affatto quel che le accadrà nel futuro: unita ai vari tratti dell'ambiente che fa da sfondo nella fotografia, ella appartiene a un mondo ormai *démodé*, e questo solo fatto strappa le lacrime al poeta. In occasioni del genere Larkin si sente libero di dare sfogo alle sue emozioni (egli lo dice chiaramente), e può essere di fronte ad una vecchia fotografia come ad una vecchia lettera: vedasi l'altra poesia «Maiden Name».

Questo senso del periodo – un decennio, un lustro – marcato da certo tipo di moda nell'abbigliamento, da certe testate di giornale, da certa foggia degli arnesi o dei veicoli, da certa prevalenza nel gusto per determinati volti di donna, e da mille altre sfumature d'abitudini di vita, irrecuperabile in un breve volger d'anni, è tipico di tempi recentissimi, inconcepibile in non lontane epoche, nelle quali mode ed abitudini di vita mutavano forse repentinamente, ma non ad ogni volger di luna, anzi ad intervalli lunghissimi di tempo, per cui poteva accadere che nel ritratto d'un proprio antenato si vedevano riflessi non soltanto i lineamenti del giovane di famiglia, ma anche un suo modo d'atteggiarsi e di vestire. Con ciò si vuol dire che allorquando Larkin si commuove per un tempo di cui si conservano reliquie e ricordi non particolarmente eccitanti, lo fa proprio perché i particolari, una volta familiari ed ora negletti e fuori moda, appaiono tanto più vividi per l'abito mentale acquisito dalla *middle class*: la vita è programmata in modo che il presente sia dominato da una superficiale frenesia e dinamismo, e da una sostanziale assenza di eventi drammatici, perciò acquista dramma questo mutar di stagioni, e ci si commuove davanti ai *souvenirs* di luoghi, oggetti e persone, che quando eran raggiungibili, avevamo guardato distrattamente. Il senso, anch'esso risaputo, di assurda proiezione dell'uomo d'oggi, è bene illustrato da «Next, Please», dove è detto che tutti siamo «too eager for the future», tanto che il tempo presente ci appare sempre come un tempo di perenne attesa.

Inutile a questo punto continuare una disamina di ciò che nella poesia di Larkin appare come luogo comune, come materia scontata, perché dagli esempi che si sono fatti si può già stabilire che egli ripete nella sua produzione quella critica della società urbanizzata, industriale, dei consumi, che formulata inizialmente dalle classi intellettuali, penetra sempre più larghi strati della popolazione, anche quelli meno privilegiati. Ed in Larkin tale critica rimane entro limiti apparentemente modesti, perché nulla che possa suonare radicale contestazione del sistema si estrae dalla sua produzione poetica. Come dire, se ci si consente la metafora, che Larkin non brandisce una bomba Molotov, ma usa proiettili meno offensivi, o anzi, ricorre ad un'arma che si riconosce tipica del giornalismo d'oggi, e che molta poesia odierna ha fatto sua, cioè la fotografia, per il fine che essa si pone in mani di professionisti, e non si vuol dire del dilettante. Un poeta siffatto si propone di darci una visione quanto più precisa e fedele della realtà, o meglio di scorci d'essa, che ha intorno a sé. Sogno e fantasia, epica e folklore, mito, idealizzazione, coreografia sono deliberatamente abbandonati. Quel che risulta allora è la speciale sensibilità del poeta, la quale ha sempre contato in tutte le epoche ma cedeva alquanto delle punte estreme, meno assimilabili da parte del pubblico, per uno sforzo di oggettivazione o per una specie di pudore del poeta, ed ora invece condiziona imperiosamente, e verrebbe fatto di dire in modo opprimente, la visione del mondo circostante rappresentata nella sua poesia. Si tratta cioè di una forma di realismo stravolto, di un'arte nella quale l'organismo fisico e spirituale dell'artista, ossia il suo modo soggettivo d'essere e di sentire è la prima cosa che il critico dovrebbe cercare di definire.

Giunge a questo punto necessario dare sia pure pochi cenni intorno alla biografia ed alla carriera letteraria di Larkin. Nato a Coventry nel 1922, Philip Larkin trascorse in quella città l'infanzia e l'adolescenza, fino al diciottesimo anno. Nel 1940, riformato dal servizio militare, andò ad Oxford a specializzarsi in Inglese, e quivi strinse amicizia con Kingsley Amis e John Wain. Nel 1943 assunse il primo impiego di bibliotecario in una piccola città dello Shropshire. La sua prima raccolta poetica, intitolata *The North Ship*, appare alle stampe nell'agosto del 1945. Cosa che spesso accade ai poeti, ad esempio a Thom Gunn con il suo *Fighting Terms*, Larkin sarà in un secondo tempo insoddisfatto di questo suo primo volume di poesia, e lo definirà una «mistura in parti uguali di

cascami di Yeats e di mancanza assoluta di qualcosa da dire». Edward Lucie-Smith osserva come Larkin sia ottimo critico della sua poesia, ma, verrebbe fatto di aggiungere, un critico talvolta troppo severo. Due romanzi di Larkin compaiono alle stampe uno di seguito all'altro, rispettivamente nel '46 e nel '47, e sono *Jill*, e *Girl in Winter*. Dal 1946 al 1950 è assistente bibliotecario allo University College di Leicester. Successivamente passa al Queen's College di Belfast. Proprio mentre è a Belfast, nel 1951, una sua raccolta poetica, intitolata *XX Poems*, viene da Larkin spedita a notissime figure della letteratura contemporanea, e tra le più varie. Intorno a questa raccolta si forma quello che migliaia di scrittori d'ogni paese conoscono bene: la congiura del silenzio. Nel '55 Larkin assume l'impiego, sempre di bibliotecario, all'Università di Hull. Nello stesso anno compare il volume di poesie *The Less Deceived*, che raccoglie la sua produzione tra il 1945 e il 1954. L'anno successivo Robert Conquest lancerà la nota antologia *New Lines*, nella quale la figura di Philip Larkin ebbe al primo apparire il maggior spicco. Poeta non prolifico, Larkin pubblicherà una terza raccolta nel 1964, dal titolo *The Whitsun Weddings*. Al di fuori di questi volumi, poesie singole compariranno in riviste letterarie e giornali alquanto infrequentemente. Sembra qui necessario aggiungere altre due note biografiche utili: la prima, che l'hobby preferito di Larkin è la musica jazz, l'altra, che Larkin non si è mai sposato.

Per penetrare il valore ed il significato della prima raccolta di poesia, *The North Ship*, è d'obbligo la lettura dell'introduzione alla seconda edizione di mano di Larkin stesso. In essa compare la già citata affermazione a proposito della malia che Yeats operò sul primo Larkin, focalizzata su una invincibile attrazione del giovane poeta verso la «musica» di Yeats. A questo si può aggiungere poco, o soltanto l'affermazione che, oltre alle caratteristiche più propriamente pertinenti al linguaggio di Yeats, si osserva, in *The North Ship*, da una parte l'uso di alcuni simboli tipici di Yeats, come quello dello spaventapasseri², e dall'altra uno sfruttamento di temi cari al poeta irlandese, come la danza, il firmamento notturno, la preoccupazione intorno al tempo che scorre inesorabile. Altra affermazione fondamentale di quella introduzione di Larkin è il ri-

2. Cfr. il componimento xx: «I can / Never in seventy years be more a man / Than now – a sack of meal upon two sticks».

cordo che egli ha d'essersi svegliato alla poesia di Hardy, che inizialmente aveva a mala pena considerato come poeta, partendo da vecchi pregiudizi sul valore dell'opera poetica hardiana in confronto a quello concordemente attribuito all'opera narrativa.

L'influenza di Hardy è più sottile, meno appariscente di quella di Yeats, e perciò, come si avrà occasione di constatare, più duratura. In primo luogo, v'è un elemento della poesia di Hardy che indiscutibilmente deve avere attratto Larkin, ed è una minor preoccupazione per la componente formale, ossia linguaggio e metrica, rispetto alla scelta che il poeta deve operare tra i contenuti del suo poetare. Riuscitissimi sono in Hardy quei componimenti, sovente brevi, nei quali è dipinto l'atteggiamento di un uomo o di una donna, singolarmente presi, in un momento non necessariamente drammatico della loro vita, al quale egli applica una sottile psicologia per sondare quasi un unico dato della mente: il confronto tra nozione umana della felicità, e l'ingiuria che le misteriose leggi della natura le fanno negandola se non per brevi tratti, rari ed irripetibili.

Ad ogni modo, è relativamente facile definire i limiti dell'influenza di Yeats e di Hardy in Larkin. È più semplice elencare quel che non c'è in Larkin di Yeats e di Hardy, di quanto invece di loro non vi sia confluito. Sul piano del linguaggio mancano ad esempio, di Yeats le allocuzioni tipiche d'un suo periodo di mezzo ed in genere della sua produzione più matura: l'uso frequente della forma in *ing*, anche all'inizio di proposizione, delle esclamazioni che iniziano con un *O*, e della congiunzione *for* usata nel senso di «malgrado», o «per il fatto che». Così pure Larkin non assimilerà di Yeats la visione ciclica della storia, e certo suo senso di cataclisma imminente, nè associerà nella sua poesia Platone e Plotino alle divinità greche e alle persone vive della sua cerchia di affetti. Di Hardy mancheranno, ad esempio, gli interi componimenti dedicati a scene della natura, con animali, piante, paesaggi in assenza dell'uomo. E, più importante ancora, mancheranno di Hardy quegli inviti alla solidarietà umana per trarre almeno conforto e una sorta di difesa contro il destino crudele (Si ricorda «*O should not we two waifs join hands?*» di «*Why Be at Pains?*»).

Come bene si può comprendere, sono proprio queste esclusioni che contribuiscono maggiormente a definire la natura della poesia di Larkin. Il campo della sua poetica è infatti volutamente ristretto, la visione che egli ha del mondo non ha sviluppo, è testar-

damente ancorata alla convinzione che nulla può spezzare il cerchio di grigiore e di sostanziale pochezza della vita umana. Da *The North Ship* alle altre due raccolte scaglionate in anni lontani, non v'è altro divario che quello degli esiti formali e della adeguatezza della espressione poetica, alquanto manchevole ed incerta in *The North Ship*, giunta a rara perfezione nella susseguente produzione. Molte delle poesie della suddetta raccolta sono poesie d'amore, anche se si tratta quasi sempre di amore ridotto in cenere o, per essere più precisi, dell'impossibilità d'amare pur davanti alla visione di altri essere umani che sono capaci di una felicità spontanea nella loro innocenza, come la ragazza della XX, «I see a girl dragged by the wrists», o pur dopo una notte in cui il rito amoroso si è compiuto ma senza vera partecipazione, come nella XXXII, componimento questo aggiunto soltanto nella seconda edizione di *The North Ship* nel 1966, dove due versi come «Turning, I kissed her, / Easily for joy tipping the balance to love», ospitano quel sentimento crudo del maschio che conosce i gesti che facilmente appagano la donna, di cui è intrisa la prima raccolta poetica di Thom Gunn, *Fighting Terms*. Ma mentre in quella raccolta di Gunn il personaggio più ricorrente era quello dell'uomo arrogante, del «bullo» che passa da una conquista amorosa all'altra senza sentirsi legato a nessuno, qui, in *The North Ship*, più ricorrente è il personaggio che alla fine d'un amore, d'un'avventura, ritorna alla solitudine dolorosa. Leggiamo, nella VI, la conclusione di una visita tipica d'un certo costume nordico nel quale è pressoché totale la rassegnazione all'incomunicabilità:

Kick up the fire, and let the flames break loose
To drive the shadows back;
Prolong the talk on this or that excuse,
Till the night comes to rest
While some high bell is beating two o'clock.
Yet when the guest
Has stepped into the windy street, and gone,
We can confront
The instantaneous grief of being alone?

Della raccolta *The Less Deceived* la poesia probabilmente più nota e discussa è «Church Going», che trovò anche un posto d'onore nell'antologia *New Lines* di cui s'è detto sopra. Ad essa poesia venne assegnato il ruolo, esagerato come pare a distanza d'anni, di manifesto del «Movement». Le prime tre strofe descrivono una

scena che forse s'è perduta per sempre: un uomo che solo entra a visitare una chiesa in un momento in cui è vuota e non vi si celebrano funzioni religiose. È evidentemente sceso di bicicletta, come dimostra il gesto, diventato storico attraverso tanti osanna dei recensori e dei critici, con il quale egli si toglie le mollette di ciclista per un confuso e vago senso di rispetto. Nessuno più va in bicicletta oggi con i pantaloni tenuti da mollette a visitare una chiesa, in un'ora in cui essa è deserta. Questo di conservarci perciò atti, gesti, sentimenti di una vita quotidiana di un periodo tanto vicino a noi quanto irrimediabilmente sepolto, è un'altra qualità che si aggiunge a quelle già rilevate dalla critica all'apparire di questo componimento. Tuttavia dopo l'inizio famoso, come si diceva, delle prime tre strofe, la poesia procede con uno scarto inoltrandosi in una lunga trattazione di filosofia spicciola, con interrogativi rivolti al futuro e toni che ricordano la poesia sepolcrale.

Il vezzo di concludere un componimento anche breve con ragionamenti morali tutti ispirati al basilare grigiore ed insoddisfazione della vita piccolo-borghese, è un difetto di tanta poesia di Larkin, perché è come se egli sovrapponesse alla intuizione di una certa malattia dell'animo e ad una precisa descrizione dei suoi sintomi, una infarinatura teorica su cause ed effetti alquanto prosaica e priva di vera individualità. Là dove la commistione tra intuizione poetica e discorso generico quale si è or ora definita è del tutto accettabile, ad esclusione forse di una breve chiusa zoppicante, è nel componimento «Toads», nel quale soprattutto è felice l'accostamento della parola «toad» a «work». Con ciò Larkin dà una nuova equazione del lavoro. Fin dai tempi della Bibbia il lavoro era, nel suo aspetto negativo, al massimo definito come fatica e sudore della fronte; Larkin ci parla di un lavoro uguale a monotonia, repulsione, disgusto. Si tratta d'un sentimento oggidì largamente diffuso. Ciò che fa parte dell'invenzione del poeta è di aver saputo comunicare questo attraverso la presenza fisica del «rospo», col suo veleno nauseabondo («sickening poison»), col suo modo di stare appiattito e fermo con «hunkers as heavy as hard luck».

Avendo creato questo fantasma repellente, Larkin potrà con più forza esprimere in questa immagine: «Can't I use my wit as a pitchfork / And drive the brute off?» un'altra convinzione altrettanto diffusa della prima, cioè quella per cui ciascun impiegato in ruolo di subordine ritiene di avere un «wit», o meglio delle capacità, che non sono stati messi a profitto. Se la poesia e la lette-

ratura in genere è un'immagine nella quale un'intera classe sociale si specchia, come Sartre sostiene della letteratura borghese in *Situations*, allora la poesia di Larkin ha meriti notevolissimi, perché essa conferisce una forte carica di drammaticità alla alienazione, alla frustrazione ed al senso di impotenza della piccola borghesia, e in particolare di quel ceto la cui vita in termini economici dipende dall'impiego fisso. In margine, si può osservare come nel bel mezzo di «Toads», i professori, esattamente «lecturers», siano accomunati a «lispers, losels, loblolly-men, louts», il che strappa una risata cordiale. A questo proposito si può ricordare che Larkin asserisce in privato e pubblicamente di non aver mai voluto intraprendere la carriera di insegnante universitario, preferendo l'ufficio di bibliotecario perché si trattava d'un lavoro che poteva meglio disciplinare la sua vita.

Per riassumere, la «sorpresa» della poesia di Larkin sta singolarmente in questo: la capacità ch'egli ha di definire i sintomi di una *malaise* conosciuta, usando accostamenti, immagini, metafore d'una incisività e chiarezza insuperabili. Si può anche vederlo in grande rilievo in un'altra poesia sullo stesso tema del desiderio di fuggire dalla propria esistenza immiserita tra casa e lavoro. Si tratta di «Poetry of Departures», che inizia così: «Sometimes you hear, fifth-hand, / As epitaph: *He chucked up everything / And just cleared off,* / And always the voice will sound / Certain you approve / This audacious, purifying, / Elemental move». Questa prima strofe si iscrive perfettamente nel linguaggio del «New Movement». Mai in nessun altro contesto una terna di aggettivi come «audacious, purifying, elemental» hanno una connotazione meno enfatica di così, poiché non portano insito alcun senso di ottimismo, anzi più sotto il poeta definirà questa decisione, questa «elemental move», «a deliberate step backwards». Si tratta dopo tutto della determinazione di chi non si lascia interamente sedurre dall'idea d'una vita considerata dignitosa e serena all'ombra della bandiera dell'impiego sicuro.

Il linguaggio di quella espressione popolare in corsivo or ora citata è altrettanto elementare e purificatore nel senso che è esattamente espressione che si sente dire a proposito di chi, collega o lontana conoscenza, ha cambiato quella bandiera per un'altra. Espressioni consimili, dice più avanti il poeta, lo lasciano «flushed and stirred / Like *Then she undid her dress / Or Take that you bastard*». Questo è il momento più sorprendente di tutta la poe-

sia. Imprevedibile infatti è l'accostamento dell'emozione suscitata dalla notizia d'uno che ha rotto gli ormeggi ed ha preso definitivamente il largo, sparendo dalla circolazione, all'emozione suscitata dalla lettura di libri gialli o di novelle pornografiche, ovvero dalla visione di film d'uguale ispirazione. Tale accostamento, oltre a definire un primo sintomo, ne aggiunge un altro, e cioè quello del condizionamento umano operato in tempi recenti sui più diversi strati sociali, per il quale la maggior fonte di evasione è rappresentata dalla lettura o dalla visione di avventure che contengono scene d'un erotismo e d'una violenza semplicemente spropositati, tanto da apparire del tutto al di fuori del raggio delle possibilità anche remote che tali avvenimenti si verificano nella vita individuale. A Larkin bastano due versi o poco più per allacciare tale constatazione, che ora ha richiesto un certo numero di righe di presentazione, al più largo contesto del suo componimento poetico.

L'attualità di Larkin risiede soprattutto in queste rappresentazioni d'una realtà quotidiana e d'una sofferenza quotidiana in cui si riconoscono milioni di individui d'una determinata fetta sociale: ci dà riflessioni che l'impiegato può essere portato a fare percorrendo la strada dall'ufficio a casa e viceversa, che lo scapolo fa al momento del distacco dall'amica che gli ha tenuto compagnia, che l'uomo solo fa guardando il soffitto della sua camera, o, nelle ore libere, a passeggio senza meta, a osservare chiese, strade, o l'animazione d'un parco pubblico. Quando si distacca da questi temi ci può dare anche poesie molto belle, come «Wedding Wind», dove una donna esprime la sua felicità della prima notte di matrimonio con un sentimento che nulla ha di infiammato, lontano com'è dall'estasi o dal delirio, ma si apre chiaro ed insieme tanto acuto da portare in sé una punta di dolore, verso scene di fattoria e di campagna circostante. (Il ricordo di Hardy non è lontano). Al contrario, la poesia che ha dato il nome alla raccolta, «Deceptions», nella quale è espressa pietà per la ragazza vittima di stupro nella lurida soffitta che le serve da provvisoria abitazione, fallisce per ambizioni eccessive ed incertezza di segno.

«The Whitsun Weddings», componimento centrale dell'omonima raccolta, si basa su un felice spunto narrativo: una gita a Londra, quasi d'obbligo il sabato di Pentecoste per molti provinciali inglesi. L'inizio, «I was late that Saturday to get away», dice del tradizionale esodo dalla città il mattino del sabato. È una giornata soleggiata e calda. La visione che il poeta ha dai finestrini-

ni del treno è di campagna e città dove visioni della natura, animali e prati, si mescolano allo spettacolo dei rifiuti dell'era industriale, «canals with floatings of industrial froth», e le città «new and non-descript», precedute da «acres of dismantled cars», sono altrettante fonti di disgusto; altra sgradevole sensazione è il puzzo che emana la stoffa dei sedili, di tanto in tanto mitigato da qualche folata d'odor di fieno. Il tutto serve d'introduzione alla successiva visione di coppie di sposi che con uno stuolo di congiunti ed amici affollano le stazioni intermedie.

Il senso di farsa, di volgarità, di gaiezza forzata, di imbarazzo, di spreco, di noia, di esibizionismo e di parodia, è rilevato dal poeta sui volti e le posture di questo o quel gruppo di personaggi che salutano la partenza degli sposi. E malgrado questa sottile satira, il poeta salva un suo senso riposto di valore, che già s'era conosciuto nella sua produzione precedente, e segnatamente in «Church Going», il valore della pietà umana e di una solidarietà legata ad un certo doloroso senso del mistero che avvolge la vita e i destini degli uomini, mistero che nell'espressione usata qui, in «Whitsun Weddings», è indicato come «this frail travelling coincidence», svelando il tenue simbolo rappresentato da questo viaggio in treno verso Londra.

E qui viene in mente come il giudizio di Pennati³, che chiama certo modo d'atteggiarsi e di filosofare di Larkin «leopardismo da civiltà dei consumi», non sia altro che una facile formula atta a soddisfare un pubblico frettoloso. Infatti, se si deve riconoscere che i versi di «Dockery and Son» citati da Pennati a questo proposito: «Life is first boredom, then fear», richiamano alla memoria certa sentenziosità cupa del Leopardi, tuttavia è noto che vi sono due Leopardi, se così è permesso d'esprimersi, l'uno dalla forza, complessità e profondità pressoché insondabili, l'altro più familiare ma anche più infantile, scorretta e falsa immagine del vero poeta, che ha creato la connotazione approssimativa e rozza del termine «leopardismo». Per certe analogie, altri poeti oltre che Leopardi, si potrebbero accostare a Larkin, e in particolar modo i crepuscolari, per la loro tematica insistita sulla noia delle domeniche, sulle strade dai colori stinti, sugli oggetti di cattivo gusto, sulle vacanze passate in casa della sorella, e persino sulla povera ra-

3. Cfr. la postilla di Pennati in Ph. Larkin, *Le nozze di Pentecoste*, trad. di R. Oliva e C. Pennati, Einaudi, Torino, 1969.

gazza vittima di violenza. Questo repertorio è tutto presente nella produzione di Larkin, ed è presente, per lo meno in parte, quella che alcuni crepuscolari fecero propria, la lezione pascoliana del poeta per sua sensibilità e per sua scelta provinciale, casalingo, e il lettore potrà per suo conto scoprire nell'intero arco della carriera poetica di Larkin certe affinità, e di tali affinità ne misurerà anche il limite. L'autoironia dei crepuscolari è assente in Larkin, ad esempio, e raramente egli si affida a quei vezzezzamenti che certa poesia crepuscolare usa in modo parossistico.

Tra gli altri, due elementi assegnano Larkin ad una posizione di modernità quale ovviamente non si può ritrovare in poeti di generazioni passate, e sono, in primo luogo la neurosi di una società di uomini che in gran parte mentalmente rifiutano la morale dell'era dei consumi di massa, che condiziona tutta la loro vita, dal lavoro ai passatempi, ma sostanzialmente ed in pratica vi aderiscono con esteriore passività; in secondo luogo, v'è in Larkin un elemento di filosofia esistenzialista che affiora di tanto in tanto come commento all'angosciosa visione del mondo ch'egli esprime nella sua poesia. Il primo elemento è già stato messo in risalto nel corso della discussione di alcuni componimenti delle raccolte precedenti, ora val la pena isolare una poesia nella raccolta di *Whitsun Weddings*, esattamente «Toads Revisited». Si tratta, come il titolo può già far pensare, di un ritorno su considerazioni che in età relativamente giovanile il poeta aveva fatto intorno alla schiavitù del lavoro, ed alla tentazione di vivere alla giornata. Il poeta immagina di stare passeggiando nel parco, e la vista delle acque del lago, del sole, dell'erba sulla quale potersi distendere, le grida dei bambini, le governanti in calze nere compongono un quadro, tutto sommato, positivo. Ma vi sono anche gli uomini solitari che capita di incontrare nel parco, e sono «Palsied old step-takers, / Hare-eyed clerks with the jitters, / Waxed-fleshed out-patients / Still vague from accidents, / And characters in long coats / Deep in the litter-baskets». A ben vedere, afferma il poeta, appartengono a due categorie: o quella dei deboli e malati, o quella degli stupidi. Alla fine, la noia della loro giornata dev'essere più intensa della sua, privi come sono di un ambiente che li accolga, privi di amicizie. Questa volta il poeta rifiuta l'idea di farsi uno di loro, e dice «No, give me my in-tray, / My loaf-haired secretary, / My shall-I-keep-the-call-in-Sir». È l'unico modo per il poeta di avere qualche compagnia che lo segua fino alla tomba.

Esteriormente il conflitto è superato, ma ne rimane un uomo vinto, uno che è totalmente prigioniero, rassegnato alla sua esistenza, un'esistenza basata su piccolissime cose, un'esistenza diafana, incredibilmente povera, incredibilmente parca. Anche la scelta del celibato, discussa in poesie come «Self's the Man», «Dockery and Son» e «Wild Oats», e che ha adombrato in molti altri componimenti, è parte di una sorta di francescanesimo in Larkin: per conoscere la vera umanità egli si fa ancora più povero e solo di quanto non lo siano gli altri della sua classe sociale. Le stimmate che porta Larkin però non sono affatto taumaturgiche, non hanno il potere di risanare alcuna malattia: esse non sono altro che i segni di una cancrena, quella prodotta dalla progressiva disumanizzazione e sfruttamento dell'uomo attraverso i sistemi più raffinati di distribuzione del lavoro, tecnologia, pubblicità, *mass media* e via dicendo. È una cancrena che talvolta Larkin vezzeggia ma più spesso studia alla lente d'ingrandimento. Se v'è qualche punta di autocommiserazione, essa è bilanciata da spunti auto-critici come in «Self's the Man», dove il protagonista, che parla in prima persona, dà del porco a se stesso («swine»).

Sono relativamente molte le poesie di *Whitsun Weddings* in cui le massime aspirazioni dei protagonisti sembrano essere soltanto fantasie e sogni condizionati dalla pubblicità, dall'industria cinematografica e dalla letteratura di basso conio. Il linguaggio segue pari pari tale condizionamento. Un'espressione come «a bosomy English rose» in «Wild Oats» è tolta di peso dalle didascalie pseudo-poetiche ma essenzialmente volgari, che accompagnano le foto di bellezze procaci sui giornali della sera. In «Sunny Prestatyn» Larkin pondera sul destino sconsolante di quella ragazza che campeggia in un cartellone pubblicitario a braccia aperte e gambe divaricate per l'invito a recarsi in una località balneare, e contemporaneamente invita, con il suo bel corpo offerto all'ammirazione dei passanti, ad indugiare in pensieri d'un immaginario amplesso, così che il solito artista altrettanto improvvisato quanto disinibito libererà la sua fantasia in un enorme disegno di organi genitali maschili, altri le decoreranno il mento e il seno, e infine passerà chi darà strappi distruttivi all'intero cartellone.

In «Essential Beauty», il condizionamento dei sensi e le visioni suscitate dai cartelloni stradali assumono forme e caratteristiche identiche a quelle che si riconoscono all'effetto dei narcotici, degli stupefacenti. Più interessante in questa categoria di poesie

è forse «A Study of Reading Habits». I libri nei quali affonda il naso il ragazzo della poesia, sono quelli della comune letteratura d'evasione, fondata su sesso e violenza, e gli servono a curare molte frustrazioni, esclusa quella della scuola. L'affermazione è grave: la scuola può essere una fucina di regressione, di odio. Il ragazzo, sprofondato in quelle letture, si rovinerà la vista e diventerà fortemente miope, «with inch-thick specs», e si sfogherà in fantasie nelle quali egli è il «duro» che atterra con un pugno chiunque egli voglia, e che possiede quante femmine vuole con la sua invincibile carica erotica. Poi, da adulto, questo individuo perderà il gusto di quelle letture, perché riconoscerà che i suoi convenzionali personaggi di coraggiosi e di vigliacchi, di spregiudicati e di timidi, affollano i romanzi cui si appassionava con una uniformità tale che li ha svuotati d'ogni attrattiva. Terminerà con un gesto d'impazienza: «Get stewed: / Books are a load of crap». E questa chiusa, benché sia possibile affermare che riguardi soltanto i libri d'un certo genere, è un ulteriore indizio dell'atteggiamento antiletterario di Larkin, il quale ad esempio affermò in una intervista al *London Magazine*⁴, che egli provava una «growing disinclination to keep up with poetry». È bene anche non tacere il fatto che nello stesso testo di quell'intervista egli parla di una «purposeful exclusion of distraction».

Ma l'angoscia esistenziale di Larkin si esprime in forme più poetiche là dove egli si spoglia di questa impazienza e di questa rabbia esteriore, e si presenta con una facciata di serenità e compostezza dietro la quale v'è caso mai un'inquietudine sottile: è il caso ad esempio di «Mr Bleaney», dove l'uomo che prende in affitto un alloggio per sé solo, sente parlare di colui che l'ha preceduto lì dentro, e vi ha abitato, e riesce ad immaginare perfettamente quale fosse la vita e le abitudini e perfino i pensieri di questo personaggio grigio, d'una certa età, che lavora nel «reparto carrozzerie» fino al trasferimento, ed è giunto alla mezza età senza possedere quasi nulla in una stanza più che disadorna, senza lo spazio per libri o valige. Il legame tra questo povero diavolo e il poeta stesso, nelle vesti del successivo affittuario, non può sfuggire a qualsiasi lettore, anche se non è esplicitamente dichiarato nel testo.

Il componimento nel quale i presupposti esistenzialisti della poesia di Larkin vengono anche teorizzati è «The Importance of

4. In *London Magazine*, New Series, Vol. I, num. 11, feb. 1962, pp. 27-53.

Elsewhere», reminiscenza degli anni trascorsi a Belfast. È una poesia che si commenta da sola, e nella quale il linguaggio è tra i più aderenti al modello verso cui tendeva il New Movement. Val la pena darne qui il testo più intero, non fosse altro che per compensare lo scarso rilievo che ad essa ha dato finora la critica:

Lonely in Ireland, since it was not home,
Strangeness made sense. The salt rebuff of speech,
Insisting so on difference, made me welcome:
Once that was recognised, we were in touch.

Their draughty streets, end-on to hills, the faint
Archaic smell of dockland, like a stable,
The herring-hawker's cry, dwindling, went
To prove me separate, not unworkable.

Living in England has no such excuse:
These are my customs and establishments
It would be much more serious to refuse.
Here no elsewhere underwrites my existence.

Lasciando alle spalle *Whitsun Weddings* e guardando a componimenti più recenti, è dato osservare come Larkin accentui ora quell'elemento bozzettistico di certa sua produzione, quasi un elemento di novellistica con forti accenti regionali, di cui sono esempi «Dublinesque» o «The Cardplayers»⁵, quest'ultimo scritto ad imitazione d'un quadro di pittura fiamminga. Certamente Larkin si sente attratto da quella che gli inglesi definiscono «period literature», visto che egli stesso possiede sentimento e qualità descrittive tesi in questa direzione, e di conseguenza in tempi recenti egli ha voluto esercitare la sua penna per dipingere ritratti umani e scene sullo sfondo di ambienti più vari di quanto non avesse prima prodotto. Vedasi l'esempio di «Livings»⁶, dove l'epoca nella quale s'esprime e vive il personaggio della poesia è il 1929. Si tratta di una novità e di una variazione apportata alla superficie della sua poesia, che non altera la sostanza del discorso di Larkin, né rappresenta un esperimento in profondo, e perciò gli esiti di questa produzione sono diversi e comunque non condizionati da questa operazione. L'autore di queste note ha l'impressione che gli estremi tentativi di difesa della poesia tradizionale, che si affida

5. In *Encounter*, Vol. xxxv, N. 4, Ott. 1970, p. 41.

6. In *The Observer*, 20 feb. 1972, p. 28.

cioè ad un linguaggio antico e collaudato, in opposizione a ciò che è espressione di avanguardia e di sperimentazione, proprio quando sono tentativi indiscutibilmente validi come nel caso della poesia di Larkin, contribuiscono a rendere se possibile più precaria la situazione di tale poesia tradizionale. Si è tentato infatti di spiegare che il lettore di Larkin il quale riceva dalla sua poesia una sensazione di risaputo, ovvero di rispolveratura di vecchi «ismi», come specificamente si è poco sopra riferito, compie su quella poesia una giustizia sommaria e in definitiva arbitraria. Ma si deve pur riconoscere che il senso della rivisitazione aleggia in tutta la sua poesia, e che lo sforzo prodotto dal poeta per non cadere nel *déjà vu* è tale da rasentare i limiti dell'utile e, paradossalmente, se si vuole sintetizzare quale sia la novità di Larkin, si può dire che si trova in un sempre frustrato desiderio di novità: ce lo dice quel suo personaggio di «Livings», di commerciante di granaglie che si concede tre giorni di ferie nella stessa località di mare dove il padre, che gli ha lasciato ditta e mestiere, usava trascorrere i suoi giorni di riposo, e ce lo dice quasi a precedere, per quell'acuto senso critico che da vecchia data si riconosce a Philip Larkin, il nostro stesso giudizio: «It's time for change, in nineteen twenty-nine».

LUDWIG ANZENGRUBERS BEDEUTUNG ALS ERZÄHLER

«Wer Anzengruber sagt, muss auch *Der Meineidbauer* sagen». So oder ähnlich könnte man einen mehr oder weniger gültigen Imperativ abwandeln und dabei genauso in die Irre gehen wie diejenigen, welche versuchen, das als Masstab zur Beurteilung heranzuziehen, was am meisten ins Auge sticht. Bei Ludwig Anzengruber ist die Versuchung gross, ganz einfach den Dramatiker über den Erzähler zu stellen, ohne auch nur andeutungsweise sein episches Schaffen mit dem dramatischen in Verbindung zu setzen. Zu dieser einseitigen Beurteilung ist es aus zwei Gründen gekommen. Erstens stehen die meisten seiner Stücke allzu offensichtlich in einer Linie mit denen des Wiener Volkstheaters und lassen sich deshalb mühelos in eine Tradition einflechten, die nun mit Anzengruber ihrem Ende zugeht. Der zweite Grund für die Überbewertung des dramatischen Schaffens ist wohl in der Tatsache zu suchen, dass Anzengrubers wichtigste Stücke schon lange vor dem Naturalismus wesentliche Züge dieser Strömung aufwiesen. Dabei denkt man vornehmlich an *Das 4. Gebot* (1877) mit seinen Andeutungen über Vererbung und Milieu, findet aber auch in den Bauernstücken Elemente (man denke unter anderem an die oft bis ins kleinste Detail gehenden Bühnenanweisungen), die dazu zu berechtigen scheinen, das dramatische Werk als intuitiven Vornaturalismus, ohne ausländische Vorbilder, hinzustellen. Wäre Anzengruber nur Dramatiker gewesen, so hätten diese Feststellungen ihren, wenn auch stark verminderten, kritischen Wert, da schon der Dichter selbst immer wieder darauf hingewiesen hat, dass es ihm darum gehe, die Wirklichkeit ungeschminkt darzustellen. Mit diesem Programm hat er niemals gebrochen und setzt damit eine typisch österreichische Version einer realistischen Darstellungsweise fort, die im Barock wurzelt, grosse Vertreter in Hafner und Stranitzky hat und bis Doderer reicht. Gemeinsam ist

ihnen allen ein starker Hang zum Realismus, der jedoch niemals von einer Tendenz zum phantastisch Irrationalen frei war.

Was also die Tradition anlangt, so gehört Anzengruber zweifellos in die Reihe der grossen Dichter des Wiener Volksstückes, das im 19. Jahrhundert mit Raimund und Nestroy seine genialen Vollender fand und die nocheinmal alles zusammenfassten, was dieses Genre zu bieten hatte. Dieser Höhepunkt war nun gleichzeitig das Ende, es gab keinen Abstieg und keine Degeneration und Anzengruber war es vorbehalten, teils bewusst, teils unbewusst, einen folgerichtigen Schlusspunkt zu setzen. Raimunds Zauberspiele mit ihren Bauern, kleinen Adelligen, Handwerkern und Feen, Nestroys schon realistischere Darstellung des Bürgertums und des noch nicht verproletarisierten Handwerkerstandes weisen Anzengruber den genauen Weg für eine logische Weiterentwicklung. Seine Gestalten mussten echte, blutvolle Bauern sein, und die Welt der Wiener Vorstadt konnte nur mehr mit registrierendem Verstand gesehen werden. Diese harten Tatsachen in einer illusionslosen Welt, überwuchert von pessimistischer Lebensanschauung, führten ihn zum Ausgangspunkt eines Kreises hin – er flüchtet sich mit seinen Erzählungen und seinen Märchen, mit der Figur des Steinklopferhans, tief in die Ursprünge österreichischen Dichtens zurück.

Es ist kein Zufall, dass Anzengrubers pessimistisches Werk seinen Höhepunkt gerade im Märchenhaften findet. Die Flucht ins Märchen als Gefäss weltanschaulichen Dilemmas ist nicht neu, sie bedeutet für den eine Notwendigkeit, der mit der ihn umgebenden Wirklichkeit nicht zu Rande kommt. Es ist deshalb auch kein Zufall, dass eine ganze Reihe österreichischer Dichter wie Grillparzer, Raimund, zum Teil auch Nestroy und etwas später dann auch Hofmannsthal den Weg in das Traumspiel suchten. Sie kamen aber auch von einer Mentalität nicht los, die in der österreichischen Vergangenheit wurzelt und nur stellenweise – man denke da vor allem an das josephinische Bildungsgut – die Oberfläche in Form realistischer Weltsicht durchbricht. Die meisten grossen Dichter Österreichs bewegen sich auf dieser schwankenden Ebene von Traum und Wirklichkeit und finden ihre Lösung in einer glücklichen oder schmerzhaften, fast immer jedoch glaubhaften Synthese, die darin besteht, das Leben als Wechselspiel von realen und irrealen Kräften darzustellen. Wir können diesen Zug in der Prosa und im Theater beobachten, vor allem aber finden wir dieses

Kennzeichen in fast allen Dichtern, gleichgültig welchen Rang sie qualitativ einnehmen.

Anzengrubers Theatererfolg ist leicht erklärbar. Er hat ein heisses Eisen aufgegriffen, dieses, theatererfahren wie er war, talentiert geschmiedet, mit dem brennenden Zeitproblem Liberalismus – Klerikalismus aufgeladen und das ganze als Bombe auf die Bühne gebracht. Es ging ihm dabei gar nicht so sehr um die Darstellung des Bauern und des Lebens auf dem Lande, sondern vielmehr darum, neuen Lebensraum für seine Weltanschauung zu erschliessen, die in der Stadt schon längst nicht mehr als aktuell empfunden wurde. Was in der Stadt nur noch Spiegelfechterei war, wird auf dem Land lebenswichtig. Die Gegensätze zwischen Konvention und natürlicher moralischer Haltung waren im Dorf noch unüberwindbar. Seine Kenntnis des bäuerlichen Lebens und das Wissen um die Bedürfnisse dieser Menschen trugen, zusammen mit dem sicheren Instinkt des Mannes, der vom Theater kommt, dazu bei, explosionsartigen Erfolg zu verbuchen, der in abgeschwächter Form noch einige Stücke lang anhielt, dann aber ausblieb und höchstens noch die Art Erfolg aufwies, den die Neugierde hervorbringt.

Anzengruber wusste selbst ganz genau darüber Bescheid, war anfangs resigniert und enttäuscht, aber schon um die Mitte der Siebzigerjahre fand er den Weg zur Erzählung. Die *Märchen des Steinklopferhans* entstehen 1874 bis 1875, daneben Kalendergeschichten und andere Erzählungen, die er unter dem Titel *Dorfgänge* zusammenfasst.

Der Steinklopferhans als Träger von Anzengrubers aufklärerischem Liberalismus, als Symbolfigur leicht abgewandelter Feuerbachscher Philosophie verbunden mit echt österreichischem Hang zu resigniert lächelndem Pessimismus wird zur Zentralgestalt in seinem Schaffen. Auch in den Erzählungen und Romanen, in denen der Steinklopfer nicht namentlich vorkommt, findet man ihn leicht in anderen Gestalten (Der Pechleitner in der Erzählung *Das Sündkind*, der Zirmhofer in *Der Schatzgräber* u. v. a.). Dass er in den *Kreuzelschreibern* zuerst auftaucht, ist wohl eher ein glücklicher Griff des Dichters als ein Versuch, eine bloss theaterwirksame Gestalt zu schaffen, und tatsächlich scheint er auch nie wieder auf der Bühne auf. Der Steinklopfer ist eine echte epische Gestalt. Das Geschichtenerzählen als die wohl älteste Form menschlichen Dichtenwollens hat in Österreich seit je eine feste Hei-

mat gehabt, und vor allem volksverbundene Dichter wie Stelzhammer und Rosegger haben daraus hohe Dichtung gemacht, ohne erst den Boden dafür vorbereiten zu müssen.

Der arme Dorfprolet als Tröster der Armen, Verzweifelten und Enterbten, der Mahner der Stolzen und Reichen, ist auch nur im ländlichen Raum denkbar, wo noch alles dicht zusammengedrängt existiert, wo patriarchalische Verhältnisse Positives und Negatives gleicherweise hervorbringen, wo aber gerade deshalb der Mittler und Ausgleicher, der Spötter und Zweifler seinen wichtigen Platz im Gesellschaftsgefüge einnimmt. Es wird nicht verdammt und nicht über den grünen Klee gelobt, es wird keine Idee aufoktroiert oder gänzlich verworfen, es kommt vielmehr zum Kompromiss, der wiederum ganz in das österreichische Lebensbild passt und bis heute nicht aufgehört hat, Teil der österreichischen Mentalität zu sein. Diese Kompromissbereitschaft beweist einmal mehr, dass es dem alten Österreich an weltanschaulicher Sicherheit mangelte und es verwundert nicht, dass diese Unsicherheit in so vielen seiner Dichter tragische Ausmasse annehmen konnte: Grillparzers lebenslanges Ringen und Suchen nach allgemeingültigen Werten für das Land, dem er schicksalhaft und fast krankhaft verbunden war und das ihn nie begriff; Raimund, der sich in eine Feenwelt eingesponnen hatte, aus der aber immer der Wille durchleuchtete, das Leben so echt als möglich, im Raimundschen Sinn also real-irreal, darzustellen; Nestroy, dem es mit seinem bissigen und tiefen Humor schon eher gelang, zu seinen Mitmenschen zu sprechen (freilich neigte auch sein Publikum bedenklich zur Oberflächlichkeit), bei dem aber ebenfalls das Körnchen Pessimismus zum Vorschein kommt, das genügt, die Resignation zu einer, wenn auch gut verschleierten, Dominante zu machen, die sich hinter der Ironie versteckt; schliesslich Hofmannsthal, der auch nur im Sprung über Jahrhunderte zurück, im Barock, das wahre Gesicht Österreichs erkennt.

Viele der bekanntesten österreichischen Erzähler, mit Ausnahme Stifters, fühlen zunächst eine dramatische Ader in sich: Marie von Ebner-Eschenbach und Ferdinand von Saar versuchen sich als Dramatiker, verzeichnen Achtungserfolge, wenden sich aber schon bald der Prosa zu, um ihr ganzes Leben lang dabeizubleiben. Unserer Meinung nach war es auch bei Anzengruber nicht anders, nur dass er aus finanzieller Not gezwungen war, später wieder Stücke zu schreiben, die mit einer gewissen Popularität rechnen konnten,

die aber meistens nichts anderes sind, als leicht abgewandelte thematische Wiederholungen, oder die Dramatisierung von Prosawerken (*Stahl und Stein* entsteht 1887 aus der Erzählung *Der Einsam*, *Der Fleck auf der Ehr* 1889 aus der Erzählung *Wissen macht – Herzweh*). Wenn man strenge Massstäbe anlegt, so findet man unter Anzengrubers Stücken eigentlich nur drei originelle: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, *Der Meineidbauer* und *Das 4. Gebot*. *Die Kreuzelschreiber* und *Der G'wissenswurm* sind, wenn auch durchaus gelungene, so doch ins Humorvolle gezogene Varianten der beiden erstgenannten. Anzengrubers wahrste Gestalten konkretisieren sich also in seinen Prosawerken¹.

Durch die Anzengruber-Kritik zieht sich als roter Faden die Auffassung, dass der Dichter durchaus Epiker war und dennoch werden seine Prosawerke stiefmütterlich behandelt, da man anscheinend noch immer geneigt ist, den theaterwirksamen Stücken einen inhaltlichen Wert beizumessen, den jedoch erst seine Romane und Erzählungen voll zur Reife bringen. Fast jedes Thema, um das es Anzengruber auf der Bühne ging, erfährt in der Erzählung eine liebevolle und gründliche Behandlung, ja beginnt recht eigentlich hier zu leben. Seine Erzählkunst steht ebenbürtig neben der der grossen Erzähler des 19. Jahrhunderts und auch die überkommene Meinung, er sei kein Naturschilderer, seine Naturbeschreibungen blieben kulissenhaft, seien starr und blutarm, deuten bedenklich auf flüchtiges Durchblättern. In der Erzählung *Der Einsam* gibt es, nur um ein einziges Beispiel anzuführen, eine Stelle, die allein genügen müsste, dieses Vorurteil zum Verstummen zu bringen: Ein alter Kaplan sitzt am Abend vor der Abreise in die Stadt, wo er im Priesterheim seine letzten Jahre verbringen soll, in einem Lehnstuhl am Fenster und betrachtet noch einmal das Spiel der Dämmerung. Es folgt eine kurze, aber wundervoll ausgeglichene Beschreibung des vergehenden Tages. Freilich erschreckt und ernüchtert den Leser dann das Gedankenspiel, welches der Dichter an dieses Bild anknüpft, das aber ganz der tiefsten Überzeugung Anzengrubers entstammt und seine Angst, seine Skepsis und seine schon an Hoffnungslosigkeit gemahnende Diesseitigkeit zum Ausdruck bringt:

1. Josef Nadler sagt in seiner *Literaturgeschichte Österreichs*, Salzburg, 1951, auf Seite 367 u.a. «Saar, Ebner-Eschenbach, Anzengruber haben gleichermassen mit der Bühne begonnen. Das Mass des Erfolges, den der und jener auf der Bühne hatte, darf das Bild nicht trüben. Sie sind ohne Ausnahme, was sie als Erzähler sind».

