

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



INDICE

M. L. ARCANGELI MARENZI,	<i>Note introduttive alla lettura di un testo medievale</i>	3
M. T. DAL MONTE, G. FORESTA,	<i>Il «caso Andrian»</i>	19
	<i>Rosa Arciniega e il cosmopolitismo nel romanzo peruviano</i>	37
A. DE VAUCHER GRAVILLI,	<i>Le «Prisonnier» de Claude Aveline et «L'Étranger» d'Albert Camus: coïncidence fortuite ou influence directe?</i>	51
NOTE E RASSEGNE:		
P. BORATTO, G. CARBONI,	<i>Praga-Mosca: i rapporti negli anni '30</i>	71
	<i>Qualche considerazione sullo sviluppo della «Black Aesthetic» tra gli anni sessanta e gli anni settanta</i>	85
A. DIVISSI,	<i>«Counterparts». Un campione della tecnica joyciana d'epifanizzazione dell'oggetto</i>	99
A. PREO,	<i>Walt Whitman: elementi trascendentali in «Leaves of Grass» ed. 1855</i>	109
K. WHINNOM,	<i>Fray Íñigo de Mendoza, fra Jacobo Maza, and the affiliation of some early Mss of the «Vita Christi»</i>	129
RECENSIONI: <i>The Letters of Virginia Woolf</i> (A. Cagidemetro Allegretto), 141 - R. Brautigan, <i>Sombrero Fallout, A Japanese Novel</i> (G. Carboni), 147 - <i>Rosyjska szkoła stylistyki</i> (R. Faccani), 150 - A.I. Mazaev, <i>Koncepcija «proizvodstvennogo iskusstva» 20-ch godov</i> (E. Magnanini), 152 - R. Coover, <i>The Public Burning</i> (R. Mamoli Zorzi), 156.		

COMITATO DI REDAZIONE

Direttore responsabile: Sergio Perosa

Sezione Occidentale: Mario Baratto, Eugenio Bernardi, Franco Meregalli, Gianni Nicoletti, Sergio Perosa, Vittorio Strada

Sezione Orientale: Lionello Lanciotti, Gianroberto Scarcia, Giuliano Tamani.

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 1977 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento 1977: L. 10.000 - c.c.p. 17/19477 intestato a Paideia - Brescia

Prezzo del presente fascicolo L. 5.000

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



PAIDEIA

XVI, 1 1977

Publicato con il contributo del
Consiglio Nazionale delle Ricerche

NOTE INTRODUTTIVE ALLA LETTURA DI UN TESTO MEDIEVALE

«Le Moyen âge n'est pas un. Entre les bornes chronologiques qui en marquent les limites ce sont les tendances les plus diverses et parfois les plus contradictoires [...]»¹.

Unità e molteplicità si avvicendano sempre nella storia. La parola stessa *medio evo*, pur fissando una certa diacronia storica che va dalla caduta dell'Impero romano fino a tutto il xv secolo, indica dal punto di vista letterario, quell'epoca compresa tra il x secolo, quando si verifica la prima manifestazione scritta della lingua romanza, a tutto il xv secolo. Il termine però, come ben precisa Paul Zumthor nel suo testo fondamentale *Semiologia e poetica medievale* ha solo «un valore operativo, sommariamente quantitativo»² che trova la sua origine sul calco di *media aetas* forgiato verso il 1500 dagli umanisti.

Leggere quindi un testo medievale è entrare nell'opacità della storia, è risollevarsi ad una ad una le «couches» che la stratificano per arrivare al fuoco-luce, all'intelligibilità dell'opera; e tanto più denso è questo spessore, tanto più duro e coriaceo, tanto è più arduo raggiungere la trasparenza e la lucentezza. Ecco perché la lettura è estremamente complessa e chiede, prima di essere affrontata, una prospettiva delle fondamentali diacronie e sincronie che reggono la storia, la storia letteraria e le singole opere dell'epoca medievale.

Sia il Faral che lo Zumthor usano a proposito dell'insieme delle opere medievali la metafora del *corpo*. Il Faral parla di un «corps brumeux» nel quale le idee «minutieusement élaborées» raggiano «un éminent degré de clarté»³, lo Zumthor di un «corpus» la cui ricchezza e complessità richiedono, in diacronia e sincronia, prospettive diverse.

1. E. Faral, Introduction – *Dictionnaire des lettres françaises* – Le Moyen âge.

2. P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, p. 7.

3. E. Faral, *op. cit.*

È un corpo, prima di tutto, che s'incarna nella storia e incarna la storia.