«Doch Friede ist nicht in der Natur. Wohl uns, dass wir kein Auge dafür haben, wie nicht für die Dauer eines Atemzuges, eines Herzschlages die bildenden und zerstörenden Kräfte ihre Betätigung aussetzen, dass wir in glücklicher Blindheit nicht sehen, wie kein Hauch verweht, kein Pulsschlag verrollt, ohne dass zahllose Wesen unter den Qualen des Werdens sich krümmen oder unter den Schrecken der Vernichtung vergehen! Nur die Menschenseele hat die Empfindung tiefen Friedens, selten und für kurze Zeit; sie wird ihn, der Verheissung nach, für immer haben, wenn die Brust über dem Herzen eingesunken sein wird, ob aber auch dann die Empfindung?»²

Anzengrubers Dorfgeschichten sind voll von solchen Stellen beschreibender Art, denen dann kritisch-skeptische Gedanken folgen, die auf des Dichters weltanschauliche Unsicherheit deuten.

Fritz Martini³ deutet die Wendung Anzengrubers zur Erzählung und zum Roman als Ausdruck der Resignation, nicht aus Unvermögen wie bei Otto Ludwig, sondern, da er um den endgültigen Zerfall des Volksstückes wusste. Abschwächend könnte man vielleicht sagen, dass Anzengruber seine Stärke wohl eher in der epischen Darstellung sah. Diese Hinwendung zum Roman und zur Dorfgeschichte weisen nun den Weg zu «seinem» Naturalismus, wenn auch *Das 4. Gebot* die auffallendsten naturalistischen Elemente zeigt. Vorweggenommen um gute 15 Jahre stehen zwei Säulen des Naturalismus, Vererbung und Milieu, schon in der Dorfgeschichte *Das Sündkind*:

«Die Kinder müssen so wie so für der Eltern Sünden büssen, gegen das Angeborne kommt einer gar nit, gegen das Angewohnte nur schwer auf und wie ihm das aufliegt für all sein'Tag, das müssen die Alten hinterher mit ansehen»⁴.

Nun hat dieses, auf dem Wege pessimistischer Weltsicht entstandene Erfassen der menschlichen Wirklichkeit Anzengruber in ein trügerisches Verwandtschaftsverhältnis zum Naturalismus gebracht, wobei das Hauptgewicht bei dieser Beurteilung auf *Das 4. Gebot* fällt. Auch die Tatsache, dass das Stück in der Grossstadt spielt, trug dazu bei, allzu einseitig vorzugehen. Dass die Naturalisten selbst es sozusagen als eines ihrer Modelle hinstellten, es auf der

2. Ludwig Anzengruber. *Ausgewählte Werke in fünf Bänden*, Stuttgart-Berlin o.J., Band 3, Seite 78.

3. s. Fritz Martini: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*, (in: «Epochen der deutschen Literatur» V/2, Stuttgart 1962, Seite 476.

4. s. oben angeführte Anzengruber-Auswahl, Band 3 Seite 57.

«Freien Bühne» neben Ibsen aufführten und dass sich Fontane in Tönen höchsten Lobes darüber äusserte, sanktionierte offenbar eine einseitige Etikettierung. Berechtigt scheint dies nur insofern, als das Drama wirklich sowohl inhaltlich als auch bühnentechnisch gesehen, gute Figur im Rahmen dieser literarischen Strömung machte und Fundamente liefert, auf denen andere ihre Ideen weiterentwickeln konnten. Für Anzengruber selbst gab es jedoch bezeichnenderweise keine Entwicklungsmöglichkeit in diese Richtung, jedenfalls nicht im Theater. Man wird wohl behaupten dürfen, dass dieses Drama eine literarische Eintagsfliege geblieben ist und dass Anzengruber, sooft er sich auf den Boden der Grossstadt begab, über die herkömmliche Bühnenware nicht hinauskam. Seine Wiener Stücke sind durchschnittliches Gebrauchstheater, das Wiener Volksstück bekam keinerlei neue Impulse mehr. Auch im Roman *Der Schandfleck* (1876) findet sich Anzengrubers erstaunliche Schwäche gerade in dem Teil, der in der Grossstadt spielt und später wohlweislich umgearbeitet wurde. Der vermeintliche Grossstädter scheint auf Schwemmsand zu stehen, sobald er sich in die Sphäre städtischen Lebens begibt; alles wirkt gespreizt, unecht, und nur dort, wo er das ins Bäuerliche hineintendierende Kleinbürgertum zum Handlungsträger macht, kommt Leben in die Gestalten.

Ernst Alker⁵ vertritt die Ansicht, dass Anzengruber in den Stadtstücken versagt, da er selbst Vorstädter war. Diese gerade in Österreich sehr stark akzentuierte Abgrenzung zum Stadtbürgertum machte es ihm unmöglich, echte Kontakte zu Wien herzustellen; er ist immer Vorstädter bäuerlichen Ursprungs geblieben.

Mit dem Roman *Der Sternsteinhof* (1883) erreicht Anzengruber den Höhepunkt seines Schaffens. Nach den lautstarken Theatererfolgen, deren rasch vorübergehendes Bühnenglück höchstens dazu aufreizen konnte, immer wieder hochaktuelle Zeitprobleme nach bewährter Form abzuwandeln, wobei ehrlicher Weise persönliche Weltanschauung verarbeitet wurde, beginnt Anzengrubers wahre Begabung aufzublühen. Die vielfach beobachtete novellistische Struktur seiner Stücke (siehe u.a. Fritz Martini⁶) deutet darauf hin, dass er, früher oder später, den Weg zur Prosa finden würde. Nicht nur das: er versucht auch, seine Ideen und Gedankengänge

5. s.: Ernst Alker *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832-1914)*, Stuttgart, 1969, Seite 616.

6. s.: Fritz Martini, oben angeführtes Werk, Seite 230ff.

neu zu ordnen, verzichtet auf die oft kritisierte Schwarz-Weiss-Malerei und geht daran, seiner Welt ein neues, adäquateres Gefäss zu bilden. Bezeichnend für den zur Prosa gelangten Dramatiker ist es auch – und das beweist, dass er kein vom Theater verscheuchter Versager wie viele andere ist –, dass seine Prosawerke nie den Dramatiker verraten, sondern, wie wir schon aufgezeigt haben, der umgekehrte Fall eintritt. Kurz: Als Dramatiker war Anzengruber ein erfahrener und griffsicherer, bühnenwirksam arbeitender Kenner seines Metiers, mit glücklichen Genieblitzen, als Erzähler jedoch Schöpfer einer originalen Welt und gehört zweifellos zu den Dichtern Österreichs, die das wahre Wesen dieses Landes und seiner Menschen dargestellt haben. Konsequenz eines begründeten Bedürfnisses war es auch, dass er das Leben im Dorf als Hintergrund seiner besten Werke wählte. Der Bauer an sich war nicht so wichtig, vielmehr lag es Anzengruber daran, an unverfälschten Gestalten zu zeigen, wie Ideen und Ansichten aufgenommen würden. Anzengruber ist weder Vollender noch Zerstörer des Wiener Volksstückes im Sinne bewusster Tätigkeit. Dieses Genre wurde vom Publikum selbst vernichtet. Was nicht mehr vorhanden war, auch nicht mehr zum Vorschein kam (auch heute nicht, trotz etlicher Wiederbelebungsversuche), war die unbedingt notwendige Selbstidentifizierung des Publikums mit dem Gezeigten. Was nicht mehr Teil eines erlebten Zustandes ist, wird höchstens noch zum Gegenstand der Neugierde. Gerade das hat Anzengruber erkannt und daraus die richtigen Schlüsse gezogen. Stückeschreiber ist er nur noch aus materieller Not geworden. Die Oberflächlichkeit eines Publikums bürgerlicher Provenienz war der äussere Grund seiner Hinwendung zur Prosa. Sein Versuch, durch das «G'schichtenerzählen» weiterzuführen und zu vertiefen, was als Spiel nur zu oft effekthascherische Fassade war, wird heute nicht gebührend beachtet.

Im süddeutschen Raum, besonders natürlich in Österreich, finden sich seine bekanntesten Stücke noch heute in den Spielplänen grosser und kleiner Theater. Diese Scheinpopularität hat reinen Reliquienwert, denn das, was ihn zu einem Dichter macht, der neben den besten deutschen Erzählern ohne Schwierigkeiten bestehen kann, ist fast völlig vergessen oder bestenfalls Aufzählernstoff für Mittelschüler.

UN MONDO E L'ALTRO

(Tra Baudelaire e Senancour)

I

Les deux mondes. Celui-ci gâte l'autre et
l'autre gâte celui-ci. C'est trop de deux.
Il n'en fallait qu'un.

Montesquieu

Alla base del linguaggio lirico baudelairiano sta una condizione di produttiva immobilità. Il soggetto agente del fare poetico compie rare escursioni nella realtà circostante, che anzi tiene se non in dispregio separata da sé, isolata da una propria cintura sanitaria. In particolare evita il contatto con il mondo della natura. Inserito in un luogo chiuso, confortevolmente difeso da ogni perturbazione esterna, la sua operosità monologante è connettiva di sistemi iconografici. Lo scopo è un eccellente paradisiaco. In questa attività mentale combinatoria non contano le cose ma le tracce delle cose, le loro impronte lessicali, che sarebbero mute se non si enucleassero per reciproche correlazioni, come centri privilegiati di espressività che con collegamenti imprevisi e polisemiche implicazioni divengono come nuove, più nuove, originali. Sovente una idea imprime un moto accelerato alla dinamica di questi oggetti, e per esempio l'idea di droga sostituisce il concetto di fantasia creatrice, coincidendo con la medesima condizione di produttiva immobilità. Da essa derivano le note nozioni di stregoneria evocatoria, di dizionario dotato di nuova vita, di analogia, allegoria e corrispondenza, di intelligenza illuminata dall'ebbrezza, o di gloria novella, insospettata fin allora, con cui la universalità degli esseri si manifesta concreta dinanzi al poeta¹. La sede di questa operazione innovatrice, rivelatrice, sembra essere in modo prevalente il cervello, e perciò l'ebbrezza è cerebrale², almeno perché al cervello

1. Cfr. *Le Poème du Haschisch*, in *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1954, pp. 466-467.

2. *Ivi*, p. 467: «...le poème entier entrant dans votre cerveau...»; «...dans l'ivresse cé-

spetta l'atto connettivo finale, mentre le operazioni sensorie sono ormai lontane, quanto la vera realtà, che è il sogno³. Quindi una testa priva di corpo, o meglio privata di corpo in un momento determinato e dopo avere accumulato sufficiente esperienza sensibile, potrebbe ugualmente, continuando a vivere, procedere alle articolazioni poetiche. In compenso è il mondo che si dispone a rivivere, così e così voluto, nell'accoglienza del soggetto: è il *Théâtre de Séraphin*⁴, – «teatro» dall'etimologia greca del guardare – che si disvolge innanzi a uno spettatore, che è l'autore e poeta. Il viaggio è interiore. E gli esseri e le cose non sono momenti di sollecitazione bensì argomenti di proiezione mentale, non soggetti ma complementi, ineluttabilmente privi della facoltà di esistere indipendenti dal modo di essere effigiati.

È il medesimo arcano della lanterna magica: l'uomo empirico scompare, immerso nella festa del proprio spettacolo. L'equazione di natura e tempio, in *Correspondances*, ne è l'apriori, un segno inequivocabile dell'ormai avvenuto trapasso delle cose in forme artificiali. Il famoso sonetto è molto più di una lirica, è l'appello a categorie assolute. Profumi, colori e suoni vengono sopraffatti dalla foresta di simboli, e se la corrispondenza si effettua in una «unità profonda e tenebrosa», l'indistinto della «espansione»⁵ è il terreno operativo di possibilità traspositive pressoché infinite. L'arbitro del poeta è così integrale. È un arbitro sfingeo, e il poeta ha il pretesto di esservi indotto da una bellezza eterna e impeccabilmente muta, come in *La Beauté*; anche lo spleen sembra soltanto il suo contraltare, un dialettico completamento dell'universo, – il dorso della statua allegorica di *Le Masque* – ma che come il diritto è sottoposto alla libera contraffazione del linguaggio, in un paradigma di egoarchia totale. A nessun condizionamento si intende concedere anche un lembo della libertà, autonomia e indipendenza della forma. Il poeta ha diritto a una vita anteriore per dommatica dichiarazione⁶, quindi ha facoltà divinatorie. Isolato, è legislativo. È onnipotente, genio-fanciullo e uomo-Dio⁷, e in luo-

rébrale de quelques artistes...».

3. *Ivi*, p. 435: «la vraie réalité n'est que dans les rêves».

4. Terzo cap. del *Poème du Haschisch*, *ivi*, p. 444 ss.

5. *Correspondances*, *ivi*, p. 87, v. 12.

6. Cfr. *La Vie antérieure*, *ivi*, p. 93.

7. Cfr. *L'Homme-Dieu*, quarto cap. del *Poème du Haschisch*, *ivi*, p. 462 ss.

go di alchimie di metalli, conduce a fine alchimie linguistiche le quali producono, in modo direttamente proporzionale alla propria sintassi, ancora una nuova, più nuova, originale sintassi delle cose.

È una operazione di dizionario produttore che da anodino a latente si fa cosmo. Superato il concetto di mimesi, il mondo può vivere, o rivivere, nel trionfante ambito della metafora. Il suo connettivo è linguaggio. Le sue articolazioni linguaggio. Il suo divenire linguaggio. I suoi corpi e le sue anime, gli esseri e le cose, ancora linguaggio.

In un solo punto Baudelaire sembra smentire il rigore solipsista, a proposito di Constantin Guys che definisce «très-voyageur» e «très-cosmopolite»: e se con Guys l'affinità pare spontanea, è evidente che Baudelaire coglie un'altra occasione per manifestare la propria poetica.

La sortita nel mondo è tuttavia apparente perché il «parfait flâneur» si prefigge lo scopo di essere «hors de chez soi» ma insieme di sentirsi ovunque «chez soi», di vedere il mondo rimanendo «caché au monde»⁸. L'osservatore è un «principe» perennemente in incognito che si mescola alla folla per entrare in un immenso «serbatoio di elettricità» e rifletterla come in uno specchio, in un caleidoscopio dotato di coscienza e capace di rappresentare ogni elemento della vita multipla⁹. Il potere del poeta è quindi grandissimo e concluso in sé medesimo, il riservato dominio di un ottimate, mentre la vita è atterrata a livello di funzione, a oggetto del rifrangimento, materia greggia da rielaborare nel chiuso della coscienza. Lo conferma il meccanismo produttivo: l'esterno entra in questa coscienza alla rinfusa e la lirica è scritta prima virtualmente. Ma poi, solo, nella notte e mentre gli altri dormono, dardeggiando sul foglio lo sguardo con cui aveva colto l'esterno, in un tumulto di violenza, scherma, urgenza, attività, discussione, egli opera sulle cose, e le cose rinascono naturali e più che naturali, belle e più che belle, singolari e dotate di vitalità «entusiasta»¹⁰. Quale «ruolo» affidare alle cose se non di accumulo inerte? E l'inerzia è indolenza neghittosa, apatia torbida, nel cui grado di invalidità si inserisce, per esempio, la condizione passiva della donna, terreno predisposto alla fabbricazione erotica del paesaggio

8. Nel *Peintre de la Vie moderne*, ivi, p. 889.

9. *Ivi*, pp. 889-890.

10. *Ivi*, p. 891.

umano. In altre parole le cose sono incapaci di riferire sé stesse o trasmettere la propria realtà. In siffatto congegno la realtà medesima, in quanto tale, subisce una perdita; la sua immediatezza, la stessa robustezza, ne vengono diminuite. Se ne avvantaggia il significante, poiché una nozione che comprenda più specie in simbologie ha maggiori possibilità semantiche di un oggetto preciso. Ma sono significati che calano dall'alto, dedotti e mai indotti, e usano dei «tenebrosi» abbozzi del latente¹¹ come neutralità di base.

E a sua volta questa neutralità cui il mondo del reale è costretto diventa condizione sine qua non dell'artificio, ovvero di ciò che è più che naturale, più che bello, entusiasta, per la cui mediazione il poeta estrae dalla natura, dall'altro da sé in genere, la fantasmagoria della lanterna magica. Baudelaire, nel medesimo passo dedicato a Constantin Guys, ne fa la esplicita descrizione: tutti i materiali che ingombrano la memoria sono classificati, posti in bell'ordine, armonizzati, e subiscono un processo di «idealizzazione forzata»¹². La struttura che ne risulta è artificiale in quanto volontaria, con essa coincide il sogno, prodotto della droga immaginifica, il quale è, in sostanza, adulterazione. L'arte è superiore alla natura, la natura è riformata dall'arte¹³. La mèta dell'invito al viaggio, presunzione pittorico-musicale come l'*Invito al Valzer*¹⁴, è un luogo in cui le ore sono più lente, gli orologi scandiscono la beatitudine con solennità «più profonda» e «più significativa»¹⁵, e ogni sorta di raffinamento, dai mobili vasti, bizzarri e armati di serrature e segreti, agli specchi, metalli, stoffe, oreficerie¹⁶, indicano e favoriscono l'insediarsi permanente del sogno. In quest'ambiente in cui le cose concretizzano l'omocromia voluta dal poeta, il possibile va respinto e da esso deve allontanarsi lo sforzo onirologico¹⁷. La «fleur», tulipano nero e «dahlia bleu», diventa così incomparabile¹⁸. È allogorica e ben inquadrata nelle sue analogie, cioè sorella e musa invitata nel paese della Cuccagna esistente solo nell'intelletto di chi è di spirito poetico dotato. Per la medesimo ragione Ellison, il personaggio-poeta di Edgar Poe, è «giardiniere del pae-

11. *Ivi*, p. 886. 12. *Ivi*, p. 891.

13. Cfr. *L'Invitation au Voyage* in prosa, *ivi*, p. 306.

14. *Ibidem*. 15. *Ibidem*. 16. *Ibidem*.

17. *Ivi*, p. 307: «Des rêves! toujours des rêves! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves s'éloignent du possible».

18. *Ivi*, p. 306.

saggio» e tanto demiurgo da giungere non solo a fabbricare un fiume, praterie e graniti, il lago e sassolini di alabastro, un castello sfavillante in minareti e pinnacoli, ma forse il cielo stesso, che non pare sottratto alla richiesta lirica di un'altra famosa serie di sostantivi di cui quelli baudelariani non evitarono probabilmente l'influsso, splendore, quiete, ordine, tenerezza, delicatezza, eleganza e voluttà¹⁹. L'arte diventa così capace di ordinamento secondo schemi ritmici elettivi, e anche, senza dubbio, secondo un paradigma selettivo.

La scelta, in base a epurazione, vaglio e preferenza, è un tratto distintivo di questa dinamica del distacco. È inevitabile conseguenza e implicazione necessaria del poetico che per Baudelaire è un eterno sempre contenuto nel transitorio²⁰, e che vivifica il transitorio, lo storico, il presente, – dice anzi a un certo punto – in proporzione pari²¹. Forte è però il sospetto che la spinta a una maggiore levitazione sia prevalente. La «idealizzazione» che attua la forma lirica finale «est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité»²², poiché il fanciullo vede tutto nuovo come il convalescente in *The Man of the Crowd* di Poe²³. La tematica del fanciullo convalescente conferma la provenienza ancestrale del calcolo poetico, la sua auctoritas avita, e pel suo tramite una originarietà che trascende l'esperienza umana. L'«Ideale artificiale» proviene da un abisso imperscrutabile, e ogni artista porta in sé il proprio abisso. È un istituto corporativo: il poeta ha scaturigini divine. Perciò il poeta «panteista» assorbe in sé ogni oggetto, pianta, animale, e si identifica in essi nel momento in cui la fantasia ribolle, il sogno esplosive in maturazione e il cervello attossicato dalla «droga» genera il furore poetico. Perciò è magicamente allucinato, servito e asservito da ogni divinità mitologica. Perciò è, etimologicamente, entusiasta. A questo momento del corso produttivo il linguaggio lirico è affatto distinto dal mondo e il viaggio recupera concentrando tutte le motivazioni arcane, sacerdotali, della casta. La poesia diventa sublimazione, perfino la vita quotidiana è affetta da ipere-

19. Cfr. *The Domain of Arnheim*.

20. In *Oeuvres complètes*, cit., p. 883 e 892.

21. *Ivi*, p. 892: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable».

22. *Ivi*, p. 891.

23. *Ivi*, p. 887.

stesia, il reale è sprofondata a sottosuolo. Dinanzi allo spauracchio dello spleen, del rintocco dell'orologio, del tugurio, della miseria e del crimine, i pensieri salpano per non tornare. Una fuga. Un narcotico. Una morte. Se il cigno canta prima di morire, canta per morire.

Così il linguaggio romantico giunse, in un afflato affannoso, a una prima formulazione del silenzio. Qualcosa che sale va in alto, – ma poi si perde.

II

Radicalmente diversa per quanto costituisce la serie dei gesti formativi del romanticismo, è l'attività preromantica: lo scrittore non ha, all'inizio, largo potere produttivo. Ha perciò bisogno di una sollecitazione esterna; non porta in sé tutto il proprio patrimonio ma lo cerca; non fabbrica ma organizza. Il romantico può non alterare mai la propria situazione geografica, poiché reca in sé ogni pensabile geografia. Il preromantico ha invece necessità di individuarne gli elementi per poi pensarli. Quindi, è viaggiatore.

Il viandante Rousseau peregrinò lungo i tracciati di una ricerca attenta alle formule spettacolari della natura, e crescendo sulla sua nozione di base investigò per deputare un luogo che contenesse tutte le articolazioni naturalistiche atte a confermarne la bontà originaria. Si aggirava per lo più in pianura, o in collina, prediligendo le sponde di un ruscello o un fiume, o la riva di un lago, fra i boschi, intento alle «promenades» e a dotte erborizzazioni. E tutti i paesaggi, da Châalis a Ermenonville, dalle Charmettes alla Savoia, alla Svizzera, contengono analoghi elementi di arcadica quiete, ampi e visibili fino al circolo dell'orizzonte, nelle gradazioni coloristiche che vanno dal verde tenero dell'erba al più fondo selvoso, all'azzurro del cielo e dell'acqua. Questo paradigma di comportamenti non era tuttavia motivato solo da un'attribuzione di religiosità ed estrinseca eticità alla natura, o da esigenza estetica, ma dalla dinamica sociologica che muove tutto il suo sistema. Egli non si sentiva così alle Charmettes, e almeno l'autobiografia a posteriori non autorizza a crederlo, dove l'amicizia di M. de Conzié, degli avvocati Chanbrée e Gigue de Revel, di M. d'Hauturin o del medico Alphonse Rivod, confortava con tranquillità serena una solitudine già temperata da Mme de Warens. Le vicende successive, o la interpretazione conflittuale che di quelle vicende egli si diede,

inaugurarono la serie delle scelte solipsiste. Il meccanismo è perciò chiaramente individuabile. Il luogo meditativo, reperito dal viaggio che una insopportabile situazione sociale provoca, deve possedere le immanenti ragioni dell'alternativa, i coefficienti di una armonia suprema. Su essi possono connettersi le entità linguistiche di un'apologetica del soggetto.

In tal modo si delinea lo schema geometrico che rappresenta questo afflato di egocentrismo, la circonferenza di una concentrazione emblematica, il cui svolgimento storico, attraverso i testi di Rousseau, va da un minimo a un massimo di chiusura, da un massimo a un minimo di socievolezza. La breve e terminale permanenza a Ermenonville, per l'ospitalità del Marchese Girardin che aveva una esperienza anche, diciamo, teoretica del giardinaggio, dovette piacergli enormemente, per la provocazione del falso dolmen, della grotta preistorica (autentica), della cascatella, soprattutto del Tempio della Filosofia e dell'«Autel de la Rêverie». Il laghetto al centro, e l'isoletta al centro del laghetto, era il suo blasone preferito. Quanto all'Ile de Saint-Pierre, chi si ponga al suo vertice sull'alto della collina, è avvolto da successive circolarità isolanti: le rive dell'isola stessa, le acque del lago, le coste che rinserrano il lago, le colline digradanti verso le coste, le montagne lontane, mentre su tutto s'incurva il cielo. Inoltre, all'interno dei cerchi, anzi per effetto della suddivisione dello spazio che quante consecutive moltiplicano, l'organizzazione naturalistica è completa e autarchica. Le cose sono disposte all'abbraccio visivo, la terra e il cielo e l'acqua si corrispondono in armonica gradazione coloristica, uccelli e piante paiono avere analoga comprensione dello spettacolo idilliaco. Lontano dalle esperienze amare di Môtiers Rousseau dovette sentirsi isolato e perfetto, con la possibilità di proiettarsi nella natura e al riparo dalle persecuzioni di una tempestosa celebrità, e là intendeva abbandonarsi alla meditazione contrapponendo di fatto il positivo amore di sé all'egoistico amor proprio. Egli rappresenta perciò il momento storiografico dell'equilibrio fra il soggetto e la nozione di natura quale energia operante nell'universo. Quindi è agli antipodi dell'artificiale. La sua migliore allegoria è quel «rêver éveillé» quando alludendo a Papimanie esclama: «J'aime encor mieux rêver éveillé qu'en songe»²⁴. Eliminando il «falso»

24. Cfr. le *Oeuvres complètes* di Rousseau, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 1964, p. 640.

Rousseau del rapporto sociale e del linguaggio comunicante, per esempio, della conversazione (in cui era costretto ad affaticare inutilmente la sua «minerva»), identificava con una «oisiveté» attiva la vita beata dell'altro mondo, concretizzandone il «bonheur suprême dans celui-ci»²⁵. La botanica, la contemplazione del paesaggio e dell'acqua, alcune gite in barca e fantasticherie robinsoniane, erano il tessuto connettivo delle pause isolanti e costruttive del viaggiatore.

La distinzione tra linguaggio preromantico e romantico è quindi specifica: il secondo fa e il primo riordina; il secondo è scrittura autonoma e il primo designa, individua, definisce. Baudelaire dichiara e Rousseau motiva, l'uno sogna e l'altro medita. Cioè il romantico, incurante di trovare, fabbrica, il preromantico cerca per trovare; quello ha un linguaggio sintetico, questo analitico. Il «philosophe» ha una preordinata e dommatica idea dell'eccellente, ma scomposta in parti e da rimontare come un macchinismo. Le parti non sono nemmeno tutte chiaramente individuate ed egli è spinto al viaggio come atto di reperimento. La sua coscienza è assimilatrice e ha necessità di cose di cui appropriarsi o in cui inserirsi. Le parole cielo, acqua, ruscello, fiume, lago, bosco o fiore, hanno un valore denotante, si riferiscono cioè a oggetti reali e indipendenti dal modo di pronunciarli, e la natura non è succube di un antropocentrismo spietato, è un ambiente da abitare.

Ancora è la testa romantica pendula nel firmamento delle creazioni impossibili, mentre l'intero corpo preromantico, col suo intelletto ordinatore in cima, sperimenta il possibile fra i dati della natura buona. Baudelaire, invece, considerava pericolosa, assai ipotetica per giunta, questa presunzione²⁶.

Con il russoviano Senancour il passo è lungo; meglio, è un passo verso l'alto. Invero non è molto spiegabile sia pure qualche fastidio, di colta e simbolistica derivazione, che alcuni palesano per lui²⁷. Senancour elaborò una dottrina proromantica senza la quale ogni maturazione successiva sarebbe stata impossibile, o che sarebbe meno conoscibile. La sua funzione storiografica, rispetto a Rousseau, è agonica. Rispetto ai romantici egli è, diacronicamen-

25. *Ibidem*.

26. Cfr. *Oeuvres complètes*, cit., p. 911.

27. Come per esempio M. Raymond, *Senancour, sensations et révélations*, Corti 1965.

te, un procacciatore di problematiche. La sua meditazione è un colossale accertamento di possibilità, cimenti, pericoli.

Prima variante essenziale al disegno di una circonferenza, modulo espressivo del ripensamento russoviano, è la sua elevazione altimetrica. Essa ha una causa nel coacervo degli eventi rivoluzionari e di due sue conseguenze in questa prospettiva primarie, l'emigrazione e la proscrizione, la cui diaspora trasformò luoghi almeno in parte liberamente eletti in unico scampo urgente. Quindi Chillon «est trop voisin du rivage et de la grande route»²⁸ e Oberman si presenta etimologicamente come «homme des hauteurs» che dopo essere passato per Coppet, Lausanne, Saint-Saphorin, Vevey e Villeneuve, trovò accanto a Saint-Maurice il modello e lo stimolo dell'idea²⁹. E non si contentò della Valle d'Il-liez, visitabile in direzione sud-ovest da Monthey, né di Fontany, a sud di Massongex, da cui dominava la Valle del Rodano, e l'impulso a elevarsi lo spinse più oltre, verso le Dents du Midi. Passando presumibilmente per Vérossaz e la Doey, e contornando Les Plans, lasciò la guida a 1702 metri, alla Valerette, e dalla Dent de la Valère (2267 m.), lungo la Crête du Dardeu, sarebbe giunto alla Tête de Chalin (2595 m.) cioè sotto la Cime de l'Est (3177 m.). Di là poteva contemplare il Léman fino a Vevey, le Cornettes de Bise, il Jorat e parte dell'Oberland, e inebriarsi della vista di picchi lontani fra i quali, dice Monglond, scambiò il Grand Combin per il Monte Bianco³⁰. Fu lassù, o meglio nella famosa settimana lettera dell'*Oberman* in cui parla della scalata, che diede inizio a una esplicita meditazione sul rapporto tra i due linguaggi dell'esistente e dell'evasione. Il viandante aveva scoperto una concreta immagine dell'infinito.

Il diagramma si articola sull'opposizione di pianura e montagna. Ma il contrasto è apparente, perché se la seconda usufruisce di una complessa serie di attribuzioni, la prima ne significa la mera negatività: sterile e pesante sentimento dell'esistere, tempo come durata inquieta e irritabile, orizzonte fumoso, valli in tumulto, u-

28. *Réveries sur la Nature primitive de l'Homme, sur ses sensations, sur les moyens de bonheur qu'elles lui indiquent, sur le mode social qui conserveroit le plus de ses formes primordiales*, seconda ed., A Paris, anno x, 1802, in due tomi, p. 294.

29. Era partito il 14 agosto 1789 da Parigi e, almeno indirettamente, per causa della rivoluzione.

30. Cfr. A. Monglond, *Le Journal intime d'Oberman*, B. Arthaud, Grenoble-Paris 1947, vol. I, p. 89.

manità afflitta dal pensiero «attivo» e dispoticamente regolato dalla riflessione. La seconda è positiva e feconda perché le ore sono tranquille, l'universo sovrastante immerso nel silenzio universale, le cime immobili in una durata costante in cui purezza, chiarezza abbacinante e immensità si congiungono all'inalterabile inorganico della roccia, all'assoluto buio, all'inesteso e indivisibile uno, al gelo. La maggiore ossigenazione rende il pensiero più armonico e meno inquieto, e il meccanismo delle idee perfeziona un massimo di tensione che scompare con il ritorno in pianura, in cui gli oggetti ne impediscono perfino il ricordo. Sulla montagna, dove tutto è attualizzato, immediato, non c'è bisogno del ricordo, che per Senancour (del quale tutto si potrebbe dire meno che avesse propensione storicistica) è un gesto «servile». La comprensione totale del mondo è fatta di amnesia esistenziale, di pensiero «passivo» e libero. Il linguaggio dell'altitudine è quindi irripetibile come per Rousseau, dal quale alcuni si attendevano chissà quali commenti filosofici su una cima «dont la position était propre à échauffer un génie poétique», e che invece «s'assit à terre, se mit à jouer avec quelques brins d'herbe, et ne dit mot»³¹. È solo possibile descriverne l'andamento genetico. Se il linguaggio della pianura procede in linea retta e incontra l'ostacolo della pesante sterilità esistenziale, si inerpica verticalmente per la montagna, deviando nella profondità.

È così sottinteso che in questo momento preromantico non è lecito parlare di paesaggio inesistente al di fuori della coscienza dell'osservatore; ed è scorretto, mischiando a Senancour Mallarmé o l'impressionismo, credere a più che a una verifica realistica quando Oberman priva il lettore della parte «la plus frappante peut-être» del paesaggio a causa di una roccia che dice di non avere potuto scalare³². Ciò non toglie che a questo punto inizia l'accumulo delle problematiche ottocentesche. Tutte si innestano sulla dialettica dei due linguaggi, quello del conflitto esistenziale e quello difficile, contiguo all'impossibile, della eternità. Imenstròn confina con Friburgo; ma forse non è abitabile, perfino inesequibile.

L'allusione, per Senancour, «consiste à dire une chose lorsqu'on

31. Cfr. *Obermann*, Edition critique publiée par G. Michaut, Edouard Cornély et Cie Editeurs, Paris 1912, p. 48.

32. Cfr. Béatrice Le Gall, *L'Imaginaire chez Senancour*, Corti 1966, vol. I, pp. 260-261.

pense soi-même à une autre, ou plus exactement à dire une partie de ce qu'on pense»³³. Anche per questo, nella «struttura tutta sua»³⁴, la prosa del nuovo secolo che egli rappresenta «sembra contenere l'essenza della poesia»³⁵. «Il Merlant ha giustamente scritto che il suo romanticismo presuppone una 'iniziazione', e cioè una oscura percezione di 'relazioni dimenticate con l'insieme delle cose'»³⁶. Si trattava invece di relazioni da costruire, di cifre da computare secondo paradigmi assai differenti.

Un mondo affatto nuovo esige un linguaggio nuovo. La stessa allusione, atto dell'accennare, va definita. In Senancour il linguaggio è marginale, e nel senso che collocandosi sui lembi dell'esistente, e in pari tempo sul ciglio della incognita sovrastante, – come sulle Dents du Midi o come il pensiero che è «dans un abîme entre les vicissitudes de la terre et les cieux immuables»³⁷ – dispone solo di un discorso linguistico rigorosamente periferico. Per questo fa uso dell'allusione, del cenno breve che si ritrae, riprendendo un tracciato circolare all'intorno di un mondo e al di sotto dell'altro. Nel primo consiste l'oggettualità delle cose che col rifiuto del soggetto spingono in alto, quasi costringendoli a galleggiare, immagini e concetti. Nel secondo sta la forza premente dell'impossibilità espressiva, la incognita che impedisce ulteriori elevazioni. Le varianti si dispongono, per conseguenza, in dibattiti di alternative, fugaci speranze e cocenti verifiche, in nebulosità, incertezze e perplessità, manifestazioni linguistiche sospese tra quei due abissi, l'orrido conosciuto e l'inconoscibile. E quando maggiore è la sensazione di una insopportabile esistenza, e maggiore l'incognita dell'altra parte, la via del percorso si restringe, l'annichilimento del linguaggio si fa minaccioso. Se il linguaggio ha una gamma di precisione, se vi è modo di identificare un certo ordine di entità manifestabili, nel caso dell'*Oberman* la vibrazione oscillatoria fra

33. A. Pizzorusso, *L'allusion biographique dans une lettre d'Oberman*, in «Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises», n. 19, marzo 1967, p. 131.

34. F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Liviana ed. in Padova, 1966, p. 217.

35. A. Pizzorusso, *Studi sulla Lett. dell'età preromantica in Francia*, Goliardica ed., Pisa 1956, p. 202.

36. A. Pizzorusso, *Senancour, Formazione intima, situazione letteraria di un preromantico*, Casa editrice D'Anna, Messina-Firenze 1950, p. 49.

37. *Obermann*, ed. cit., p. 73.

realtà e ignoto tende a un minimo di determinatezza³⁸. La causa principale è che questo linguaggio è costretto da impulsi diversamente motivati ma parimenti negativi. Rispetto al reale possibile, secolare e storico, esso nega perché rifiuta; rispetto al superno ir-rappresentabile, e per implicita definizione di quello, è negato. Qui ricusa attivamente, là è passivamente ricusato. La conseguenza è una costrizione del campo espressivo, una scarsezza di definizione puntuale, che pare confondibile con un procedimento simbolista e ne è, invece, il retroterra.

Un ampio retroterra di pessimismi susseguenti a una interrogativa talvolta dichiarata, spesso sottintesa. Nella quindicesima lettera, datata da Fontainebleau, alle prime oscurità di una notte «immobile», pieno di noia, desideroso di lacrime ma incapace di lamentarsi, enumera i dinieghi: «Les premiers temps ne sont plus», non ne ha le consolazioni, è privo di gioia, speranza e riposo. Le verifiche non sono di maggior conforto: ha i tormenti della giovinezza, un cuore ferito e disseccato, spento ma non placato, perfino incapace, come pure fanno alcuni, di provare godimento dei propri mali. Resta l'invocazione alle rocce a perpendicolo del Rigi, suggerimento suicida³⁹. Altrettanto aveva sperimentato in una memorabile notte a Thielle, sentendo tutto ciò che l'anima può contenere «de besoins et d'ennuis profonds»⁴⁰, acquistando vasta consapevolezza «d'une nature partout accablante et partout impénétrable, passion universelle, sagesse avancée, voluptueux abandon», e facendo un passo sinistro verso «l'âge d'affaiblissement»⁴¹. La conclusione è precisa: non è comprensibile una natura che contiene ogni cosa ma non ciò che corrisponde ai desideri suoi. Sospetta di prediligere oggetti chimerici solo perché dotati di una loro specifica irrealizzabilità⁴². Quindi il linguaggio di Oberman è organico. Non individua concretezze né identifica consistenze. A ogni passo, come nel Val-de-Travers, «l'illusion revient et s'éloigne»⁴³. Cosa dovrebbe precisare, forse il nulla?

Si trattava proprio di determinare una mancanza. Appena la religione si profilava, Senancour si metteva in condizione di rinun-

38. Il «ranz des vaches» (Kuhreigan.) ne è la corrispondenza musicale. Cfr., oltre al *Troisième fragment* dell'*Oberman*, ed. cit., p. 144 ss., A. Monglond, *Le Journal intime d'Oberman*, cit., pp. 110-113.

39. *Oberman*, ed. cit., p. 72.

40. *Ivi*, p. 23.

41. *Ivi*, pp. 22-23.

42. *Ivi*, p. 23.

43. *Ivi*, p. 20.

ciarvi. La provenienza razionalista, l'ambiente logicizzante, precludevano l'indipendenza metaforica. La nozione di natura esige un adeguamento del soggetto, l'io acquistava coscienza della interdipendenza di cui era parte e compimento, ma privo di potere arbitrario. E occorre tenere presente che il vuoto filosofico francese, in quegli anni della rivoluzione e del «romantisme empire», era un pozzo senza fondo, un buco che ingoiava ogni articolata meditazione sulla condizione umana. Limitati nella libertà personale, sottoposti a ogni specie di ostacolo biologico e psicologico, forniti tuttavia di un modello di società ideale su cui avevano intensamente riflettuto e che avevano sperato di attuare, gli scrittori proscritti non potevano esimersi dalla vertigine di una immobilità, – al contrario di quella baudelairiana – improduttiva. Unica possibilità era una peregrinazione alla ricerca di una sortita dalla improduttività medesima. Ma la colossale operazione linguistica della lirica romantica doveva cominciare soltanto dopo, con l'assunzione di una autonomia lessicale fin allora inattuabile. Certo che nell'anodino del dizionario le parole della salvezza c'erano già. Dovevano però essere avvalorate da un contesto, e questo risorgimento inizia dopo Senancour anche per opera di Senancour, che non aveva un linguaggio a disposizione e cominciava soltanto a elaborarlo. Nella breve fascia marginale tra l'esistente e l'incognita c'era la mera potenzialità del mondo e del sogno romantici, un artificiale che il naturalismo dominante, tra l'ultimo settecento e il primo ottocento, non supposeva.

Perciò egli pensò in termini astensivi, già nel volume sulle *Générationes actuelles*⁴⁴, per cui predilige il vegetale, congiunzione dell'animale al minerale e che gli pare una sottrazione di quel movimento contro il quale celebra i fasti del notturno⁴⁵; e nelle *Rêveries*⁴⁶ consiglia l'astensione dal movimento difficile che implica riflessione, vuole imperturbata la «promenade», o vi supplisce col movimento facile e uguale della lingua che agiti in bocca «des parcelles de fruits séchés, ou d'autres préparations presque indifférentes au goût et lentes à dissoudre»⁴⁷. Preferisce anche «la mélancolique automne»⁴⁸ che induce a rinunciare alle illusioni

44. *Sur les Générationes actuelles, Absurdités humaines, Rêve des Alpes*, A Paris, l'An 1793 de l'ère chrétienne.

45. *Ivi*, p. 9 ss.

46. *Cit.*, p. 57 ss.

47. *Ivi*, pp. 59-60, nota.

48. *Ivi*, p. 62 ss.

fuggitive e prefigura la notte del sepolcro; ed è per amore dell'assenza che Aldomen si sottrae, si fa anonimo, vivendo «dans l'obscurité»⁴⁹. Infine, per fortificare le sensazioni presenti a scapito delle facoltà funeste di prevedere e ricordare, loda l'ebbrezza che danno il caffè, il vino e l'oppio (per ora indifferentemente considerati), e all'ebbrezza dedica gran parte della *Sixième Réverie*. La vita è una continua successione «de pertes et de réparations»⁵⁰ e l'unica salvezza sta in una totale indifferenza, nel restare immobili nel tempo e inerti nel mondo agitato⁵¹. Per questo «l'homme actuel s'est isolé de la foule»⁵² e prefigurando la sintassi floreale del romanticismo Senancour elabora l'elogio della «Violette cachée sous l'herbe»⁵³.

La passività della montagna vi corrisponde. Già immoto, perfino stagnante ma altresì stabile è l'ambiente della Forêt de Fontainebleau, inoltre drammatico e intricato, dalla Caverne d'Augas alle Gorges d'Apremont, ai «chaos rocheux»; e in essa, per chi ne scegliesse alla fine del settecento la inospitalità selvatica, l'abolizione del processo storico pare irreversibile. Dall'alto delle Dents du Midi la «permanance» è assoluta. Il primo romantico, col circoscrivere lassù alla fine del viaggio reale, poteva lusingarsi di tramsumanare per verba.

III

In tal modo la nozione di «rêverie» iniziava una metamorfosi radicale, disponendosi all'apertura in profondo del «rêve». La «rêverie», riscoperta nel diciottesimo secolo come ambigua ispezione dei rapporti fra soggetto e mondo, era già stata, per vigore etimologico, sinonimo di furore e smarrimento, ebbrezza e stupore⁵⁴. Poi, dal significato di fantasticheria mutata in meditazione, in età razionalista, era giunta a manifestare, con lo sforzo teoretico di Rousseau, l'andirivieni sofferente di una ricerca di accordo prima, di una tormentata ispezione sulle responsabilità del mancato accordo poi, tra l'individuo e la società.

49. *Aldomen ou le Bonheur dans l'obscurité*, Par le citoyen Pivert, A Paris, Chez Leprieur, Libraire, rue de Savoie, n. 12, L'An troisième de la République.

50. *Réveries*, cit., p. 79 e nota.

51. *Ivi*, p. 81

52. *Ivi*, p. 114.

53. *Ivi*, pp. 125-126.

54. Cfr. G. Nicoletti, *Introduzione allo studio del romanzo francese nel settecento*, Adriatica Editrice, Bari 1969, p. 44 ss.

Anche la genesi del linguaggio protoromantico si esaurisce in un dramma di questa specie. Nell'apologia della morte volontaria il discorso di Oberman è inequivocabile: se il rapporto fra società e individuo è basato su un patto, e quella non fa nulla per il secondo, questi ha diritto al rifiuto. La società infrange il patto che non le conviene; il patto non conviene più a Oberman e anch'egli lo rompe: «Je ne me révolte pas, je sors»⁵⁵. Uscita definitiva, stoico finale di una ricerca priva di sbocco? Ma un immaginario commentatore avverte in una nota in cui contesta un'affermazione del Beccaria⁵⁶ che Oberman «ne fait que douter, supposer, rêver⁵⁷; il ne pense et ne raisonne guère; il examine et ne décide pas, n'établit pas»; scrive sul suicidio per affermare una libertà di scelta, non per sceglierla; è contento della certezza di potersi scuotere di dosso il peso della vita se e quando gli parrà troppo pesante. Perciò non ha scritto «un livre *raisonnable*» ma ineguale, contraddittorio, irregolare, bizzarro, sensibile, intimista, privo d'intreccio e di quegli «incidenti» che alimentano la curiosità del lettore, disordinato per i molteplici toni che vi si succedono, gli scarti improvvisi, i sottintesi, i silenzi⁵⁸. Poiché vive fra almeno due forze contrarie, è da esse risparmiato perché si elidono vicendevolmente: così la noia serve a indebolire il tormento che lo consumerebbe⁵⁹. A questo punto la «rêverie» diventa fallimentare. Non contiene più traccia né di speranza né di ipotesi. Il suo linguaggio meditativo si attorce in una pervicace tautologia della immobilità obbligatoria.

È altresì il momento in cui comincia a riflettere su questa propria fissità e per suo mezzo inizia il trapasso dal discorso logicizzante al romantico. Senancour contempla una superficie d'acqua limpida e bianca, vasta ma circoscritta, dalla forma oblunga e quasi circolare, chiusa su tre lati da montagne con altissime rocce pendicolari, mentre il quarto lato si apre verso una tranquilla vallata e un ruscello. Di sera, la valle si oscura, il lago è già in parte immerso nella notte, gli ultimi raggi imbrunano i monti, accendo-

55. Cfr. la quarantunesima lettera dell'*Obermann*, ed. cit., in particolare p. 171.

56. *Ivi*, pp. 167-169.

57. Nell'*Oberman*, ed. del 1804 e del 1833, «ne fait que supposer, chercher, rêver»: variante che indica residue incertezze, nell'ottocento, sull'uso della parola «rêver».

58. Cfr. le *Observations, Obermann*, ed. cit., pp. I-VI.

59. È un fatto anche biograficamente accertabile e accertato (perfino troppo) da Mon-
glond.

no le nevi, incendiano l'aria. L'acqua brilla, si confonde con il cielo, diventa anch'essa infinita ripetendo lo splendore dell'aria e riflettendo i monti, che paiono quasi separati dal globo e come sospesi. Così lo spettatore ha ai suoi piedi il vuoto del cielo e l'immensità del mondo. Comincia un prestigioso momento di oblio in cui linee e orizzonti sono sovvertiti, idee cambiate, sensazioni ignote. E quando l'ombra ha ricoperto questa valle di acqua, quando l'occhio non discerne più né gli oggetti né le distanze, il vento increspa le onde, e verso ponente l'estremo lembo del lago rimane rischiarato appena da un lieve luore mentre ovunque, intorno, l'oscurità è completa, – allora, fra le tenebre e nel silenzio, si ode lo sciabordio dell'acqua sul greto, le onde fremono a intervalli regolari, e «les bruits romantiques semblent résonner d'un long murmure dans l'abîme invisible»⁶⁰. Con il medesimo procedimento espressivo la *Lettre XVII* diventa una piccola lirica in prosa avanti lettera⁶¹. Cioè, attraverso la propria fissità di vicolo cieco in cui si raccoglie tutta la energia di riflessione insieme a un bisogno di interrogarsi sulla ragione della stessa fissità priva di sbocco, la forza espressiva, concentrandosi, prorompe in raffigurazione. Ma il passaggio da riflessione a raffigurazione non costituisce un salto qualitativo, non è l'ordinamento di entità linguistiche separate. La raffigurazione è il concretizzarsi in oggetti visibili, pertanto raffigurabili, delle meditazioni che li attorniano e che a un certo momento, per così dire, entrano in essi e li vivificano in forme. Tutto il pensiero di Senancour, le congetture, i giudizi, le inquietudini, gl'incubi e perfino le ubbie che egli considera ed esamina con ideologica cura nelle opere precedenti e nello stesso *Oberman*, si incuneano nelle componenti, – si potrebbe dire negli ingredienti – di raffigurazione paesaggistiche le quali, con chiarificazioni spesso incluse nel contesto, vi corrispondono.

La suggestiva prosa di Senancour è anzi causata, prevalentemente se non esclusivamente, da questa iconografia del pensiero sottostante, che ne costituisce la motivazione. In altre parole, meditan-

60. Cfr. il *Troisième fragment*, in *Obermann*, ed. cit., pp. 145-147.

61. *Ivi*, p. 73 (lettera datata da Fontainebleau, 14 agosto, II): «Je vais dans les bois avant que le soleil éclaire; je le vois se lever pour un beau jour; je marche dans la fougère encore humide, dans les ronces, parmi les biches, sous les bouleaux du mont Chauvet: un sentiment de ce bonheur qui était possible m'agite avec force, me pousse et m'opprime. Je monte, je descends, je vais comme un homme qui veut jouir; puis un soupir, quelque humeur, et tout un jour misérable».

do e raffigurando, e non sempre in successione né cronologica né logica ovvero in piena e alternata contemporaneità, la raffigurazione diviene motivata e la motivazione, inclusa in un oggetto, percepibile. È l'autoanalisi del pensiero che, sottoposto a giudizio, dal proprio criticismo estrae la divagazione allusiva, quindi attua una trasposizione del ragionamento sul terreno degli indizi. Un abbandono a questi indizi, per la recessione del pensiero analitico, è lo stato d'animo del primo romanticismo⁶². Se la natura cela un mistero, ma lascia tracce alle possibilità induttive dell'indagine, a un qualche margine problematico d'interpretazione, è sulle induzioni stesse, sull'interrogativa, sulla perplessità che si instaura la crescita di una prima cadenza romantica. Una volta esaurito il possibile calcolo gnoseologico del macrocosmo, al punto in cui questo si arresta e sulla base di quel punto, è inseribile la raffigurazione di una immensità celeste che si abbuia per la notte incombente e la gradazione coloristica, dall'azzurro fondo al nero, e asserisce la contiguità, almeno, dell'incognita. Da ciò si deduce che la raffigurazione è l'ulteriore lembo fruibile di una volontà gnoseologica che non può restare contenuta nell'ambito delle certezze scientifiche, e da esse trabocca. È il potenziale linguistico di una tensione del conoscibile sull'orlo dell'inconoscibile. Ed è, soprattutto, l'analisi morfologica del processo conoscitivo medesimo, della sua impotenza, del suo dramma, che svicola nell'allusivo dopo avere indagato fin nelle viscere la possibilità gnoseologica del soggetto. Per questo il linguaggio del primo romantico è periferico, evasivo per necessità, per costrizione, rispetto al conosciuto che Senancour respinge, e inarcato sull'indefinito incognito. Ed era in quel momento l'unica maniera pensabile per allargare il margine espressivo, per alimentare il soffocato linguaggio marginale non già verso il basso, l'esistente, la realtà di fatto, ma verso l'alto, l'essenza, il più che reale. Cominciava la espansione della eloquenza romantica, la riattivazione e moltiplicazione del potenziale di un lessico che le razionalità trionfanti avevano proscritto. Non importava che il linguaggio fosse vero e neppure verificabile, purché provvisto di una energia analogica interna. Non erano più tempi di caratteri bensì di temperamenti; e bisogna convenire che, almeno in questa prospettiva, la rivoluzione aveva rivoluzionato fino nel profondo.

62. Alcuni pensano all'influsso sempre maggiore del martinismo, componente da non sottovalutare, ma che si inserì di fatto in una debolezza di questa specie.

Tale meccanismo, che costituisce la sintassi del nuovo secolo in formazione, è infatti istituzionale, arbitrario, nel senso che si manifestò e persistette a lungo per un gruppo limitato di persone, le quali ne sganciarono progressivamente l'uso da ogni relazione con il razionale: e solo per l'intervento di Nodier l'opera di Senancour fu conosciuta in ambiti meno ristretti circa trent'anni dopo. Coloro che ne assimilarono l'esperienza, in modo diretto o indiretto, progredirono poi in una scelta sempre più *immotivata* delle raffigurazioni. La gradualità del processo fu lenta ma irreversibile, riempiendo di sé tutto il secolo e scavalcandone il confine con non poche ulteriori propaggini. Si procedette in tal modo, con siffatti strumenti ed esperienze similari, verso un linguaggio paranormale, generalmente onirico, quindi verso un paesaggio impossibile di sempre più ampie ed elevate maggiorazioni significanti. Di qui il progressivo trasgredire del presupposto naturalistico russoviano a favore di articolazioni poetiche dotte e onnicomprehensive; di qui, in pari tempo, l'allontanamento da esperienze sociali, la costituzione di zone linguistiche d'isolamento, la congregazione in caste⁶³. Di qui, infine, una misteriosofia del testo poetico che può far pensare a connotazioni misticheggianti o ricorsi di religiosità dommatica, mentre sono il prodotto di vaste complessità espressive. Il meccanismo di base rimane il medesimo. Tuttavia, man mano che si andava perdendo la motivazione riflessiva, prosaica, dell'articolazione linguistica, quest'ultima acquistava autonomia e fino a insediarsi come assoluta libertà intuitiva, grado indipendente, dignità che respinge con sdegno ogni attigua forma di scrittura. Ciò non toglie nulla alla difficoltà esegetica del testo lirico romantico, ma chiarisce che tale difficoltà non è un postulato per definizione o partito preso, un rebus ben cantato, ma la parvenza visibile di oggetti alla cui morfologia presiede l'analitica costitutiva della meditazione del settecento e del primo ottocento. Sono oggetti che a un certo momento storiografico galleggiano apparentemente privi di causa e di sostegno. Di fatto continuano a essere raffigurazione della primigenia crisi di conoscenza del tardo razionalismo. La casta dei poeti ha convenienza corporativa a decantarli di origine metafisica o pitica. Ma sono congegni operati da una sottile, forse storicamente ir-

63. Cfr. a questo proposito M. Larroutis, *Monde primitif et monde idéal dans l'oeuvre de Senancour*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 62e année, n. 1, gennaio-marzo 1962, pp. 41-58.

ripetibile, astuzia della ragione. Né il sentimento, nel significato dubbio di effusione appassionata, vi concorse in modo perspicuo. Fu piuttosto un fuoco dell'intelligenza che andò discernendo i segni. Nell'ambito chiuso e riservato della casta, quasi di una setta iniziatica, questi segni conservarono la risonanza dei significati originari, conservarono cioè il tessuto logico delle motivazioni, quindi un senso preciso e la complessità delle reciproche interdipendenze. Allargarono la polisemia con le analogie evocatrici. E l'eloquio romantico, in questo modo, riuscì a metaforizzare l'essere.

Fin quando il linguaggio, si diceva in principio, divenne parte per sé del mondo, e poi mondo sopra il mondo. Un disimpegno che deriva dalla impossibilità dell'impegno, e che parnassianamente per esigenza di gusto si disgusta. Fu un mondo di forme con un immenso contenuto. Perciò ebbe tanta fortuna e tanta variata storia il tropo del fiore, che fece mille fioriture da tanto male che stava sotto, – cioè, storiograficamente, dietro.

HENRY JAMES E L'AMERICA

1

Nonostante sia lo scrittore espatriato per eccellenza, il suo rapporto con l'America natia è centrale all'esperienza umana e narrativa di Henry James. Non nel senso negativo di un'occasione perduta o rifiutata, con il conseguente inaridirsi o sviarsi della facoltà creatrice (secondo una tesi diffusa specie in passato, e che ha la sua più compiuta espressione in Van Wyck Brooks)¹, quanto proprio come rapporto irrinunciabile, che direttamente o indirettamente condiziona e qualifica la sua vicenda d'uomo e la sua attività di scrittore. «One's supreme relation, as one had always put it, – avrebbe scritto in *The American Scene* – was one's relation to one's country».

Non si tratta qui di stabilire se o in che misura James sia scrittore americano o inglese, ovvero superi le strettoie di una definizione nazionale. Egli stesso, in una celebre lettera del 29 ottobre 1888 al fratello William, avrebbe detto: «I can't look at the English-American world, or feel about them, any more, save as a big Anglo-Saxon total. ...I have not the least hesitation in saying that I aspire to write in such a way that it would be impossible to an outsider to say whether I am at a given moment an American writing about England or an Englishman writing about America (dealing as I do with both countries)»². Si tratta semmai di defi-

1. Cfr. Van Wyck Brooks, *The Pilgrimage of Henry James*, New York, Dutton, 1925. – Sulla questione, cfr. *The Question of H. J.*, ed. F. W. Dupee, New York, Holt, 1945; R. N. Foley, *Criticism in American Periodicals of the Works of H. J. from 1866 to 1916*, Washington (D. C.), Catholic Univ. of America Press, 1944; *H. J.: The Critical Heritage*, ed. R. Gard, New York, Barnes & Noble, 1968.

2. *The Letters of H. J.*, ed. Percy Lubbock, New York, Scribner, 1920, vol. 1, pp. 141-2: «and so far from being ashamed of such an ambiguity I should be exceedingly proud of it, for it would be highly civilized», continuava James. – «He is a native of the James family, and has no other country», avrebbe detto il fratello William, cit. in Henry James, *Autobiography*, ed. F. W. Dupee, New York, Criterion, 1956, p. IX.

nire in che modo e in che misura la patria «ripudiata» interviene a riasserire i propri diritti – e quindi a determinare particolari sbocchi e indirizzi – nella natura dell'uomo e nella sua ricchissima produzione letteraria.

È noto come il *virus* dell'Europa fosse stato installato fin da bambino in James dal padre, fautore di un'educazione libera e «aperta», il quale aveva quindi trasferito in continuazione i figli giovanissimi, oltre che da una casa all'altra, da un continente all'altro³. La scelta definitiva dell'espatrio in Inghilterra nel 1876, rispondeva poi per James a ragioni di gusto e di stile di vita, e veniva motivata letterariamente con la mancanza, in America, del requisito ritenuto essenziale al romanziere di costume – una società stabile e stratificata, con precise ascendenze storiche e riconoscibili connotazioni sociali e «mondane»⁴.

Mitigando questa sua motivazione negativa, in un'altra celebre

3. Uso avvertitamente il termine *virus*, anche perché James avrebbe più volte trovato da ridire su tale estrema libertà di educazione. Cfr. *Autobiography*, cit., pp. 278-9, e 305 («since there were at least luxuries of the spirit in this quite as much as drawbacks»), la lettera del 18 luglio 1860 a T. S. Perry («the more I see of this estrangement of American youngsters from the land of their birth, the less I believe in it. It should also be the land of their breeding», in Virginia Harlow, *Thomas Sergeant Perry*, Durham (N. C.), Duke U. P., 1950, p. 252) e quella del 22 aprile 1899 al fratello William a proposito dell'educazione dei suoi figli: «Nothing you tell me gives me greater pleasure than what you say of the arrangements made for Harry and Billy in the forest primeval and the vision of their drawing therefrom experiences of a sort that I too miserably lacked (poor Father!) in my own too casual youth». (*Letters*, I, p. 316). – Cfr. anche n. 31 (sotto) per la testimonianza di Hamlin Garland.

4. I luoghi classici di tale motivazione sono in svariate lettere (*Letters*, I, pp. 22-3 e 36-7, 13/10/1869 e 14/1/1874), nei *Notebooks*, ed. F. O. Matthiessen and K. B. Murdock, New York, Brazillier, 1955, pp. 14 (il passo viene poi incorporato nello studio su Hawthorne) e 32-6, nella stessa *Autobiography* cit., e nel ben noto studio su Hawthorne (1879): «the flower of art blooms only where the soil is deep ... it takes a great deal of history to produce a little literature ... it needs a complex social machinery to set a writer in motion». «One might enumerate the items of high civilization, as it exists in other countries, which are absent from the texture of American life... No State, in the European sense of the world ... No sovereign, no court, no personal loyalty, no aristocracy, no church, no clergy, no army, no diplomatic service, no country gentlemen, no palaces, no castles, nor manors, nor old country houses, nor parsonages, nor thatched cottages, nor ivied ruins; no cathedrals, nor abbeys, nor little Norman churches; no great universities nor public schools» – (e via dicendo). – Cfr. anche la lettera del 23 febbraio 1913: «What I mean is that here [in England], after a fashion, a certain part of the work of discrimination and selection and primary clearing of the ground is already done for one ... whereas over there [in America] I seemed to see myself ... often beginning so 'low down' ... that all one's time went to it and one was spent before arriving at any very charming altitude» (*Letters*, II, pp. 297-8), e frasi consimili nel racconto «The Madonna of the Future» (1873).

lettera del 16 gennaio 1871 a Charles Eliot Norton James aveva scritto però: «Looking about for myself, I conclude that the face of nature and civilization in this our country is to a certain point a very sufficient literary field. But it will yield its secrets only to a really *grasping* imagination». E benché continuasse dicendo «To write well and worthily of American things one need even more than elsewhere to be a *master*. But unfortunately one is less!...»⁵, non rinunciava certo alla sfida che *quel* campo letterario gli offriva – sia in tutta una serie di romanzi e racconti ambientati in America, sia in svariate opere autobiografiche o di memorialista, sia infine in quei romanzi e racconti incentrati sul «tema internazionale», a cui è maggiormente legata la sua fama, e in cui il «polo» americano del contrasto diventa specchio, e sovente centro, delle vicende narrate.

Col titolo appunto di *The Grasping Imagination. The American Writings of Henry James* (University of Toronto Press, 1970, pp. 288, ill.), Peter Buitenhuis ha recentemente affrontato un lungo e articolato studio dei suoi «scritti americani» – i romanzi e racconti d'ambiente americano visti nel contesto di quella parte della vita dello scrittore passata in patria, e completati da frequenti riferimenti ai saggi, all'autobiografia ed alle lettere⁶. L'opera fa finalmente giustizia nel piano critico del «lato americano» di James; presenta materiale di prima mano, talvolta inedito, sull'argomento, e si articola con lucidità e piena padronanza in un'analisi sottile e convincente del labirinto di un'estesissima produzione. È nostra intenzione darne brevemente conto qui, intervenendo con alcune osservazioni su quegli aspetti del problema che – anche per ragioni di spazio e di unità, oltre che del suo assunto – il libro di Buitenhuis non ha potuto affrontare: soprattutto le opere in cui, pur predominando il «tema internazionale», altrettanto essenziale e rivelatrice è la componente dialettica americana, nonché gli scritti anche isolati o marginali in cui si definisce problematicamente l'atteggiamento di James verso l'America.

Concentrando il suo interesse «on the fiction that is set entirely in the United States», Buitenhuis è nella posizione migliore per

5. *Letters*, I, pp. 30-1 e *passim*.

6. Come base del suo studio Buitenhuis tiene la raccolta di F. O. Matthiessen, *The American Novels and Tales of H. J.*, New York, Knopf, 1947, completata da *The Complete Tales of H. J.*, ed. Leon Edel, Philadelphia, Lippincott, 1961-4, 12 voll.

valutare in che misura James sia riuscito ad operare con una *grasping imagination* sull'ostico materiale americano, abbia cioè accettato e vinto la sfida. Ma c'è, oltre alla lotta per il dominio artistico sulla materia grazie alla forza d'immaginazione, un'altra forma di rapporto che James instaura irresistibilmente con l'America: quella «poet's quarrel», quel litigio d'un poeta, tutto fatto di odio-amore, con la propria terra, di cui scriveva a proposito di Turgenev nel 1874, e che si applica perfettamente anche a lui: «M. Turgénieff gives us a peculiar sense of being out of harmony with his native land – of his having what one may call a poet's quarrel with it. He loves the old, and he is unable to see where the new is drifting».

Così continuava James, con concetti che anticipano il suo saggio su Hawthorne e la dialettica di *The American Scene*: «American readers will peculiarly appreciate this state of mind; if they had a novelist of a large pattern, it would probably be, in a degree, his own ... Russian society, like our own, is in process of formation, the Russian character is in solution, in a sea of change, and the modified, modernized Russian, with his old limitations and his new pretensions, is not, to an imagination fond of caressing the old, fixed contours, an especially grateful phenomenon». Rowland Mallet, in *Roderick Hudson*, avrebbe parlato di una «practical quarrel of ours with our own country», e nell'*Autobiografia* James avrebbe ulteriormente specificato: «Just to glow belligerently with one's country was no resource, but a primitive instinct breaking through»⁷.

2

Per indagare sulla serie di atteggiamenti jamesiani che costituiscono, a suo avviso, «one of the most comprehensive criticisms that any writer has made of his own country», oltre che dell'analisi testuale Buitenhuis si serve del concetto di «schema» applicato da E. H. Gombrich nella critica d'arte⁸, per cogliere di volta in

7. Cfr. «Ivan Turgénieff» in *French Poets and Novelists*, ed. Leon Edel, New York, Grosset & Dunlap, 1964, p. 220 e *Autobiography*, cit., p. 454.

8. Nel saggio «Imagery and Art in the Romantic Period» (*Meditations on a Hobby Horse*, London 1963) e nel volume *Art and Illusion*, London, 1960 (entrambi in trad. it. presso Einaudi). Cfr. P. Buitenhuis, *op. cit.*, pp. 5-6.

volta il modo preconstituito od originale con cui James guarda, e rappresenta, l'America.

Negli anni della Guerra Civile (da cui l'aveva escluso una ben nota «ferita misteriosa») e nella figura di Emerson – nonostante il proprio *estrangement* si rispecchi in quello di molti altri giovani – James coglie la confluenza di *romance* e valore in grado di riconciliarlo col paese; ma se nel suo primissimo racconto, «A Tragedy of Errors» (1864), l'America appare come terra promessa, dopo la Guerra Civile lo stato d'animo – e lo «schema» – per James, come per Henry Adams, è di progressiva disillusione civile (la presidenza di Andrew Johnson) e letteraria (si veda il suo attacco a Whitman).

La guerra rende i giovani più critici dei loro genitori, e se i dodici racconti scritti da James fra il 1865 e il 1869 sono tutti d'ambiente e d'argomento americano (e tre riguardano la Guerra Civile), lo scrittore mostra di tener presente per gli sfondi più Turner che non Winslow Homer, che attacca violentemente. E ben presto, benché aspiri con W. D. Howells a creare il «grande romanzo americano», e in una lettera del 1867 ammetta che «to be an American is an excellent preparation for culture. We have exquisite qualities as a race... and can deal freely with forms of civilization not our own, can pick and choose and assimilate»⁹, finisce preda degli «schemata» locali di un Hawthorne, e cioè del *romance* come surrogato di un realismo ritenuto impossibile.

Se «l'esser venuto nudo in un mondo nudo» è per l'americano segno d'innocenza e magari motivo di compiacimento «edenico», ben presto per James la percezione del vuoto ambientale e sociale è motivo di *Sehnsucht* verso l'Europa. «It's a complex fate, being an American, and one of the responsibilities it entails is fighting against a superstitious valuation of Europe», scrive il 4 febbraio 1872 a Ch. E. Norton, mentre a W. D. Howells scriverà del suo «desolato esilio» europeo; ma se sia New York (dove vive per un po') sia il mondo degli affari lo terrorizzano, la soluzione sarà allora di scrivere dell'America *dall'Europa*, o *in Europa*.

L'espatrio geografico è cioè solo a metà espatrio letterario: *The*

9. A T. S. Perry, in V. Harlow, *T. S. Perry*, cit., pp. 284-5. E così continuava: «To have no national stamp has hitherto been a regret & a drawback, but I think it not unlikely that American writers may yet indicate that a vast intellectual fusion and synthesis of the various National tendencies of the world is the condition of more important achievements than any we have seen» (20 settembre 1867).

Europeans (1878), uno dei pochi romanzi jamesiani ambientati nel New England rurale, presenta sfondi di innocenza edenica anteguerra sui quali inscenare una nostalgica «pastorale comica», in cui, sebbene le connotazioni simboliche dei personaggi siano essenzialmente «naturali», le sabbie mobili delle *manners* americane non sono da meno di quelle europee; e il lieto fine stesso, infatti, per ammissione di James, era stato «imposto» da W. D. Howells. Così, in *Washington Square* (1881), sebbene il tema non racchiudesse, secondo James¹⁰, alcunché di americano, l'ambientazione newyorkese ha quella «tenderness of early associations» che ritroveremo predominante nell'*Autobiografia*, mentre in un romanzo come *Portrait of a Lady* (1881) o uno «studio» come *Daisy Miller* (1878) la ragazza americana celebra (in Europa) il suo sofferto trionfo d'innocenza tradita e conculcata.

Ma dopo le visite del 1881 e del 1882-3 (che lo portano fino al Middle West) s'acuisce in James l'insofferenza verso il paese natio, sempre più sulla via di quella rivoluzione industriale che finirà per renderlo irriconoscibile allo scrittore quando vi ritornerà nel 1904, dopo oltre vent'anni di ostinata assenza. Lo si nota dalle lettere¹¹ e dai *Notebooks* del periodo, nonché da racconti come «The Point of View» (1882), «Pandora» (1884, in cui la ragazza americana su suolo natio s'incarna come *self-made girl* attiva e poco femminile), o «A New England Winter» (1884), il quale prelude direttamente al romanzo che – proprio perché «very American» – doveva segnare la rottura anche letteraria di James con l'America, *The Bostonians* (1886).

Nonostante la qualità realistica ed oggettiva della resa d'ambiente – la Boston dei circoli riformatori e femministi – quello di James appariva, ed in parte era, un attacco sia alla decadenza intellettuale e sociale del New England, tramite soprattutto la figura di Olive Chancellor (e di Mrs. Birdseye), sia ai valori grettamente tradizionali di un «sudista» come Basil Ransom¹². Contesa fra i due, l'eroina Verena Tarrant si trova costretta a scegliere fra due tipi di assolutismo, e non per nulla il lieto fine del lungo romanzo

10. Cfr. *Notebooks*, cit., pp. 12-3. – Ricordi di Newport sono alla base del racconto «An International Episode» (1878).

11. Cfr. la lettera del 5 febbraio 1883 in George Monteiro, *Henry James and John Hay*, Providence, Brown U. P., 1965, pp. 91-2.

12. Cfr. P. Buitenhuis, *op. cit.*, pp. 145 e 157.

lascia intravedere che la vita terrà in serbo per lei nuove lacrime. Con questo suo romanzo a sfondo documentario e sociale, influenzato se non altro indirettamente dalle teorie del Naturalismo, fonte di incomprendimento ed equivoci tanto quanto *Daisy Miller*, James si alienava definitivamente i compatriotti; e non è privo di significato che nei susseguenti romanzi, da *The Princess Casamassima* (1886) fino a *The Sacred Fount* (1901), egli sfruttasse di proposito e quasi esclusivamente l'ambiente inglese, rifuggendo persino, tranne qualche caso particolare (ad es. *The Reverberator*, del 1888), dal «tema internazionale».

«One thing only is clear, – James scriveva il 19 maggio 1890 a W.D.Howells – that henceforth I must do, or half do, England in fiction – ... It has been growing distincter that America fades from me, and as she never trusted me at best, I can trust *her*, for effect, no longer». E non toglie nulla a questa scelta che in un'altra lettera del 1889 a Ch. E. Norton si dichiarasse disilluso dell'Inghilterra, o che il quadro che egli traccia della società inglese in quei suoi romanzi sia di corruzione morale e decadenza sociale¹³.

È significativo piuttosto, per il nostro assunto, che nella serie di «American Letters» da lui composte per la rivista inglese *Literature* nel 1898, egli mostrasse di aver mantenuto un diretto rapporto con la madre patria nel campo, se non della narrativa, almeno della cultura e persino della politica. Ed è proprio in questi scritti che James procede ad una rivalutazione di Hawthorne e di Whitman (non più condizionati dalla povertà del *social setting*, ma anzi in grado di emergere come artisti nonostante quella povertà)¹⁴, all'accettazione di uno scrittore come Hamlin Garland, del colori-

13. *Letters*, I, p. 166 e P. Buitenhuis, *op. cit.*, p. 166, ove è citata la lettera inedita e C. E. Norton: «this frumpy old England, where things are getting so slipshod from a want of freshness as they have long been with us from an excess of it ... the glamour, the prestige, the mystery have – subjectively no doubt – been much rubbed away from the visage of old England». – Per i romanzi di questo periodo, rimando al mio saggio «Henry James: I romanzi sperimentali», in *Le vie della narrativa americana*, Milano, Mursia, 1965, pp. 57-99.

14. Queste «American Letters» sono rist. nel vol. *The American Essays of H. J.*, ed. Leon Edel, New York, Vintage, 1956, Part III. – Per la rivalutazione di Hawthorne, cfr., fra l'altro, *Autobiography*, cit., p. 480, e svariate lettere, in particolare quella del 10 giugno 1904 per il centenario di Hawthorne, in *American Essays*, cit., pp. 24-31. Per la rivalutazione di Whitman, cfr. Edith Wharton, *A Backward Glance*, New York, Appleton-Century, 1934, p. 186 e Leon Edel, *Henry James. The Master (1901-1916)*, Philadelphia, Lippincott, 1972, p. 255.

smo locale, della narrativa *western* (Owen Wister) e, in sostanza, delle nuove condizioni storico-sociali che segnavano la fine del predominio culturale della Nuova Inghilterra in cui egli stesso si era formato. È infatti di un anno dopo la sua lettera già citata al fratello William in cui lo scongiurava di educare i figli in patria¹⁵, già indizio di un rinnovato interesse verso l'America che confluisce, almeno in parte, nella ripresa del tema internazionale nei tre grandi romanzi della *major phase* (*The Ambassadors*, 1903, *The Wings of the Dove*, 1902, e *The Golden Bowl*, 1904).

Buitenhuis mette in rilievo, sulla scorta di un'osservazione di Edith Wharton, come l'atmosfera rarefatta di questi romanzi finisca per disancorarli da una realtà ambientale e per proiettarli nel «vuoto» del *romance* o della fiaba; e James stesso, a proposito di questi romanzi, avrebbe sostenuto l'irrilevanza delle loro connotazioni nazionali: «[their subject] has not been the exhibited behaviour of certain Americans as Americans, of certain English persons as English, of certain Romans as Romans. Americans, Englishmen, Romans are, in the whole matter, agents or victims; but this is in virtue of an association nowadays so developed, so easily to be taken for granted, as to have created a new scale of relations altogether, a state of things from which *emphasised* internationalism has either quite dropped or is well on its way to drop... the subject could in each case have been perfectly expressed had *all* the persons concerned been only American or English or only Roman or whatever»¹⁶. (Il che – se fosse stato del tutto vero – equivaleva a decretare la fine del «tema internazionale»).

Nella misura in cui, comunque, egli si disancora qui dall'America, si scosta dalla stessa Europa, e come già prima aveva abbandonato il presupposto o il mito nazionale dell'«innocenza» ameri-

15. Cfr. sopra, nota 3. – Così continuava la lettera: «What I most of all feel, and in the light of it conjure you to keep doing for them, is their being *à même* to contract local saturations and attachments in respect to their *own* great and glorious country, to learn, to strike roots into, its infinite beauty, as I suppose, and variety. ... The beauty here is, after my long stop at home, admirable and exquisite; but make the boys, none the less, stick fast and sink up to their necks in everything their *own* countries and climates can give de pareil et de supérieur».

16. Cfr. la prefazione a *Lady Barbarina*, ora in Henry James, *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur, New York, Scribner, 1953, p. 199. Nei *Notebooks*, cit., tuttavia, annotando il germe di *The Golden Bowl* (28 novembre 1892), James scriveva: «The other woman and the father and daughter all intensely American». Essenziale del pari risulterà l'«americanismo» di uno Strether o di una Milly Theale. Cfr. Sezione 3.

cana, così ora registra la fine del mito dell'Europa. «Europe has ceased to be romantic to me, and my own country, in the evening of my days, has become so», scrive il 5 gennaio 1903 alla signora Bourget¹⁷, e ciò riflette lo spirito del suo viaggio in America nel 1904 – un vero e proprio «romance of elderly and belated discovery» – dopo oltre vent'anni d'assenza, che doveva portare a quel capolavoro di *reportage* immaginativo che è *The American Scene* (1907) e permettergli di concepire un romanzo rimasto purtroppo incompiuto come *The Ivory Tower* (pubbl. 1917).

Il viaggio, oltre che come aspettativa di *romance*, nasceva anche sotto il segno dell'apprensione e della diffidenza:¹⁸ diviso fra l'attrazione e il terrore, James ne dava un resoconto filtrato dalla memoria, in cui la cronaca del presente si profila come incubo proiettato sull'idillio perduto di un'America rurale anteriore alla guerra civile e all'industrialismo, alla civiltà urbana ed al fenomeno dell'immigrazione di massa. Di *The American Scene* Buitenhuis ha enucleato con felice analisi alcune delle componenti essenziali: lo «huge democratic fact» come protagonista, anzi come *hero-villain* che domina il libro e che pur avendo impresso una fortissima dinamica sociale all'America ne ha impoverito la cultura; la questione degli immigranti che ha compromesso la precedente armonia e stabilità (quella, s'intende, dei WASP), e che figura perciò come «Second Fall» dopo la Guerra Civile; il sorgere dell'urbanesimo e delle metropoli, con le conseguenti «torri di Mammonne» rappresentate dai grattacieli, nuovi sacrari della «restless money passion»; e così via dicendo. Nella miriade di osservazioni, alcune per la verità peregrine¹⁹, emerge dal libro di James un'analisi dell'America ai primi del Novecento fra le più penetranti ed originali, che sta fra la poesia e la profezia (sia in senso letterario che per le intuizioni sociologiche), costantemente riportata, per contrasto e conforto, alla misura della precedente civiltà rurale

17. *Letters*, I, p. 411.

18. «It floats over me I shall feel engaged in a gorgeous romance», scriveva James a John Hay il 18 dicembre 1903 (in G. Monteiro, *H. J. and John Hay*, cit., p. 131), ma a C. E. Norton confidava che «the adventure [seems] almost terrific» (lettera inedita cit. in P. Buitenhuis, *op. cit.*, p. 180). Cfr. anche Leon Edel, *The Master*, cit., p. 225 e pp. 227-8.

19. James trova ad esempio negli alberghi della Florida e nei Country Clubs oasi di raffinatezza e armonia quasi europee; ed è sensibile alla superiorità degli impianti sanitari americani.

e letteraria (Sunnyside e Concord, Newport e magari Washington, D.C.).

La fuga dal presente urbano e industriale si ha così nella dimensione del tempo (il passato), ovvero nello spazio – non tanto il Sud o il Sud-Ovest degli Stati Uniti, il cui significato secondo James va letto nella loro stessa assenza di segni e forme, quanto il West e la California («with the impression of History all yet to be made»), da cui James si dichiarava «completely bowled over» e su cui, prima che le orde dell'industrialesimo arrivassero a distruggerla, intendeva scrivere un secondo volume, *The Sense of the West*, mai realizzato²⁰.

La fuga all'indietro nel tempo – *remembrance of things past* che è vera e propria *recherche du temps perdu* – si attuerà nell'incompiuta autobiografia (*A Small Boy and Others*, 1913, *Notes of a Son and Brother*, 1914 e *The Middle Years*, 1917) su cui Buitenhuis non si è potuto, per ragioni di spazio e di assunto, soffermare, ma che si pone chiaramente come evocazione d'un mondo svanito, brivido di riconoscimento del passato che ha tutte le parvenze di un idillio ricreato dalla memoria, in cui i colori stessi dell'America un tempo ripudiata assumono nel ricordo vibrazioni nostalgiche ed armoniche²¹. Il crepuscolo dell'idillio è dato, alla

20. Cfr. *Letters*, II, p. 33. – Cfr. anche P. Buitenhuis, *op. cit.*, pp. 204-5, che cita una lettera inedita a Jocelyn Persse del 25 marzo 1905, i *Notebooks*, cit., pp. 315-321, ed in particolare: *Henry James and the Bazar Letters*, ed. L. Edel and L. H. Powers, New York, The New York Public Library, 1958, pp. 48-9: «I have still a good many other American notes & impressions unused, & if you would care for a further series in the Bazaar of papers of the same length – say even six or eight – I should greatly like to undertake *that* little job. I am thinking of special episodes, pictures, vignettes – such e g. as my little visit to Notre Dame Indiana, another to Smith College Northampton Mass., another to Indianapolis itself, another to the coeducative Berkeley Cal. another to that extraordinary place Point Loma, Southern California ... When I think of the Pacific Coast, of San Francisco before the convulsion &c., of Coronado & Seattle & various other bits, I think I could certainly undertake *eight*». – In una lettera inedita del 24 ottobre 1911 a Alvin Langdon Coburn (conservata presso l'Università della Virginia), James esprimeva nuovamente, accanto alla nostalgia per l'Inghilterra, l'interesse suscitato in lui dal West americano.

21. Cfr. *Autobiography*, cit., in particolare pp. 296, 359, 391, 482 e 506-7. – È interessante notare, come appare da una lettera inedita dell'agente letterario di James, Pinker, del 9 ottobre 1912 (ora conservata negli Archivi della Casa Editrice Scribner depositati presso la Princeton University), che in origine James doveva soltanto fornire un'introduzione alla raccolta delle lettere del fratello William recentemente scomparso, costituita dei suoi ricordi di gioventù. L'interesse e la crescita del materiale induceva James a fare prima due, e quindi tre volumi separati di ricordi autobiografici. Cfr. anche L. Edel, *The Master*, cit., pp. 457-8 ed anche la lettera di James a Auguste Monod del 7

fine del secondo volume, dalla morte di Minnie Temple: e non è privo di significato che quell'evento, che per James e il fratello William viene a simboleggiare la fine della giovinezza, coincide con il definitivo espatrio dello scrittore.

Anche nei saggi del 1905-07 dedicati all'America («The Question of Our Speech», «The Speech of American Women», «The Manners of American Women»)²², James instaura un gioco sottile di rapporti fra la nostalgia del passato americano e il materialismo del presente; e sul piano narrativo, per ritornare ora allo studio di Buitenhuis, gli stessi racconti di *The Finer Grain* (1910) partecipano di questa tematica, che ha in *The American Scene* il proprio «scenario». Nell'emblematico «The Jolly Corner» (1908) il protagonista ritrova con sgomento e terrore il proprio *alter ego* – ciò che egli sarebbe diventato se fosse rimasto in America – e quell'apparizione ha tutta la sostanza dell'incubo²³; mentre in «Crapy Cornelia» (1909) si assiste al rifiuto del presente (e del futuro) in favore della «vecchia New York», e in «Julia Bride» (1908) – il terzo racconto jamesiano che ha come figura centrale la ragazza americana – la presenza di quella figura emblematica serve ad una critica serrata dei mutati costumi ed ambizioni della società americana contemporanea.

La nuova società del denaro è alla base di un racconto come «A Round of Visits» (1910), in cui la fiduciosa ignoranza del protagonista permette, ed anzi invita la frode di cui è vittima: ed è questo il tema dell'ultimo romanzo incompiuto di James, *The Ivory*

settembre 1913, in *Letters to A. C. Benson and A. Monod*, ed. E. F. Benson, Londra, Elkin, 1930, p. 117: «The book [*A Small Boy and Others*] was a fond experiment, determined by personal considerations it would take me some time to explain; but I found the experiment succeeded, from my own point of view, as soon as all sorts of dimness of far past began to *like* to wake up again at pressure of the spring. They kept waking and waking and I grew more and more touched and amazed by their doing so, and thus my rather fatuous emotions became *un gros volume*. And, monstrous to say, I am doing another, complementary to it and relating to the next ten years – it was in fact for the sake of this latter part of the case more particularly that I began to maunder at all».

22. Ora raccolti in Henry James, *French Writers and American Women*, ed. Peter Buitenhuis, Brandford (Conn.), The Compass Publishing Co., 1960, pp. x-81.

23. In una lettera alla cognata Alice del 1 aprile 1913, James avrebbe scritto: «Dearest Alice, I could come back to America (could be carried back on a stretcher) to die – but never, never to live... When I think how little Boston and Cambridge were of old ever *my* affair ... I have a superstitious terror of seeing them at the end of time again stretch out strange inevitable tentacles to draw me back and destroy me». (*Letters*, II, p. 306). – Cfr. sotto, n. 31.

Tower, in cui egli affronta decisamente, per la prima volta in un romanzo, quel mondo degli affari e dei finanzieri di fronte al quale fin troppe volte aveva confessato la propria impotenza artistica dovuta alla totale ignoranza. Nel romanzo, concepito nel 1909, confluisce la sua nuova esperienza dell'America («my whole action does, can only, take place in the last actuality;... Therefore it's a question of the intensest modernity of every American description») e il senso finale delle «black and merciless things that are behind the great possessions». L'innocente viene ora dall'Europa, ed è in America che su di lui si chiude il cerchio della corruzione, una nuova forma di corruzione di cui è strumento l'uso stesso della ricchezza, la mentalità e la pratica finanziaria, la nuova epoca tecnologica che distrugge il «margine» vitale.

Nella sua analisi del libro, Buitenhuis dimostra come la *grasping imagination* di James operasse finalmente con forte presa sull'ostico materiale americano a cui per lunghi anni s'era per così dire sottratta: ed in effetti, il ritorno di James in America nel 1904 avveniva anche alla ricerca esplicita di nuovo materiale del quale accogliere la sfida²⁴. Raccolta, e superata, la sfida, James poteva anche compiere il gesto finale di assumere la cittadinanza inglese come atto di completa adesione morale alla patria adottiva impegnata nella prima Guerra Mondiale, e di protesta per il ritardato intervento americano, che di lì a poco la morte gli avrebbe impedito di salutare.

Ma ciò non toglie che, come conclude Buitenhuis, nel delineare nella sua opera «the growing realization of the gulf between the ideal and the real, between the promise of American life and its achievement», James «somehow never lost touch with an essentially American way of treating experience», a cui semmai l'espatrio europeo aveva fornito più valide tecniche di rappresentazione²⁵. Critico della corruzione e delle stravaganze della «Gilded Age», sotto il gioco accattivante della commedia di costume vibra

24. Cfr. *Letters*, II, pp. 9, 45 e *passim*, e la lettera inedita dell'11 dicembre 1903 a W. D. Howells, ora citata in Leon Edel, *The Master*, cit., p. 229.

25. Cfr. P. Buitenhuis, *op. cit.*, pp. 262-3. – Sull'«americanismo» di James, cfr., fra gli altri, Herbert Croly, «Henry James and his Countrymen» (1904) in *The Question of Henry James*, cit., pp. 28-39, il saggio magistrale di Ezra Pound, «Henry James» (1918) in *Literary Essays*, London, Faber, 1963, pp. 295-338 (in particolare, pp. 296, 302-3, 327) e Marianne Moore, «Henry James as a Characteristic American», in *Hound & Horn*, April-June 1934, pp. 363-371.

in lui, come in Hawthorne, un acuto senso storico del tempo e dei cambiamenti sociali. «Lone survivor» di un passato ormai finito «nel profondo dell'abisso» – come scriveva in una celebre lettera a Henry Adams del 21 marzo 1914²⁶ – James coglieva nei riflessi psicologici e nel comportamento dei suoi personaggi lo scontro di forze di una realtà umana e sociale quale gli offriva precipuamente il suo tempo, sia nella dimensione meramente nazionale che in quella ormai irrinunciabilmente internazionale.

Di qui l'importanza che nella sua vicenda umana e nella sua narrativa assume il «tema internazionale», anche ai fini stessi di una definizione del suo complesso rapporto con l'America: la «poet's quarrel» di cui si diceva all'inizio.

3

James stesso, nell'*Autobiografia*, specifica come il «distacco» europeo rispondesse esattamente al suo proposito e ai fini di una consapevolezza americana: «To be so disconnected, for the time, and in the most insidious manner, was above all what I had come out for... There were, it appeared, things of interest taking place in America, and I had had, in this absurd manner, to come to England to learn it: I had had over there on the ground itself no conception of any such matter»²⁷. Il distacco anche geografico diveniva condizione precipua della sua ispirazione e della sua narrativa. Come ha scritto D. W. Jefferson, «the juxtaposing and comparing of Americans with Europeans was a supremely effective means, first, of discovering what the American types were, and then of presenting them sharply and emphatically. The international story is, among other things, a *technical* device for giving definition and saliency to American manners... When James brought certain characters to Europe he was giving them their opportunity of being more conspicuously American than they could otherwise have been»²⁸.

26. *Letters*, II, pp. 360-1. – Per un diverso trattamento del problema, cfr. anche J. A. Ward, «Henry James's America: Versions of Oppression», *Mississippi Quarterly*, XIII (1960), pp. 30-44.

27. Cfr. *Autobiography*, cit., pp. 558-9. Il corsivo è mio.

28. Cfr. D. W. Jefferson, *Henry James*, London, Oliver & Boyd, 1960, p. 19. – Così veniva presentato lo scrittore nel prospetto illustrativo della New York Edition: «He is *par excellence* the American novelist. In the words of no other writer have Ameri-

In tal senso, e in certa misura, l'assunzione del «tema internazionale» come argomento centrale della propria narrativa (almeno nella sua prima fase, fino a *Portrait of a Lady* incluso) era per James non solo un modo di scrivere del proprio paese, ma di tenerlo, per così dire, a bada, di sopire, o magari di esaltare narrativamente, la propria «poet's quarrel» con l'America. Benché in una celebre annotazione nei *Notebooks* il tema internazionale gli apparisse come un «fardello» per lo scrittore americano («for he *must* deal, more or less, even if only by implication, with Europe; whereas no European is obliged to deal in the least with America»), esso serviva altresì a sostenere la postulata debolezza del materiale americano con la possibile debolezza del materiale europeo, e viceversa: «It does thus in truth come home to me that, combining and comparing in whatever proportions and by whatever lights, my 'America' and its products would doubtless, as a theme, have betrayed gaps and infirmities enough without such a kicking-up of the dramatic dust (mainly in the foreground) as I could set my 'Europe' in motion for; just as my Europe would probably have limped across our stage to no great effect of processional state without an ingenuous young America (constantly seen as ingenuous and young) to hold up its legendary train»²⁹.

In un simile bilanciamento di rapporti e di forze, il polo americano dei romanzi e racconti «internazionali» viene ad acquistare altrettanto valore rappresentativo per l'«americanismo» di James, quanto le stesse opere d'ambiente americano: «by implication», appunto, secondo il miglior metodo jamesiano. Nei romanzi giovanili, la stessa occasionale crudezza dell'opposizione sociale e morale permette di cogliere in tutta evidenza l'atteggiamento di James verso l'America. L'ingenua dedizione dei suoi «pellegrini appassionati» viene a scontrarsi con le convenzioni europee che sotto il lustro formale e l'apparenza raffinata racchiudono crudeltà e corruzione; gli artisti cui il suolo natio non offre nutrimento tro-

can types of character and ideas appeared in such high relief and been characterized with such definite reference to *nationality*. He is the representative cosmopolitan novelist, also. And it is because of the frequent foreignness of his scene, which serves as background, and of the society that peoples it, which affords a contrast, that his American characters and American point of view are set off with such marked effect». Cfr. anche in Leon Edel, *The Master*, cit., p. 324.

29. Cfr. *Notebooks*, cit., p. 24 (e continuava: «The painter of manners who neglects America is not thereby incomplete as yet; but a hundred years hence – fifty years hence perhaps – he will doubtless be accounted so.»), e *The Art of the Novel*, cit., p. 200.

vano nella stessa ricchezza artistica e sociale dell'Europa uno strumento di patetica rovina (*Roderick Hudson*, 1876): uomini d'affari «innocenti del mondo» come Newman scoprono in Europa il male operante in seno alla più «eletta» società; e valga per tutti la «malaria» emblematica di cui è vittima Daisy Miller.

Nella mitologia internazionale che James instaura, lo «stato di innocenza spirituale» degli americani quasi incredibilmente «inconsci della vita» si contrappone all'esperienza europea, che è per sua natura esperienza del male; il loro diventa processo di conoscenza in cui la raffinatezza dei modi si rivela una maschera di corruzione, il bagaglio storico e artistico una forma d'oppressione e di condizionamento, l'esperienza del mondo un ottendersi della coscienza. Certo, la cittadina del New England da cui muove Roderick Hudson è gretta, grigia e insopportabile; Newman, in *The American* (1877), è rozzo e sprovvisto fino all'irritazione; la stessa Isabel Archer (e perché no, Daisy Miller) possono infastidire con la loro presuntuosa determinazione e volontà di scelta in un mondo che è destinato a trarne partito: ed infatti finiscono entrambe «ground in the very mill of the conventional». Ma in loro vive una luce della coscienza, un'intensità di schiettezza morale, un senso dei genuini valori del rapporto umano, tale da relegare alla funzione di vero e proprio villain il mondo europeo in cui incautamente si trovano ad agire.

La scelta, s'intende, è difficile, per il lettore europeo, se non per l'americano James: fra la sprovvista psicologica e sociale, ammantata di virtù, degli uni, e la raffinatezza che è ultima forma di corruzione degli altri, non si sa bene chi ne esca meglio. Per James, a questo stadio, non sussistevano dubbi: eppure, la stessa insistita ambiguità dei suoi esiti (se non delle sue intenzioni: si pensi a *Portrait of a Lady*), lascia capire come alla base dei suoi atteggiamenti vi fosse, appunto, una sorta di poetico litigio con la madre patria, che gliene faceva esaltare i valori morali nello stesso momento in cui ne decretava l'insufficienza mondana, o talora addirittura umana.

Si è detto dei romanzi della fase «mediana» (e si ricorderà come in *The Reverberator* ritorni in primo piano, sotto il segno della commedia, una sorta di opposizione internazionale che ha per bersaglio l'invadenza della stampa americana); e si è visto come i romanzi d'ambiente inglese accentuino la critica sociale e morale verso l'Europa. In un suo studio del 1903, completato un po' di

malavoglia e per ragioni di amicizia, *William Wetmore Story and his Friends*, James impostava su basi cronachistiche e critiche il problema dell'espatrio (diciamo pure) fallito, divenuto cioè strumento di dispersione artistica e povertà creativa, lusinga non dominata, forma di traviamiento, occasione perduta. Estrae la «lezione generale» che si poteva ricavare dalla vicenda dello scultore (e scrittore) americano espatriato W. W. Story, così James scriveva: «This moral seems to be that somehow, in the long run, Story *paid* – paid for having sought his development even among the circumstances that at the time of his choice appeared not alone the only propitious, but the only possible. It was as if the circumstances on which, to do this, he had turned his back [e cioè quelle americane], had found an indirect way to be avenged for the discrimination»³⁰.

Era uno spettro, quello di Story, da esorcizzare, tenere a bada, sconfiggere: e che il problema fosse anche quello di James è dimostrato non solo dall'intensità e dalla partecipazione con cui egli delinea l'esperienza di Story, ma ad esempio da una sua lettera del 15 aprile 1882 a John Hay, in cui, riferendosi a W. D. Howells, e invidiandone la capacità «of not wanting to go abroad, finding his native land more than sufficient for literary purposes», così continuava: «He is right in being shy of the dismal fate of trying to live in two countries – in two worlds – at once. There is a woe-ful intellectual straddle in the attempt, and *my* poor legs ache with it»³¹.

30. Cfr. Henry James, *William Wetmore Story and his Friends*, London, Thames & Hudson, n. d., 2 vols. combined, vol. II, pp. 222-3. E così continuava: «Inevitably, indeed, we are not able to say what a lifetime of Boston would have made, in him, or would have marred; we can only be sure we should in that case have had to deal with quite a different group of results. The form in which the other possibility perhaps presents itself is that of our feeling that, though he might have been less of a sculptor 'at home', he might have been more of a poet». – Il carattere rappresentativo e l'aspetto autobiografico dell'opera non sfuggiva a Henry Adams, che in una celebre lettera del 18 novembre 1903 così scriveva a James: «So you have written not Story's life, but your own and mine, – pure autobiography, – the more keen for what is beneath, implied, intelligible only to me, and half a dozen other people still living». Cfr. *Letters of Henry Adams (1892-1918)*, ed. Worthington Chauncery Ford, Boston, Houghton Mifflin, 1938, p. 414. La risposta di James è in *Letters*, I, pp. 431-432. La sua, s'intende, era la versione «autobiografica» di una possibilità e di un pericolo, non di una realtà personale.

31. Cfr. George Monteiro, *Henry James and John Hay*, cit., p. 87. – Si veda anche la testimonianza, non si sa quanto attendibile, di Hamlin Garland, «Henry James at Rye» in *Roadside Meetings*, New York, Macmillan, 1930, pp. 454-465: «If I were to live

Si son viste sopra altre sue dichiarazioni analoghe, e si ricorderà qui come alla sua amica Edith Wharton non si stancasse di additare l'America come precipuo argomento narrativo: «I applaud, I mean I value, I egg you on in your study of the American life that surrounds you. Let yourself go in it and *at* it – it's an untouched field, really», le scriveva nel 1900, e in seguito l'avrebbe ammonita «in favour of the *American Subject*. There it is round you. Don't pass it by ... Take hold of it and keep hold, and let it pull you where it will. Profit, be warned, – continuava – by my awful example of exile and ignorance. You will say that *j'en parle à mon aise*, but I shall have paid for my ease, and I don't want you to pay (as much) for yours»³².

Tutta la sua celebre lettera a W.D. Howells del 19 febbraio 1912, in occasione del suo settantacinquesimo compleanno, è un inno, quasi si direbbe venato di rammarico personale, alla qualità americana di Howells: «For you have had the *advantage*, after all, of breathing an air that has suited and nourished you; of sitting up to your neck, I may say – or at least up to your waist – amid the sources of your inspiration... there and so the spell could ever work for you, there and so your relation to your material grow closer and stronger... The *real* affair of the American case and character, as it met your view and brushed your sensibility, that was what inspired and attached you, and, *heedless of foolish*

my life over again', he said in a low voice, and fixing upon me a somber glance, 'I would be an American. I would steep myself in America, I would know no other land. I would study its beautiful side. The mixture of Europe and America which you see in me has proved disastrous. It has made of me a man who is neither American nor European. ...I shall never return to the United States, but I wish I could'. (Anche in *The Legend of the Master*, ed. Simon Nowell-Smith, New York, Scribner, 1948, p. 104). – Leon Edel, che ha consultato il diario di Garland (21 e 22 giugno 1906), riferisce ora che Garland era stato meno «deciso» nei propri appunti: «the mixture of Europe and America is disastrous», avrebbe detto James, ma senza riferirlo esplicitamente a se stesso. Cfr. *The Master*, cit., p. 312. – Sulla questione, si veda del resto l'articolo giovanile di James, «Americans Abroad», in *The Nation*, xxvii, 3 ottobre 1878, pp. 208-9 («Americans in Europe are *outsiders*; that is the great point, and the point thrown into relief by all zealous effort to controvert it. As a people we are out of European society, the fact seems to us incontestable, be it regrettable or not. We are not only out of the European circle politically and geographically; we are out of it socially, and for excellent reasons», p. 208).

32. Per le lettere a Edith Wharton, cfr. Leon Edel, *The Master*, cit., pp. 202-3, e *Letters*, II, p. 285: «Your only drawback – scriveva James il 9 dicembre 1912 alla Wharton – is not having the homeliness and the inevitability and the happy limitation and the affluent poverty, of a Country of your Own (*comme moi, par exemple!*)».

*flurries from other quarters, of all wild or weak slashings of the air and wavings in the void, you gave yourself to it with an incorruptible faith»*³³.

Il «vuoto» temuto da James era forse quello che si rifletteva nella rarefazione degli sfondi ambientali di un romanzo come *The Golden Bowl*, a cui si è già accennato. Al centro dei romanzi della *major phase* ricompare il tema internazionale, e sia *The Ambassadors* che *The Wings of the Dove* si situano in un preciso e corposo contesto ambientale europeo. Ma il tema internazionale subisce qui una sottile e profonda modificazione. Abbandonando l'idea di una naturale innocenza americana³⁴, il conflitto rivela ora che aggressività e rapacità, corruzione morale e intrigo operano in egual misura dalla parte degli americani – in un Chad Newsome o nei Pocock, in Kate Croy e Merton Densher, nella stessa Maggie Verver, se vogliamo accettare sia pure in parte l'interpretazione che (in seconda istanza) ne ha dato R. P. Blackmur³⁵.

Persistono gli esempi di un'altruistica e generosa innocenza americana – Strether, ad esempio, e Milly Theale fra tutti – ma le vittime dell'incontro internazionale sono ora, significativamente, la dolce e raffinata Mme. de Vionnet, destinata all'abbandono dopo aver dato tutto di sé, forse, sempre secondo l'interpretazione di R. P. Blackmur, lo stesso Prince Amerigo. Ottenuta la «fusione

33. *Letters*, II, pp. 221-6 (i corsivi, tranne *real*, sono miei). L'opera di W. D. Howells appariva a James «in the highest degree *documentary*»; da parte sua Howells aveva sempre difeso James dagli attacchi dei compatrioti. Cfr. *Discovery of a Genius. W. D. Howells and H. James*, ed. A. Mordell, New York, Twayne, 1961, che raccoglie i testi relativi al loro lungo rapporto, e cfr. il saggio postumo di Howells, «The American James», in *Life in Letters of W. D. Howells*, ed. Mildred Howells, New York, Doubleday, Doran, 1928, vol. II, pp. 397-9.

34. L'abbandono, s'intende, è progressivo: cfr. Leon Edel, *Henry James. The Middle Years (1882-1895)*, Philadelphia, Lippincott, 1962, e nei *Notebooks*, cit., p. 207: «The Americans looming up – dim, vast, portentous – in their millions – like gathering waves – the barbarians of the Roman Empire» (1895).

35. Cfr. l'introduzione di R. P. Blackmur a *The Golden Bowl*, New York, Dell, 1963 («The Laurel Henry James»). Ben diversa la sua analisi del libro nella precedente prefazione del 1952. – L'interpretazione di Blackmur è contraddetta da Leon Edel, *The Master*, cit., p. 216, il quale vede comunque una svolta nel romanzo: «He had written nineteen novels and in many of them he had affirmed that no marriage was possible between the Old World and the New – that America and Europe were irreconcilable. Now at last in his twentieth he brought the marriage off. Prince Amerigo, descendant of explorers, could as it were 'marry' the continent of their journeyings; and Maggie – and America – could with the proper will respond not in ignorance but in awareness». – Sul romanzo, si veda il saggio di John Bayley in *The Characters of Love*, New York, Basic Books, 1960, pp. 205-262.

sociale», si sono rimescolate anche le carte di virtù e corruzione, innocenza e intrigo, non più legate ai poli «nazionali» del conflitto: ed era il segno di una raggiunta maturità.

Si inserisce precisamente a questo punto il ritorno di James in America, con la conseguente ripresa, come s'è visto, del tema americano, sia nella contrapposizione dialettica di incubo e idillio (*The American Scene*, l'*Autobiografia*) sia nei romanzi e nei racconti che hanno al centro l'esperienza americana. Sono quelli che Leon Edel ha recentemente definito gli «anni americani» di James, «more American even than the years of his lost youth», in cui la stessa edizione newyorkese dei suoi romanzi e racconti assume il valore di un omaggio alla città, e alla nazione, per così dire ritrovate³⁶.

In *The Ivory Tower*, addirittura, si assiste all'assunzione del tema «monetario», finora lasciato ai margini, come centrale alla vicenda, e l'ambientazione è di pretta marca americana. È uno degli ultimi casi in cui James sembra lasciarsi guidare dalla sua tutta personale e privata «poet's quarrel» con l'America: ed anche qui è in fondo l'«europeo» Gray Fielder a scoprire il peso e a subire le conseguenze di una corruzione che è per sua natura e dimensioni essenzialmente americana. Tuttavia, nel secondo romanzo, pure incompiuto, che James va componendo in quegli anni, *The Sense of the Past* (pubbl. 1917), ancora una volta le carte sembrano rovesciarsi. Come ho cercato di dimostrare altrove³⁷, nella contrapposizione qui inscenata per il tramite di una situazione internazionale che sfrutta in pieno elementi della *ghost story*, è l'America stessa – anzi, l'America *western* degli avventurieri e della libertà sociale – ad apparire come il polo della possibile salvezza rispetto ad un'Europa (e ad un passato) che hanno qui tutti i connotati dell'incubo e della prigione.

Ci si ricollega alle origini e si chiude il cerchio? Non direi. Si vuol dire semmai con tutto questo che – appunto perché è «a poet's quarrel», e non altro – il rapporto di James con l'America non può avere e per sua fortuna non ha risposte univoche o direzioni prefissate. Come ogni litigio è contraddittorio, si alimenta

36. Cfr. Leon Edel, *The Master*, cit., pp. 316-7 e 321, che cita una lettera del romanziere all'editore Scribner in cui si legge: «I should particularly like to call it the New York edition ... [it] refers the whole enterprise explicitly to my native city – to which I have had no great opportunity of rendering that sort of homage».

37. Cfr. «Tema e tecnica in *The Sense of the Past*», *Studi americani*, XII (1966), pp. 169-99, in particolare pp. 181-3.

di slanci e pentimenti, furie incontrollate e improvvise remissività. Come ogni litigio che dura una vita non può concludersi, resta aperto in quella che è la sua principale attrattiva: un'irriconciliabile contraddittorietà, legata al tentativo sempre frustrato di una impossibile soluzione. Di qui il suo fascino e la sua importanza letteraria e umana. È, e resta, precipuamente, il litigio di un poeta con la propria terra, le proprie ragioni artistiche, se stesso.

La consultazione in varie università americane di opere difficilmente reperibili in Europa e di materiale inedito mi è stata resa possibile da una «Fellowship» dell'«American Council of Learned Societies», che qui desidero ringraziare.

RICHARD SCHWADERER

HEUTE, ANGESICHTS HÖLDERLINS

BEMERKUNGEN ZU JOHANNES BOBROWSKIS
HÖLDERLIN IN TÜBINGEN
UND PAUL CELANS *TÜBINGEN, JÄNNER*

Hölderlin in Tübingen

Bäume irdisch, und Licht,
darin der Kahn steht, gerufen,
die Ruderstange gegen das Ufer, die schöne
Neigung, vor dieser Tür
ging der Schatten, der ist
gefallen auf einen Fluss
Neckar, der grün war, Neckar,
hinausgegangen
um Wiesen und Uferweiden.

Turm,
dass er bewohnbar
sei wie ein Tag, der Mauern
Schwere, die Schwere
gegen das Grün,
Bäume und Wasser, zu wiegen
beides in einer Hand:
es läutet die Glocke herab
über die Dächer, die Uhr
rührt sich zum Drehn
der eisernen Fahnen¹.

Tübingen, Jänner

Zur Blindheit über-
redete Augen.
Ihre – «ein
Rätsel ist Rein-

1. Johannes Bobrowski, *Schattenland Ströme*, Stuttgart 1962, S. 44.

entsprungenes» –, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möwen-
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:

Käme,
käme ein Mensch
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräche er von dieser
Zeit, er
dürfte nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

(«Pallaksch. Pallaksch.»)²

«Ich verstand die Stille des Äthers, / Der Menschen Worte verstand ich nie»³. Sprache, Menschensprache tritt dem Schweigen des Absoluten, «Reinentsprungenen» gegenüber. Hölderlin, dessen Leben und Werk zutiefst von diesem Kontrast geprägt sind, geht den Weg zur Sprachlosigkeit, endet, «von Apollon geschlagen», im Verstummen. So ist sein Weg gleichzeitig auch ein steter, schliesslich verzweifelter Versuch des Sichannäherns an das Absolute durch die Sprache. Dennoch gelingt dem Dichter an Höhepunkten seines Schaffens «eine geheimnisvolle Vermählung des Wortes mit einer leichteren und höheren Sprache..., mit einer göttlichen Stille, die die ganze Natur durchwaltet», wie treffend festgestellt worden ist⁴.

Die «Worte der Menschen», die Sprache als Instrument der Bewältigung von 'Realität' ist, auf bezeichnend verschiedene Weise, den beiden Autoren der Epoche «nach Auschwitz», um an Adornos Diktum zu erinnern, zum Problem geworden, nicht mehr

2. Paul Celan, *Die Niemandsrose*, Frankfurt/M. 1964, S. 24.

3. *Da ich ein Knabe war...*, vv. 25-26 (Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Gedichte*, Bd. I, Bad Homburg 1970, S. 185).

4. Ladislaus Mittner, *Motiv und Komposition. Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Lyrik Hölderlins*, in: Hölderlin-Jahrbuch, zehnter Band, Tübingen 1957, S. 75.

um der «Stille des Äthers», des Absoluten, willen, sondern angesichts des von Menschen provozierten Entsetzens, das dem Dichter das Wort, sein Instrument, aus der Hand zu winden scheint.

So gesehen nimmt Hölderlin in Tübingen in gewisser Weise die Situation des heutigen Dichters vorweg, mit umgekehrten Vorzeichen, versteht sich, denn nicht mehr Apollon 'schlägt' den Dichter, sondern das Entsetzen vor einer Realität, die die absolute Sprachlosigkeit durch den Würgegriff einer stummen Brutalität zu erzwingen scheint. Symptomatisch ist auch, dass jener Hölderlin gerade für Bobrowski und Celan, angesichts deren Werk Bernhard Böschenstein zutreffend vom «Zusammenfall von Askese und Ekstase»⁵ spricht, fast gleichzeitig zum Ausgangspunkt einer ihr eigenes Dichten einbeziehenden poetischen Reflexion wurde.

Hier fällt Bobrowskis Gedicht auf. Die Rede ist stets von völlig kohärenten Elementen einer unverzerrten und unzersplitterten Bildlichkeit: Bäume, in scharfen Umrissen ins Licht ragend, der Kahn mit der Ruderstange und vor allem der Fluss, fast magisch angesprochen als «Neckar, der grün war, Neckar, / ... // zwischen Wiesen und Uferweiden». An seinem Ufer erhebt sich der Turm, Hölderlins Turm, in schroffem Gegensatz; leblose Negativität, aber auch Symbol für die prekäre Situation des Dichters heute, zwischen Gefängnis und Elfenbeinturm – die «Schwere gegen das Grün», doch auch in den Anruf einbezogen «dass er bewohnbar sei wie ein Tag»: eine Existenzmöglichkeit in ihm schliesst sich nicht aus. Die Bildlichkeit dieser Verse Bobrowskis wird geradezu physisch greifbar, sprachlich be-greifbar: «Bäume und Wasser / zu wiegen in einer Hand».

Bobrowski sagt einmal: «Ich habe ein ungebrochenes Vertrauen zur Wirksamkeit des Gedichts – vielleicht nicht 'des Gedichts', sondern des Verses, der wahrscheinlich wieder mehr Zauberspruch, Beschwörungsformel wird werden müssen. (...) Wir müssen unsere Litaneien in die grässlichen Prospekte hineinsagen, ganz einfach sagen, nicht lautstärker als vorher. Das muss so sein, – zwischen allen Stühlen, das ist eine Position...»⁶.

5. Bernhard Böschenstein, *Ekstase, Mass und Askese in der deutschen Dichtung*, in: Akademische Vorträge, gehalten an der Universität Basel, Heft 5, Basel 1967, S. 53.

6. Hilde Domin (Hg.), *Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser*, Frankfurt/M. 1966, S. 102 (dort zitiert nach einem Gespräch Peter Jokostras mit Bobrowski in: P. J., *Die Zeit hat keine Ufer*, 1963, S. 55/56 und 62).

Woraus zieht Bobrowski, so möchte man fragen, dieses Vertrauen in die leuchtende Beschwörungskraft des poetischen Worts mitten im Chaos der Wirklichkeit und wissend um die Entwürdigung der Sprache? Auf die Spur bringt uns das Zentralmotiv des Gedichts, der Fluss, der Hölderlins Bild erst eigentlich evoziert und in dem Bobrowski absichtsvoll aus den Schlussversen der Neckar-Ode zitiert:

Zu euch, ihr Inseln! bringt mich vielleicht, zu euch
Mein Schutzgott einst; doch weicht mir aus treuem Sinn
Auch da mein Neckar nicht mit seinen
Lieblichen Wiesen und Uferweiden.

Das Motiv des Flusses erscheint in zentralen Momenten der gesamten Lyrik Bobrowskis wieder, nicht allzu fern von Hölderlin, in offenbar magisch-archetypischer Gestalt den poetischen Weg begleitend, aus der Tiefe der «sarmatischen Zeit»; es fächert sich auf in Jura, Memel, Düna, Don und tausend Gewässer Sarmatiens⁷, wird zum «Schattenland der Ströme», aus deren Uferdickicht die sich zu Versen verflechtenden Erinnerungen aufsteigen.

Am Fluss

Himmel,
die Bläue, Bogen
alt, der mit uns
geht, den das Grün
bezaubert: Ufer, der schöne
Baum, auf dem Wasser sein Schatten,
der sich bewegt⁸.

Dieses poetische Verfahren Bobrowskis, das zur Basis seines gesamten literarischen Schaffens wird, die Evokation des Vergangenen, doch traumhaft Gegenwärtigen, Dunklen, Sarmatiens, des Lands zwischen den Sprachen und Völkern, übersät mit Wunden einer leidvollen Geschichte, Ithaka und Atlantis zugleich, dieses stete Umkreisen der gleichen Erinnerungskomplexe, die kaleidoskopartig zusammentreten und zerfließen, ist reflektiert; seine Gefahr, angesichts der ausserpoetischen Realität in einer ästheti-

7. vgl. *Schattenland*, S. 61; *Sarmatische Zeit*, Stuttgart 1961, S. 13 und 78.

8. *Schattenland*, S. 18.

sierenden und harmonisierenden Perspektive auszufern⁹, rückt ins Bewusstsein, wird aber gleichzeitig überwunden:

Immer zu benennen:
den Baum, den Vogel im Flug,
den rötlichen Fels, wo der Strom
zieht, grün, und den Fisch
im weissen Rauch, wenn es dunkelt
über die Wälder herab.

Zeichen, Farben, es ist
ein Spiel, ich bin bedenklich,
es möchte nicht enden
gerecht¹⁰.

Bobrowskis Poesie erliegt also durch die stets wache, kritische Gegenwart des Autors nicht dem Versuch einen 'heilen' Bezirk in einer als unheil erkannten Welt abzugrenzen, nicht einer Regression zu einer mikrokosmischen Naturlyrik, in der die Stimme des Windes die tausendfache Stimme der Geschundenen und Getötenen übertönt. Die Schatten der Toten gewinnen vielmehr Sprache in der Natur:

Es reden
im Laub die Stimmen,
die Mündler aus Rauch
von Federn,
von weissen Flügeln,
von einem Vogel Augenlos¹¹.

Die reflektierte Evokation rückt als poetische Beschwörungsformel ins Bewusstsein. Das Reden von «Strom und Wald» als poetische Materie katalysiert (und hier wird «Beschwörung» zu dichterischen Verfahren, zu Literatur) eine Bildersprache von vollkommener Kohärenz:

An Klopstock
Wenn ich das Wirkliche nicht
wollte, dieses: ich sag
Strom und Wald, ich hab in die Sinne aber

9. Vgl. zu diesem Gesichtspunkt auch Böschsteins Deutung des Gedichts *Immer zu benennen* in: *Doppelinterpretationen*, cit., S. 105.

10. *Schattenland*, S. 86.

11. *Wetterzeichen*, Berlin (West) 1967, S. 61.

gebunden die Finsternis,
Stimme des eilenden Vogels, den Pfeilstoss
Licht um den Abhang

und die tönenden Wasser –
wie wollt ich
sagen deinen Namen¹²,

...

Bobrowski entlässt den Leser von *Hölderlin in Tübingen* indes keineswegs mit der Illusion einer haltharen Harmonie; Glocke und Uhr messen verfließende Zeit im Rhythmus der «eisernen Fahnen»¹³: knirschende Mechanik übertönt die Beschwörung, die, an die Zeit gebunden, vielleicht letztlich vergebens bleibt. Die Erkenntnis dieses Dilemmas könnte aber für Bobrowski der Anstoss für das Wagnis sein, eine sich selbst entfremdete Sprache neu zu aktivieren und zu einer poetischen Wirklichkeit innerhalb der Sprache durchzustossen, die die Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem durch den Zusammenfall von Luzidität und Beschwörung – wenn auch zunächst nur im poetischen Raum Sarmatien – wiederherstellt¹⁴. Die zähe Beharrlichkeit, mit der Bobrowski die Benennungsfähigkeit der Sprache verteidigt, würde also am Ende doch in die Zukunft, auf die Hoffnung einer konkreten Utopie verweisen:

Sprache

Der Baum
grösser als die Nacht
mit dem Atem der Talseen
mit dem Geflüster über
der Stille
(...)
Sprache

12. ebenda, S. 22.

13. Bobrowski lässt zweifellos die Schlussverse von Hölderlins *Hälfte des Lebens* anklingen: «Die Mauern stehen / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen». (*Sämtliche Gedichte*, cit., S. 300). Auch in Bobrowskis Bild dringt die Düsternis jener prophetischen Verse Hölderlins ein.

14. Auch für Bobrowskis Lyrik gilt die Feststellung Adornos: «In der industriellen Gesellschaft wird die lyrische Idee der sich wiederherstellenden Unmittelbarkeit, wofern sie nicht ohnmächtig romantisch Vergangenes beschwört, immer mehr zu einem jäh Aufblitzenden, in dem das Mögliche die eigene Unmöglichkeit überfliegt». (*Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/M. 1958, S. 97).

abgehetzt
mit dem müden Mund
auf dem endlosen Weg
zum Hause des Nachbarn¹⁵

Erinnern wir uns, um an Bobrowski anzuknüpfen: auch Paul Celans Werk ist kaum ohne Bindungen an «Sarmatien», an das Land der Chassidim, denkbar, wie der Dichter selbst in Erinnerung rief¹⁶, freilich als sehr viel spärlicher auftretendes Bezugsselement, etwa wenn Celan in auffallend klaren, unverschlüsselten Versen des Dichters Ossip Mandelstam gedenkt: «Die Silbermünze auf Deiner Zunge schmilzt, / sie schmeckt nach Morgen, nach Immer, ein Weg / nach Russland steigt Dir ins Herz, / die karelische Birke / hat / gewartet»¹⁷. Für einen Augenblick taucht auch hier ein Bild auf, das an die magische Evokation Bobrowskis erinnert.

Tübingen, Jänner lässt dagegen die bildlichen Elemente des Themas nur noch splitterhaft, verallgemeinert, in surrealer Brechung erscheinen: «Schwimmende Hölderlintürme – ertrunkene Schreiner». In den Mittelpunkt rückt für Celan, wie auch Böschenstein und Hans Mayer in ihren Deutungen hervorheben¹⁸, die Ortsbestimmung des dichterischen Worts heute, in Auseinandersetzung mit dem geistesverwandten Dichter, der mit zwei bedeutsamen Zitaten in die Meditation eingeführt wird. Der Vers der Rheinymne gewinnt dabei noch grösseres Gewicht in seinem Sinnzusammenhang: «Ein Rätsel ist Reinentsprungenes, / Auch der Gesang kaum darf es enthüllen»¹⁹. Celan weist hin auf jenen Grundzug Hölderlinschen Dichtens, der es dem heutigen Autor so naherückt: Die stete Tendenz, die Unzulänglichkeit der Sprache aufzudecken und sein schliesslicher Absturz ins Verstummen. Celans Reflexion schliesst mit Worten des umnachteten Hölderlin, Lauten jenseits des Erfahrbaren, jenseits aller verstandesbestimmter Schemata.

15. *Wetterzeichen*, S. 38.

16. Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958), in: *Ausgewählte Gedichte*, Nachwort von Beda Allemann, Frankfurt/M. 1968, S. 127-129.

17. *Die Niemandrose*, S. 82.

18. Bernhard Böschenstein, *Paul Celan (Tübingen Jänner)*, in: B. B., *Studien zur Dichtung des Absoluten*, Zürich/Freiburg i.B. 1968, S. 177-180.

Hans Mayer, *Sprechen und Verstummen der Dichter*, in: H. M., *Das Geschehen und das Schweigen. Aspekte der Literatur*, Frankfurt/M. 1969, S. 11-33.

19. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Gedichte*, cit., S. 312.

Käme heute ein Erleuchteter, ein «Mensch mit dem Lichtbart der Patriarchen» zur Welt – in diese Gestalt sind, wie Böschstein überzeugend darlegt, der ältere wie der heutige Dichter einbezogen²⁰ – so wäre für ihn Hölderlins «Lallen», seine Flucht jenseits des Erfassbaren, der einzig mögliche Weg poetischer Welterfahrung; dies erscheint nur dem oberflächlichen Blick paradox, gewinnt aber völlige Stimmigkeit angesichts der sinnwidrigen, paradoxen Realität «dieser Zeit».

Hier erhellen sich auch die Eingangverse Celans: «zur Blindheit überredete Augen» des Dichters; Blindheit und Lallen sind bewusst gewählt, um der anderen, wirklichen Klarheit willen, die sich in einer neu zu schaffenden Innenwelt «tauchender Worte» erschliesst. Folgerichtig muss die poetische Sprache, will sie «Licht» gerade an zentralen Punkten der Aussage aufnehmen und ausstrahlen, bis in ihre formale Grundstruktur zersplittern; ein spätes Gedicht Celans, das sich in diesen Zusammenhang einbeziehen lässt, erläutert diese Gedanken:

DIE NACHZUSTOTTERNDE WELT,
bei der ich zu Gast
gewesen sein werde, ein Name,
herabgeschwitzt von der Mauer,
an der eine Wunde hochleckt²¹.

«Welt», jene Trümmer und Partikel der Realität, reduziert sich als «ein Name» zum Zeichen ohne Bezeichnetes, innerhalb eines fortschreitenden Krankheitsprozesses. Angesichts des dem Dichter innewohnenden Zwangs, diese «Welt» dergestalt «nachzustottern», führt der poetologische Ansatz des «Lallens» das Gedicht auf den schmalen Weg äusserster Individuation am Rande des Verstummens. Das Gedicht ist damit, fern von der Beschwörungsformel Bobrowskis, ein völlig nach Innen gewandtes, kaum noch rational erfassbares Sprechen, das gleichzeitig den vielfältigsten Schichten des Verstehens geöffnet bleibt, ein seinem Wesen nach stets provozierendes Paradoxon. Erinnern wir uns dabei an die vielzitierten Sätze aus Celans Büchnerpreis-Rede: «...das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstum-

20. aaO., S. 179.

21. Paul Celan, *Schneepart*, Frankfurt/M. 1971, S. 23.

men. (...) es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück. Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein. Also nicht Sprache schlechthin und vermutlich auch nicht erst vom Wort her «Entsprechung». Sondern aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation»²².

Der Charakter dieser Freisetzung dürfte sich an Hand eines anderen Gedichts aus der letzten Sammlung *Schneepart* erhellen lassen:

OFFENE GLOTTIS, Luftstrom,
der
Vokal, wirksam,
mit dem einen
Formanten,

Mitlautstösse, gefiltert
von weithin
Ersichtlichem²³

Sie ist gekoppelt mit dem Rückzug auf die phonetischen Partikel, auf die Sprachmaterie, auf den Bereich des Signifikants. Gerade hier aber setzt, nun nicht mehr paradoxerweise, die Wirksamkeit ein, an diesem zum Ausgangspunkt gewordenen Endpunkt kann Poesie, im reinen Wortsinn, ihr verzweifelt, doch ewiges Unternehmen wieder aufnehmen:

die Wortschatten
heraushaun, sie klaftern
rings um den Krampen
im Kolk²⁴

Kehren wir zum Ausgangspunkt zurück: Bobrowski hatte mit dem Zitat aus der Neckarode eine ideale Brücke zur sarmatischen Natur, dem Ursprung seines poetischen Sprechens geschlagen, jener Sphäre, in deren Evokation für ihn das Wort seine Unschuld zu-

22. *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1960*, in: Paul Celan, *Ausgewählte Gedichte*, cit., S. 143.

23. *Schneepart*, S. 62.

24. ebenda, S. 20.

rückzugewinnen vermag, aufzusteigen vermag zum «Zauberspruch des Verses».

Dagegen stehen Celans «tauchende Worte», die den täuschend glatten Spiegel eines oberflächhaften Realitätsbewusstseins durchbrechen, um über die Dekomposition und Vereinzelung des sprachlichen Zeichens zu einer oszillierenden, stets offenen Bildlichkeit zwischen «Schon-nicht-mehr» und «Immer-noch» poetischer Aussage zu gelangen. Im «Metapherngestöber»²⁵ werden Umriss sichtbar, Umriss von Wörtern, die auf Wirklichkeit weisen.

25. Paul Celan, *Atemwende*, Frankfurt/M. 1967, S. 85.

IL RACCONTO
DI ANTON CECHOV «PALATA N. 6»*

Fu la *Palata N. 6* (Reparto N. 6), quando nel 1892 apparve nel fascicolo di novembre della «Russkaja mysl'» (Il pensiero russo), che costrinse il maggior critico russo del tempo, il populista Nikolaj Michajlovskij, a considerare di nuovo con ammirata apprensione quel fenomeno enigmatico che era la narrativa čechoviana. Michajlovskij sentiva che la sicurezza antica degli ideali sociali e morali, di cui la letteratura russa era stata palladio, veniva rosa da una forza oscura, che corrompeva e prosciugava ogni linfa vitale. Quando, in quello stesso decennio di fine di secolo, le nuove energie corroditrici assumeranno dei volti e si nomineranno marxismo, nella sfera delle idee politiche, e simbolismo, in quella delle idee letterarie, Michajlovskij contrattaccherà, senza lesinare polemiche. Ma Čechov era qualcosa di più inquietante: la sua rivoluzione non ammainava vecchie bandiere per issarne altre nuove, e già logore, e mentre sovvertiva senza premeditazione il pantheon della letteratura russa, di quella stessa letteratura era ben legittima figlia e, a differenza di quanto si credeva di poter dire di simbolismo e marxismo, non poteva essere imputata a un allogeno seme. Quel pacifico e come involontario rivolgimento letterario nasceva naturalmente dalla nuova realtà di Russia, prima ancora che di Europa. E per di più a Čechov, come lo stesso Michajlovskij aveva scritto pochi anni innanzi in una lettera a lui indirizzata, «molto (era) dato da Dio»¹, e in lui c'era quella «forza» che è appannaggio di un vero e grande scrittore. E questo scrittore violava le norme non scritte ma vive della letteratura russa.

Si prenda il *Reparto N. 6*. Vien subito fatto di metterla a ragguaglio con il racconto di Vsevolod Garšin *Krasnyj cvetok* (Il fio-

* Alcune pagine di questo saggio sono apparse come introduzione al volume Anton Čechov, *Reparto N. 6*, Torino, Einaudi, 1972 [N.d.R.].

1. Citato in A. P. Čechov. *Literaturnyj byt i tvorčestvo po memuarnym materialam*, a cura di V. Fejder, Leningrad 1928, p. 98.

re rosso), apparso nove anni prima del *Reparto*. La figura di Garšin, intenso e incisivo scrittore morto pazzo e suicida nel 1888 dopo vita breve e tribolata, occupa un suo posto nella biografia ideale di Čechov. Ma non è questo fascio di legami impalpabili a interessarci, ora. Vediamo il suo *Fiore rosso* con gli occhi con cui lo rivide Michajlovskij, quando lesse il *Reparto N. 6*. Anche il racconto di Garšin si svolge tra le mura di un manicomio e protagonista ne è un demente. Ma il racconto garšiniano, che stupì gli psichiatri per l'esattezza sottile dell'analisi di un mondo maniacale e ossessivo, pur nell'orrore che raffigura sembra rispettoso dei supremi ideali e valori morali e sociali. Un pazzo, attraverso una serie di considerazioni coerenti e impeccabili secondo la logica rigorosa che presiede alle sue deviate operazioni mentali, si convince che un papavero, scorto per caso nel giardino dell'ospedale, incarna tutto il male del mondo e si sia imbevuto di tutto il sangue innocente versato, di tutte le lacrime, di tutta la vita dell'umanità. Decide allora di strappare quel fiore e di distruggerlo, annientando così il male, anche a costo della propria vita. Nella notte, dissipando in quella lotta sovrumana ogni energia, il malato riesce a uscire nel giardino e a svelle e cincischiare il malefico fiore. Al mattino lo trovano morto, e il suo volto era «tranquillo e sereno», con un'espressione di «orgogliosa felicità» sui tratti sfiniti.

Ciò che Michajlovskij apprezzava in questo racconto non era certo la «verità clinica», riconosciuta e attestata dagli psichiatri, bensì il fatto che «le scene strazianti che si svolgono nell'ospedale colpiscono dolorosamente i nervi del lettore, ma il processo della lettura non si esaurisce nelle impressioni forti, poiché queste impressioni si compongono in pensieri e sentimenti perfettamente determinati»². Ben diversamente stanno le cose nel *Reparto N. 6*. Nel racconto di Čechov, a differenza che in quello di Garšin, dei principali personaggi sono riferite minutamente le biografie, eppure «noi non possiamo chiarire bene chi di essi sia pazzo e chi sia sano di mente. Andrej Efimyč, pur essendo un uomo buono, per tutta la vita non nota le pene altrui e predica una filosofia rassicurante. Durante un attacco acuto, quando comincia a diventare furioso, in lui si sveglia la coscienza e suggerisce le stesse parole che da tempo avrebbe potuto imparare dal pazzo Ivan Dmitrič. Insomma, chi è pazzo qui? Tutto ciò colpisce con forza i nervi del

2. N. K. Michajlovskij, *Sočinenija*, vol. VI, Sankt-Peterburg 1897, p. 1039.

lettore, ma, poiché non si compone in pensieri e sentimenti determinati, non dà soddisfazione artistica»³.

Questo giudizio particolare sul *Reparto N. 6* armonizzava con l'impressione generale che Michajlovskij traeva dall'opera ceco-slovacca fino a quel periodo e che, in quello stesso articolo, egli così esprimeva: «Čechov è un grande talento. Questo è un fatto universalmente riconosciuto. Ma gli ammiratori del talento di Čechov si dividono nettamente in due gruppi. Gli uni elevano a principio l'originale maniera della sua scrittura. Nell'indifferenza e nell'impassibilità con cui Čechov rivolge il suo eccellente apparato artistico sulla rondine e sul suicida, sulla mosca e sull'elefante, sulle lacrime e sull'acqua, sui fiori rossi e su quelli d'ogni altro colore, essi vedono una rivelazione nuova che appellano 'riabilitazione della realtà' e 'panteismo'. Tutto nella natura è equipollente, dicono essi, tutto è ugualmente degno dell'opera artistica, tutto può dare un uguale diletto artistico, e la selezione dei soggetti dal punto di vista di qualsivoglia principio dev'essere respinta, il che fa appunto Čechov. Gli altri, al contrario, deplorano questo scriteriato sperpero di un grande talento. Io appartengo al novero di questi ultimi. Mentre ho un alto concetto del grande talento di Čechov, penso che se egli abbandonasse la sua indifferenza e impassibilità, la letteratura russa avrebbe nella sua persona non solo un grande talento, ma anche un grande scrittore»⁴.

Nel 1905, quando l'opera e la vita di Čechov erano ormai compiute, della valutazione data da Michajlovskij fece il punto d'avvio di una sua propria interpretazione il filosofo esistenzialista *ante litteram* Lev Šestov, per il quale l'esperienza vissuta della disperazione era la sorgente di un rigoroso e vigoroso irrazionalismo. La diffidenza, appena temperata dalla deferenza per il magistero artistico, che il populista Michajlovskij aveva manifestato per Čechov era ben giustificata agli occhi di Šestov, per il quale Čechov diventa il «cantore della disperazione». Nel corso di tutta la sua quasi venticinquennale attività letteraria Čechov non avrebbe fatto che ripetere in modo ostinato, dolente e monotono una sola e medesima operazione: uccidere in ogni modo le speranze umane. E, naturalmente, in questa tenace ecatombe di quelle superiori menzogne che sono gli umani ideali, in questo coraggio di contemplare la disperata condizione dell'uomo, Šestov vede non già un

3. *Ibid.*, p. 1046.

4. *Ibid.*, p. 1044.

vizio, ma una salutare quanto infrequente virtù: «Prendete i racconti di Čechov, ciascuno isolatamente o, ancor meglio, tutti insieme: guardatelo al lavoro. È come se stesse di continuo in agguato, spiando e guatando le speranze umane. E state tranquilli per lui: non se ne lascerà scappare una, non una di esse sfuggirà alla propria sorte. L'arte, la scienza, l'amore, l'ispirazione, gli ideali, l'avvenire, riandate tutte le parole con le quali l'umanità presente e passata ha confortato oppure svagato se stessa: basta che Čechov le tocchi, e all'istante esse sbiadiscono, appassiscono e muoiono. E lo stesso Čechov sotto i nostri occhi è sbiadito, appassito e morto, e non è morta in lui soltanto l'arte meravigliosa di uccidere con un solo tocco, anzi con un soffio e uno sguardo tutto ciò di cui vivono e si gloriano gli uomini»⁵. L'unico e vero protagonista del mondo čechoviano è l'«uomo disperato», l'uomo che, interiormente distrutto, reca in sé un invincibile principio di distruzione. Il protagonista čechoviano nulla possiede e tutto deve creare da sé. «È questa 'creazione dal nulla', o meglio la possibilità della creazione dal nulla l'unico problema atto ad interessare e ispirare Čechov»⁶. Per uno spirito positivo come Michajlovskij una simile «creazione» esorbitava dalle forze umane. Čechov sulla possibilità di una creazione siffatta mantiene quell'esitazione che è propria di chi è stato spinto dal destino appresso ai problemi fatali e si guarda da ogni atteggiamento determinato e limitato, assertivo o negativo che sia.

Se questa è la prospettiva generale in cui Šestov vede Čechov, concordando e discordando insieme rispetto al punto di vista di Michajlovskij, sul *Reperto N. 6* il giudizio del filosofo non collima affatto con quello del critico. Il racconto non è più, come voleva Michajlovskij, la quintessenza di una «indifferenza e impassibilità» generali che qui impediscono persino di discernere «chi sia pazzo e chi sia sano di mente». Al contrario, Šestov vi vede una sorta di abiura temporanea del profondo credo čechoviano. Nel racconto «tutto predispone all'assoluta non resistenza e all'indifferenza fatalistica: si ubriachi pure la gente, si azzuffi, deprei, violenti, tanto così, evidentemente, è predeterminato nel superiore consiglio della natura. La filosofia dell'inazione professata dal dottore è come suggerita e ispirata dalle immutevoli leggi della natu-

5. L. Šestov, *Sobranie sočinenij*, vol. v, Sankt-Peterburg s. a. (ma 1911), p. 5.

6. *Ibid.*, p. 39.

ra umana. Pare che non ci siano forze per strapparsi al suo potere. Fin qui tutto è più o meno nello stile čechoviano. Ma il finale è di tutt'altro genere. Il dottore stesso, grazie agli intrighi di un suo collega, va a finire nel reparto psichiatrico dell'ospedale in qualità di paziente. È privato della libertà, rinchiuso nell'ala dell'ospedale e persino picchiato (...). Il dottore sembra risvegliarsi istantaneamente dal sonno. In lui si manifesta una brama di lotta, di protesta. È vero che egli muore subito, ma l'idea tuttavia trionfa (...). La struttura del racconto non lascia dubbi. Čechov ha voluto cedere e ha ceduto. Egli ha sentito l'intollerabilità della disperazione, l'impossibilità della creazione dal nulla. Battere la testa contro le pietre, battere eternamente la testa contro le pietre è così terribile che meglio è tornare all'idealismo»⁷. Šestov, dopo aver šestovizzato Čechov trasformandolo nel «cantore della disperazione», per capire il Čechov autentico è costretto a immaginare un suo ripudio delle proprie convinzioni. Molto meno dogmatico era stato Michajlovskij che, di fronte alla novità e alla complessità dell'opera čechoviana, aveva manifestato la propria incertezza e il proprio sgomento, assieme al riconoscimento del valore di quell'opera. Rinserrare Čechov nella gabbia di una filosofia della disperazione è un'operazione altrettanto arida di quella che, alcuni decenni più tardi, con un totale ribaltamento della tesi šestoviana, vorrà fare di Čechov il cantore della speranza, della bella e buona vita che dovrebbe allietare l'uomo tra duecento o trecento anni.

Rinfresca sempre il ritorno alle prime accoglienze che un'opera originale e ingente ha trovato al suo nascere, anche quando tali accoglienze possano apparire scombussolate o perentorie allo sterilmente equilibrato sguardo accademico che, pasciuto di più o meno sapide metodologie, ormai considera quell'opera remota con entomologico distacco. Oggi la critica cerca di determinare il senso generale della tendenza polemica del *Reparto N. 6* e uno degli studiosi più fini e misurati della letteratura russa, Aleksandr Skaftymov, nel 1948 volle confutare la tesi diffusa secondo cui Čechov, quando «attacca l'atteggiamento indifferente verso la sofferenza (Ragin) in nome della sensibilità e della delicatezza morale (Gromov)»⁸, avrebbe preso di mira la tolstoiana teoria della «non resistenza al male con la violenza» o le idee stesse di Marco Aurelio,

7. *Ibid.*, pp. 45-47.

8. A. Skaftymov, *Stat'i o russkoj literature*, Saratov 1958, p. 295.

a lui care. Skaftymov argomenta a favore di un'altra interpretazione: la fonte segreta della filosofia di Ragin sarebbe Schopenhauer, e sarebbe contro l'apatico pessimismo di quest'ultimo che Čechov polemizza nel *Reperto N. 6*. Le pagine sottili di Skaftymov non hanno convinto altri studiosi, i quali continuano a vedere in quel racconto l'inizio del distacco esplicito di Čechov dal tolstojismo, che egli per un certo periodo aveva accolto come una sorta di disciplina morale. In una biografia spirituale di Čechov i rapporti suoi, costruttivi e polemici, con Tolstoj occuperebbero certamente, visti nel loro procedere, un posto-chiave. Ma prima di piegare un testo d'arte a documento vuoi di biografia vuoi di storia, si deve mettere in chiaro la struttura intrinseca di quel testo. Anche la ricerca delle fonti più o meno occulte delle idee presenti in un testo narrativo ha un suo significato critico solo quando sia chiara la funzione specifica che le idee svolgono in quel determinato testo. Nel caso del *Reperto N. 6* importa veramente sapere contro chi polemizzasse Čechov? E polemizzava veramente Čechov contro qualcuno? Tralasciamo poi la pur possibile interpretazione banale che il racconto sia un implicito *plaidoyer* a pro di un meno iniquo trattamento manicomiale. E, infine, giustamente anche uno storico letterario sovietico osserva che «sarebbe sbagliato vedere qui un'allegoria diretta dell'autocrazia»⁹ russa. Questo perfetto racconto čechoviano – a differenza di altri suoi tutto mantenuto entro strutture tradizionali, con le preistorie particolareggiate dei personaggi e il personaggio narrante che conduce per mano il lettore («Se non avete paura di pungervi con l'ortica, percorriamo lo stretto sentiero che porta all'ala dell'edificio e guardiamo che cosa avviene là dentro») – resta enigmatico anche per noi, ormai ammaliziati dopo tante tempeste letterarie (spesso in un bicchiere d'acqua), e di fronte a questo racconto, come di fronte a tutta l'opera di Čechov, capiamo lo sconcerto dell'onesto Michajlovskij, anche se non abbiamo alcun diritto ormai di dividerne il candore.

Aveva ragione Michajlovskij. Chi è pazzo e chi è sano nel *Reperto N. 6*? Prima e dopo Čechov una vena segreta di follia percorre la letteratura russa. Ma sempre, anche quando la follia è

9. *Russkaja literatura konca XIX-načala XX v.*, a cura di B. A. Bjalik, E. B. Tager e V. R. Ščerbina, Moskva 1968, p. 125.

paradossale o sofisticata, il suo alito gelido agghiaccia il sangue della ragione, senza però paralizzarne il battito profondo. L'incontro con la follia è un trauma tonico, l'esperienza che la ragione fa non di un altro da sé, ma di un'altra possibilità di sé, e il premio di quest'esperienza rischiosa è, per la ragione, un più sicuro dominio di sé, un autocontrollo «dialettico», possiamo dire, se siamo disposti a dar credito alle formule. Herzen, che sentì il problema della pazzia come problema capitale di una filosofia della storia, nella sua opera narrativa *Doktor Krupov* (Il dottor Krupov) (1847), pieno di umori sarcastici e di sotterranei polemici riferimenti a Rousseau e a Hobbes, fa giungere il suo ironico personaggio a questa disillusa conclusione: «La storia resta tuttora incomprensibile per l'erroneo punto di vista da cui ci si mette. Gli storici, che per lo più non sono medici, non sanno a che cosa applicare la mente; essi cercano di mostrare una razionalità e una necessità, inventate a posteriori, di tutti i popoli e gli eventi; tutt'al contrario, la storia va guardata dal punto di vista della pazzia, gli eventi dal punto di vista dell'assurdità e dell'inutilità.

«La storia è una febbre, prodotta dalla benefica natura, mediante la quale l'umanità cerca di liberarsi da un'animalità eccessiva; ma per quanto utile sia la reazione, resta pur sempre una malattia. Del resto, nel nostro secolo istruito è una vergogna dimostrare la semplice idea che la storia è l'autobiografia di un pazzo».

Se questo è la storia, non diverso è il comportamento individuale: «i pazzi ufficiali, riconosciuti in sostanza non sono né più stupidi né più menomati di tutti gli altri, ma solo più individuali, più concentrati, più indipendenti, più originali di tutti gli altri, anzi, si può dire, più geniali di loro. Le azioni strane dei folli, la loro rabbia eccitabile me la spiegavo col fatto che tutto ciò che ci circonda li irrita e li esaspera intenzionalmente con l'ininterrotta contraddizione, con la dura negazione della loro idea prediletta. È notevole che gli uomini fanno tutto ciò soltanto nei manicomi; fuori di essi esiste tra i malati un accordo segreto, una delicatezza patologica, per cui i folli riconoscono reciprocamente i punti della pazzia l'uno nell'altro. Tutta la disgrazia dei folli evidenti è la loro orgogliosa individualità e l'ostinata intransigenza, per cui i menomati epidemici, con tutta la rabbia dei caratteri deboli, li chiudono dentro celle, li annaffiano con acqua fredda, ecc.».

Anche nella letteratura russa «classica», dunque, c'era chi sentiva la labilità del limite tra insania e sanità, e aveva torto Michaj-

lovskij a credere che fosse Čechov il primo a cancellare quella frontiera. È vero che nel racconto herzeniano echeggia ancora il riso serenamente distruttore di Voltaire e risuona in extremis l'umanistica saviezza del *Moriae Encomium* erasmiano. Eppure il mito rinascimentale dell'uomo e quello illuministico della ragione sono già in crisi in Herzen, che aveva alle spalle la più grande delle rivoluzioni sviluppata fino all'affermazione e al crollo del napoleonico «Spirito del mondo a cavallo» e alle successive peripezie della società borghese, così come aveva alle spalle il dialettico «uccello di Minerva», che aveva dispiegato le sue ali sulle spalle di quello «Spirito del mondo in cattedra» che era stato Hegel. Già nel prequarantottesco *Dottor Krupov* Herzen getta delle buone fondamenta per quell'arcata che dalla fiducia porterà alla disillusione.

In Herzen siamo lontani dalla pazzia dei puškiniani German, nella *Pikovaja dama* (La donna di picche) (1833), e Evgenij, nel *Mednyj vsadnik* (Il cavaliere di bronzo) (1833). Per Puškin, avvolto nei raggi di una solare e misteriosa ragione ancora ignara del suo lento tramonto, la pazzia è morte dello spirito, e le sue radici stanno tutte nell'andamento della storia: nella brama stravolgente di ricchezza che investe l'umanità europea e nella forsennata e assennata rinnovazione cui Pietro sottopose la Russia. Puškin riesce ancora a padroneggiare il conflitto di individuale e universale nella storia, e costruisce un concetto antiromantico di pazzia. Ma già le gogoliane *Zapiski sumasšedšego* (Memorie di un pazzo) (1834) incrinano e intorbidano il cristallo puškiniano. In esse Gogol' accoglie il tema della pazzia che circolava nella letteratura russa del tempo (in particolare in Odoevskij), come in quella europeo-occidentale (Hoffmann, Balzac), e lo deromanticizza, eleggendo a proprio eroe un microscopico *činovnik*, il funzionario Ak-sentij Ivanovič Popriščin, mostrato in tutta la sua banalità e nullità. Se Gogol' esce dalla zona umbratile della sublime pazzia romantica, non è per entrare nella chiara plaga della razionalità storica puškiniana, bensì per aprire la via a una tragicità grottesca che investe il mondo storico quanto quello individuale e si aureola di un'appassionata meditatività lirico-morale. Le *Memorie di un pazzo* preparano il *Dottor Krupov*. Anormale e insana, nel racconto gogoliano, è la stessa realtà ed è proprio l'anormalità e l'insania del Popriščin impazzito che permette di vedere, come attraverso una lente, la pazzia della realtà. Ma se il Popriščin sano di mente era

parte di quella realtà folle e quindi soffriva di quella stessa follia, il Popriščin uscito di senno, e capace di elevarsi al di sopra della realtà normale, diventa il portatore di una diversa normalità, di una nuova ragione e moralità potenziale. Il piccolo *činovnik* impazzito assume un'intensità tragica, e la sua voce, il suo grido si fonde da ultimo con la voce e il grido dell'autore in una ribellione patetica e grottesca¹⁰.

Gogol', che non s'abbandona al gioco ironico-romantico di un dissolvimento astratto dei concetti di sanità e pazzia ma scopre che una realtà sociale obnubila in sé la differenza loro e ne capovolge il rapporto, prepara, s'è detto, il *Dottor Krupov* herzeniano, ma soprattutto appresta la grande rivoluzione del romanzo dostoevskiano, dove norma e anomalia, sanità e pazzia, carità e delitto s'intrecciano, lottano, si fondono e si superano sull'orlo di un abisso, sul cui fondo l'idea stessa dell'uomo si perde. Il razionalismo forsennato di Raskol'nikov, l'idiozia santa di Myškin, il vaneggiamento sublime di Ivan Karamazov, la dialettica sregolata dell'uomo del sottosuolo, la rivoluzione alienata dei demoni, sono volti del proteiforme principio della pazzia che, nell'ambito della letteratura russa, Dostoevskij svolge in uno spazio tra Gogol' e Herzen, scavando nelle latebre più oscure dell'uomo, dove del sole puškianiano non giungono i raggi e resta solo la nostalgia di quel calore perduto.

Zapiski sumasšedšego (Le memorie di un pazzo) è anche il titolo di un racconto incompiuto di Lev Tolstoj, che fu iniziato nel 1884 e fu pubblicato postumo. Le *Memorie*, evidentemente autobiografiche, narrano del viaggio fatto da un ricco proprietario terriero nel governatorato di Penza per l'acquisto di una tenuta. Improvvisamente il proprietario è colto da un'inquietudine strana e l'operazione ragionevole e ordinaria che lo ha spinto in viaggio – l'acquisto di un'ottima terra a un ottimo prezzo – gli pare assurda. Si ferma a pernottare in una locanda, nella cittaduzza di Arzamas, e lì è visitato ormai irreparabilmente da quel subitaneo e immotivato senso dell'assurdo, da un invincibile sentimento della morte che gli fa apparire inconsistente e inautentica l'intera sua esistenza, di cui il viaggio e l'acquisto sono parte coerente e congrua. Di fronte all'illuminazione della morte, la vita scompare e l'angoscia,

10. Cfr. G. A. Gukovskij, *Realizm Gogolja*, Moskva-Leningrad 1959.

«come quella che si prova prima del vomito, con la differenza che è un'angoscia spirituale», lo domina e «un orrore rosso, bianco, quadrato» gli sta davanti agli occhi. Il regno della coscienza quotidiana chiara e distinta è sovvertito così, d'un tratto, senza una causa immediata e precisa, e incomincia la «pazzia», la persecuzione dei problemi della vita e della morte, che l'umanità cerca di far tacere sotto il peso di risposte vane, ma tranquillizzanti. Portato dinanzi alle autorità mediche e giuridiche, il protagonista delle *Memorie* tolstoiane viene riconosciuto sano di mente, anche se debole di nervi. Ma «io so di essere pazzo», commenta il protagonista, che con il raziocinio lucido della follia durante la visita ha simulato la sanità perché teme di essere rinchiuso in un manicomio e quindi di non poter più compiere la sua «opera folle».

La dicotomia normalità-anormalità irrompe nell'opera tostoiana successiva alla fulgida stagione di *Vojna i mir* (Guerra e pace), e si afferma con un dogmatico capovolgimento della loro gerarchia costituita: per Tolstoj non c'è dubbio che anormale è il mondo «normale» e viceversa. Il protagonista delle *Memorie* aveva ogni ragione di ritenersi pazzo e sbagliavano i suoi savi giudici, quando lo assolvevano da tale sospetto: non è forse una sfida della pazzia e uno scandalo per la ragione il fatto che d'un tratto, senza una motivazione pragmatica, entrino in crisi e si distruggano le sane e salde categorie della vita associata? L'utopia dogmatica di Tolstoj stava nel postulare un mondo in cui la sua «pazzia» diventasse la norma, la possibilità quindi di un mondo assolutamente «normale».

Già in quegli anni, in cui l'ombra della pazzia visitava Tolstoj e le pagine čechoviane erano percorse da pazzi e allucinati, la follia usciva dai libri e possedeva i loro autori, come è il caso di Garšin, l'autore del *Fiore rosso*, e di Gleb Uspenskij, che proprio nel 1892, l'anno di pubblicazione del *Reperto N. 6*, fu rinchiuso definitivamente in un manicomio, tormentato da una pazzia che era quella della letteratura russa e, anche se senza quegli alti parossismi, di ogni letteratura moderna. Nella coscienza di quel rilevante scrittore si svolgeva tormentosamente una lotta tra due principi, come scrive lo psichiatra che lo curò, il dottor Sinani, «un principio di giustizia e un principio non chiaramente espresso, ma opposto al primo. La prima personalità è *Gleb* (Uspenskij), la seconda personalità è *Gleb Ivanovič* Uspenskij, e in modo ancor più semplice e espressivo *Ivanovič* (...). Per quanto Gleb lotti, per lui è molto difficile non solo distruggere e uccidere *Ivanovič*, ma persi-

no resistere al suo potere»¹¹. Quando il bestiale Ivanovič trionfava sull'umano Gleb, le braccia di Uspenskij «tendevano a saldarsi col petto e a volgersi in avanti», cioè a diventare zampe animalesche, ed egli «faceva sforzi sovrumani per restituirle alla loro posizione normale, per ritrarle almeno un po' indietro, ma quando non ci riusciva, egli compiva atti violenti su se stesso: cercava di spaccarsi la testa, di tagliarsi in due lungo il corpo, di squarciarsi la gola, di bruciarsi, e si sentiva ardere. A volte gli sembrava di raggiungere in maggiore o minore grado il suo scopo e di scacciare se non dall'interno, almeno dal di fuori il suo io negativo»¹².

Nella letteratura russa post-čečoviana, e in parte ancora contemporanea a Čechov, l'elemento psichiatrico celebra la sua vasta affermazione, da Andreev e Sologub, finché dopo la rivoluzione la pazzia uscirà dalle pagine dei libri, ma non dalla vita letteraria. Nel 1904 Leonid Andreev pubblica il racconto *Mysl'* (Il pensiero), diario-confessione di un medico omicida. Il dottor Keržencev, fingendosi pazzo, ha compiuto un delitto meditato con nitida volontà intellettuale ed ora il suo freddo e implacabile raziocinio è soggiogato dalla domanda ossessiva: si è finto pazzo per uccidere o ha ucciso perché è pazzo? La ragione individualistica, che ha reciso ogni legame col mondo dei valori sociali, è qui abbandonata a se stessa, e ruota e macchina con un impeccabile ritmo di coerenza, e s'avvolge e sprofonda nel muto nulla, nella plaga terrificata dove ragione e sragione s'abrogano. È comprensibile che Gor'kij, stretto ad Andreev da un incostante rapporto di amicizia e contesa, reagisse al *Pensiero*, e lo stesso Andreev, del resto, scrivendo quel racconto, pensava anche a Gor'kij, al suo culto e alla sua idealizzazione dell'energia razionale dell'uomo. La risposta di Gor'kij assunse la forma di un poemetto in prosa, uscito subito in quello stesso anno col titolo *Čelovek* (L'Uomo), che resta l'espressione più enfatica ma più chiara del suo ottimistico e solerte romanticismo: «Armato soltanto della forza del Pensiero, che ora è simile ad un lampo, ora è freddamente tranquillo come una spada, va libero e orgoglioso l'Uomo, molto più avanti della gente e più in alto della vita». Ed ecco che la Pazzia «alata e possente come un tur-

11. *Gleb Uspenskij v žizni. Po vospominanijam, perepiske i dokumentam*, a cura di A. S. Glinka-Volžskij, Moskva-Leningrad 1935, p. 512. Nel passo citato lo sdoppiamento della personalità di Uspenskij si manifesta attraverso la contrapposizione del nome e del patronimico.

12. *Ibid.*, p. 513.

bine, segue (il Pensiero) con uno sguardo ostile e (gli) mette le ali con la propria forza, cercando di trascinarlo nella propria danza selvaggia...». Ma l'Uomo incede vittorioso e dice: «Giorno verrà che nel mio petto si fonderanno in una sola fiamma creatrice e grande il mondo del mio sentimento e il mio Pensiero immortale, e con questa fiamma brucerò via dall'anima tutto ciò che v'è di oscuro, feroce e malvagio, e sarò simile agli dei che il mio Pensiero ha creato e crea!».

Giustamente lettori contemporanei del poemetto gor'kiano come Tolstoj e Korolenko in quel «culto della personalità» (l'espressione è di Tolstoj) videro l'influsso di Nietzsche, sublime folle della cultura europea, del suo Superuomo, volgarizzato e adattato alla complessa e confusa commistione di idealismo, razionalismo, marxismo e religiosità che Gor'kij in quegli anni andava irrimediabilmente compiendo, tutto preso dalla volontà di costruire un umanesimo nuovo, materialistico-proletario, da contrapporre a quello cristiano-borghese. In quegli anni Gor'kij andava svolgendo una sua revisione, non scevra di saccenteria, della letteratura russa, convinto che «il pensiero russo sia malato di paura di fronte a se stesso e, aspirando ad essere irrazionale, non ami la ragione e la tema»¹³, ed era gravido delle prime idee del «realismo socialista» *ante litteram*. In un racconto successivo, *Prizraki* (Spettri), Andreev, continuando la polemica, mette in scena sé e l'amico-nemico Gor'kij. Siamo ancora in un ospedale psichiatrico, e tra gli ospiti della casa vi sono due pazzi: uno bussa sempre ad ogni porta, piagandosi le nocche, e la sua follia si esprime nel non sopportare le porte chiuse, e per quanto cerchino di secondarlo, il folle trova sempre una porta serrata, alla quale bussa perché sia aperta. Il significato simbolico di quell'eterno bussare è trasparente: la ricerca della verità e della libertà è infinita e sempre ricomincia, e solo il «sano» dogmatismo si appaga dei risultati conseguiti e costituiti. L'altro pazzo è Egor Pomerancev, un ex funzionario che anche nella demenza conserva il suo spirito positivo, alacre e accurato. Neppure un fiducioso ottimismo lo abbandona: «Fin dal principio Egor Timofeevič sapeva di essere in un manicomio, ma a questo non conferiva alcun significato, convinto com'era che, quando lo avesse voluto, sarebbe potuto diventare incorporeo e allora gli sarebbe stato possibile volare e andarsene per tutto il mondo». In una lettera allo stesso

13. M. Gor'kij, *Literaturnye portrety*, Moskva 1959, p. 325.

Gor'kij Andreev spiegò: «Il pazzo che bussa sono io, e l'attivo Egor sei tu. A te effettivamente è intrinseco il senso della sicurezza nella propria forza, e questo è il punto principale della tua pazzia e della pazzia di tutti i romantici simili a te, idealizzatori della ragione che il loro sogno ha staccato dalla vita». È impossibile trovare un'immagine-simbolo più folgorante e più inquietante con cui concludere questo viaggio psichiatrico attraverso la letteratura russa: il pazzo che bussa ad ogni porta e il pazzo che crede di poter diventare incorporeo, il pazzo che sa la pazzia che reca in sé e il pazzo che adora una ragione immacolata. Lo sdoppiamento realmente vissuto dal folle Gleb Uspenskij tra un io umano e un io bestiale era elementare e diafano, nella sua tragicità. Gli sdoppiamenti vissuti dalla storia attraverso i destini e le idee degli individui sono più indecifrabili e complessi.

Nella galleria dei pazzi della letteratura russa¹⁴ – pazzi che non hanno l'alone sublime di certi loro grandi confratelli delle letterature europeo-occidentali, ma che nella loro dimessa quotidianità stabiliscono un naturale e misterioso rapporto immediato con le più autentiche radici metafisiche, morali, psicologiche, sociali, storiche dell'esistere – il *Reperto N. 6* fa sentire subito una sua nota essenziale e esclusiva: la freddezza. Michajlovskij aveva parlato di «indifferenza e impassibilità», termini che contenevano una valutazione morale negativa. Ma se rinunciamo all'alto grado di reattività emotiva comprensibile in Michajlovskij, esprimeremo altrimenti quel suo corretto giudizio e avvertiremo che mentre a tutte le manifestazioni della pazzia nella letteratura russa è intrinseca una commozione e partecipazione dell'energia sentimentale e intellettuale dello scrivente, nel racconto čechoviano neppure il tocco lirico finale del «branco di cervi, straordinariamente belli e graziosi», che appare quale estrema lucente visione nel buio della morte del protagonista, riesce a dissipare l'impressione di freddezza osservatrice e penetrativa generata da tutto il rigoroso e sicuro andamento del racconto, che una logica spietata sorregge. Non è

14. Un esame a sé richiederebbe l'immagine del «pazzo» nella letteratura popolare e religiosa russa, immagine legata da numerosi fili a quella della letteratura «cultura» (si pensi, ad esempio, all'«idiota» dostoevskiano). Fondamentali in tale ricerca, qui impossibile, sarebbero la figura dello *jurodivijj*, lo «stolto per Cristo», secondo l'espressione della *Lettera prima ai Corinzi* (IV,10) di cui la parola russa è la traduzione, e quella di Ivanuška-duračok, personaggio di fiabe russe che è il riflesso laico dello *jurodivijj*.

certo un ritorno a Puškin, alla sua serenità radiosa e sovrana anche di fronte alla disarmonia della demenza. Tutt'altra è la temperie culturale del racconto: analitica, scientifica, positiva. Il meccanismo del *Reparto* è di un equilibrio metodico e minuto. L'opposizione principale è tra due forme di spazio: lo spazio chiuso dell'ospedale (nelle prime righe la «palizzata irta di chiodi» e il «vero e proprio bosco di cardi, di ortica e di canapa selvaggia» che delimita, oltre alle mura, il manicomio) e lo spazio altro da quello chiuso dell'ospedale (da principio si parla di *pole*, «campagna»). Questo secondo si precisa poi con sistematica insistenza come spazio anch'esso chiuso, ma altrimenti strutturato. Il dottor Ragin è già sempre recluso in un locale, recluso volontario soprattutto nel suo studio; e persino il viaggio finale, prologo dell'internamento nel manicomio, sarà una paradossale autoreclusione in stanze d'albergo. Una spaziosità vera d'ambiente manca anche agli altri personaggi, che la perdono, la fuggono o la ignorano. L'uscita dallo spazio manicomiale è impossibile così come l'uscita dall'«altro» spazio è irrevocabile.

Se lo spazio è sempre spazio chiuso, il suo abitatore che brami aprirlo sembra avere un'unica direzione di inalveamento della propria energia: l'interiorità, resa spaziosa dalla meditazione e dalla lettura. I due pazzi, Gromov e Ragin, leggono, o hanno letto molto quando vivevano nello spazio non ospedaliero, che consentiva loro almeno quella libertà. La lettura era la loro salvezza segreta, ma anche viziosa, conferendo loro una libertà fittizia. Di Gromov si dice che «la lettura era una delle sue abitudini morbose». Quanto a Ragin, «egli legge moltissimo e sempre con un gran piacere». Dove quel «piacere» non ha un significato neutro-descrittivo, ma prepara l'indiretta e precisa caratteristica di Ragin come di un epicureo intellettuale, per il quale «l'intelligenza è un diletto insostituibile». Di contro ai due pazzi sta il vero sano, il medico distrettuale Evgenij Fëdorjč Chobotov, nel cui appartamento si trova «un solo libro: *Novissime ricette della clinica di Vienna per il 1881*». Al mondo dei sani appartiene il direttore delle poste Michail Aver'janyč, col quale in un primo tempo, *faute de mieux*, non avendo ancora scoperto il congeniale pazzo Gromov, Ragin ama conversare. Michail Aver'janyč, uomo di sicura illetteratezza, ama tuttavia avere un contatto non compromettente col mondo di chi legge. Ma sarà a fianco di Chobotov, suo collaboratore nell'internamento di Ragin. C'è infine Nikita, pura energia fisica esecutiva

e gregaria, che appartiene a un mondo suo, diverso da quello dei sani e dei folli. Appartiene al novero delle persone «ottuse che più di ogni cosa al mondo amano l'ordine», l'ordine appunto che regola la demarcazione dei due spazi, omogenei e diversi. Tutto il racconto si snoda lungo il percorso di una pedina, Ragin, che da uno spazio passa nell'altro, riportando in entrambi un equilibrio che prima era segretamente turbato. Ma questo equilibrio non è accettato proprio da Ragin, che viola anche la coerenza della propria filosofia, e la storia del *Reparto N. 6* è la storia di una ribellione, superflua ma redimente, cui perviene una pedina pensante sulla scacchiera della vita, così come è tracciata dalla mano severa di Čechov.

È stata notata l'affinità tra l'intransigente predicazione di Gromov e quella di Pavel Ivanyč, un personaggio del racconto di Čechov *Gusev* (1890)¹⁵. Ma l'affinità non è di posizioni ideologiche, bensì di funzioni narrative nell'omologa struttura dei due racconti. Il manicomio, il «reparto N. 6», non è un luogo letterario naturalistico, per quanto cruda ne sia l'evidenza: è una situazione simbolica, come lo sarà, ad esempio, il «giardino dei ciliegi». Era, forse, questo il senso delle celebri parole rivolte da Gor'kij a Čechov: «Lei uccide il realismo»: legato come nessun altro scrittore alla corposità degli oggetti quotidiani, Čechov ascende ai simboli più rarefatti, che su quegli oggetti gettano un riverbero rivelatore. Ecco dunque che il «reparto N. 6» ha il suo antecedente nel lazzaretto della nave di *Gusev*. La nave accentua ancora di più la autonomia spaziale: la terra è lontana e come irraggiungibile (e irraggiungibile resta per Gusev, che muore nel viaggio), e lo spazio libero circostante è quello acqueo, certamente aperto all'infinito, ma non spazio di libertà: il mare, nel racconto, col suo moto insensato aumenta le sofferenze dei malati ed è loro estraneo, e da ultimo, quando accoglie nel suo seno il cadavere di Gusev, è natura sì vasta, ma indifferente e ripete con inconscia meccanicità la ferocia della vita, solo con una sua gelida eleganza, come quella che è manifestata dallo squalo che con sciolti e forti movimenti gioca col cadavere di Gusev, prima di squarciarlo. In genere i racconti di Čechov – con l'eccezione di *Step'* (La steppa) – devitalizza-

15. Cfr. G. Berdnikov, *A. P. Čechov. Idejnye i tvorčeskie iskanija*, Leningrad 1970, p. 313. Per un più pregnante confronto tra i due racconti si veda P. Bicilli, *Tvorčestvo Čechova. Opyt stilističeskogo analiza*, Sofia 1942.

no lo spazio. Nel *Duel'* (Duello) è l'intero Caucaso, luogo consacrato nella letteratura russa – da Lermontov a Tolstoj – alla vasta e primeva libertà, che si spoglia delle sue tinte e grandezze e si fa polveroso e afoso scenario di un banale dramma semiconiugale.

In *Gusev* e nel *Reparto N. 6* si svolge lo stesso dramma dell'indifferenza e dell'incomunicazione e dell'ineluttabilità, che è poi il dramma di tutta l'opera čechoviana, dove i personaggi parlano dei massimi e dei minimi problemi senza ritegno, e senza intendersi. Non manca, nel secondo racconto, quella dilatazione cosmico-naturale dei destini umani che il primo racconto, col mare, garantiva spontaneamente. Nel *Reparto N. 6* l'ampliamento dei piani prospettici avviene due volte, sempre nella riflessione di Ragin. La prima quando Ragin è ancora ufficialmente sano di mente e, una delle solite sere in cui si crogiola nelle sue riflessioni filosofiche, è colto dal senso della vanità del tutto e da quello della morte ineluttabile, morte che attende il singolo come la terra intera, la cui crosta si raggelerà, racchiudendo sotto di sé i resti di innumeri esseri che soffrirono amarono pensarono, e «poi per milioni di anni senza senso e senza scopo (ruoteranno) con la terra intorno al sole». La seconda volta l'afflato cosmico spira quando Ragin è già ufficiosamente pazzo e di lì a poco lo sarà anche ufficialmente e quindi sarà rinchiuso nell'ospedale. Ma è un afflato cosmico degradato ormai, perché il senso dell'eterno al pazzo Ragin si offre come certezza dell'eternità del male, anzi della trionfante trivialità, di cui il male, in Čechov, sempre si riveste: «Non appena (Ragin) s'immaginava il globo terrestre tra un milione di anni, ecco che di dietro a una nuda roccia spuntava Chobotov coi suoi alti stivaloni o Michail Aver'janyč, col suo ridere forzato, e si sentiva persino, vergognoso, quel susurro: 'Quel debito di Varsavia, amico mio, lo pagherò a giorni... Senza fallo'».

Ma se gli elementi omologhi tra i due racconti non mancano (detenzione ospedaliera, morte del protagonista passivo, suo rapporto di complementarietà e antitesi col personaggio ragionatore, ecc.), presente è la differenza strutturale individuante, che fa del *Reparto N. 6* non un travestimento ripetitivo, ma un'opera nuova: la funzione delle idee. In questo senso, il *Reparto N. 6* fa corpo con tutta un'altra serie di racconti čechoviani di quello stesso periodo, nei quali i personaggi, non appena e dovunque s'incontrino, si mettono a parlare di filosofia, assumendo i grandi sistemi di pensiero in tutta la loro serietà e nello stesso tempo riducen-

doli (o innalzandoli?) a parte naturale di un universo quotidiano¹⁶. Non si può sospettare un interesse di contenuto per le più svariate teorie e ideologie che i personaggi čechoviani enunciano mutevolmente nei loro mai sereni discorsi. In Dostoevskij, dove le idee e i sistemi di idee sono finestre sul mondo, punti di vista sulla realtà etico-storica e pugnano per un più fermo possesso del vero, l'idea è sempre idea-passione, incarnata e palpitante in una situazione e in un destino. In Čechov le idee hanno perso anche la loro funzione di prospettiva sul mondo reale. Da energie di conoscenza si fanno sovrastrutture di esistenza, e il compito dell'artista non sarà più quello di inscenare enormi contese morali e intellettuali nell'arena della coscienza, bensì quello di osservare i sottili congegni di adattamento reciproco tra sovrastrutture e esistenza. La coscienza non è un dato: è un fuoco labile che s'accende quando tra i due termini della tensione si dà un raro accordo, o un fuoco debole che dura quando a quest'accordo si aspira e si vive una vita degna (nel mondo poetico čechoviano una vita di vinti). Il *Reparto N. 6*, dunque, non è racconto «polemico», e non vale a «smascherare» la filosofia passiva di Ragin per esaltare quella attiva di Gromov. Čechov qui non ha fatto le «concessioni» che vi vedeva Šestov. Gromov, tardo superstita dello spirito rivoluzionario degli anni sessanta, è una caricatura appena temperata dalla pietà. Le sue tirate sulla «magnifica vita» che «col passar del tempo» si instaurerà sulla terra, una delle tante che i personaggi narrativi e drammatici di Čechov pronunciano nei loro patetici vaniloqui avveniristici, sono definite con freddo sarcasmo «disordinato e sconclusionato *pot-pourri* di vecchie canzoni, ma non ancora cantate fino in fondo». Naturalmente, a Čechov non preme «smascherare» Ragin né schernire le «vecchie canzoni» di Gromov. Le idee di Gromov sulla futura libertà e giustizia sono una sovrastruttura possibile rispetto a una determinata struttura esistenziale. Sovrastruttura compensatoria e surrogatoria che riscatta tonicamente ai suoi occhi la sua stessa vita morbosamente avvilita, spaurita e infine conculcata. Una sovrastruttura storicamente concreta, ché, in altre situazioni, quella sopravvissuta e stinta ideologia rivoluzionaria potrebbe essere sostituita da un'ideologia di sostanza re-

16. Cfr. V. B. Kataev, *Geroj i ideja v proizvedenijach Čechova 90-ch godov* in «Vestnik Moskovskogo Universiteta. Serija X. Filologija», 6, 1968. Cfr. anche I. Gurvič, *Proza Čechova*, Moskva 1970.

ligiosa. Se, ad esempio, nel dramma *Ivanov* (1887) l'ideologo ragionatore e contestatore, il dottor L'vov, era visto nella sua aggressività e, di fronte al dramma di Ivanov, si accentuava naturalmente la sua grettezza intellettuale d'uomo implacabilmente integerrimo, nel *Reparto N. 6* l'ironia dolorosa nasce spontanea dalla sproporzione tra l'ideologia attivistica ed eroica professata e la coatta passività dell'inerico comportamento. L'attivismo di Gromov è solo verbale e verboso e la sua ideologia è sconfitta, prima che dalla sua inattività, dalla silenziosa e tenace vittoria dei Chobotov, che Ragin vede spuntare di dietro a una «nuda roccia» sulla terra ancora tra un milione di anni.

Chi si afferma è proprio Ragin: non perché la sua ideologia sia più giusta di quella di Gromov. Ragin si è costruito un suo mondo ideale, uno spazio interiore in cui si rifugia e in cui si diletta. In quello spazio Ragin si affretta a vivere la sua vita vera non appena può uscire dalla falsa vita, in cui i legami reali lo detengono, ma in cui egli è inetto ad agire, anzi a vivere. La sua debolezza è vista impietosamente, la sua incapacità di aiutare gli altri e se stesso, la voluttà golosa che acquista per lui l'autosufficiente mondo intellettuale, nel quale solamente egli riesce a esistere. Ma l'ideologia di Ragin ha su quella di Gromov una preminenza: è complessa, ricca, tragica. Ed è l'educazione che attraverso quell'ideologia Ragin si è dato che da ultimo lo porta alla rivolta e alla coscienza, a quella ribellione estrema e a quella coscienza dolorosa di cui Gromov, nella sua irata e beata utopia, è incapace. La saggezza amara di Ragin, ormai pazzo, si esprime nella sentenza: «Quando vi si dirà che avete qualcosa sul genere di un rene malato, o di un ingrossamento al cuore, e voi comincerete a curarvi; o quando vi si dirà che siete un pazzo, o un criminale, e insomma d'un tratto la gente rivolgerà su voi la sua attenzione, sappiate che siete caduto in un cerchio magico, dal quale non uscirete più. Cercherete di uscirne, e vi perderete ancora di più». Questo stesso pessimismo ha formato in Ragin le energie per la sua inutile rivolta, anticipandone il destino.

Čechov osserva gli infiniti «cerchi magici» in cui gli uomini si dibattono e si perdono. Ma se il suo sguardo è privo di dogmi, il suo animo è scevro di sconforto. Spinozianamente animato dalla fredda passione di una superiore impersonale razionalità, guarda gli umani sforzi e li valuta, intendendone l'essenza. Poeta di una età di massa brulicante di feriali destini e di eccelse ideologie, Če-

chov possiede una segreta forza che lo pone al di là di disperazione e speranza e gli fa dominare con ironica sapienza il caos delle infinitesime oscillazioni vitali. Fedele allo spirito disincantato della scienza, sente e scandaglia le fonti non razionali dell'attività razionale dell'uomo. La profondità della sua rinnovazione letteraria fu pari soltanto all'umiltà con cui la compì.

PER LA FORMAZIONE PROFESSIONALE DEL BIBLIOTECARIO IN ITALIA: PROPOSTE PER LA SCUOLA E L'UNIVERSITÀ¹

Biblioteca e bibliotecario. Un binomio che tante, che troppe volte non ha da noi un senso concreto, perché manca la realtà vera dei suoi elementi in coesistenza; e quand'anche sussista, essa non tarda, per lo più, a rivelarsi casuale nella propria origine e poi stentata e infelice.

Ci sono biblioteche che non esistono come tali perché si crede che a farle siano quattro libri giustapposti, ce ne sono che non servono perché nate senza un programma o anche soltanto uno scopo, ce ne sono che non vivono o defungono anche senza l'aiuto di nessuno; e ci sono quelle che rovinano perché chi dovrebbe condurle ha cura d'altro, o è stato scelto perché non serviva (o non serviva più) altrove, o vi aveva creato guasto.

E ci sono bibliotecari che non sono all'altezza del loro compito, perché non sanno o perché non vogliono: perché, comunque, la società non ha saputo curarne la preparazione e la conseguente opzione professionale. Le eccezioni esistono, naturalmente, ma a chi le guardi da vicino, esse non mancano di dimostrarsi, il più delle volte, e soprattutto nei più giovani e più promettenti, il risultato di una scelta mediale, che vede, o crede di vedere, nel lavoro in

1. Questo contributo nasce da una traccia che chi scrive ha avuto presente nello svolgimento del seminario di ricerca «Formazione professionale del bibliotecario e sua funzione al servizio della collettività di oggi», che ha affiancato l'insegnamento di *Bibliografia e biblioteconomia* presso questa Università per l'a.a. 1971/1972, e tiene conto della pubblicazione dell'Associazione Italiana Biblioteche, *La biblioteca pubblica in Italia. Compiti istituzionali e principi generali di ordinamento e funzionamento*, Roma, A.I.B., 1965, dell'articolo di Francesco Barberi, *Sulla formazione del bibliotecario*, in «Associazione Italiana Biblioteche. Bollettino d'informazioni», N. S. x 1970, fascicolo I, pp. 19-31, dei due volumi pubblicati a cura della Fondazione Giovanni Agnelli, *La formazione professionale*, Bologna, Il Mulino, 1972, delle relazioni tenute da undici studenti (Adriano Canal, Rosario Caracciolo, Lucia Covi, Paola Da Villa, Bruno Fregnan, Claudina Girardi, Ornella Milan, Daniela Pavanello, Manuela Perini, Elvio Pozzana, Ettore Rasa) e delle pubbliche discussioni ch'esse hanno dato luogo.

biblioteca il momento di una carriera o l'occasione e il tempo di un personale diverso impegno.

La figura del vecchio bibliotecario, geloso custode e parsimonioso o viceversa strabocchevole rivelatore del bene collettivo che comunemente chiamiamo libro, è morta e sepolta: il protrarsi della sua agonia (che vale, etimologicamente, combattimento, conflitto) si deve in Italia a un complesso di circostanze sociali e storiche che hanno fatto sì che si confondessero spesso informazione e bibliografismo, cultura ed erudizione, e spesso mancasse il rispetto delle libertà fondamentali della ricerca e degli studi.

Tra siffatti bibliotecari e gli insegnanti d'ogni ordine e grado si è perciò creata e radicata una totale mancanza d'intesa, quasi una reciproca gelosia², che solo in questi ultimi tempi è andata lievemente scemando per la generale ristrutturazione del sistema scolastico, ma molto più per l'avvio a una rinnovata configurazione di tutto il sistema bibliotecario italiano³: la biblioteca per tutti, se vuole davvero corrispondere ai propri compiti istituzionali, che sono la cultura, l'informazione e la ricreazione, necessita di una persona giovane e intelligente non solo, ma capace di sentire in sé e di trasmettere il continuato bisogno di progredire nella convivenza civile, anche iniziando i ragazzi e i giovani a una lettura realmente «aperta»⁴, e avvertendo e dibattendo i temi della lettura

2. Questo starebbe a indicare che gli uni e gli altri sentono di avere qualcosa in comune, l'essere educatori (F. Barberi, *Scuola e biblioteca*, in *Biblioteca e bibliotecario*, Bologna, Cappelli, 1967, p. 76).

3. Dovrebbe essere la scuola, soprattutto dell'ordine medio, a «portare» i ragazzi nella biblioteca pubblica, per esempio organizzando e coordinando le «ricerche», attraverso una continua intesa fra insegnante e bibliotecario, proprio per evitare il pericolo che i libri, e gli altri sussidi audiovisivi, possano essere considerati dai giovani utenti uno strumento di costrizione didattica e siano perciò abbandonati alla fine del periodo scolastico (cfr. anche: G. De Gregori, *La biblioteca pubblica nella Germania Federale*, in «La parola e il libro», LII 1969, fasc. 1-2, pp. 12-21).

4. La lettura dei ragazzi deve essere parte integrante nell'attività di ogni biblioteca, perché non si avrà mai una popolazione adulta che apprezzi i libri se il gusto della lettura non si sia sviluppato fin dall'età scolare: se ne avvantaggerà, del resto, lo stesso insegnamento scolastico, che non è fine a se stesso (come troppi insegnanti ritengono), ma solo lo strumento di cui il ragazzo, divenuto adulto, nella scuola e fuori della scuola, può disporre per penetrare nello sconfinato dominio dell'esperienza (cfr. anche: L. Balsamo, *Compiti e servizi fondamentali della biblioteca pubblica*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», xxxiii 1965, fasc. 1-2, pp. 40-51, col quale non ci troviamo d'accordo quando afferma che i ragazzi debbono essere sorvegliati dal bibliotecario affinché si servano soltanto di libri adatti alla loro età; V. Carini Dainotti, *La biblioteca pubblica: un'attrezzatura culturale polivalente per le comunità minori*, in «Associazione Italiana Biblioteche. Bollettino d'informazioni», N.S. IX 1969, fasc. 1, pp. 7-21).

e i problemi della cultura.

Da più recenti accezioni di una pur non nuova realtà socioculturale nasce ora anche in Italia una nuova figura di bibliotecario. Allineata con le conquiste che il bibliotecariato ha colto nei Paesi meglio programmati, e in relazione all'esistenza e allo sfruttamento dei nuovi strumenti dell'informazione⁵ (e al conseguente moltiplicarsi dei compiti della biblioteca moderna), essa vuole coincidere con l'applicazione di una scelta culturalmente e umanamente autentica in un lavoro preciso e qualificato: l'amministrazione del bene culturale *lato sensu* librario, dinamico e specialissimo, per uso collettivo e al tempo stesso individuale, e la diffusione e la promozione, attraverso quell'uso, di nuova cultura. Un mestiere – se si vuole una professione – e una disciplina: che non si inventano con l'improvvisazione o col casuale ripetersi di felici coincidenze. Esattamente come il medico, il commercialista, il geometra e il meccanografo, il bibliotecario vuol essere oggi formato, anche in Italia, attraverso una didattica finalmente svuotata di tanti vezzi antiquari e una pratica di lavoro capaci di essere anche reciprocamente programmate.

A chi dia uno sguardo retrospettivo all'istituto della formazione bibliotecaria in Italia si presenterà una eloquente sequenza, nemmeno una storia, di improvvisazioni e di errori, resi possibili dal persistere, qui da noi, dell'equivoco reazionario della presenza di due realtà separate da incolmabili lontananze, la cultura (quella «vera», di *élite*) e la cultura popolare⁶, legati sovente a iniziative

5. La trasmissione dell'informazione si ottiene mediante l'emissione, la conduzione e la ricezione di un messaggio (cfr.: J. L. Aranguren, *Sociologia della comunicazione*, Milano, Il Saggiatore, 1967).

6. Da questo radicato pregiudizio erano sorte, in quasi tutti i paesi d'Europa, e anche in Italia, le biblioteche popolari come organismi educativi ben distinti e separati dalle biblioteche di cultura destinate alle persone colte. Poi, tra il 1920 e il 1945, gli altri paesi europei, in ragione diretta del loro sviluppo democratico, si preoccuparono di dare ai propri cittadini condizioni di maggiore uguaglianza culturale e sociale, e a trasformare nel contempo le biblioteche popolari in biblioteche pubbliche, concepite in funzione dei bisogni di informazione, di cultura e di svago per tutti i cittadini, che godono tutti di uguali diritti politici e sociali; ma tale esperienza mancò all'Italia. Per tutto questo, per qualche iniziativa italiana attuata in omaggio a una più democratica concezione della lettura pubblica e per la storia della fortuna italiana del concetto di biblioteca come centro di promozione e diffusione di cultura v.: V. Carini Dainotti, *La biblioteca pubblica istituto della democrazia*, Milano, Fabbri, 1964, e Id., *La biblioteca pubblica in Italia tra cronaca e storia (1947-1967)*, Firenze, Olschki, 1969 (con bibliografia precedente).

di singoli o di gruppi senza seguaci e intinti, dal più al meno, di retorica paternalistica o di demagogici polemismi: e tante commissioni, presenti anche persone qualificate, magari in discipline affini o considerate tali, hanno da oltre un secolo (è del 25 novembre 1869 il primo decreto per il riordinamento delle biblioteche pubbliche) preparato progetti e «raccomandazioni» scarsamente aderenti a una realtà italiana, concediamo, estremamente varia e composita. Nemmeno i recenti corsi ministeriali di formazione e di aggiornamento⁷ hanno soddisfatto le aspirazioni dei bibliotecari e le esigenze della lettura. L'evoluzione della biblioteca pubblica nell'ultimo venticinquennio, attraverso i suoi vari momenti e le diverse realizzazioni⁸, non concede spazio per attese passive di nuovi programmi e disegni, magari più complessi di quelli falliti, ma poi in effetti altrettanto irrealizzabili.

Nella sostanziale carenza di pratiche indicazioni si è per tal modo creata, da noi, la migliore premessa di uno sperpero enorme di energie e di tempo, da parte del bibliotecario, per un'informazione autodidattica, ma sempre nel permanere di un vacuo tecnico di lontana ascendenza e di base. Chi ha voluto fare qualcosa di più si è comportato nel modo che di volta in volta gli è sembrato più opportuno ma, ancora, senza una regola valida né un vero criterio: e se un programma ha voluto darsi, lo ha quasi sempre cercato al di fuori della professione, e quando pure lo abbia trovato, ha dovuto adattarlo alle proprie diverse esigenze. Chi poi ha dovuto provvedere per i propri sottoposti, sfiduciato dei «diplomi» di bibliotecario⁹ e dei «perfezionamenti» postuniversitari, anch'essi – come tutto il nostro sistema universitario – in attesa di una integrale ristrutturazione, si è deciso in base alle relazioni già esistenti con qualche biblioteca o alla stima per un bibliotecario, quasi sempre (ci sarà una spiegazione anche per questo?) al di fuori della propria zona culturale o giurisdizionale.

7. Cfr.: F. Barberi, *Preparazione, specializzazione e utilizzazione del personale nelle biblioteche*, in *Biblioteca e bibliotecario* cit., pp. 293-310; N. Vianello, *Corso di aggiornamento tecnico per bibliotecari*, in «Associazione Italiana Biblioteche. Bollettino d'informazioni», N.S. IX 1969, fasc. VI, pp. 250-255.

8. V. Carini Dainotti, *La biblioteca pubblica in Italia ... cit., passim*.

9. Che premiano più la frequenza che il profitto a corsi di pochi giorni e che dovrebbero essere riservati ad assistenti sociali, a persone cioè in grado di comprendere i numerosi e complessi problemi dell'utenza (cfr.: L. Colonnetti, *Esperienze in biblioteca*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», XXXI 1963, fasc. IV, pp. 344-354).

I direttori delle vecchie biblioteche civiche, spesso a carattere storico-documentario e per lo più annesse a musei locali, non appena vinto il concorso, quando pure esso si faccia e qualunque sia la somma dei compromessi per la valutazione dei titoli e per il giudizio dei concorrenti, si trovano immessi a «dirigere», spesso senza una specifica preparazione (non si vuol qui parlare naturalmente delle astuzie che solo insegna il mestiere), senza personale o con personale scarsamente adatto o impreparato, un istituto il più delle volte mal tenuto e sempre comunque bisognoso di essere rinnovato nelle strutture e nelle procedure tecnico-organizzative: soggetti, e per dir così predisposti, a lasciarsi influenzare dalle situazioni e dalle prassi preesistenti.

Se dalle biblioteche degli Enti locali la nostra attenzione si sposti a quelle gestite in proprio dallo Stato (nazionali, universitarie, «governative»), non si può dire che la situazione si sia presentata fino ad ora molto più rosea. La precarietà del soggiorno dell'impiegato di prima nomina, sbattuto talvolta assai lontano dal suo *habitat* socioculturale (o più semplicemente dalla famiglia, con le ovvie conseguenze che ne derivano), e molto spesso di null'altro così preoccupato che di percorrere in senso inverso la distanza che si era impegnato a coprire per il raggiungimento della sede, è forse il danno più grave, in quanto, anche se non sussistano maggiori impedimenti, l'adesione, e con essa l'impegno per il lavoro, in una sede che per essere lontana è sentita quasi sempre estranea e talvolta ostile, finisce per scemare via via. Il trasferimento di funzioni e competenze, per le biblioteche, dallo Stato alle Regioni (per ora solo quelle a statuto ordinario) contribuirà a risolvere, si spera, in gran parte questo stato di cose.

Ma c'è un disagio più specifico: da una parte quello del direttore di biblioteca nel dover assegnare a un servizio delicato quanto può essere, per fare un esempio, l'assistenza nella consultazione di incunaboli e manoscritti a bibliotecari e ad aiutobibliotecari che mai hanno veduto un manoscritto o un incunabolo, dall'altra quello del soprintendente che si trova a dover utilizzare personale di recente nomina, specie della carriera direttiva, in un'azione di vigilanza e controllo sulle biblioteche della propria giurisdizione, senza che questo personale abbia prima d'allora mai posto piede in una biblioteca, o invece nel lavoro di censimento e inventariazione del materiale soggetto a tutela senza che questo personale abbia direttamente appreso le più rudimentali nozioni delle materie di

pertinenza. Per inventariare e stimare biblioteche private, così spesso da noi ricche di incunaboli e libri rari, è indispensabile una preparazione di base nelle discipline bibliografico-bibliologiche, allo stesso modo che per datare documenti e codici, e poi collocarli nel contesto storico-culturale dell'ambiente in cui essi sono conservati, è indispensabile ben più che i primi rudimenti della paleografia, della diplomatica e della codicologia. Né vogliamo parlare della conoscenza delle lingue, che vuol dire capacità vera di leggerle, di parlarle e di scriverle.

L'epoca del bibliotecario autodidatta, almeno nell'accezione comune del termine, è finita: ed è finita l'epoca del bibliotecario a mezzo servizio, del bibliotecario «in transito» e del bibliotecario emigrante. L'Italia ha bisogno di giovani attivi che diano il meglio di sé nell'esercizio di una professione autentica, debitamente riconosciuta e rivalorizzata, a vantaggio degli studi e delle ricerche di tutti: che non debbano sprecare troppi degli anni più fertili della loro vita a dotarsi di un'esperienza che la società ha il preciso dovere di dare a loro, e di darla per tempo. Non vogliamo che questa esperienza dia frutto al di fuori della professione del bibliotecario, come oggi spesso avviene, con l'esodo verso meglio qualificate e più retribuite professioni. La carenza di bravi bibliotecari impoverisce tutte le strutture dell'educazione civile e della formazione tecnica e professionale della nazione: per questo noi non vogliamo che al timido o dignitoso silenzio dei bibliotecari faccia ancora riscontro l'indifferenza della scuola e dell'Università. Sappiamo bene che l'esperienza non si trasmette *tout court*, ma siamo anche convinti che si possono insegnare un metodo e, con esso, la maniera per abbreviare i tempi necessari per acquisirlo.

Una professione come quella del bibliotecario non si inventa, non si improvvisa: si può invece preparare e si deve programmare. A una preparazione pregiudiziale e personale deve, quindi, corrispondere una programmazione articolata ma agile, aperta a ogni trasformazione che sia suggerita dalla sua pratica attuazione, cioè dalle espresse esigenze e dalle suggestioni della base.

Una professione come quella del bibliotecario ha bisogno, come ogni altra professione, di una sua scuola: una scuola a vari livelli, anzi un articolato sistema di scuole, per la formazione del personale di ogni grado per biblioteche di ogni tipo, quali dovranno essere moltiplicate presto, molto presto, anche in Italia, da quelle «di

conservazione», a quelle universitarie, a quelle specializzate nella ricerca, via via fino a quelle dei «sistemi di lettura»¹⁰..

Nei prossimi dieci anni lo stato ha programmato di creare un servizio nazionale di pubblica lettura costituito da sessanta biblioteche «autonome» da istituirsi nei comuni con popolazione superiore ai ventimila abitanti, da centocinquanta biblioteche «collegate» da istituire nei comuni con popolazione compresa fra i diecimila e i ventimila abitanti, da duemilaquattrocento biblioteche «alimentate» nei Comuni con popolazione inferiore ai diecimila abitanti e da sessanta biblioteche «centrali», dislocate due per provincia e destinate a servire le biblioteche collegate e alimentate.

Gli esperti della programmazione hanno stimato che per soddisfare completamente la rete nazionale di biblioteche e centri culturali saranno necessari investimenti dell'ordine di milleduecento miliardi di lire, mentre per avviare il progetto nel prossimo quinquennio è prevista una spesa minima di settantacinque miliardi, che dovrebbero raggiungere i centocinquanta nel periodo 1976-80.

Già nel 1969 l'Ente Nazionale Biblioteche popolari e scolastiche organizzava a Bologna un convegno sul tema «Biblioteche per ogni Comune»¹¹. Lo stesso impegno, previsto con diverse finalità e con altri metodi, è ora stato fatto proprio dalla programmazione di alcune Regioni (Emilia, Lombardia, Toscana, Veneto, e altre).

Tanti bei programmi, come si vede, e tante belle biblioteche: ma l'Italia è oggi, fra i paesi europei, il solo che non disponga di scuole dove si preparino e si formino i bibliotecari della biblioteca pubblica e i dirigenti-animatori per le biblioteche minori e dei «sistemi»: è una triste condizione di colpevole inferiorità, che deve finire, e deve finire presto, come tutti gli assurdi, specie quelli inveterati e accettati come norma indiscussa di comportamento.

Nella sua ristrutturazione, che è del giugno del 1970, l'Associazione Italia Biblioteche ha demandato ai suoi dodici Gruppi di lavoro, paritetici a quelli già da anni operanti nell'ambito dell'IFLA-FIAB (International Federation of Librarians Associations – Fédération Internationale des Associations de Bibliothèques), il compito di preparare i piani, ciascuno secondo la propria zona di competenza, di aggiornamento dei sistemi bibliotecari italiani. In par-

10. Dei quali si tratterà in uno dei prossimi numeri di questa Rivista.

11. Se ne vedano gli *Atti*, nel periodico dell'Ente, «La parola e il libro», LII 1969, fasc. 3-4.

ticolare e per quanto qui direttamente ci riguarda, il Gruppo di lavoro per la formazione professionale (coordinato da una Commissione composta dai proff. Francesco Barberi, Olga Marinelli e da chi scrive), ha portato a termine, alla metà del 1972, una animata discussione, alla quale hanno partecipato – in quattro incontri (Roma, Porto Conte, Perugia e Maratea) e attraverso una impegnata corrispondenza – bibliotecari d’ogni parte d’Italia, d’ogni estrazione culturale e d’ogni tipo di biblioteca e, sentiti i competenti suggerimenti della Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche e per la diffusione della cultura e della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari dell’Università di Roma, ha preparato in un testo definitivo le proprie proposte per una nuova visione e una nuova realizzazione della formazione dei bibliotecari italiani.

Nello spirito di questa nuova visione della formazione bibliotecaria si tien conto delle conoscenze «di fondo», ossia quelle culturali, e di quelle «di forma», più specificamente tecniche: l’interesse teorico del futuro bibliotecario si sviluppa e si integra nella pratica, che inizia nella scuola e si compie e via via si perfeziona nell’esercizio del lavoro, nell’approfondimento di una delle sue branche non meno che nell’avvicendamento delle funzioni e dei servizi¹².

Questo testo facciamo ora seguire, in questa sede, perché possa essere proposto alla discussione delle varie componenti dell’Università italiana, chiamata responsabilmente, in un primo tempo e in prima persona, al rinnovamento della professione bibliotecaria in Italia. Preghiamo qui vivamente tutti coloro che a diverso titolo fossero interessati al problema di comunicarci le loro osservazioni, le loro proposte, le loro critiche, in modo che il testo che l’Associazione Italiana Biblioteche presenterà alla competente Commissione parlamentare possa tener conto di tutti i suggerimenti atti a migliorare il proprio progetto.

1. Sarà introdotto nell’Università – nei Dipartimenti di più specifica pertinenza – un insegnamento di metodologia dello studio e della ricerca: esso sarà impartito ai futuri docenti, sia dell’ordine medio che dell’ordine superiore, perché siano in grado di sensibilizzare e instradare i propri alunni nello svolgimento delle ricerche, in-

12. F. Barberi, *La formazione del bibliotecario*, in *Biblioteca e bibliotecario* cit., pp. 279-292.

dividuali e di gruppo, attraverso una opportuna, seppur di necessità (almeno in un primo tempo) sommaria, spiegazione delle tecniche relative.

Nel frattempo gli attuali docenti degli ordini medio e superiore potranno ricevere una analoga preparazione attraverso corsi di aggiornamento.

2. È prevista la creazione di Istituti tecnici professionali per la preparazione degli assistenti di biblioteca (carriera di concetto); in un primo tempo saranno in numero limitato, preferibilmente in città nelle quali abbiano sede grandi biblioteche, avranno carattere sperimentale, potendo divenire in seguito la scuola obbligatoria per l'impiego in biblioteche di qualsiasi tipo.

Le materie d'insegnamento saranno quelle professionali – bibliografia, bibliologia, storia delle biblioteche, biblioteconomia, catalogazione – e inoltre: lingua e letteratura italiana, lingua e letteratura latina, due lingue straniere (tra cui l'inglese o il tedesco), una delle quali parlata, storia, geografia, storia dell'arte, scienze sociali, storia delle scienze, storia della filosofia, diritto, statistica, computisteria e dattilografia.

Gli insegnamenti teorici saranno integrati da una parte pratica, da svolgersi in biblioteche ritenute idonee dal Consiglio Superiore delle Accademie e Biblioteche: essa sarà affidata a bibliotecari particolarmente qualificati a giudizio dei direttori delle Biblioteche designate.

3. In attesa della creazione di tali Istituti, alla preparazione degli assistenti di biblioteca provvederanno i corsi tenuti attualmente dalle Soprintendenze ai beni librari, opportunamente ristrutturati nella durata e nelle forme di insegnamento e preparati, d'ora in avanti, d'intesa e in collaborazione con la maggiore biblioteca della Regione. Il diploma di questi corsi costituirà titolo di preferenza, specialmente nei concorsi di vicedirettore di biblioteca e per l'iscrizione nell'istituendo Elenco degli abilitati alla professione.

Le materie d'insegnamento saranno quelle professionali: bibliografia, bibliologia, biblioteconomia, storia delle biblioteche, catalogazione; e nozioni di informatica e automazione, audiovisivi, materie di laboratorio (sviluppo di microfilm e simili), legatoria (con esercitazioni pratiche), conservazione-tutela-restauro del libro. Saranno programmate conferenze specialistiche e visite a Biblioteche, nella Regione e fuori.

4. Presso ogni Dipartimento universitario possono essere istituiti corsi di laurea di discipline paleografiche, bibliotecarie e archivistiche: essi disporranno di propri insegnamenti, con piani di studio ben differenziati per l'approfondimento delle materie specifiche della professione.

Al predetto corso di laurea si accederà dalla scuola media superiore di qualsiasi tipo; sarà inoltre consentito il passaggio a questo corso di laurea da qualunque Dipartimento.

Il corso di laurea sarà distinto in due indirizzi: uno per bibliotecari e l'altro per archivisti; lasciando agli archivisti la programmazione del proprio indirizzo¹³, si intende qui parlare del solo indirizzo per bibliotecari.

Il corso di laurea avrà la durata di quattro anni; dopo il primo biennio gli allievi sono tenuti a optare per il corso di studi di bibliotecari documentalisti o per quello di conservatori.

Gli insegnamenti saranno distinti in materie professionali di base, da seguire per la maggior parte nel primo biennio e comuni ad ambedue gli indirizzi:

- bibliografia
- bibliologia
- biblioteconomia (biennale)
- storia delle biblioteche
- scienza delle informazioni
- catalogazione e classificazione (biennale e da seguire dopo bibliografia)
- diritto pubblico e legislazione delle biblioteche
- diritto costituzionale e amministrativo
- statistica

in materie di formazione culturale:

- lingua e letteratura italiana
- una materia filosofica (estetica, morale, metafisica, o altra)
- storia moderna
- un insegnamento che abbia riferimento con le tradizioni culturali e popolari della Regione

in materie di formazione linguistica:

- lingua e letteratura inglese o tedesca (biennale)
- un'altra lingua e letteratura straniera (con particolari premi di incorag-

¹³. Per questo, e anche per altre indicazioni relative a questo progetto, v.: E. Lodolini, *Le Scuole d'Archivio: note e proposte*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», xxx 1971, fasc. I, pp. 9-25.

giamento per chi opta per le lingue orientali)
linguistica generale e nozioni di dialettologia, con particolare riferi-
mento alla Regione

e materie specifiche di ciascun indirizzo:

a) *per bibliotecari documentalisti:*

documentazione
sociologia della documentazione
educazione permanente
psicologia

più quattro materie a scelta fra:

problemi e tecnica del restauro librario
applicazioni tecniche
automazione
informatica
storia della logica formale
storia della scienza
storia medioevale
pedagogia
tecniche del servizio per i ragazzi
sociologia, e altre (secondo lo spirito della liberalizzazione dei piani di studio)

più due materie a scelta fra:

storia del diritto italiano
storia dell'arte
storia della musica
storia della filosofia
storia del manifesto pubblicitario
psicologia della pubblicità
letteratura per ragazzi
filologia romanza
filologia germanica
letterature comparate, e altre (secondo lo spirito della liberalizzazione dei piani di studio)

b) *per conservatori:*

lingua e letteratura latina
lingua e letteratura greca
codicologia
problemi e tecniche della conservazione, della tutela e del restauro del
libro

più quattro materie a scelta fra:

glottologia
papirologia
paleografia latina
paleografia greca
paleografia musicale
storia dell'ornamentazione del libro a stampa
le materie da scegliere in numero di quattro nel corso di studi di bibliotecari e documentalisti, e altre (secondo lo spirito della liberalizzazione dei piani di studio)

più due materie a scelta fra:

storia della tradizione manoscritta
storia antica
storia romana
latino medioevale
diplomazia
numismatica
araldica
archeologia e storia dell'arte greco-romana
storia dell'arte medioevale
storia della miniatura e dell'ornamentazione del manoscritto
filologia umanistica
evoluzione del pensiero scientifico
epistemologia e metodologia
logica matematica
analisi matematica
le materie da scegliere in numero di due nel corso di studi di bibliotecari documentalisti, e altre (secondo lo spirito della liberalizzazione dei piani di studio)

5. Il perfezionamento postuniversitario è legato alla fisionomia che assumerà l'Università dopo la riforma: non si può perciò prevedere se le attuali scuole di perfezionamento sopravviveranno e con quale struttura.

Occorre invece pensare fin da ora alla creazione, nell'ambito della struttura dipartimentale, di un dottorato di ricerca nelle discipline professionali, con la finalità di creare non solo i bibliotecari specializzati, ma anche i futuri docenti di bibliografia e biblioteconomia.

Il dottorato sarà aperto – oltre che ai laureati in discipline paleografiche, bibliotecarie e archivistiche – anche a tutti i bibliotecari con diverso diploma di laurea e in carriera da almeno nove anni.

6. In analogia a quanto già avviene in altri Paesi, si ritiene necessario, per tutti i bibliotecari, un periodo di apprendistato in una biblioteca.

Esso sarà posteriore – non contemporaneo o anteriore, come è in alcuni Paesi, – all’insegnamento teorico-pratico presso l’Università (v. al punto 4) e presso l’Istituto tecnico professionale (v. al punto 2); potrà svolgersi in forme diverse, ma necessariamente in ogni settore del lavoro di biblioteca; avrà la durata di sei mesi, a pieno tempo, e verrà retribuito mediante borse di studio.

Sedi dell’apprendistato saranno, salvo eccezioni, Biblioteche ora dipendenti dalla Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche, e comunque quelle che il Consiglio Superiore delle Accademie e Biblioteche riterrà più idonee ai fini di una equilibrata preparazione dei discenti (e dei docenti).

7. I bandi di concorso per bibliotecari dovranno essere omogenei in tutte le sedi, sia per quanto riguarda le prove d’esame sia per la valutazione dei titoli.

Ai concorsi per bibliotecari di biblioteche pubbliche – statali, universitarie, regionali, comunali e speciali – saranno ammessi in futuro solo coloro che abbiano conseguito il diploma di laurea in discipline paleografiche, bibliotecarie e archivistiche, di cui al punto 4. Il dottorato di ricerca costituirà titolo di preferenza, specialmente nei concorsi per direttore di biblioteca.

In via subordinata nei bandi di concorso saranno incluse prove di esame scritte, pratiche e orali, relative a conoscenze specifiche nei campi della bibliologia, della bibliografia, della biblioteconomia e della documentazione.

Gli attuali direttori o facenti funzioni di direttori di biblioteca saranno iscritti d’ufficio, entro due anni dalla sua costituzione, all’Elenco degli abilitati alla professione.

8. In attesa dell’attuazione del progetto, e allo scopo di formare sin da ora un certo numero di esperti nelle varie branche del lavoro di biblioteca, è da prevedere una serie di iniziative e incentivazioni, fra le quali si propongono:

a) corsi semestrali, aperti a tutti, di aggiornamento e di specializzazione, organizzati dai Dipartimenti universitari;

b) concorsi per titoli a borse di studio e di perfezionamento, in

Italia (presso biblioteche nazionali, biblioteche speciali, il Centro nazionale per il Catalogo unico delle biblioteche italiane, il Centro nazionale di informazioni bibliografiche, l'Ufficio scambi internazionali di pubblicazioni, l'Istituto di patologia del libro «A. Gallo», ecc.) e all'estero, a favore di neo-laureati in materie riferentisi alla professione del bibliotecario;

c) premi d'incoraggiamento per chi dia alle stampe lavori su materie professionali;

d) finanziamenti di pubblicazioni di indici, cataloghi, elenchi o illustrazioni di biblioteche o di singoli fondi;

e) scambi, di periodi anche prolungati di permanenza, di bibliotecari italiani e stranieri, anche nell'ambito degli accordi culturali, o delle relazioni culturali, fra l'Italia e altri Paesi;

f) concessione di un periodo di congedo (ad esempio un mese ogni due anni o quattro-sei mesi nell'intera carriera) per motivi di studio su materie comunque attinenti alle discipline bibliografiche, da giustificare con opportuna documentazione.

ETTORE CACCIA

Lettere inedite di Emilio Cecchi

Nella miscellanea in onore di Natalino Sapegno ho dato notizia del carteggio tra Emilio Cecchi e Aldo Camerino, esistente nell'archivio di casa Camerino, a Venezia. Ma si trattava di un profilo critico, con pochi episodici riferimenti ai testi. Qui, nel numero dedicato a Ladislao Mittner, oggi collega, Maestro da sempre, sono lieto di pubblicare alcune lettere per intero, con annotazioni che rimandano al «corpus» del carteggio. Si tratta di una scelta estremamente selettiva, tra i 297 «pezzi» che lo compongono, lettere, cartoline, cartoline postali: una scelta tuttavia che mi sembra possa offrire elementi di interesse. La prosa d'arte ha costituito un «tempo» nella nostra vicenda letteraria, e qui nelle pagine di due fedeli insigni se ne colgono risvolti di estrema suggestione proprio per i contenuti – chi l'avrebbe mai detto – ai quali rimandano. Già la critica storicamente più sicura era giunta a queste deduzioni: qui ne abbiamo una convalida, e viva.

I

11 Corso d'Italia, Roma
21 settembre 1946

Caro Camerino,

grazie delle tue care lettere; e grazie della parte avuta nella faccenda delle versioni evangeliche¹. «Scherza coi fanti e lascia stare i santi»: sono proprio contento di non aver accettato. Sfottere Steinbeck e Caldwell passi; ma sfottere Gesù! ... Ebbi il *Faggio* della Quaretti, e ne scrissi al Pozza tempo fa. *Il gatto* mi aveva colpito anche me; meno, *Colore*, ch'è più congegnato; nel *Faggio* sono cose veramente belle; è un talento che farà indubbiamente un bel cammino. A Angioletti più volte dissi di lei, di cose che lei poteva fare, ecc. ecc. ed anche del comodo che a lei avrebbe fatto lavorare. Non se ne ca-

1. Camerino aveva proposto a Cecchi una versione dei Vangeli: di qui la risposta scherzosa di Cecchi, che si sentiva impari al compito di quella traduzione. Essa fu affidata poi, De Luca prefatore, a Bontempelli, Alvaro, Lisi, Valeri (l. del 28.9.1946, del Camerino, in risposta a questa). Ricordo qui che ho siglato: l. per «lettera» e c. per «cartolina»; nel testo s.d.r. indica la sigla posta dal curatore.

va nulla, non soltanto di questo, ma di tutto l'indirizzo, il tono del giornale; e or sono due mesi, io me ne uscii dal «comitato di direzione» nel quale non si riusciva a fare che inutili sproloqui, che venivano di continuo smentiti da quello che poi faceva la redazione. E il «comitato di direzione» finì². Ancora ripeterò ad Angioletti; ch'è di una cortesia ineccepibile eppoi fa tutto, alla peggio, a modo suo³. Il libro del Levi⁴ mi piacque molto; in una parte o nell'altra, certamente, magari sulla stessa *Fiera letteraria* dannatissima, prima o poi ne scriverò. Scrivevo, da alcuni mesi, su *Tempo* di Roma; ora sono rientrato al *Corriere della sera*, dove almeno le danno una colonna e mezzo da scrivere; ché a forza di scrivere nel colonnino di *Tempo* mi sentivo tutto come se fossi legato con le funi; non mi riusciva più neanche di compitare. Vidi per caso, giorni fa, un bell'articolo su Max Beerbohm (*Literary Times*, 7 settembre): ci andavo proprio d'accordo, come indicazione di scelte nell'opera, ecc. ecc. Ma dati biografici non ce n'erano⁵. Ho paura che dati biografici non li darebbe nemmeno lui, ch'è il prototipo della reticenza. Mi manda giornali, riviste, ecc.; so ch'è lui; e da quindici anni non ne ho avuto un rigo di lettera. Lavoro come un cane: è duro andare avanti: sempre più duro. Più passa il tempo; più la vita rincara qui a Roma. «Ce ne ricorderemo di questo pianeta». Tante buone cose, dal suo aff.mo

EMILIO CECCHI

2. «La Fiera letteraria» rappresentava una buona tradizione: e Cecchi e Camerino ne seguono trepidanti i tentativi di rinascita, nel dopoguerra.

Nei primi mesi del 1946 gli accenni di Cecchi sono frequenti: poi il giudizio, dopo le prime speranze, si fa negativo: «Pare che questa 'Fiera letteraria' (settim.) si faccia, con Angioletti direttore e un comitato direttivo» (c. 8.2.1946); «Ora esce la 'Fiera letteraria', speriamo venga qualcosa di decente» (c. 10.4.1946); «La 'Fiera' mi soddisfa così e così. Speriamo che possa migliorare» (c. 17.7.1946); «Sì, la 'Fiera' è grigia. Intanto la trasformeranno un po'; si toglierà quel 'comitato' che non rappresenta nulla di concreto; così diventerà forse più agile, chi sa» (c. 23.7.1946. Data ricavata dal timbro postale). E Camerino: «La 'Fiera' è smorta: manca l'articolo che uno va a cercare, per il quale si compera il numero: dico, come i suoi due, o quello di Contini su Cardarelli» (c. 22.7.1946); «Spero anch'io che la 'Fiera' diventi più vivace. Lei non ne farà più parte? Vedo che dopo i due primi numeri ha scritto solo quella nota su Saba. Ottime le cronache cinematografiche.» (c. 29.7.1946); «E la rivista, tutti la vedono, ma tutti ci si annoiano. Peccato.» (l. 28.9.1946).

3. Il giudizio non è qui sullo scrittore e neppure sull'uomo – ne scrisse diversamente altre volte – ma sulla direzione della «Fiera», insoddisfacente.

4. Era uscito allora, con grande successo, *Cristo si è fermato a Eboli*.

5. I dati biografici servivano al Camerino, che preparava una traduzione del Beerbohm.

II

2 Strathearn Place, flat 10
Hyde Park Square
London W. 2
Londra, 6 marzo 1947

Caro Camerino

lei è stato molto gentile a prendersi tanta briga per procurare la copia della traduzione al Tawney¹. E grazie delle sue care lettere del 17 e 11 febr. Ho comunicato al Tawney che lei non aveva rivisto le bozze; perché lui era rimasto un po' trasecolato, a vedere il titolo cambiato, le note inserite nel testo ecc. ecc. Ma io l'avevo avvertito; e il suo risentimento riguarda L. (s.d.r.), che fra l'altro non aveva avvertito l'editore, non ha pagato diritti d'autore: solita musica! Lei è a posto.

Vorrei aiutarla per Beerbohm²: ma c'è così poco. Intanto le due voci dell'*Enciclop. Britann.* «Beerbohm» e «Caricatura» le danno dei dati. Un saggio complessivo, molto notevole, uscì nel nov. o ottobre dell'anno scorso sul *New Statesm.*, quando apparve «Mainly on the air»; a Roma io devo avercelo, ma chi lo ritrova? A chiedere a M. B.³ peggio che andare di notte.

Io leggo assai, a parte il mio lavoro per il giornale. Ma non c'è mica tanto tanto! Del Warner conosco due cose, l'*Aerodrome* e *Why was I Killed?*: c'è un buon saggio su lui di S. V. Pritchett in «Little Review's Anth.» del '46, forse un pochino esagerato, a quanto posso giudicare. È un autore interessante, ma un po' «fatto»; di quelli che si fanno venire i pensieri seri, più di quello che gli vengono da sé: un po' come un Buzzatti (*sic*) più di polso. Ho letto H. Green, St. Greene (di romanzieri). Tutta la vecchia guardia: da Conrad alla Woolf, da Huxley a Garnett, è obliata, o direi quasi vilipesa⁴. Eppure forse il più in gamba ancora è il vecchio Sir O. Sitwell; in quei volumi autobiografici, ci sono pezzi fortissimi.

Io non so quando tornerò, ma non voglio mica star fuori tanto! Già qui è una tristezza; si assiste a un vero sfacelo. Che pena: io che all'Inghilt. gli volevo bene davvero e gliene voglio. Ma è uno sfacelo, irrimediabile!

1. Tra i meriti del Camerino traduttore, è anche quello di aver fatto conoscere in Italia questo saggio del Tawney, *La religione e la nascita del capitalismo*, che nella storiografia tra le due guerre ebbe tanto rilievo.

2. Il Camerino preparava una traduzione anche da questo autore, e aveva necessità di notizie biografiche che non trovava, come abbiám detto.

3. Max Beerbohm, l'autore stesso.

4. Anche in Inghilterra la stagione letteraria è tutta mutata, come sono mutate le condizioni di vita, al termine di una guerra che, pur vinta, avrebbe segnato la fine dell'impero inglese. Il giudizio che segue, per questo aspetto, è assai significativo. Anche se in una lettera posteriore lo stesso Cecchi indicherà i sintomi di una ripresa, dichiarando che Londra è pur sempre la più bella città del mondo (l. 9.9.1948).

La «cravatta rubata»⁵ l'ho letta con grande partecipazione, e crescente; e mi pare una delle sue cose più piene: ne sono sicuro. Certo che sarà largamente piaciuta. Le sono molto grato di avermela mandata. Non guardi a quello che io scrivo: in pezzetti di 1000 parole, poco si può fare. Sono certo che sono cose esattissime, a millimetro; ma non c'è modo di dar loro respiro: restano schemi, come segni fatti sul decimetro. Tante e tante cose affettuose; grazie di nuovo per Tawney, e congratulazioni per la «cravatta rubata».

Suo aff.mo

EMILIO CECCHI

III

Caro Camerino,

Volevo sempre ringraziarla del suo teleg. per l'Accad. di San Luca¹; ma non ebbi la forza! In primo luogo, io seppi la cosa dal suo telegr.! In casa c'è la «radio», ma tutti la fuggono e la tengono chiusa, come se fosse una bomba atomica: e fanno bene. Ora ci sono i saluti suoi e di Dazzi² per il mio... centenario. Ringrazi Dazzi, di cui non ho l'indirizzo. Lei è troppo buono, e ottimista. Io sono calmo, lavoro, non ho da lagnarmi di niente; ma non ho mai visto un'epoca letteraria più idiota di questa, e mi sento orribilmente scoraggiato, in quanto, appunto, serenamente, tranquillamente scoraggiato. Press'a poco indovino che lei sente pure così, e mi pare difficile che possa essere diversamente. Tiriamo avanti³. Tanti ringraziamenti, e i saluti più affettuosi dal suo dev.mo

EMILIO CECCHI

Roma, 14 luglio 1947

5. Una delle cose migliori di Camerino. Si legge in *Cari fantasmi*, Milano, Mondadori, p. 226 ss.

1. È la famosa accademia romana.

2. Manlio Dazzi, critico e scrittore, che diresse a Venezia la Biblioteca Querini-Stampalia. Non insistiamo nella identificazione di queste figure, assai note.

Così nella lettera precedente si parla della scrittrice Lea Quaretti, e poco avanti dell'editore Neri Pozza (e scrittore), entrambi carissima amicizia del Camerino. Macchia è Giovanni Macchia, il notissimo francesista, Dettore è Ugo Dettore, allora direttore della casa editrice Bompiani.

3. Cecchi attraversa un periodo amaro. La nuova stagione letteraria non guarda più con l'ammirazione di un tempo alla prosa d'arte, anzi ne dà giudizi negativi se non persino storicamente falsi (si pensi al durissimo giudizio di Pavese, nel suo *Diario*, il 5 marzo 1948). E Cecchi sente questa atmosfera. Ma tutto il carteggio per questo aspetto è in una luce di tramonto, non avverte che anche in quella crisi sta maturando un nuovo momento della civiltà. Così, sia pure scherzosamente, chiama «centenario» il proprio compleanno. Si sente vecchissimo, rispondendo con questa cartolina agli auguri.

Caro Camerino,

ho dovuto assentarmi da Roma qualche giorno, e al ritorno ho trovato due copie del tuo articolo sul mio libro¹; una mandata da te, e una dall'amico avv.to Graziadei, che era costà. Scusa il ritardo a scriverti. Come ringraziarti? Non so come tu abbia fatto a scrivere un articolo così fresco e nutrito; dopo tutte le volte che, in tanti anni, tu hai presa la penna su me. Macchia e quelli delle Ediz. Scientif. Ital. «ne sono felici e ti ringraziano». Io che debbo dirti? Se insistessi sui meriti dell'articolo, direi che esso ha ragione, e peccerei di vanità; se scivolassi, senza ringraziarti di profondo cuore come faccio, mi dovesti dire ingrato. Ti prego, non ti sentire in questi obblighi; se un mio libro ti piace, dimmelo in una lettera; anche per la ragione del giornale dove scrivo da trent'anni, dove tutto viene concentrato, misurato, predisposto, io finisco (altrimenti) per trovarmi teco in un tale debito, che diventerà insormontabile. Mi dispiacque l'esito del «premio Strega», per quello che riguarda te. La prima affermazione fu buona, simpatica, aperta. Era certo che tu non potevi battere Cassola né Buzzati, per un complesso di ragioni; ma io credevo che, nella seconda votazione, voti di Cibotto, di Landolfi ecc. si sarebbero raccolti su te. Allo «Strega» non capiscono che, se la prima rosa è di cinque nomi, la seconda e definitiva piglia più colore e rilievo se è soltanto di tre al massimo. In questo senso, io mi adoprai molto; ma in Italia, come nella politica, c'è l'amore dei piccoli frazionamenti; e gli amici di Landolfi o di Cibotto stettero attaccati al proprio voto, credendo di fare chi sa quale affermazione; mentre non conclusero nulla. Un errore tuo è stato di far uscire il libro in un anno in cui non c'era «letteratura» al premio Marzotto, dove il lavoro della giuria si svolge a carte scoperte, e con opinioni molto dibattute e responsabili: tanto è vero che si hanno risultati quasi sempre «ragionevoli». Una giuria di 300 persone, o ignote o imprevedibili, come quelle del premio «Strega», non si governa in alcun modo. Io riscrissi a Mondadori; ma poi lui è stato in Giappone, e non so che cosa abbia deciso per la traduzione della Woolf. Non credo di venire quest'anno nel Veneto: forse a fine d'anno. Anche mia moglie fu tanto lieta del tuo articolo; e ti manda i migliori saluti, a te e alla Signora. Di nuovo, tante cose affettuose, e scusa per il ritardo a scriverti. Aff.mo

EMILIO CECCHI

28 luglio 1958

1. Era la recensione del volume *Ritratti e profili*, con il quale il Cecchi continuava la strada della saggistica critica intermessa al tempo delle prose d'arte di fantasia e di viaggio e ripresa pochi anni prima con il volume *Di giorno in giorno*. Un terzo tempo della sua opera, direi. La lettera tuttavia è importante per l'accenno al Premio Strega, al quale il Camerino concorse in quell'anno. Si noti come in queste lettere Cecchi non

11 Corso d'Italia, Roma
24 di novembre 1964

Caro Camerino,

Grazie a te, e alla Signora, della lettera ricevuta ieri l'altro. Mi fa piacere che la «Storia»¹ ti abbia fatto buona impressione: specie nel primo volume ci sono diverse oscillazioni, sproporzioni ecc., ma col seguito, e nelle ristampe, si spera di migliorare continuamente l'opera, e portarla a maggiore omogeneità. Mi dispiace tu abbia lasciato il «Gazzettino»: non avrai mancato di pesare bene le ragioni, e non ti mancherà per questo il lavoro e la sicurezza materiale; il mio problema pratico io lo riassumo pensando che io ho 81 anno, mia moglie ne ha 83; la mia figlia maggiore, ammalata dal 1957, e forse anche prima, ha discretamente coperte le spalle con la pittura di Bartoli². Dario e Suso non si scorderanno di lei, né di aiutarsi fra loro. Tutti hanno una loro casa, fuori di me e Leonetta, che non avremo molto da vivere. Non ti dico che sia un bilancio brillante! Ridolfi è molto carino, e io lo vedo sempre molto volentieri. Cerca di stare di buon animo, ricordami alla Signora, e a te un abbraccio e un augurio perenne dall'aff.mo

EMILIO CECCHI

Le lettere di Camerino sono più impegnate, meno frettolose, e più lettere che cartoline: scrittore di prosa d'arte, il Camerino si sentiva di fronte al Cecchi come davanti al proprio Maestro, e ne cercava la stima, oltre che l'a-

faccia frequente uso dell'a capo, e nelle citazioni bibliografiche segue, in un primo tempo, l'uso inglese (titoli di libri tra virgolette e titoli di periodici in corsivo) e poi quello italiano (titoli di libri in corsivo e titoli di periodici tra virgolette).

1. È la *Storia della letteratura italiana* edita da Garzanti, di cui il Cecchi fu condirettore accanto a Natalino Sapegno. La cartolina postale è importante per questo sconcolato bilancio di vecchio, che trova ormai una qualche certezza solo nella fine vicina. La prosa d'arte di Cecchi acquista anche in queste confessioni così dimesse una attestazione nuova di umanità. Per questo motivo mi è sembrato bene pubblicare anche questa cartolina, va oltre i limiti di ogni pettegola vicenda biografica, proprio per il realismo tutto umano di cui è intrisa. E colgo l'occasione per ringraziare Ginevra Vivante Camerino e la famiglia Cecchi che hanno permesso la pubblicazione.

2. Parla dei propri familiari. Bartoli è il genero, Dario il figlio, Suso (Suso Cecchi D'Amico, nuora di Silvio D'Amico) la figlia, Leonetta la moglie. Ridolfi è il noto studioso del Machiavelli e del Guicciardini, scrittore anche di estrema intelligenza e finezza sul taglio dell'elzeviro: anche per questo, oltre che per la sua sapida fiorentinità, caro a Cecchi. Anche nel carteggio infatti non manca la buona battuta di sapore popolare e di origine ottocentesca, bozzettistica, naturalistica: che è pure un carattere della prosa cecchiana. Si ritarda a stampare uno scritto? «Le cose lunghe diventano serpi, si dice in Toscana» (l. 13.4.1965); il premio Marzotto distribuisce milioni? «A Firenze dicono: è un bel beccare» (c. 22.9.1955); uno sciocco rodomonteggia? «Anche alle pulci viene la tosse, dicono a Firenze» (c. 7.2.1951); un editore paga poco? è «uno stillino»; una rivista non conclude? «Mosche senza capo» (c. 16.12.1949).

micizia. Così, per l'aspetto letterario, esse sono forse ancora più ricche di quelle di Cecchi. Qui ne trascriviamo due, il dramma della persecuzione antisemita, della quale il Camerino fu vittima, è appena sfiorato, ma con punte di intensità massima, e qua e là quasi lirica.

I

Caro Cecchi,

4 ottobre 1938

grazie della sua lunga che davvero mi fa gran piacere. Difficile rendersi conto di certe situazioni; e io stesso faccio fatica, al risveglio, dopo una lettura, a far mente locale e ritrovarmi come sono adesso; non me ne persuado¹. Se vuol cercare, fra i miei articoli, il penultimo che mi hanno stampato, «Solitudine», vedrà come provavo a dir la cosa un paio di mesi fa. Lo scritto è una brutta cosa; e lo sapevo benissimo mentre scrivo e subito rileggendolo; non mi facevo illusioni. Ma mi pareva di dover dire, almeno, in parte, certe cose; di non dover perdere un'occasione; quasi un impegno con me stesso². Mi dispiace di non essere riuscito a dir meglio: ma era cosa difficile. So che a qualcuno lo scritto ha fatto impressione, proprio per questo: per il senso di verità e sofferenza. Beninteso, si potrà anche dire che non c'è buona fede³. Mi contento che qualche amico non mi voglia disdire; e so che mi somiglio a quello che ho messo in carta. Se ha voglia, adesso che è pace, si cavi questa curiosità.

Ben altro potrei dire, scrivere. Ma, come dice lei di sé, neppure io ho voglia, adesso, di scrivere; con questo senso, per di più, che tutto si voglia ri-

1. Il Camerino era ebreo e fu coinvolto – sebbene non avesse mai mostrato una avversione pubblica al fascismo – nella campagna razziale. Costretto a sospendere la sua collaborazione ai giornali e a pubblicare con uno pseudonimo (Marco Lombardi) come altri, visse un periodo assai duro: dovette vendere anche la ricchissima biblioteca, che aveva raccolto per anni e anni con tanto amore. Poi, stette nascosto per diciassette mesi, quando la situazione si fece gravissima, e facile il pericolo di deportazione. Anche quando ritornò, tuttavia, ritornò con l'animo segnato per sempre, intristito, amaro: la casa poi gli era stata saccheggiata degli oggetti più cari, e dei pochi libri rimasti: saccheggiata sapientemente, da uno che se ne intendeva. Nel carteggio la vicenda umana che fa da sfondo detta al Camerino alcune delle sue pagine più forti e insieme dignitose, nel loro riserbo senza odio: come gli dettò anche le pagine del racconto *La cravatta rubata*, uno dei suoi più belli.

2. Il carteggio è interessante anche perché prova come questi scrittori della pagina d'arte non siano affatto da confondersi con i calligrafici, e diano importanza anche ai propri contenuti. Le citazioni che se ne potrebbero trarre, come questa, sono innumerevoli e tanto più di rilievo quanto più dichiarazioni di questo genere sono fatte in pagine non destinate alla pubblicazione, nell'intenzione dei due scrittori.

3. I buoni amici interpretavano la sofferenza dello scrittore come una posa, per farsi compiangere o per rendersi interessante, un atteggiamento letterario insomma. Che è il modo fine per togliere all'uomo che soffre anche il modesto obolo della pietà.

tenere trucco e niente per cordiale e confessionale veramente. Anche questo è un punto della situazione, pateticissimo. Altro che denari e cumolo delle cariche. Per conto mio, son proprio toccato a fondo. E le domando scusa, da amico, di questo che, a non smettere, potrebbe diventare il principio di una confessione.

E la ringrazio molto di quello che mi dice del mio modo di scrivere; che s'era fatto, in questi ultimi tempi, forse più sciolto. Capisco bene quello che lei desidera; arrivarci, è altra cosa. Rileggere – per fare degli esempi – saggisti anche non dei minori, ma invecchiati, mi par molto insegnativo. Vedere che cosa hanno per noi di secco e di smarrito: appunto per non aver compreso criticamente, come comprende lei, certi punti e la necessità assoluta di non liberarsi troppo. La leggerezza che ha acquistata lei, mi pare, da «Pesci rossi» a oggi ⁴, è tutt'altra cosa. È varietà maggiore; ma non minore, anzi maggior vigore; o, come mi ha scritto lei una volta, attenzione disegnativa ⁵. Leggevo giorni or sono alcuni dei «Petits poèmes en prose» di Baude- laire. Non vorrei passare con lei per uno di quei sordi dei quali mi scriveva giorni fa. Ma, mi dicevo, in fondo c'è a volte qualche cosa che non soddisfa appunto per un'acquosità che sentiamo tanto più dei contemporanei; una liberalità di dizione facile tutt'altro che redditizia. O, per cambiare, veda certo Lamb; forse meno, certo Stevenson dei saggi. Lei, nel costringersi e vietarsi certa per lei raggiungibile facilità, quanto bene si è fatto! Aggiunge- rei un dono, forse non abbastanza notato, di appropriarsi le cose dando loro sempre un suo timbro; e portandole in un'ansia speciale; sempre quella, se Dio vuole, che è quello che conta ⁶.

Ora, tutte queste e moltissime altre cose io posso ben capire. Il difficile è, sulla pagine, essere quello che scrive e quello che sa quello che si vuole. O si fredda, valga quel che vale, l'emozione. O pare di tradirsi. O ci si riduce a poco o a niente; e viene voglia, necessità di rifare in un modo più adatto alla

4. Il giudizio è criticamente assai felice, perché in quelle prose famose rimanevano ancora zone di una certa fantasiosità barocca che, se in Cecchi non scomparve mai, si venne tuttavia facendo notevolmente più lieve con gli anni.

5. La formula è felicissima, ed è coniata dal Cecchi stesso.

6. Si nota in questi giudizi l'alta qualità letteraria di certi spunti del carteggio, specie nelle pagine di Camerino, che con Cecchi, considerato un Maestro, vuol ben figurare: Cecchi è più frettoloso e insieme più concreto. Per dare altro esempio di questa civiltà, basterebbero i brevissimi cenni, quasi inavvertibili, che sfuggono a chi non legga attentamente, al clima. Si tratta di una consuetudine comune, parlare del tempo che fa. Ma sentite come ne accennano i due letterati: «C'è un'afa tremenda; da gran fiacca o da gran lavoro. Tempi estremi.» (c. 23.6.1941, di Camerino); «Qui è un clima primaverile, fin troppo bello e buono» (c. 17.12.1954, di Camerino); è quasi il tema sabiano della felicità che fa paura, grande e tremenda parola); «Sembra che il gran gelo si vada addolcendo» (c. 20.12.1962, di Cecchi). Né manca la nota realistica: «dal caldo e dallo scirocco di Venezia, ho riportato un reuma alla schiena, durissimo, e me ne sto con due cerotti Bertelli» (c. 15.9.1951, di Cecchi).

propria natura. Si figuri se non le son grato delle sue parole –ma perché ha paura di chiamarli consigli –. E le tenni e tengo preziose e ci penso. Voglio dirle tutto questo anche perché sappia da me il bene mi fanno; anche se dai risultati non parrebbe ne facessi il caso che ne faccio. Creda che, per quello che sta in me, non è colpa mia.

Immagino bene le giornate che avranno passate; ma ora l'aria è tranquilla e la spero fra poco capace del solito buon lavoro. Io che vedo, per mestiere, parecchi forestieri, ne ho sentiti di impauriti molto e a chieder consigli. Qui, in complesso, un gran buon senso e calma⁷. Che hanno avuto ragione; e quasi ho tema non siano abbastanza contanti: passata una burrasca come la passata, la gente fa di tutto per dimenticarla, assolutamente. E possa essere dimenticata; e non ci debba più tornare in mente.

Credo poco alla pubblicazione di un mio libro (e poi, varrebbe la pena di raccogliere le mie cose?)⁸. Mi dicevano, di De Benedetti, che pare non ne faranno niente. Vedrò, intanto, di riuscire a lavorare un po': e grazie anche del suggerimento di far meglio e diverso. Mi riuscisse.

Sugli *spirituals* ricordavo bene lo scritto che è in «Corse al trotto». Ma mi domandavo come le sarebbe venuto un altro scritto, fatto sul luogo; una specie di valutazione critica più sensata, sentito l'ambiente. Forse, basta ravvicinare il vecchio suo saggio al nuovo; del resto, era un'idea così.

Non conosco di Steinbeck che «Of mice and men»⁹. Vedrò se posso trovare «In dubious battle»; chiederò a Ezra Pound che adesso è qui e mi sollecita da tempo a leggere (e recensire) «Eimi» di Cummings che apprezza molto e che mi fa poca voglia, per ora. È un librone; un viaggio nella Russia d'oggi; e non so se mi ci metterò. A Pound pare una delle cose più belle

7. Con il consueto ottimismo, il Camerino non prevede quello che sta per accadere, e ha l'occhio soltanto al buon senso locale: che ben presto sarà travolto anch'esso dalla violenza.

8. È una caratteristica dello scrittore, questa dimensione così dimessa nei giudizi sulle cose proprie: dimensione che non gli giovò e che non corrisponde agli esiti indubitabilmente artistici di molte sue pagine. Anche il critico Giacomo De Benedetti era coinvolto nella persecuzione razziale.

9. Un altro aspetto assai importante del carteggio è nella serie di attestazioni che offre a certo spirito di anglofilia italiano e a certa simpatia – che negli anni del fascismo fu quasi una bandiera – per la letteratura inglese e per la letteratura anglo-americana. Le lettere e le cartoline di Cecchi per questo aspetto sono meno ricche, anche se, sempre, interessanti: ma interessanti e ricche quelle di Camerino. Vi troviamo come qui l'eco di colloqui diretti con Ezra Pound, di un incontro con Hemingway, un'analisi della Holme e una difesa di O. Henry che sono lo schizzo di un saggio. Dai miei appunti di lettura, un poco frettolosamente perché la parte non mi compete, vedo nominati: Beer-bohm, Belloc, Bennet, Browning, Borrow, Cain, Caldwell, Capote, Conrad, Crane, Dickinson, Faulkner, Garnett, Gaskell, Hardy, Hudson, James, Joyce (senza entusiasmi), Kipling, Lamb, Lawrence (senza simpatia), Melville, Milton, Morgan, Priestley, Richardson, la Sackville West, Sitwell, Stanley, Stevenson, Warner, Wells, Wilde, Wilson, Woolf: oltre Shakespeare, naturalmente. Ma l'elenco non è completo.

fra le recenti americane. Ma con Pound non vado molto d'accordo, neanche per le cose sue. Sperimentare, dice, sperimentare. E va bene. Ma non vedrei di mal'occhio il momento di far sul serio e realizzare. Mi pare si perda, sempre con quei «Cantos» che adesso sono anti-usura e domani saran cinesi. Forse il voler far grande è bellissima cosa; ma a non prendere la propria misura cominciano i disastri. Comunque, Pound è un uomo cortesissimo e di molte letture; anche, ogni tanto, serve di contatto col mondo. Ora poi, da qualche anno, ha la malattia (gli dico io) del *söcial-credit*, quello che ha dato quel bel risultato in Canada, nello stato di Alberta; e se attacca a discorrerne è fatica stargli dietro.

Non conosco «Serenade» di Cain, del quale ho letto solo «The Postman always Rings twice» quando uscì, e che ho anche recensito anni or sono. Vedrò se trovo il libro.

Le venisse voglia di scrivere di letteratura americana, credo i lettori ci sarebbero. Non pochi stanno molto attenti alle novità; e in originale o in traduzione leggono. Aggiunga l'interesse che prenderebbe la materia trattata da lei, con la competenza oramai anche di uno che conosce il paese: le ho già detto: aspettiamo. Veda per esempio come vanno certe traduzioni; e come leggono in «Omnibus» Saroyan, Caldwell, Steinbeck etc. E non dimentichiamo neanche la promessa del libro sulla letteratura «georgiana». Di nuovo, mi pare ci sia poco in Inghilterra; ma forse è che non seguo molto; non vedo riviste e pochi libri.

Capisco benissimo quello che mi dice. Dopo aver discusso con un americano, se leggo O. Henry mi piace meno. È che, a volte, riproduce troppo da vicino modi e natura di certi tipi; e così, grossamente, troppo da vicino. Ma ci son cose sue – appunto «Heart of the West», ma anche altre qua e là – che hanno una qualità speciale di divertimento, che mi sarebbe difficile dire. E certe curiosità e sveltezze e anche monellerie, a volte piacciono. Curioso il trattamento che fa di O. Henry la Storia della letteratura americana di Cambridge, che se ne sbriga in quattro parole. Mi pare un'ingiustizia; e credo non ci sia, in certa mia simpatia, la scema ammirazione di uno straniero a occhi e bocca aperta. Mi pare gli riesca benissimo di essere artista; e allora mi sento di perdonargli tante cose dozzinali. Anche certo modo, certa efficacia della sveglia intelligenza buffona, in certe ore mi va in tanto sangue. Ho piacere di avere il collaudo della sua approvazione; perché proprio per O. Henry, scrittore popolare, accade di domandarsi se non si [?] sono lasciati prendere troppo da cappelloni.

Ma sono io che la ho fatta lunga. Scusi uno che adesso è proprio sempre solo; e discorrere con lei è un gran piacere.

Buon lavoro; e, ma ormai sono inutili, per fortuna, auguri di pace per tutti. Suo aff.mo

ALDO CAMERINO

II

Venezia, 19 giugno 1941
SS. Apostoli 4689

Caro Cecchi,

ho adesso la sua lettera. Sì, proprio io, con quel pseudonimo. E non le nascondo che anche a me fa, ancora, un certo effetto. Del resto, mi stampano così poco. Il giornale, da mesi; non mi scrive nemmeno. Avevo una cosetta («Cravatte») forse un po' troppo elegante, ma che mi pareva discretamente riuscita. Ma ci vuol pazienza¹. Farsi stampare diventa un vero lusso.

«Un pochino matto»?². Se posso dire: per amore! Non è stata una fatica scrivere di lei, ma un piacere. E creda che ripensare alle sue cose vien naturale; come degli scrittori ai quali si vuol bene. Non credo sia perché invecchio che trovo più di uno che mi interessa; e non riesco ad affezionarmi sempre più che ai vecchi – per usare una sua parola che, lo sa, non mi convince³ –. Lei vuole eccessiva la mia testimonianza. E quasi si sorprende del-

1. In questo caso, tuttavia, il direttore del giornale forse non aveva torto: in quella drammatica situazione di guerra, un saggio brillante ma sostanzialmente svagato sulle cravatte alla moda o veniva inteso con un suo valore polemico, oppure riusciva una scipitezza: in entrambi i casi non era necessario affrettarsi a pubblicarlo. L'articolo è ora raccolto in *Cari fantasmi*, op.cit., p. 204.

2. Cecchi aveva dato scherzosamente del «matto» a Camerino, per l'articolo favorevole che il Camerino stesso aveva scritto su di lui.

3. Cecchi aveva avvertito l'inversione di tendenza nei riguardi della prosa d'arte dell'anteguerra, e più volte si era definito «vecchio» scrivendo a Camerino. E il Camerino rispondeva con le lettere di incoraggiamento che offrono altre pagine particolarmente felici. Questo sentirsi «vendicato» da parte dei recensori favorevoli è istintivo in Cecchi, che aveva sofferto di certi giudizi. Il 22 marzo 1962, al Camerino: «Caro Camerino, ho avuto il tuo espresso. Non so dirti quanto ti son grato del tuo articolo. Per quanto P. e B. [Pancrazi e Baldini] abbiano scritto del libro con molta generosità; nel tuo articolo c'è un tono che mi dà molta più soddisfazione; i precedenti del libro e quella sua vita, oscura ma reale, prima della presente ristampa, nel tuo articolo hanno costituito un motivo che anche il lettore comune è portato a sentire – dico male queste cose, anche per effetto d'una comprensibile emozione, causatami dall'articolo; ma credo tu mi debba intendere! È curiosa: questo articolo che ho letto da poche ore, mi dà un forte incitamento al lavoro. C'è una portata sentimentale e morale, nel tuo articolo, che me lo rende carissimo: direi che mi sento un poco «vendicato», per adoperare una parola tua; e ti sono profondamente grato: ho tante ragioni di gratitudine verso di te; ma quella d'oggi le oltrepassa tutte. Vorrei essere nel salottino dove tua moglie cantò, la sera che fui con mia moglie a San Lio; e parlare di queste cose, invece di scriverne, che mi riesce così male. Volevo telegrafarti subito, ma l'espressione, che tuttora è così monca, era anche più insufficiente e inarticolata! Avevo paura mi venisse un telegramma quasi ridicolo. Grazie, grazie! Dirai tante cose da parte mia alla Signora; sento che devo essere grato anche a lei. Facciamo di vederci presto, di stare un po' assieme; e ancora una volta, grazie; ti sono proprio riconoscente.

Tuo vecchio e aff.mo

EMILIO CECCHI

l'interesse di questi «bravi giovani» al suo lavoro. È che lei non si può rileggere da estraneo. E, più, non è possibile in lei un attaccamento «acquisito» ai suoi motivi. Per me, per dire una parola che è quella che mi par giusta: inesauribili (ma non vorrei farle leggere, qui, un'appendice a quell'articolo; già ben lungo!).

Ho caro lei si senta, da Contini (che non ho letto; di riviste, vedo pochissimo []), «vendicato». (Ricordo De Benedetti; il migliore, nel '36, che abbia scritto su «Corse al trotto»; era un giovane dotato. Credo scriva ancora, pseudonimo, su D'Annunzio: ho visto qualche cosa). Quella mia idea del suo vigere nell'animo, come tutti quelli che sentiamo poeti, mi par così giusta; anche se non la ho detta loro. Allora: come non tornare alle sue cose? E la voglia di dirlo, è così naturale. Ma io sento in lei una stanchezza che è del tempo. E come una svogliatezza e sfiducia: e auguro passino; e molto molto presto: con del buon lavoro, che verrà, ne sono sicuro. Ma non mi dica (per piacere) che il suo lavoro è «problematico». Anche se è in un periodo di silenzio; che è poi dovuto, credo (penso a gente che conosco, e a me stesso) a eventi e aria, ai fatti del mondo. Che noi, scrivendo di lei, veniamo a farle «compagnia»: basta a insuperbirci, davvero.

Fortini, sì, ha quel tono presuntuoso, da giovane – come deve essere – giudice⁴. Attento. Ma lei mi pare troppo generoso. Oltre al fatto, che dice anche lei, di un corrosivo scrutare, di un mangiarsi la sostanza con un esame al quale niente resisterebbe intero; vedo in quella nota una grande manchevolezza: che proviene da un didattismo sopraccigliuto che non s'appassiona; una difettosa calamità, una distrazione dell'animo, nell'attenzione. Sarà che io non sono un lettore della sua scoletta. Ma leggere così, mi pare non renda (pareva lo sentissi, con le ultime parole del mio articolo, e non sapevo di Fortini). Malanni, anche, dell'intelligenza. Ma non sono, per conto mio, ben sicuro che la critica si faccia con un simile *modo* di intelligenza. Sì, rimane «qualche cosa». Ma rimane anche un'insoddisfazione in chi ha letto il critico-lettore. Mi sbaglierò. Ma sento, più di tutto, in F., un gioco di falsa bravura che si mangia e dissolve i suoi doni, che pur ci saranno (ma ho

4. Questi giudizi vanno intesi in sede di analisi letteraria, naturalmente, e vanno letti così come si può leggere il giudizio di De Vigny su Chateaubriand: spoglio l'animo da reazioni o passioni personali. E indicano lo stacco tra la vecchia e la nuova generazione, di cui Fortini si rivelava sin da allora – e queste parole di Camerino lo provano – come uno dei più promettenti saggisti. Così anche il giudizio su Pancrazi – che potrebbe personalmente dispiacerci per la stima che abbiamo dell'uomo e dello scrittore – andrà inteso soltanto come una battuta polemica contro certo atteggiamento di timida cautela e di saggezza un poco lontana che fu proprio e dello scrittore e dell'uomo. A parte la stima che Cecchi stesso espresse in altri giudizi, il Camerino per la morte di Pancrazi scrisse un commosso ricordo («un articolo di Pancrazi era sempre una meraviglia di equilibrio e di assennatezza»; «originale, attento, amoroso scrittore»: «Il Gazzettino», 27.12.1952), anche letterariamente assai valido, tanto che fu in predicato per il premio Cinzano. Ma tutto il carteggio è intrecciato di queste rapide battute, di questi giudizi così ricchi e vitali, mai corrosivi o corrivi.

letto, tempo fa, una suo novella, *L'amorino di stucco*, nella «Ruota»: e non mi è parsa gran cosa). Lettore vero è Contini. E veda un po' che giustificazioni sa trovare, dell'animo. Questo⁵ è consumare, consapevole, mettiamo; ma anche, Dio mio, così compiaciuto. Giusto quello che dice lei (ma, ripeto: mi pare si contenti «troppo»): qualche cosa è rimasto «malgrado quella lettura». Non si potrebbe dire che leggere è un'altra cosa? che ci vuole una passione, magari generica, troppo estesa? Giova, però. In tutti i grandi critici, come si sente. Me ne persuado, sempre di più.

Sì, scrivo a Vicari⁶ e gli faccio i suoi ringraziamenti. Non lo conosco neppure io di persona. Credo sia un buon ragazzo, da come mi scrive; e onesto.

Grazie per quello che dice di me, aver toccato la sua realtà umana: e non vorrei di più. Gelosa e rivelatrice (scusi, anche per lettera!) «adorabile». Ma se quella non è poesia, come lei la rende, vorrei bruciare di gran libri. Pure: sono così sicuro che se sfoglia i suoi libri, ha ragione di contentezza. (E pensi, per esempio; un esame di «Mezzogiorno», singolarissima bellezza⁷. Mi pare se ne potrebbero dire cose, aderentissime, che «farebbero beati». Anzi, era la mia prima idea. Poi, come accade, mi sono sviato).

Sì, P. (s.d.r.) è il signor pressappoco. Sa come lo sento, sempre, «on the edge», direbbe de la Mare, in tutt'altro senso. Mai che faccia quel passo; che pare gli potrebbe riuscire. Ma è colpa di chi legge se «rompe le tasche» con una povertà che forse non corrisponde ai suoi averi? (Un drammetto: il critico prudente, il critico che non si fida. Santo Dio, pensare che chi non si è voluto «comprometter» non ha mai concluso niente!). Ma insomma: ora quel «morto inquieto» ha avuto sorrisi pacificatori. Aspettiamo del nuovo, del nuovo. E non è detto, per niente, che non sia nuovissimo questo suo libro; con gli altri, vivi nella mente.

Sì, tempi duri. Per me: incredibilmente. Ho avuto un po' di lavoro (via Praz, che è sempre tanto buono per me) per il «Dizionario delle opere» di Bompiani; e pare ne siano contenti. Ho anche scritto a Déttore, che avrebbe quasi accettato io traducessi per lui un recente spagnolo. Il male è che, finora, non mi è riuscito di trovare un libro degno e divertente, come lo vogliono. Qui, non c'è proprio niente. E Einaudi vorrebbe una traduzione dell'autobiografia dell'americano architetto Wright; se riusciremo a averne una copia.

Sì, speriamo di lavorare. Io sono piuttosto stanco; e non raccapezzo quello che mi occorre per la famiglia e trovare qualche lavoro mi è sempre più

5. Questo modo di far critica di Fortini.

6. Giambattista Vicari, scrittore e organizzatore culturale di alto livello, condirettore della rivista «Il caffè».

7. Una prosa di Cecchi, in cui si descrive una visita ad una villa poi non più ritrovata. È il tema del racconto, steso con velatura diverse e più pesanti, che dà il titolo al libro di Camerino *Il salotto giallo*. Atmosfera di narrativa tra naturalistica e decadente, sulle soglie del mistero.

difficile, purtroppo. Leggo, vecchi e nuovi. Ho riassunto (immagina che lavoro!) pressoché tutto Browning per Bompiani, per esempio. E molti vecchi e nuovi, romanzieri, tragici vecchi, elisabettiani, lirici: proprio un mucchio di roba. Anche qualche americano (Crane, per esempio). E poi ho letto qualche cosa di nostro, recente; ora, Brancati⁸, che non credevo così vivo, nelle sue caricature divertite e divertenti; anche se, a volte, ha la mano greve. E Soldati; così serio di fondo, pur nella stramberia dell'invenzione; un moralista pieno di doni: così scrivesse di più. Ma il cinema (quel bel cinema!) si porta via tanta gente. Male mi hanno detto dell'ultimo Moravia⁹. E certo «I sogni del pigro» erano così poco attenti a una scrittura quale ci sarebbe voluta. Un libro mancato mancatissimo (anche se Pancrazi – chissà per che reconditi influssi – lo avallava, parzialmente parziale!).

Così. Proprio un vivere alla giornata, e non un bel vivere. Questo lavoro d'ufficio, non può rendermi, di questi tempi. E non mi riesce di trovare un nesso, un aiuto stabile. Credo un editore potrebbe servirsi di me, e non del tutto inutilmente. Ci spero, ma non vedo, ancora, la via per un lavoro da fare di più e che arrotondasse il bilancio.

8. Tutto il carteggio è intrecciato di questi giudizi di Camerino, rapidi, intensi, puntuali, su scrittori italiani e inglesi o anglo-americani: pochissimi gli accenni invece agli autori delle altre letterature, e quei pochi ristretti quasi tutti alla letteratura francese. Per gli italiani, accanto agli scrittori troviamo anche critici, editori, uomini di cultura: una messe fitta e variopinta. Potrà essere utile qualche citazione in più, anche in questo caso a volte solo per nomi, e in ordine alfabetico. Antonielli; Bacchelli (letto *Il mulino del Po*; «Bacchelli è un gran camminatore»: l. 30.12.1940); Bargellini; Biondolillo; Cardarelli («mi scrive molto triste. Malato e solo e mal ridotto. E scrive cartoline penose»: l. 22.9.1945); De Benedetti; De Robertis; Dossi («Mi scrive proprio adesso don Franco Dossi: le 'Note Azzurre' di suo padre dovevano uscire il 15 marzo [si osservi che si tratta dell'edizione Nicodemi, uscita infatti di lì a poco edita dalla Libreria Vinciana] e ancora non si vedono. Gran ritardi: a meno che non si tratti di romanzi appetibilissimi: tipo 'Prete bello': l. 16.10.1954); Flora; Fumagalli; Levi («mi piacque per l'umanità che ne esce [allude a *Cristo si è fermato a Eboli*] tanto rara da diventarne patetica; eppur virile e cara»: l. 29.8.1946); la Manzini; Manara Valgimigli; Pascarella; Piccioni; Quasimodo; Reborà; Russo; Saba («Mi dispiace molto che lei non abbia il tempo di occuparsi della poesia di Saba. Vado leggendo, anzi rileggendo, il grosso volume, e pare anche a me che poesia se ne trovi; anche se con molte scorie. Ma è un'opera completa' che non spiace veder raccolta. E c'è il ritratto di un uomo. Tempo fa Saba fu a Venezia e mi lesse una prima parte (la sola che abbia scritta) di una critica su se stesso; che mi parve parecchio impegnativa; e lucida al possibile. Credo che quelle pagine dovessero venir stampate su una rivista. Ma non le vidi. Peccato»: l. 4.12.1945). Non mancano poi i classici, Manzoni anzi tutti, Petrarca, Boiardo, Goldoni, Carducci, Deledda, e alcuni minimi, il Borsotti e il Cesconi. Né mancano gli editori, Guanda, Longanesi, Casini, Le Monnier, Neri Pozza (amico carissimo del Camerino, che pure non gli risparmiò la sua sorridente battuta, sulla sua ingenuità commerciale: «Pozza non stampa libri che di sicuro smercio, o di smercio che crede sicuro»: l. 28.5.1954).

9 Penso si riferisca a *La Mascherata*, uscito nel 1941. Il libro ebbe subito cattiva stampa e vita difficile anche per le sue chiare allusioni antifasciste e in particolare antidittatoriali. Anche se non appartiene alle grandi cose di Moravia.

Caro Cecchi, lo vede: le racconto tante cose e, al solito, non la smetterei più. Abbia pazienza. E senta come sono contento della sua approvazione; come lo sarei di più se approvasse – un po' più di buon umore! – se stesso.

Grazie di ogni cosa. E sì, cerchi di «riscrivermi presto»: e mi dica che lavora con soddisfazione, che si legge contento.

Con gli auguri, i migliori saluti del suo aff.mo

ALDO CAMERINO

MARIA TERESA DAL MONTE

Note al «Marat-Sade» di Peter Weiss

L'autore del *Marat-Sade*, che vive da più di 30 anni a Stoccolma, ha composto le prime opere in svedese. Ma ha poi sentito l'esigenza di tornare alla lingua del paese d'origine. In *Fluchtpunkt*, uno dei due romanzi a sfondo autobiografico, apprendiamo come nel corso di una seduta psicanalitica si accorse che le esperienze della sua infanzia suonavano, in svedese, falsate, tradotte in un linguaggio inadeguato¹. Ha finito quindi per riconoscere quale lingua madre la stessa dei persecutori della propria stirpe, forse anche perché questo costituisce un ulteriore incentivo al dilemma in lui sempre presente dell'intercommutabilità tra la vittima e il carnefice². È un problema, quello della lingua, a cui si riallaccia gran parte della problematica esistenziale di Weiss. La difficoltà ad esprimersi in svedese, rimastogli fondamentalmente estraneo, unita a quella di scrivere nuovamente in tedesco, dopo una lunga mancanza di consuetudine con il paese e gli abitanti, si è congiunta in lui con un'innata difficoltà a comunicare, rafforzando la sua tendenza al monologo. La riconquista di un idioma, avvertibile in una delle prime opere scritte in tedesco, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, dove il soggetto narrante pare voler riscoprire la rispondenza tra le cose e i loro nomi, è divenuta per l'autore ricerca di un linguaggio stilistico e insieme ricerca del proprio io³.

1. *Fluchtpunkt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962, p. 79.

2. Testimonianze di tale dilemma compaiono di frequente nelle sue opere: «Deutlich sah ich nur, dass ich auf der Seite der Verfolger und Henker stehen konnte», *Fluchtpunkt*, cit., p. 17.

«Ich weiss nicht / bin ich der Henker oder der Gemarterte», *Marat-Sade*, Dramen 1, Suhrkamp, 1968, p. 184.

«[...]und wären sie nicht zum Häftling ernannt worden / hätten auch sie einen Bewacher abgeben können», *Die Ermittlung*, Dramen 2, p. 85.

3. Particolarmente esplicativo del problema della lingua in Weiss è il saggio *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* in *Rapporte*, Suhrkamp, 1968, pp. 170-187. Si consideri in particolare il seguente passo: «So wie er sich von dieser Sprache entfernt hatte, hatte er sich von sich selbst entfernt. So wie er seiner selbst nicht sicher war, war er auch der alten Sprache nicht mehr sicher. Gleichzeitig mit dem Versuch, sich wieder-

Ritornato al tedesco, Weiss ha attinto alla tradizione del Bänkelsang e della Moritat, certo prevalentemente sotto l'influsso di Brecht. Originale è la ripresa dei Knittelverse con una funzione ben più rilevante e precisa di quel che abbiano nell'*Epilog* di *Der gute Mensch von Sezuan* e nel *Vorspiel* di *Schweyk* brechtiani. Nel *Marat-Sade* parlano infatti in tale metro tutti i personaggi che presentano e commentano, che hanno quindi nel dramma funzione epica, come l'Ausrufer, Coulmier, i 4 Sängler, il coro. Coulmier, il direttore dell'ospizio, allorché perde il controllo di se stesso, passa tuttavia dai versi alla prosa uscendo involontariamente dalla parte di comprimario che vorrebbe assumere nella rappresentazione di Sade.

Coloro che hanno invece funzione drammatica, come Sade, Marat, la Corday, si esprimono in freie Rhythmen, ancora una volta secondo il modello di Brecht, alternati a prosa ritmica. Che nell'*Epilog* questi ultimi abbandonino i ritmi liberi ed espongano la morale della favola in un metro di sapore popolare quale i Knittelverse, è spiegabile tenendo conto appunto dell'influsso esercitato su Weiss da un genere prevalentemente epico, decisamente moralistico e di gusto altrettanto popolare quale è la Moritat. I Knittelverse, inusitati nella produzione letteraria odierna, creano distanza tra la materia storica e l'osservatore d'oggi. E in un'opera in cui la Francia napoleonica presenta tante affinità con la Germania degli anni '60, dove Marat è un marxista ante litteram, l'effetto straniante esercitato dal ritmo traballante e legnoso serve a mantenere vivo quel gioco complesso di prospettive che è la maggior realizzazione di Weiss nel *Marat-Sade*. Rafforza l'effetto straniante dei Knittelverse, specie per un orecchio tedesco, il Fremdwortreim in *on*, con cui Coulmier apre il dramma⁴. Tale rima baciata è l'unica che sulla scia di Revolution ritorni con frequenza considerevole nell'opera. Essa è, parallelamente alla rapida marcia militare, il leit-motiv dell'*Interruptus*, dove i 4 Sängler ci fanno assistere alle fasi veloci e ineluttabili che portano dalla rivoluzione alla restaurazione napoleonica. Come Rosenrot, l'orco malvagio di *Nacht mit Gästen*, richiama quasi regolarmente tot e Not, così nei versi dei 4 Sängler e del coro Revolution rima ripetutamente con Napoleon, personificazione della Restauration, termine che appare una sola volta nell'*Interruptus*. Che tutte le rivoluzioni, «Bewegungen von Massen die im Kreis laufen»⁵, trapassino per Sade necessariamente in

zuentdecken und neu zu bewerten, musste auch diese Sprache neu errichtet werden», pp. 186-187.

4. «Als Direktor der Heilanstalt Charenton / heisse ich sie willkommen in diesem Salon», I., p. 159. I numeri che precedono l'indicazione della pagina si riferiscono alle scene del dramma. 5. 18., p. 194.

un establishment, o addirittura in una Restauration, è ulteriormente sancito dalla rima ricorrente. Finché nel prorompere finale della pazzia sulla scena dell'ospizio, nelle grida dei pazienti, a Napoleon e a Revolution si mescolano Charenton, Nation e Kopulation⁶, in un annullarsi della delimitazione razionale dei concetti, simbolo dell'anarchia esistenziale di Sade. Una rima può comparire anche tra la prosa ritmica, come nell'«alles Leben / aufzuheben»⁷ di Sade, rafforzando il senso di annientamento totale di cui egli vede capace la macchina della rivoluzione francese. Non mancano alcune suggestive allitterazioni come l'«ich will sie in ihren eigenen Fallen fangen»⁸, che appare nell'invettiva del marchese contro la natura, quasi a voler sottolineare il suo tentativo di adeguarsi totalmente ad essa e alla sua morale crudele. O il «Geruch der Blumen»⁹ che, nei versi dei 4 Sanger si mescola improvvisamente al «Geruch des Bluts»¹⁰, allorché Carlotta Corday passa dall'atmosfera aperta dei giardini delle Tuileries a quella opprimente delle Gassen nella Parigi rivoluzionaria.

Caratteristica dell'opera sono le ripetizioni di ogni tipo, formali e di contenuto. Il tema del dramma, già presente nel lungo titolo¹¹, è esposto ancora da Coulmier nel *Prolog*. I personaggi descritti nella didascalia iniziale vengono successivamente presentati, in modo per molti aspetti simile, dall'Ausrufer e da Coulmier e infine si autopresentano. Il coro è quasi sempre un'eco che ripete alla lettera le battute dei personaggi. Non mancano refrains¹², ripresi nel corso dell'opera dai 4 Sanger e dal coro; Marat riceve l'epiteto stereotipo di «armer» da parte dei 4 Sanger, della Corday e di Sade; gesti determinati vengono ripetuti all'apparire di un personaggio, come il triplice battito dell'Ausrufer con la mazza quando si presenta in scena la Corday; determinati motivi musicali accompagnano i personaggi, come la romantica melodia della Pansflote, inscindibile dalla grottesca coppia degli innamorati del dramma. La ripetizione non manca di comparire nelle sue figure retoriche, come l'anafora e l'anadiplosi. Un bell'esempio di anadiplosi lo rinveniamo nell'apostrofe della Corday a Marat:

Armer Marat in deiner Wanne
verseucht von Gift
Gift spruhend aus dem Hinterhalt¹³.

6. 33., p. 255

7. 12., p. 179

8. 12., p. 187

9. e 10. 10., 174

11. *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade.*

12. «Hoch Marat / auf dich wolln wir bauen / du bist der einzige dem wir vertrauen», 5., p. 165 - 27., p. 232.

«Marat was ist aus unserer Revolution geworden [...]», 5., p. 166 - 16, p. 188.

13. 7., p. 169

Frequentissime sono le anafore introdotte per lo più da una serie martellante di interrogativi di protesta che sono insieme esclamazioni di protesta, come in uno dei tempestosi interventi di Roux:

Wer beherrscht die Markthallen
Wer hält die Speicher verschlossen
Wer hat die Reichtümer aus den Schlössern ergattert [...] ¹⁴.

E si tratta di ripetizioni il più spesso triplici per quell'amore per il numero tre e i suoi multipli che deriva a Weiss dall'ammirazione fervida per Dante. Così l'«und es segnen / und es segnen / und es segnen uns die Pfaffen» ¹⁵ dei 4 Sängler che suona parodia blasfema della benedizione ecclesiastica. O il «niemand von uns» ¹⁶ scandito tre volte dall'Ausrufer che, oltre ad essere pretesto per prender tempo finché la sonnambula Corday si ridesti, simboleggia l'ineluttabilità del destino che attende Marat. Triplice risuona ancora il minaccioso «Passt auf» di Marat all'apparire delle visioni che popolano i suoi incubi ¹⁷. Per non parlare delle ripetizioni duplici, caratterizzanti la lucida follia del Patient, che si intromette nel colloquio tra Sade e Marat sulla bestialità umana ¹⁸, o l'intervento di Sade, in cui il ripetersi di verschwinden – due volte al passato e due volte al presente – sancisce la fatalità dello scomparire di ogni traccia umana ¹⁹.

L'individualismo di Sade si impone, ancor prima di aver letto compiutamente le sue battute, con la presenza del pronome *ich* che apre quasi ogni sua frase ²⁰, in contrasto col più frequente *wir* di Marat e di Roux ²¹, fautori degli interessi di un intero gruppo sociale. Ma la ripetizione più numerosa e significativa è forse quella dei pronomi ed avverbi interrogativi, che si susseguono in ossessivi quesiti senza risposta. Queste domande che paiono spegnersi sulle labbra degli alienati, impossibilitati a rivivere un autentico dialogo, tradiscono la più profonda convinzione dell'incomunicabilità umana. La

14. 6., p. 167

15. 31., p. 250.

16. «[...] und niemand von uns kann was dafür / dass sie schon bereitsteht vor seiner Tür», 7., p. 169.

17. 26., p. 216.

18. «Ein irrsinniges Tier / ein irrsinniges Tier ist der Mensch», 15., p. 185.

19. Sade dice di un suo manoscritto, andato perduto durante la presa della Bastiglia:

«Sie verschwand beim Fall der Bastille
Sie verschwand wie alles Geschriebene verschwindet
wie alles Gedachte und Geplante verschwindet»

28., p. 234.

20. «Ich kehre mich deshalb ab / ich gehöre niemandem mehr an [...] Ich trete aus / aus meiner Sektion / Ich sehe nur noch zu / ohne einzugreifen», 21., p. 205.

21. Marat: «Wir morden nicht / wir töten aus Notwehr / wir kämpfen / um unser Leben», 27., p. 231.

mancanza grafica dell'interpunzione, comune del resto ad altre opere di Weiss, sottolinea ancor di più l'irrisolubilità di tali interrogativi, confermata dalla constatazione finale di Sade: «So sehen Sie mich in der gegenwärtigen Lage immer noch vor einer offenen Frage»^{22a}.

L'uso delle ripetizioni si rinviene anche nelle rielaborazioni che della tradizione popolare sono state fatte a cominciare dallo Sturm und Drang fino ad oggi e nel teatro epico di Brecht. Ma se nel Volkslied, nella Volksballade, nel Bänkelsang, nella Moritat dovevano ottenere l'effetto di colpire il pubblico ed inculcargli determinati valori per lo più a fini moralistici, sono divenute in seguito strumento di una tecnica raffinata^{22b}. Nel dramma di Weiss esse sottolineano la staticità della posizione di Sade, la sua convinzione dell'impossibilità di qualsiasi mutamento, quella sua fede in un eterno ritorno dell'identico che, rendendo vaga ogni speranza di trasformazione, svuota il significato di tutte le rivoluzioni al termine delle quali «alles ist wie es früher war»²³.

Domina inoltre nell'opera la paratassi apodittica e la lunga catena degli *und* della paratassi copulativa. Ancor una volta una struttura apparentemente primitiva diviene mezzo stilistico non privo di efficacia. Tali costrutti si rivelano infatti per eccellenza adeguati ad esprimere quelle tesi ed antitesi, sentite fin dall'inizio dall'autore come irrimediabilmente inconciliabili e contrapposte nel corso dell'opera in un gioco dialettico apparente, fundamentalmente artificioso e sterile²⁴.

L'immobilismo della posizione di Sade trova rispondenza in un linguaggio in cui predominano i sinonimi della staticità come Tod, Eis, Stille, Gleichgültigkeit, Langeweile, di contro a quello del suo oppositore Marat e dell'alter ego di questi, Roux, caratterizzato da sinonimi del dinamismo quali Leben, Geschrei, Tätigkeit, Handlung, Umwandlung, Feuer, Blitz, Arbeit. In un mutamento, espresso mediante più termini quali Änderung, Veränderung, Umwandlung, credono tutti o sperano tutti, meno Sade. L'irrazionalismo di Sade, la sua anarchia, la sua mancanza di fede in una qualsiasi realtà che non sia il proprio corpo e il proprio io, la sua congenita incapacità di agire sul mondo o di stabilire con esso qualche rapporto fanno fiorire nel suo linguaggio i termini Imagination, Traumbild, Einbildung, sich einbilden, sich vorstellen, ersinnen, nel tentativo di distruggere la fede di

22. 33., p. 253.

22b. Per il significato delle ripetizioni in Brecht si veda: L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, II., Einaudi, p. 1349.

23. 25., p. 215.

24. «Es war unsre Absicht in den Dialogen / Antithesen auszuprobieren», 33., p. 253.

25. 15., p. 186.

Marat nella possibilità di qualche intervento sulla realtà esteriore.

Gli interventi di Marat sono, per ammissione dello stesso Weiss, presi spesso alla lettera dagli scritti dell'amico del popolo. Siamo tuttavia lontani dagli esperimenti della sua ultima opera, *Hölderlin*, i cui protagonisti parlano un vero e proprio linguaggio d'epoca e la Revolution diviene Revolution. Succede invece che la lingua attraverso termini quali Defaitismus²⁶, che è chiaramente parola del ventesimo secolo, tradisca a volte nel *Marat* l'attualità dell'impegno politico di Weiss.

²⁶. 20., p. 201.

RECENSIONI

TONY TANNER, *City of Words. American Fiction 1950-1970*, London, J. Cape, 1971, pp. 463.

In *The Tenants*, l'ultimo libro di Malamud, la parabola dell'autodistruzione dell'America va di pari passo con quella dell'autodistruzione dello scrittore: i due protagonisti, un bianco e un negro, trasparenti simboli della coscienza americana, alla fine del romanzo si uccidono a vicenda, facce di un William Wilson visto in termini contemporanei, dove conta solo la divisione, sfumati i contorni incerti del bene e del male. Lo scrittore Malamud, a sua volta, termina il libro con la ripetizione della parola *mercy* per più di mezza pagina: non si tratta qui di sperimentalismo, ma di una rinuncia alla comunicazione tramite il mezzo tradizionale del linguaggio articolato, impossibilità di ricorrere ad altro che ad una invocazione per concludere il libro – come non hanno potuto concludere i loro libri i due protagonisti del romanzo, scrittori.

Sembra che *the city of words* a questo punto stia per crollare, distrutta, come il grattacielo in cui sono arroccati i due scrittori, dalla insopportabilità degli avvenimenti contemporanei. Ma Malamud scriverà ancora, non vi saranno silenzi melviliani; semmai non potrà andare molto più in là, ma tornare indietro, dal momento che il linguaggio sopporta

di essere usato in modo da non rimanere completamente prigionieri solo fino a un certo punto, pena il silenzio.

È la coscienza di creare un mondo fittizio che costituisca un'alternativa personale al mondo reale, attraverso il tentativo di usare un linguaggio il più possibile disgiunto dalle forme tradizionali condizionanti, quella che secondo Tanner distingue molti scrittori americani contemporanei; nella «città di parole» la necessità di creare un sistema, di dare una definizione alla realtà e il pericolo di rimanerne imprigionati trovano temporanea soluzione; lo scrittore vive «*on the parapet*», secondo un'immagine tolta da *The Naked and the Dead*, in quell'area dell'immaginazione, cioè, in quel «*territory not already marked out by contemporary society, but created by a personal energy of style. By asserting his own unique style, the writer on the edge resists imposed patterns (or patternlessness)*» (p. 366); questo vale per molti personaggi del romanzo americano contemporaneo oltre che per i loro creatori.

Tanner prende in esame secondo tale prospettiva i principali scrittori americani del periodo 1950-70 in un libro brillantemente personale (ed indicativo ad un tempo del mutato atteggiamento dei critici inglesi di fronte alla letteratura americana). Così il

tentativo di liberarsi il più possibile dai condizionamenti del linguaggio è seguito sui «*lexical playfields*» di Nabokov e Borges (importante per l'infusso sulla letteratura americana contemporanea), legati al tentativo di costruire una realtà astratta e personale come risultato di «*a marked lack of confidence*» nel mondo che ci sta intorno; il pericolo di definirsi e trovare una identità ma rimanerne prigionieri ad un tempo in *Invisible Man* e *Augie March*. Anche quando il romanziere americano sceglie determinati aspetti della società contemporanea come materia del suo romanzo «*the style of the writer seems to make clear its right to break from them, or transmute them into something more amenable to their lexical organizings*»: così, paradossalmente, i romanzi che maggiormente aspirano ad un'obiettività di tipo documentario (cfr. *In Cold Blood*) risultano essere poi qualcosa di fittizio, contra-

riamente a quelli in cui la presenza di un io narratore altamente personale e idiosincratco (Mailer) ottiene l'effetto di una più densa realtà (mediante la combinazione di «*the documentary and the demonic modes*»).

Particolarmente brillante ci sembra il capitolo su Malamud, di cui viene sottolineata la qualità di «*fables*» dei romanzi, valutazione che porta ad un giudizio assai più positivo di *The Assistant* o di *Pictures of Fidelman* piuttosto che di *A New Life*, di solito giudicato il libro migliore di Malamud. Accanto all'analisi degli scrittori più noti (Barth, Updike, Pynchon, Vonnegut, ecc.), troviamo studi su romanziere d'avanguardia quali Barthelme o Brautigan, ed una utile serie di appendici, di argomento non strettamente letterario (linguistico, sociologico, ecc.) destinate a suffragare quanto è stato affermato in campo strettamente letterario.

ROSELLA MAMOLI ZORZI

AVROM FLEISHMAN, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore and London, «The Johns Hopkins Press», 1971, XIX+262 pp., £ 4.75.

Dopo uno studio sulle idee politiche di Conrad, discusso come tesi dottorale nel 1963 e in seguito pubblicato (*Conrad's Politics: Community and Anarchy in the Fiction of Joseph Conrad*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1968), l'autore si era dedicato a Jane Austen e nel 1967 uscì una sua *Reading of Mansfield Park* che nel sottotitolo definiva «*an essay in critical synthesis*» (Minneapolis, University of Minnesota Press). Ora propone questo terzo studio in cui tien conto del primo, ma non del secondo, e non offre altro sottotitolo

che i nomi degli autori coi quali inizia e termine il periodo studiato.

L'esclusione della Austen potrebbe sembrare scontata in uno studio del romanzo storico, ma il fatto che il Fleishman avesse precedentemente studiato *Mansfield Park* anche dal punto di vista storico (un aspetto che egli cercava di sintetizzare criticamente con quello psicologico e mitico), e che per far ciò avesse tentato di leggere anche troppo fra le righe di quel romanzo per scorgervi espliciti ed impliciti rapporti con la storia contemporanea, lascia perplesso chi aveva seguito le sue opere precedenti; ma, per motivi più legittimi, lascerebbe perplesso anche chi non avesse seguito queste tappe personali dell'americano e leggesse questo suo nuovo studio dopo altri, ormai classi-

ci, lavori di sistemazione critica del romanzo storico. Non è infatti la possibile incoerenza all'interno delle posizioni del Fleishman che fa nascere delle perplessità, quanto piuttosto il fatto che all'interno di questa stessa opera ci siano evidenti incoerenze tra le premesse teoriche e le scelte illustrative, una serie di *non sequitur* che l'eterogeneità dei metodi critici usati nella discussione non serve a diminuire.

Sarebbe ozioso pesare sull'esclusione della Austen se lo Scott, come avviene anche in questo studio, non sorgesse troppo improvvisamente a dare il *la* ad uno speciale sviluppo di un genere letterario che si dà come già esistente e senza significativi problemi di crescita, ma che si fatica a seguire, tuttavia, nella direzione suggerita ed esplorata dallo Scott. La questione rimarrebbe comunque aperta a causa dell'assoluto silenzio sull'opera di questa contemporanea, quando il comune luogo critico che presenta lo Scott come il vero iniziatore del romanzo storico meriterebbe di essere controbilanciato, proprio per definire meglio l'originalità dello scozzese, dall'altrettanto comune luogo critico dell'elogio, fatto in parole così significative per un romanziere come lo Scott, per la «*faithful chronicler of English manners*». È una questione di definizione dell'oggetto studiato: perché se la Austen, con questi precedenti critici, deve essere esclusa dalla storia del romanzo storico inglese, ci si domanda perché ci debba essere un intero capitolo per Hardy col titolo *The Avoidance of Historical Fiction*, dove anche *The Dynasts* vengono illustrati come facenti parte del genere letterario studiato. Volendo, si potrebbe supporre che non si tratta di incoerenza ma di elasticità dovuta alla natura stessa

dell'oggetto in esame; oppure a una non confessata volontà di ripetere più o meno formalmente e su più ampia scala l'esperimento di sintesi critica già operato su *Mansfield Park* (a p. 14 ci potrebbe essere una spia di questa volontà). Ma i diversi punti di partenza, e anche di arrivo, non riescono a formare quel luogo geometrico che, solo, potrebbe dare l'idea del romanzo storico (vedi pag. 2) sia come genere che come sviluppo organico di una potenzialità. Ciò, forse, è dovuto alla natura stessa di questo genere, ma si deve notare comunque che alcuni mancati appuntamenti con la critica precedente hanno avuto la loro parte di responsabilità.

Il primo capitolo, intitolato '*Towards a Theory of Historical Fiction*', è preceduto da una prefazione in cui vengono esaminate le diverse reazioni di alcuni scrittori nei confronti delle *Confessions of Nat Turner*. Malgrado l'indubbio interesse causato dal vivace e quasi provocatorio preambolo (il caso di un recente e discusso romanzo storico americano che dà il via a una storia critica del romanzo storico inglese) e malgrado l'alternarsi delle voci di vari e tutti viventi continuatori dell'opera iniziata dallo Scott, alla fine ci si trova insoddisfatti della stessa premessa fondamentale per una sistemazione critica. La distinzione fra romanzo storico e non storico è infatti estremamente empirica (e di seconda mano) e non può soddisfare l'esigenza di chiarezza di definizione di un genere che, appunto in quanto è «*unashamedly a hybrid*» (p. 8), la richiede in modo particolare, specie quando l'autore stesso indica il vuoto che il suo studio vuole colmare (p. XIV), almeno per quanto riguarda il genere nell'ambito della letteratura inglese.

I precedenti critici ci sono, tuttavia, e anche se il Fleishman non manca di citarli brevemente è strano che in tutto il capitolo sulla teoria del romanzo storico siano prese in esame solo le idee di alcuni storici sull'argomento (principalmente derivanti dalla rinnovata discussione sulla filosofia della storia), mentre delle idee di uno dei due critici letterari menzionati non si fa cenno e si dice soltanto, e in nota, che il suo è «*an approach to literary narrative which takes off from Gallie*», uno degli storici più citati (p. 9). Eppure quel critico è il Kermode, che, nell'articolo cui si riferisce il Fleishman, continua il discorso appena compiuto negli studi teorici contenuti in *The Sense of an Ending* e raccolti sotto il motto aristotelico «*Time cannot exist without a soul (to count it)*» (New York, Oxford University Press, 1967). Il secondo critico, anch'esso relegato in nota (p. 15), è il Lukács, le cui ultime posizioni vengono respinte in quanto negherebbero la possibilità di compiere lo studio presentato. Ricordando la brillante intuizione del Kermode, che apre nuove vie critiche con l'introduzione del concetto di «tipo», e prevedendo la dialettica che sarebbe stata provocata dal confronto con le ultime posizioni del Lukács, si sente che l'insoddisfazione poteva essere almeno minore. Anche non rilevando questi mancati confronti, il disappunto deriva comunque dal fatto che, trattando di questo genere letterario, non è sufficiente né tanto meno esauriente come in definitiva deve pensare il Fleishman, esaminare l'idea della storia come la si può dedurre dai romanzi presi in considerazione (o addirittura in opere di altra natura, come nel capitolo su Thackeray) e come questa sia stata adottata o pensata originalmente dal romanziere stes-

so. Non si dovrebbe perdere di vista, cioè, che il romanziere, prima che con una tradizione di pensiero storico-filosofico, è in più immediato rapporto con la complessa tradizione di un genere letterario, in quanto non scrive un testo di storia o di propaganda politica ma un romanzo, che l'aggettivo interviene a qualificare ma non può snaturare.

Altrimenti si arriva a un'opera come quella di Sir John Marriott, che si proponeva di incoraggiare gli studenti di storia britannica a usare i romanzi storici come sussidio nel loro studio (*English History in English Fiction*, London and Glasgow, Blackie & Son, 1940, p. VIII). Era quello stesso storico, d'altronde, che prevedeva la legittima reazione negativa dei critici letterari quando presentava i romanzi dello Scott non in base alla cronologia della loro composizione ma a quella dell'azione descritta (*ib.*, p. 8). Il che, anche se non è il primo caso nei manuali di letteratura inglese, è appunto il metodo critico usato dal Fleishman nei riguardi dello Scott. Il Marriott era giustificato perché solo così il suo studio poteva illustrare e sistemare, scegliendo tra le rievocazioni storiche fatte da diversi romanzi, i valori e gli sviluppi della storia britannica, ancorandosi sulla solida base della cronologia degli eventi. Lo stesso Fleishman, per altro, ribadisce che lo Scott non aveva un programma tale da richiedere l'uso del metodo critico avanzato in questo studio. Su queste premesse, l'assunto vero dello studio può essere identificato nella ragione posta a giustificazione del metodo usato per illustrare e valutare l'opera con la quale lo Scott contribuì sia alla nascita che allo sviluppo del genere letterario: «*when this scale is adopted, the working premises of the*

Scottish speculative approach to history are seen to come subtly into play in the shaping of Scott's narratives» (p. 51). La ragione e la discussione che segue sono senza dubbio interessanti, ma più per lo storico che per il critico letterario. La qualificazione di «storico», in effetti, non è esaminata nella sua relazione di dipendenza e derivazione dal genere letterario ma quasi esclusivamente in un rapporto di completa dipendenza dalla disciplina storica. Si assiste, cioè, a un processo di inversione per cui il titolo di questo contributo per una sistemazione critica del romanzo storico inglese sarebbe più esatto se fosse posto a metà strada tra quello del Marriott e quello dato: *English Historical Thought in English Fiction: Scott to Virginia Woolf*. E quando si nota che, nel caso di quest'ultima scrittura, la qualificazione di «storici» data a *Orlando* e *Between the Acts* deve essere spiegata solamente in base alla sua personalissima opera di innovatrice delle tecniche del romanzo, non si nota che la ribellione del genere letterario alle maglie in cui è stato costretto.

Non si vuole con ciò negare l'utilità di questo studio. Se visto sotto il suo reale assunto, si rivela assai penetrante e anche originale, e ciò avviene a causa del lavoro di contrappunto di idee sulla storia espresse dai romanzieri storici e dagli storici di professione. Il risultato è notevole: non solo viene riesaminato uno sfondo di fatti, idee e sentimenti per situare meglio i vari romanzieri, ma in questo modo si arriva al ritocco, spesso pregevole, di certi giudizi tradizionali. Ma questo tipo di lavoro è possibile solo in presenza di storici e romanzieri. Ambedue, per lungo tratto, operarono contemporaneamente e con reciproca influenza. Ma quando

il contrappunto viene a mancare subito dopo Thackeray e il genere, al contrario, continua e si sviluppa, ci si ricorda del mancato appuntamento con le ultime posizioni del Lukács, scartate per distinguere l'opera dello Scott e dei suoi epigoni da quella dei romanzieri non impegnati a rendere i tradizionali quadri storici. Il cambiamento di metodo di lavoro, dovuto alla nuova situazione, mette in rilievo il fatto che l'avvio di questo cammino critico segnava un percorso obbligato che, seppure ha fatto attraversare zone notevoli, finisce comunque in un vicolo cieco. Se l'assunto iniziale fosse stato effettivamente valido come chiave critica per leggere le opere del romanziere storico per eccellenza, doveva essere non soltanto la chiave di lettura per lo Scott ma anche un *passe-partout* nella casa del romanzo storico. Si pone cioè in questione o la validità della chiave o la legittimità delle ultime stanze di questa casa in continua costruzione.

Se ritorniamo al primo capitolo vediamo che la distinzione tra romanzo storico e non storico è basata sulla distinzione tra «romanzi del passato recente» e «romanzi storici» suggerita, per altri scopi, dalla Tillotson: i primi ricreano una situazione anteriore di una generazione rispetto a quella dell'autore, i secondi una di almeno due generazioni. Questi ultimi sono propriamente storici, aggiunge il Fleishman, solo se ricreano situazioni, eventi o personaggi realmente storici. Definite così le caratteristiche, passa alla discussione sulla legittimità di tale ricostruzione. Sono posti dei limiti, cioè, che se circoscrivono l'ambito del romanzo storico dovrebbero determinarne, per virtù propria, anche i valori e gli sviluppi peculiari. Ma resta da spiegare perché questo lievito storico, messo in un genere

che aveva già un secolo di vita, abbia potuto essere efficace al punto da determinare uno sviluppo così distinto e cospicuo. Non si spiega, in altre parole, quale fosse l'affinità tra questo lievito e quello, apparentemente differente, che aveva provocato la nascita di un incredibile potenziale, se ancor prima dello Scott si possono notare gli avvii che hanno portato alla situazione del romanzo attuale. Sotto questo aspetto non viene esaminato che cosa immettano nel genere già esistente alcuni elementi tratti dalla Storia, e anche più tardi, trattando dei singoli romanzieri, il problema sarà evitato discutendo solo l'idea che di quegli elementi i romanzieri avevano. Preliminarmente viene solo discussa la *vexata quaestio* della legittimità delle ricostruzioni storiche.

A parte l'innegabile interesse che tale questione può suscitare ancor oggi, se nel Manzoni c'era soprattutto un problema legato alla sua coscienza di storico (la discussione è condotta sulle linee del suo classico discorso, anche se questo è menzionato solamente in nota a p. 17, mentre Mary Renault sembra essere la sua moderna portavoce), dopo più di un secolo si potrebbe abbandonare la questione della legittimità della *callida junctura* e, tenendo presente, caso mai, il dialogo *Dell'invenzione* o il secondo capitolo di *The Sense of an Ending*, discutere sulle virtù della *junctura* a fatto compiuto e a risultati già più volte esaminati.

La dialettica usata nell'illustrazione di questo problema merita comunque attenzione. La distinzione fatta dal Collingwood in *The Idea of History* (Oxford University Press, 1946) viene tradotta dal Fleishman con i due termini di *imagination* e *fancy* come definiti dal Coleridge.

Con ineccepibile critica nega la distinzione che permetterebbe allo storico di usare la sola *imagination* nel collegare i documenti storici, mentre il romanziere potrebbe usare la *fancy*. Ciò in base al fatto che, se sono capaci, storico e romanziere rifanno una medesima realtà storica. La conclusione è presa dal nono capitolo della *Poetica* aristotelica, un passo, ricorda ironicamente il Fleishman, che è «*often misquoted*». In affetti, anche non tenendo conto che la citazione, divisa internamente da punti di sospensione, è un discorso continuo, Aristotele non sembra sanzionare così chiaramente il postulato del Fleishman. Anzi, fa ricordare quanto il lettore ha avvertito nonostante lo sviamento provocato dall'accento esclusivo sulla legittimità *per se*. Mentre il Fleishman vuol concludere che il romanziere può narrare ciò che «sarebbe potuto accadere», Aristotele afferma che il poeta può narrare ciò che «potrebbe accadere», continuando con la conseguenza che «la poesia è più filosofica e nobile della storia in quanto narra l'universale mentre la storia il particolare». Se il senso inteso da Aristotele con l'ottativo può essere di difficile resa in inglese e la sfumatura del condizionale passato potrebbe sembrare irrilevante (ma c'è il condizionale presente nella traduzione usata), pure, l'*ergo* viene a chiarire il senso fuori dell'ambiguità grammaticale: alla storia il particolare e alla poesia l'universale, un tempo passato e usato irrimediabilmente contro un presente pregnante. Anche se l'americano mette il suo romanziere al posto del poeta aristotelico (una sostituzione suggeritagli da Aristotele stesso quando afferma che Erodoto in versi sarebbe ancora storico e non poeta; ma si poteva invocare il precedente del Sidney nell'A-

pologie prima di fare questa ulteriore sostituzione), quel romanziere, con queste prospettive, è costretto forse troppo nelle maglie confezionate dagli storici per la loro disciplina. È Aristotele stesso, d'altronde, ad affermare che i nomi storici dei personaggi sono posti quando la composizione è già terminata.

Potrà stupire che Aristotele sia stato messo in campo così improvvisamente per dirimere una questione affatto moderna, e che, per di più, i suoi termini siano stati allargati così disinvoltamente. Non si capisce, infatti, perché l'appello ad Aristotele non si fosse potuto fare rileggendo la prefazione a *Joseph Andrews* e i capitoli introduttivi in *Tom Jones*. Cioè, se c'era possibilità di prevaricazione nel portare Aristotele così improvvisamente nello studio del romanzo storico (si pensi a quando risalgono le *Confessions of Nat Turner* che hanno aperto lo studio), l'argomentazione sarebbe stata più probante se la questione fosse stata illustrata come era stata sentita e come si era originata al momento stesso dell'esame e presa di coscienza del romanzo, cioè oltre mezzo secolo prima dello Scott.

Se si può accettare questo capitolo, tutto svolto in base alla critica degli storici (primo fra tutti il Gallie, che vede la Storia come un insieme di storie per niente diverse da quelle romanzate), ciò è possibile solo perché può essere utile per capire le ultime posizioni dei romanzieri, non solo storici. Ma quando si parte dallo Scott, e si tenta anche una sistemazione dello stato delle cose precedenti (come avviene nel capitolo seguente), allora non sembra utile ma necessario, ai fini della correttezza critica, riportare la questione alle sue origini. Il Fielding, che era partito

da Aristotele per arrivare poi a riflessioni dettate dagli sviluppi quasi autonomi, e ancora autorevoli, del genere letterario che si proponeva di assestare criticamente e praticamente, non sarebbe stato da scartare in nota, specialmente quando lo studio recente di Leo Brandy presenta proprio il Fielding come modello ideale dello storico libero dai pregiudizi storici tradizionali (*Narrative Form in History and Fiction: Hume, Fielding and Gibbon*, Princeton University Press, 1970). E qui non sfuggiranno alcuni rapporti che possono legare questa lettura del Fielding con le posizioni, scartate, del Lukács, nonché proprio quella lettura di *Mansfield Park* già presentata dallo stesso Fleishman.

Questo passo affrettato, dovuto senz'altro alla quantità di materiale da illustrare e sistemare, è mantenuto anche nel secondo capitolo, dedicato alle origini del romanzo storico. Molti problemi e concetti vengono menzionati perché non si potevano tacere, ma troppo spesso i nomi dei responsabili sono l'unica illustrazione di alcuni indirizzi presi in questo campo. Lo storicismo, ad esempio, che è ritenuto la vera causa del romanzo storico, «*was propelled by winds of intellectual change from the Continent, beginning with Voltaire's mid-century exercises in cultural history, expanded in the grand historical systems of Vico (whose impact was delayed), Herder, and Hegel, and promulgated by such taste-trend-setters as Chateaubriand and such linguistic pioneers as Jakob Grimm*» (p. 18). Solo a uno o due concetti di Hegel si accennerà in seguito, mentre del sistema di Vico si dirà che fu «stimolo» per una scuola storiografica vittoriana (p. 30) e lontana origine di un'idea popolare ac-

colta da Scott (p. 41). Ma di Voltaire, Chateaubriand e Jakob Grimm non si troverà altra illustrazione che la suggestività dei loro nomi nel passo citato. Lo stesso avviene per Roland Barthes, chiamato a definire il romanzo come «*construction d'un univers autarcique*». La definizione, per quanto autorevole, rischia di essere gratuita perché non è seguita dalle sue disquisizioni sul *récit* come forma propria e significativa sia del romanzo che della narrazione storica, un fatto che, congiuntamente all'altrettanto significativo uso del passato remoto, lo porta a concludere che «*la finalit  commune du Roman et de l'histoire narr e, c'est d'ali ner les faits: le pass  simple est l'acte même de la possession de la soci t  sur son pass  et son possible*» (*Le d gr  zéro de l' criture*, Paris, Editions du Seuil, 1953, p. 50). Questa conclusione non sembra meramente tangenziale ai problemi dibattuti nel primo capitolo, n  si poteva tacere a proposito di *Henry Esmond*, dove tutta l'ambiguit  dell'uso della terza e della prima persona rientra perfettamente nella discussione barthesiana che analizza il valore speciale delle due convenzioni e anche della transizione. Una volta che la sua definizione di romanzo fosse stata proposta, e premessa, come esemplare, si sarebbe dovuto tenerla sempre presente, non solo il suo valore intrinseco ma anche per ragioni di economia critica – quelle stesse ragioni, evidenti, che altrove hanno costretto il Fleishman a fare certe generalizzazioni.

Si pu  capire infatti la necessit , affatto pratica, di raccogliere sotto un unico termine *romance* e *novel*, termini che espressero storicamente tutta una gamma di diversi, ma sempre distinti, significati e valori. Quando per  gli anacronismi caratteristici del-

le opere scritte prima dell'esempio dello Scott sono la base della distinzione tra la preistoria e la storia del romanzo storico, ci si domanda fin dove l'autarchia propria del romanzo non li giustificasse (quando, addirittura, non li provocasse), e fin dove il nuovo storicismo li abbia eliminati. In che modo, cio , l'* criture*, «*acte de solidarit  historique*», sia intervenuta a caratterizzare un'opera di finzione toccata dall'intelligenza storica. Tali questioni sarebbero state, forse, troppo astratte per trovar posto in un'opera di sistemazione soprattutto pratica. Ma   la stessa «praticit » dei confini segnati per il romanzo storico nel primo capitolo che non regge di fronte alle inevitabili rettifiche imposte da alcuni romanzi che fanno parte di una medesima tradizione. *The Trumpet-Major* di Hardy, che avrebbe i requisiti degli elementi storici e della distanza temporale, dopo una breve illustrazione nella quale si mette in risalto il rovesciamento di valori tipico in Hardy (ma non era tipico, oltre che di un pensiero storico-filosofico, anche della tradizione degli *anti-romances?*),   considerato come non effettivamente storico. *Tess*, al contrario, anche se ricrea un quadro contemporaneo in cui non ci sono elementi storici, in quanto presenta (con insistito intento simbolico, secondo il Fleishman) i villaggi di diversa connotazione storica come sfondo dell'azione contemporanea all'autore, dev'essere considerato come effettivo romanzo storico (pp. 179-197). Tra le diverse direzioni prese dal romanzo storico, una almeno   in evidente contraddizione con la distinzione fatta a p. 3: *Nostromo*   un «*major novel of contemporary history*» (p. 212).

Il luogo migliore per rilevare i limiti della definizione di romanzo sto-

rico e dell'assunto vero di questo studio, nonché il notevole senso critico dell'autore che non si lascia irretire da una sistemazione fatta, probabilmente, a lunga distanza dalla redazione dei capitoli sui singoli romanzieri, è il capitolo sul romanzo storico tardo-vittoriano, che fa opera di transizione nella tradizione. Charles Reade, in quanto ha letto troppo il *Journal de Voyage* del Montaigne e un'altra opera contraria al proprio tempo come l'*Encomium Moriae*, produce un romanzo, *The Cloister and the Hearth*, che ha una «*fundamentally unhistorical attitude*» (p. 154); *Romola*, che è un'«*artistic expression of a Comtian view of History*» (p. 156), ha i valori e i limiti dell'applicazione del concetto di realismo al romanzo storico, in base ai quali non si arriva alla necessaria «*suspension of disbelief*» (pp. 159-60). Il giudizio ritorna sull'autrice perché «*she had failed to find a historical community for her heroine as she had failed to find one for herself at this point in her career*» (p. 163). Nonostante Short-house volesse ricreare lo spirito del XVII secolo, *John Inglesant* è un *Bildungsroman* (p. 165); in definitiva, però, è un grande contributo al genere storico in quanto la statura intellettuale dell'eroe, così come è mantenuta, non permette che egli diventi un passivo riflettore del suo mondo storico: ma con ciò si potrebbe arrivare ad escludere il romanzo come storico (p. 169). Per ultimo si potrebbe citare *Marius the Epicurean* in cui una teoria legittima come quella dei cicli storici porta alla perdita della specificità storica e geografica che dev'essere il marchio del romanzo storico; una prevaricazione che conduce troppo vicino, se non di fronte, al romanzo a tesi (pp. 175-77). Sembra naturale che il capitolo successivo, dedicato a

Hardy, fosse intitolato «*The Avoidance of Historical Fiction*».

Con questa vivace dialettica che esclude, rivaluta e riassume diverse e differenti opere si può essere d'accordo finché si arriva a giudizi, spesso così sottili e penetranti, sulle singole opere esaminate. Quando questi risultati parziali vogliono costituire non più un'illustrazione ma quasi un canone, allora sorgono troppe difficoltà. Se la canonicità dipende da una definizione di romanzo storico formulata in assenza, o per esclusione, ma sempre in contraddizione con questi contributi che, *de facto*, fanno parte della tradizione del romanzo storico, allora si mette in discussione il principio sul quale è basata questa autorità canonizzante. L'esempio dello Scott non può sancire il metro di ricognizione che, necessariamente, diventa anche valutativo. Nonostante la speciale posizione, il suo non è che uno dei tanti contributi che, insieme, hanno formato lo sviluppo del romanzo storico, e non solo storico. Certo, come si dice nella prefazione (p. xiv), una storia del genere dev'essere critica; ma in queste condizioni la *ratio* critica diventa insostenibile: esclude infatti come eretici e scismatici troppi romanzi che rientrano in un modo o nell'altro in una medesima tradizione. In queste condizioni, e con questi risultati, la definizione e la sistemazione del romanzo storico non possono identificarsi che col disegno formato da tutti gli esempi di questa tradizione.

La questione *de jure* è senz'altro oziosa: prova ne sia il fatto che romanzi storici, ortodossi o meno, sono scritti ancora oggi. La laboriosa opera di sistemazione critica e pratica del genere ha senza dubbio diversi meriti, ma per quanto interessante, non è del tutto soddisfacente. E in

definitiva è un lavoro troppo ingrato. Per una questione molto simile (romanzo e politica) Irving Howe fu molto più sbrigativo quando affermò che romanzo politico è qualsiasi romanzo che con un minimo di appiglio critico si possa, quando lo si voglia, considerare tale, a patto che quel romanzo non esca poi snaturato da questo tipo di lettura. Conseguentemente non volle tracciare una storia del romanzo politico, altrimenti avrebbe dovuto tener presenti premesse critiche sempre insufficienti e troppo spesso di ostacolo, e si limitò

a illustrare ciò che intendeva attraverso alcuni esempi significativi. Allo stesso modo converrebbe leggere quest'opera del Fleishman: togliendo il reticolato storico e la cornice teorica, si potrebbero apprezzare, nella loro indipendenza e con migliore soddisfazione, le singole monografie che costituiscono il vero nucleo dello studio. Con questa provvisoria indipendenza, anche la cornice e il reticolato acquisterebbero una diversa qualità di persuasione.

ROBERTO PASQUALATO

TEMISTOCLE FRANCESCHI, *Lingua e cultura di una comunità italiana in Costa Rica*, Firenze, Valmartina, 1970, pp. 370.

Temistocle Franceschi, autore di quest'opera, è un grande conoscitore di dialetti italiani. Il libro, che si presenta sotto la forma d'una indagine accurata e particolareggiata, s'inserisce nel quadro delle ricerche riguardanti l'America Latina svolte per conto del CNR.

Il Franceschi si è recato in Costa Rica dove, grazie all'aiuto di autorità locali ed italiane, ha avuto modo di mettersi in contatto con rappresentanti di tutti i gruppi regionali italiani viventi nella comunità di San Vito de Jaba. È questa una comunità fondata da emigrati, anzi da una famiglia di emigrati, i Sansonetti, gente colta e di rango piuttosto elevato, che ha avuto molto ascendente sul resto degli emigrati, soprattutto su quelli meno colti. I Sansonetti hanno contribuito molto alla conservazione della lingua italiana in seno alla comunità. È interessante notare come i coloni di cultura inferiore cerchino di migliorare il loro italiano

imitando i fondatori della colonia per adeguarsi ad essi.

A causa forse dell'influenza dei Sansonetti, che provengono da Roma, si crea a San Vito un italiano che accomuna un po' tutti gli emigrati, una specie di «koiné» di chiara tinta romanesca. Naturalmente ciò vale soprattutto per quei gruppi regionali il cui dialetto si distanzia di molto dalla lingua italiana. Ci sono dei gruppi invece, come quello veneto, che neanche in patria si preoccupano di parlare in italiano con i forestieri, e sono quelli che meno hanno accettato il romanesco in quanto considerano la loro parlata vicina all'italiano e comprensibile a tutti. È ovvio che coloro i quali in patria hanno ricevuto un'istruzione maggiore parlino un italiano più curato.

Potrebbe sembrare strana l'esistenza di un linguaggio comune a tanti italiani che italiano vero però non è. Al riguardo, comunque, si potrebbe citare l'italiano parlato dai nostri italiani negli Stati Uniti, che altro non è che una mistura di dialetti meridionali. Ciononostante gli emigrati ed i loro figli, nati in America, dicono di parlare italiano. Ma, mentre in que-

st'ultimo caso l'origine di un linguaggio di stampo meridionale è da attribuirsi alla preponderanza numerica degli emigrati dal Sud d'Italia, per quanto riguarda gli italiani della Costa Rica parlare in romanesco sembra rappresentare l'acquisizione di uno status sociale che, se non li equipara ai «signori», in certo qual modo li avvicina ad essi.

Un altro argomento importante del libro è la conservazione dei dialetti delle varie regioni.

È da rilevare qui soprattutto il diverso comportamento dei due sessi nei confronti del dialetto. Le donne, infatti, hanno conservato il vernacolo meglio degli uomini. Ma questo non è dovuto a motivi di carattere sentimentale, bensì al fatto che le donne passano in casa la maggior parte del tempo, hanno meno opportunità di parlare italiano o spagnolo con estranei e restano pertanto attaccate alla parlata del paesello.

Un caso singolare è rappresentato dall'agente consolare di San Vito, il geometra che, pur essendo l'unico abruzzese della colonia, ha conservato intatto il suo dialetto. Se, almeno per il Franceschi, si spiega benissimo la mancata contaminazione del dialetto di questo geometra, stupisce alquanto sapere che dopo tanti anni egli ricorda il suo dialetto come se fosse partito ieri dalla natia Chieti o avesse continuato a parlarlo per tutto il tempo che ne è mancato.

Passando al grado di conoscenza dello spagnolo raggiunto dai coloni, il Franceschi fa rilevare che coloro che avevano in patria una conoscenza maggiore dell'italiano, soprattutto dal punto di vista grammaticale e sintattico, hanno avuto minori difficoltà nell'imparare lo spagnolo.

A causa della similitudine delle due lingue, i più sprovveduti mesco-

lano inavvertitamente una lingua con l'altra, cosicché ne risulta una contaminazione vicendevole.

L'età è un altro elemento determinante e, nello stesso tempo, discriminante per ciò che riguarda il grado di conoscenza delle due lingue. Come fa notare il Franceschi, l'età matura facilita la conservazione del vecchio, ma ostacola l'apprendimento del nuovo. Quindi lo spagnolo migliore lo parlano coloro che sono giunti alla colonia giovanissimi. L'ambiente in cui questi ultimi sono venuti a trovarsi, la necessità d'imparare la lingua ufficiale del paese vista come strumento d'elevazione sociale e culturale, li ha portati ad integrarsi in quasi tutto ciò che riguarda il paese d'adozione. Usando un termine corrente nel gergo degli emigrati, si dice che si sono «intichiti», ossia che hanno cominciato una nuova vita alla maniera dei costaricensi o *ticos*. Sembra che i coloni più attaccati alle tradizioni patrie provino un certo disprezzo per gli «intichiti». Ma se, da una parte, è facile capire i sentimenti di questi ultranazionalisti, non si può certo condannare coloro che hanno deciso di vivere alla maniera dei locali. Lo straniero che non sa o non vuole adattarsi alla vita del paese in cui si trova rischia di essere emarginato, di restare escluso dalla società locale e a volte anche dai connazionali. Il cosiddetto «intichimento» dei coloni italiani, più che ad una rinuncia delle tradizioni patrie, è dovuto al desiderio, peraltro giustificato, d'appartenere ad un gruppo ben definito e di identificarsi con esso. Pur vivendo tra connazionali, l'emigrato che arriva dal paese sente che la vita è diversa qui, che una lingua comune non è fattore di coesione sufficiente fra italiani, che spesso hanno usanze ed abitudini molto diverse gli uni da-

gli altri. Avverte, probabilmente che tra i suoi compatrioti non c'è quell'affiatamento che aveva sperato e si rivolge verso quel popolo che ha trovato nella nuova terra e che gli sembra culturalmente più saldo. Può darsi che alla base del suo «intichimento» ci sia la ricerca di un senso di sicurezza che la comunità italiana non gli offre più.

Il Franceschi non si spinge a fare considerazioni di questo genere; si limita a riportare il fenomeno dell'«intichimento» senza soffermarvisi a lungo. Ma dalla lettura del libro nasce il bisogno di giustificare gli «intichiti», in quanto verso questi ultimi sembra rivolto il disprezzo di alcuni italiani «puri» intervistati.

D'altronde l'autore del libro non

poteva indugiarsi a spiegare questo fenomeno sociale. La sua opera, infatti, pur presentando qua e là delle osservazioni di carattere sociologico, si mantiene nei limiti d'una indagine linguistica. Come tale è stata svolta e bisogna dare atto all'autore della serietà con cui lo ha fatto. A volte tuttavia sembra eccessivo lo zelo del Franceschi per il numero dei coloni, d'ambo i sessi e di tutte le età e provenienze, che ha intervistato, ascoltato e catalogato onde avere i dati necessari alla stesura del libro, senza raggiungere una valutazione critica che ne interpreti il significato sociale, cosa che avrebbe ben potuto fare con tanto materiale raccolto.

LUCIANO SALVATORE

R. LOWELL, *Poesie 1940-1970*, Introduzione traduzione e note a cura di R. Anzillotti, Milano, Longanesi, 1972, pp. 358.

Poesie di Robert Lowell da *Lord Weary's Castle* e *The Mills of the Kavanaughs* erano già state tradotte da Rolando Anzillotti nel 1955 per la Casa Editrice Sansoni. Il volume includeva le poesie successive alla importante svolta di *Life Studies* e non poteva quindi dare al lettore italiano un'idea della complessa varietà della ricerca poetica di Lowell che ha contribuito a classificarlo come il più grande poeta nord-americano vivente. Anzillotti aveva anche tradotto nel 1969 (Edizioni All'insegna del Pesce d'oro) uno dei tre drammi di Lowell, *Benito Cereno*, ispirato alla novella di Melville. Si imponeva comunque da tempo la necessità di dare al lettore italiano una scelta dell'opera di Lowell che desse ragione dell'importanza e complessità dell'auto-

re. Le *Poesie 1940-1970*, con testo a fronte, delle Edizioni Longanesi rispondono ora a questa necessità.

Come ben nota Mario Luzi, l'importanza di Lowell non è certamente ristretta a specifiche situazioni culturali americane, ma largamente generalizzabile: «Mi pare che a questo punto Lowell si sia reso interprete della frustrazione e della cattiva coscienza che per comodità potremmo chiamare americane, magari di élite, ma che in realtà si potrebbero estendere a tutta la cultura e a tutti i mandarini del mondo».

La introduzione di Anzillotti traccia il profilo di Lowell prendendo le mosse dal maggio 1965, epoca in cui il poeta prese pubblicamente posizione contro la guerra americana in Vietnam rifiutando l'invito del presidente Johnson al Festival delle Arti che doveva tenersi alla Casa Bianca. Da questa ribellione, ampiamente pubblicizzata, e che faceva di Lowell il simbolo di una certa intelligenza

in opposizione al potere, Anzillotti ripercorre le tappe della carriera lowelliana dagli anni della fanciullezza a Boston, alla formazione presso i maggiori rappresentanti della Southern School of poets, al premio Pulitzer del 1947, fino alla svolta di *Life Studies* e alle raccolte successive.

Fin dagli inizi della sua carriera poetica Lowell si chiede quali debbano essere i temi e le forme del grande poeta americano. Parte puntando alto: la scuola post-eliotiana del sud, coi nomi già prestigiosi di Tate e Ransom gli pare allora il meglio che la cultura poetica degli Stati Uniti possa offrirgli. Era quella una poesia ad alta concentrazione metaforica e intellettuale, di estrema raffinatezza formale, e solidamente basata sulla tradizione. In questa prima fase la poesia di Lowell, che è stata definita poesia di rivolta di un puritano contro la tradizione puritana, si serve delle immagini della simbologia cristiana come sola possibile conciliazione, anche formale, alle antinomie che i versi, pur controllati da una rigida struttura metrica, fanno scontrare violentemente. È una poesia «oggettiva» in cui raramente compare l'io più o meno fittizio del poeta, e che si serve spesso di *dramatis personae* su cui si concentra una complessa simbologia. Si tratta in ogni caso di una poesia «pubblica» che denuncia in contrasti violenti di luce e ombra l'ordine «meccanico», la logica del potere e del denaro, i semi della violenza che fin dall'inizio hanno avvelenato il sogno americano: «*Our fathers wrung their bread from stock and stones / And fenced their gardens with the Redman's bones*»;». Questa fase poetica che coincide con la conversione di Lowell al cattolicesimo e con l'esperienza della prigione dove il poeta trascorre alcuni mesi

come obbiettore di coscienza durante la seconda guerra mondiale, pare esaurirsi nella complessità artificiosa e nel confuso schema mitologico che sta alla base di *The Mills of the Kavanaughs* (di questa raccolta Anzillotti salva però, fra l'altro, la composizione «Mother Marie Therese» che anche altri critici considerano come il capolavoro della prima fase lowelliana insieme a «The Quaker Graveyard in Nantucket»).

Dopo anni di silenzio, segnati dalla crisi del suo cattolicesimo e dal fallimento del primo matrimonio, Lowell abbandona l'enfasi retorica e «barocca» e si ritrova nei «tranquilizing fifties» spogliato, disilluso, a far i conti con se stesso e la propria storia. La storia della propria famiglia innanzitutto, di antico ceppo puritano ma coinvolta nelle trasformazioni della società americana. Si tratta di una poesia che viene definita confessionale ma che è compresa tuttavia in una solida cornice pubblica. Le poesie iniziali e finali di *Life Studies*, insieme alla sezione dedicata ad alcuni grandi poeti e personaggi rilevanti della cultura americana (Hart Crane, Delmore Schwarz, Santayana), rappresentano l'estraneità del poeta e dell'uomo di cultura in una società manifatturiera. È un peccato che Anzillotti non abbia tradotta la poesia su Hart Crane, estremamente rappresentativa a questo riguardo: «*When the Pulitzers showered on some dope / or screw who flushed our dry mouths out with soap, / few people would consider why I took / to staking sailors, and scattered Uncle Sam's / phoney gold-plated laurels to the birds*».

Come nota giustamente Anzillotti, proprio con *Life Studies* inizia la fase post-cristiana, esistenziale e laica di Lowell, e con essa la ricerca di

una propria identità: «A questa evoluzione, a questa necessità di ridefinirsi, ha corrisposto... un cambiamento dei mezzi di espressione, per cui dal verso rimato, compresso, rigurgitante che adattava materiale poetico indicato dalle guide contemporanee, si è passati al verso prosastico, libero, che si vale dell'impoetico, dell'antierico, del privato, dell'ordinario giornaliero». È vero che questo partire dal quotidiano, dagli oggetti familiari investe gran parte della poesia lowelliana da *Life Studies* in poi. Quello però su cui Anzillotti non si sofferma, e che invece è messo in rilievo dalla breve nota di Luzi, è proprio la motivazione e la necessità irrinunciabile di questa impoeticità e il contrasto formale che ne deriva, specie nell'ultima raccolta (*Notebook*, 1970), fra tono elevato e lessico aulico da un lato, e dall'altro lo *slang* e la frase colloquiale, anche volgarmente incisiva. Ricorre poi costantemente in Lowell la presentazione dell'oggetto sgradevole, del paesaggio «insopportabile», deformato. Il non aver messo sufficientemente in rilievo questa costante conduce forse Anzillotti ad una eccessiva semplificazione nell'analisi di «Skunk Hour» nei cui ultimi versi il commentatore vede ottimisticamente la risoluzione di una crisi: «Le puzzole, con la loro vitalità animale, fiduciosa, sicura, ostinata trionfano su ciò che le circonda, e nelle loro caratteristiche contrastano con la sterilità dei tipi umani descritti e indicano una via di salvezza al poeta».

Invece, Lowell stesso aveva indicato in una intervista l'ambiguità simbolica della «marcia trionfale» delle puzzole. Mi pare quindi più interessante in proposito la lettura che ne propone John Berryman, un poeta che ha condiviso con Lowell la

problematica dell'artista in una società ostile, e che non può modificare. Le puzzole che sfuggono alla paura e all'aridità del paesaggio che le circonda nutrendosi di rifiuti sono anche simbolo della vita al di sotto del livello di coscienza, che si alimenta di brutture, di avanzi semiputrefatti, e che miracolosamente, appunto per questo, sopravvive. Ci si potrebbe chiedere allora come sia possibile la sopravvivenza del poeta che porta più degli altri il peso della coscienza e che in *Life Studies* e *For the Union Dead* non ci risparmia certo l'orrore della sua contemplazione di sé e del mondo.

La modernità di Lowell consiste appunto anche nella volontà costante di guardarsi e scoprire il proprio rapporto col mondo, con una pietà appena temprata dall'ironia, ma che comunque rifiuta ogni acquiescenza, che è crudele nella misura in cui ogni svelamento è comunque crudele. Berryman, Sylvia Plath e altri numerosi poeti contemporanei condividono con Lowell questa analisi spietata del sé che rivela indirettamente i vincolanti legami dell'artista con una società in stato d'accusa. Se è vero che per esprimere se stesso il poeta deve esprimere non soltanto il proprio atteggiamento verso il mondo, ma anche quello del mondo verso di lui, Lowell esce dalle raccolte successive a *The Mills of the Kavanaughs* come personaggio emblematico, goffo, ostinatamente miope, incapace di operare sulla realtà. Come artista non predica soluzioni ma riconosce ed enuncia i sintomi del male contemporaneo. Questa figura grottesca, malata, è redenta tuttavia dallo «sforzo di giungere ad una consapevolezza di ciò che egli è e rappresenta», dalla capacità di vedersi in rapporto alla città, al paesaggio industriale, alla

macchina del potere.

La riduzione della realtà a metafora ironica o grottesca salva così il *self* eternamente in pericolo di essere inghiottito dai mostri che ha, nonostante tutto, avuto il coraggio di fissare negli occhi. Perciò la lucidità di questo «grand conservateur» continua ad essere rivelatrice anche alle giovani generazioni che vedono esplorato da lui l'impasse di una civiltà.

Ma anche questa riduzione della realtà a metafora risulta spesso problematica. Secondo J. Bayley esiste nella poesia di Lowell come in parte della poesia occidentale post-eliotiana, una specie di *yearning towards non existence*, l'assillante presenza del *death-wish*: la poesia pare anelare al silenzio, mettere in questione se stessa ma poi, come la dea di Valéry, rinasce eternamente dalle proprie ceneri, vizio assurdo, unica salvezza possibile, fede, ancora e nonostante tutto, nella parola. Avevo chiesto a Lowell nella primavera del '71, usando una parafrasi di Auden, «*whether he would consider his poetry as showing an affirming flame*». A questo aveva risposto che non avrebbe continuato a scrivere poesia se non l'avesse creduto. Anche se le sue stesse parole sembrano smentite da numerosi componimenti del *Notebook* (vedi per tutti «*Les Mots*», all'inizio della raccolta e «*Two Walls*» contenuta nella sequenza «*April 8, 1968*» scritta dopo l'assassinio di Martin Luther King), resta in Lowell l'amore per la parola, dichiarato esplicitamente nel sonetto dedicato a Berryman: «*John, we used the language as if we made it. / ... / The ebb tide flings up wonders: rivers, linguini, / beer-cans, blodstrem, eddies; how gaily they gallop / to catch the ocean...*».

La parola non solo trionfa ma sembra, nell'ultima raccolta, voler sfug-

gire ai limiti imposti dalla *poetic diction* per assumere i movimenti e la *inclusiveness* della prosa, per allargare il proprio campo d'azione in modi narrativi, colloquiali, di dialogo, ritratto, meditazione sulle vicende storiche del passato e sulla cronaca contemporanea. Dopo la struttura prosodica marvelliana e felicemente retorica di *Near the Ocean* (1967), Lowell affronta nel *Notebook* (1970) una nuova forma. I risultati sono qui assai spesso stridenti e gli stili prosastico e poetico non sempre conciliati ironicamente, come accadeva in *Life Studies*. Con la complessità della trama pubblica e privata e la semplicità apparente della nuda voce poetica *Life Studies* (1959) appare quindi a tutt'oggi secondo noi il capolavoro di Lowell.

Nella versione di Anzillotti, concordata con Lowell, mentre non si trascura nessuna delle composizioni importanti di *Lord Weary's Castle*, mancano tuttavia alcune poesie significative di *Life Studies* («*Inauguration Day: January 1953*» ad es., e l'altrettanto emblematica «*Words for Hart Crane*»). È invece rappresentata giustamente al completo tutta la sezione quarta del libro che dà il titolo alla raccolta e che traccia l'odissea familiare di Lowell, dall'incumbere della morte sui suoi giochi di bambino («*My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow*») fino alle morti del padre, della madre, all'allargarsi del discorso nelle poesie che hanno per sfondo la prigione e l'ospedale e nell'ambigua conclusione del libro offerta da «*Skunk Hour*».

Per quanto riguarda *For the Union Dead* e *Near the Ocean* nessuna poesia importante è trascurata mentre nella scelta dal *Notebook* il notevole interesse che offrivano alcuni te-

mi (ad esempio il «sonetto» su Stalin, quelli sulla marcia al Pentagono) mi pare conduca a sacrificare ingiustamente altre cose assai più riuscite: le poesie comprese nelle sequenze iniziali e finali, che orchestrano i temi tipicamente lowelliani del tempo e della morte, e poi lo splendido «Leader of the Left» e il sonetto dedicato a Berryman, pur citato da Anzillotti nella introduzione. In ogni caso, la scelta dal *Notebook* è significativamente conclusa da «Reading Myself» che riassume il senso e trae le conclusioni di una intera carriera poetica.

Nella traduzione di Anzillotti se l'ambiguità della frase originale viene eliminata dalla versione italiana che deve forzatamente scegliere uno dei significati possibili, le note in appendice, utilissime, illustrano molto spesso la ricchezza dei significati e delle connotazioni dell'inglese. In *Life Studies*, che è fra le cose di Lowell più difficili da rendere in italiano, il traduttore riesce quasi sempre ad evitare il tono aulico così spesso inscindibile dalla nostra tradizione poetica. Ci sono, è vero, delle eccezioni: «had thrown the sponge» (in «Beyond the Alps», p. 104), nonostante esista l'esatto equivalente italiano, è tradotto con «si erano arresi», un semplice «hill» diventa un poetico «poggio» («My Last Afternoon with Uncle Devereux», p. 112), «to shout about» («Commander Lowell», p. 134) nella frase ironica «Having a naval officer / for my father was nothing to shout / about» che ha toni evidentemente colloquiali è tradotto con un ricercato «menar vanto» invece del più semplice «vantarsi».

A volte la versione italiana tenta di spiegare e rendere più chiara al lettore la concisione originale. La frase conclusiva di «The Quaker Grave-

yard in Nantucket» (p. 51) per esempio («*The Lord survives the rainbow of His will*»), che poteva essere resa letteralmente, è tradotta «Il Signore rimane dopo il Suo arcobaleno». Questa stessa intenzione di spiegare l'originale si ritrova in «My Last Afternoon with Uncle Devereux» (p. 112) dove l'aggettivo «Norman» viene tradotto con «ordinato» quando il riferimento ai pioppi normanni è ugualmente difficile da cogliere per un lettore anglo-sassone o italiano che non conosca il paesaggio francese. Altre volte («Beyond the Alps», p. 106) il verbo ommesso in inglese è reso esplicito in italiano come esclamativo nel verso *esclamat.* «O Pius, through the monstrous human crash» di cui la versione italiano dà: «Pio, che passi attraverso». Sgradevole è poi la traduzione di «Father» e «Mother» spesso ricorrenti in *Life Studies* con «babbo» e «mamma» senza articolo quando «mio padre», «mia madre» potrebbe rendere meglio in italiano il distacco implicito nella forma inglese.

In alcuni punti non risulta in italiano la felice imprevedibilità dell'accostamento metaforico inglese. Un esempio di questo tipo è dato dal verso «*Daylight from the doorway riddled his student posters*» («My Last Afternoon with Uncle Devereux», p. 120) in cui «*riddled*» è reso in italiano da «forava». Penso invece che per cogliere la connotazione qui usata si debba risalire a frasi come «*the body was riddled with bullets*». La versione italiana poteva quindi usare «crivellare», «frantumare» che mantengono forse le implicazioni dell'inglese in cui le figure dei *posters* sono «crivellate» e rese irricognoscibili dalla luce.

Si tratta comunque di dettagli che certamente non tolgono nulla a que-

sto imponente lavoro. In moltissimi altri casi (vedi per esempio «*mare's-nest*» all'inizio della poesia «*Waking in the Blue*», p. 156, tradotto con «confusione») la traduzione di Anzilotti è l'unica possibile. I punti più controversi della difficile poesia di

Lowell sono superati felicemente mantenendo un'adesione esemplare al significato originale e riproducendo spesso, come il traduttore si era proposto, la vera fonte emozionale, il tono della parola poetica originale.

BIANCA TAROZZI

G. B. Pellegrini
GLI ARABISMI
NELLE LINGUE NEOLATINE

Con speciale riguardo all'Italia

2 voll., pp. 770, Lire 20.000

G. B. Pellegrini, insigne dialettologo, che si è occupato in particolare del paleoveneto e del ladino, ed è autore di grammatiche storiche del provenzale, dello spagnolo e del francese antico, ha pensato bene di raccogliere e di integrare tutti i suoi studi ed articoli, alcuni ormai difficilmente accessibili, dedicati alla *Romània Arabica*. Ne son venuti fuori questi due densi volumi, editi con grande cura da Paideia, e che sono quanto di più completo e aggiornato si sia scritto finora sull'argomento, «con speciale riguardo all'Italia» (come l'autore stesso precisa nel sottotitolo). Ora, se per il superstrato arabo in Sicilia, dove il dominio saraceno è durato più di due secoli e mezzo (827-1091), la ricerca ha una lunga tradizione, che risale ben oltre la classica «Storia dei Musulmani di Sicilia» di Michele Amari, per altre regioni d'Italia, come il Veneto, la Liguria e Pisa, G. B. Pellegrini ha dovuto fare molto da solo, anche perché, a differenza dei suoi predecessori, non si è limitato al lessico e alla toponomastica, ma ha affrontato pure le difficili convergenze fonetiche italo-arabe. E la sua fatica puntigliosa, condotta soprattutto su documenti medioevali, attinenti ai campi amministrativo e commerciale in primo luogo, è stata ricompensata, se oggi, ad esempio, sappiamo che parole di uso comune come *ragazzo*, *facchino*, *bagarino*, *zerbino*, *marzapane*, ecc. appartengono al filone orientale o magrebino della lingua italiana, aggiungendosi a termini da molto individuati, come *arancio*, *limone*, *azzurro*, *zucchero*, *alcool*, *cifra*, *zero*, *dogana*, *magazzino*, *ricamo*, *aguzzino*, *liuto*, *arsenale*, *ammiraglio*, *sensale*, *turbante*, e tanti altri. Il Pellegrini arricchisce questo elenco con decine di vocaboli di uso locale o tecnico, oppure scomparsi da secoli, dopo aver avuto non poca fortuna nell'italiano medioevale.

Aggiungono pregio all'opera, che è una «summa» dell'influsso linguistico arabo in Italia, la segnalazione delle coincidenze col mondo iberoromanzo, il più studiato finora nei rapporti con gli arabi, e col mondo balcanico, che ha mutuato numerosi termini arabi attraverso il multisecolare dominio turco, e l'esauriente bibliografia, che non trascura nulla della materia, pur distinguendo doverosamente fra articolo diletteristico e avventuroso e indagine seria, documentata.

M. POPESCU

in «Il Giornale d'Italia» 12 maggio 1972

PAIDEIA EDITRICE BRESCIA

CESARE F. GOFFIS PASCOLI ANTICO E NUOVO

pp. 446, L. 5.000

Al Pascoli il Goffis, professore all'Univ. di Genova, ha dedicato le sue fatiche più attente e affettuose già da un decennio. Frutto ne è questo volume, importante e nuovo, del quale diamo l'indice:

1. Premesse - 2. Le strutture pascoliane - 3. La dissoluzione dell'ordine gno-seologico - 4. *Veianius* e il *Liber Dedicatum* - 5. Sviluppi stilistici attorno ai temi dell'inconscio e dell'agonia - 6. Dimensione atemporale dell'angoscia - 7. La rimozione dell'angoscia e le *dulces latebrae* - 8. Le *Myricae* latine del *Catullo calvos* - 9. Significato di *Fanum Vacunae* - 10. L'etica decadente nei *Poemata Christiana* - 11. La sopravvivenza fisiologica nei *Poemata Christiana* - 12. *Adrogans vates* - 13. Legittimità del latino pascoliano - 14. Vitalità del latino pascoliano - 15. Il latino innovativo del Pascoli - Poscritto.

ETTORE CACCIA POESIA E IDEOLOGIA PER CARDUCCI

pp. 432, L. 4.500

...il retore, il vecchio e l'ottocentesco Carducci ha offerto alla poesia di ogni tempo quel senso di verità, di schiettezza, di natura che sono il sogno dell'uomo moderno. Intristito sotto i cieli plumbei e grevi di una giornata amara per ciò che offre e più amara per ciò che promette, l'uomo dei nostri giorni ha un suo culto del selvaggio, del primitivo, del barbaro, che significa anche culto di verità, di schiettezza di natura.

Indice:

1. L'IDEOLOGIA DEL CLASSICISMO: La cultura come passione; I primi passi; L'esilio di Celle; Gli «Amici pedanti»; Le *Rime* di San Miniato e *Juvenilia*; La cultura come ipoteca - 2. L'IDEOLOGIA NAZIONAL-POPOLARE: I primi anni bolognesi; Il giacobino ideologo; L'inno «A Satana»; Il populismo carducciano; La passione civile; I conforti del letterato; *Levia Gravia* e *Giambi ed Epodi* - 3. LA CRISI DEL '71: La prova del dolore; La crisi; L'evoluzione; La componente culturale; Il poeta che lavora; Il mutamento ideologico; Sopravvivenze giambiche - 4. L'IDEOLOGIA DEL NATURALISMO SOLARE: L'evasione; Lina tra classicismo e decadentismo; I canti «romani»; Il senso della morte; La storia come «epos»; Passaggio e memoria; Ragioni metriche - 5. CARDUCCI VIOLA: La stanca ripresa; *Rime e Ritmi*; Storia e cultura; Letteratura e mestiere; Il mistero, ma dell'universo; Annie; Gli idilli alpini - CONCLUSIONI: PROCESSO A CARDUCCI: L'accusa; Il gioco della personalità; La difesa; Il Carducci e il suo tempo; La fortuna; Tesi critiche; Sintesi.

La nuova questione della lingua

Saggi raccolti da Oronzo Parlangeli

Con prefazione di V. Pisani

Ristampa a cura di G. Presa

pp. 458, Lire 5.000

In piena contestazione, nella primavera del 1968 il glottologo Oronzo Parlangeli indicò ai suoi studenti dell'Università di Bari, che gli chiedevano di poter abordare problemi più attuali, un vecchio tema sempre nuovo: la questione della lingua. E pensò bene di fornire ai discepoli i materiali necessari per una discussione proficua, riunendo in un volume, sostitutivo delle noiose dispense, i vari articoli, saggi, studi, note polemiche, che dalla fine del 1964 si erano susseguiti fino alla primavera del 1965 sui giornali e sulle riviste italiane, in margine e a commento, il più delle volte critico, di una conferenza a dir poco provocatoria, di Pier Paolo Pasolini, che compare anche all'inizio di questo libro, col titolo «Nuove questioni linguistiche». Con l'entusiasmo e la spericolatezza del neofita della linguistica, della critica stilistica moderna e soprattutto del marxismo, l'autore di «Teoremi» sosteneva, in sostanza, la tesi che l'Italia appena ora comincia ad avere una lingua nazionale unitaria che rifiuta le illustri ascendenze toscane o romane e si sta formando nel triangolo industriale nordico, per opera di quella borghesia. Una tesi come un'altra strampalata quanto si vuole ma suggestiva. E difatti si accesero subito le discussioni, tanto che non vi fu, si può dire, per alcuni mesi organo di stampa che non intervenisse nella disputa, cui presero parte glottologi e linguisti come il Migliorini, il Devoto, Benvenuto Terracini, De Mauro, scrittori come Vittorini, Emanuelli, Gadda, Piovene, Arbasino, Calvino, professori, giornalisti; il compianto Parlangeli, che delle condizioni linguistiche e dialettali italiane era uno fra i maggiori esperti, radunò questi scritti, «talvolta importanti e geniali, talvolta banali e superflui», facendoli precedere da una sua prefazione, che mette a fuoco il problema linguistico italiano, in rapporto a tre aspetti fondamentali, relazione tra lingua e dialetto, insegnamento della lingua nelle scuole, lingua dei giornali e della pubblicità.

M. POPESCU

in «Il Giornale d'Italia» Roma, 10-11 febbraio 1972

PAIDEIA EDITRICE BRESCIA

Finito di stampare
dalla tipografia Paideia
Brescia, giugno 1973