Jacques Le Goff, nel suo massiccio libro *La civilisation de l'occident médiéval*, ci parla di un medio evo «des profondeurs, des fondements, des structures» e caratterizzato da una forte mobilità spaziale. La complessità del medio evo è dovuta al fatto che alla base di esso si trovano due mondi «en évolution l'un vers l'autre», vi è cioè la convergenza tra le strutture della romanità latina e della popolazione gallica e franca. A tali forze si aggiunge, come elemento di coesione, la forza spirituale della cristianità. Sono tali forze che condizionano le strutture spaziali e temporali di questo corpo gigantesco. Avremo così uno spazio orizzontale che troverà la sua superficie base sulla *terra* e il suo punto d'appoggio nel *castello*, uno spazio verticale che troverà la sua superficie e il suo fuoco nella *cattedrale*. Attorno al castello e alla cattedrale si estende la terra nella sua triplice dimensione di terra coltivata (campo agricolo), di terra contestata (campo di battaglia), di terra incolta e sconosciuta (foresta).

Avremo ugualmente un tempo caratterizzato dalla orizzontalità e dalla verticalità. Il primo legato alla terra, alla sua vitalità. È il tempo *rurale*, misurato dal sole e dal ciclo stagionale. Esso trova il suo punto d'appoggio nel lavoro dell'uomo e nella forza del Signore, del Principe ed è così anche tempo «seigneurial». Il secondo legato alla *cattedrale* e quindi alla forza spirituale della cristianità. Il Le Goff lo definisce «temps clérical» poiché è il «clerc»⁴ che costituisce il punto base di un ideale religioso che attraverso la cultura si apre un valico sempre più vasto verso la laicizzazione e di cui il miles-clericus e il «chevalier» segnano le tappe fondamentali.

Spazio della terra, del castello, della cattedrale e tempo rurale, «seigneurial», clericale costituiscono le linee di forza di quel fenomeno che è alla base della cultura medievale: il feudalesimo. Il Le Goff lo definisce: «ensemble des liens personnels qui unissent entre eux dans une hiérarchie les membres des couches dominantes de la société»⁵. Universo fortemente gerarchizzato chiuso nel gioco sottile d'interessi personali regolati da un cerimoniere di parole e di gesti che investiranno tutto il campo letterario, dalla

4. Varvaro, *La narrativa francese alla metà del XII secolo*, Napoli 1964.

5. J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Parigi 1965, p. 125.

canzone epica alla canzone cortese, dal romanzo cortese al teatro, dal favolello al miracolo.

Alla forza della terra, del castello e della cattedrale corrispondono le categorie dell'uomo della terra (contadino), dell'uomo del campo di battaglia (Re-Signore), dell'uomo della cattedrale (Clerc-Vescovo) e cioè la categoria economica, militare, religiosa, da cui si svolgeranno lungo il corso del tempo i tre stati: terzo stato, nobiltà, chiesa.

In questo corpo in cui tutto è regolato dalle leggi di fedeltà, di sottomissione, di obbedienza non vi è posto per l'infedele che deve essere eliminato. Tipico esempio di questa concezione è dato dalla crociata di cui si ritrovano le tracce nella *Canzone di gesta*. Precaria è però anche la condizione del singolo individuo. «Il est significatif – osserva il Le Goff – que pendant longtemps l'individu médiéval n'existe pas dans sa singularité physique [...]. Chacun se réduit au type physique correspondant à son rang»⁶. Da qui la tendenza a scomparire nell'anonimato, nel clan, nel coro o, per quello che riguarda in modo particolare la cultura, nel luogo comune o nel tipo convenzionale che troverà la sua vitalità nel paladino della *Canzone di gesta*, nell'«amant martyr» e nella «dame sans mercy» del canto cortese, nel contadino del *fabliau*. L'individuo quindi non vive se non appoggiato sul gruppo nel quale a sua volta scompare. «Ce qui domine la mentalité et la sensibilité des hommes du Moyen âge, ce qui détermine l'essentiel de leurs attitudes, c'est le sentiment de leur insécurité»⁷. Si tratta di una insicurezza fisiologica, psicologica, sociale, politica, religiosa e culturale che motiva esaurientemente quel principio di autorità politica, religiosa, culturale dal quale trovano origine molti feticci non facilmente eliminabili. Sono essi che costituiscono nel corpo della storia la forza che tende ad irrigidirne il dinamismo e a fissare la così detta *tradizione*, tradizione contro la quale insorgerà continuamente l'uomo nuovo e giovane dell'*avventura*.

Il corpo dell'espressione medievale s'incarna nella storia e da questa storia trae la sua unità, la sua pluricità, la sua complessità, i suoi stimoli. Come la storia esso è conteso tra la forza centripeta della *scrittura* tendente a tutto immobilizzare nel segno, il legno di frassino inciso⁸ e la forza centrifuga del *linguaggio* tendente

6. *Idem*, p. 348.

7. *Idem*, p. 397.

8. Vedi P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris 1975, p. 13. Lo Zumthor ricorda che

a ridare al segno la vitalità del suono, della voce, del cammino.

Secondo lo Zumthor i documenti scritti in lingua volgare si dividono fino all'inizio del XIII secolo in due classi caratterizzate, la prima, assai molto più ricca e vasta, dalla scrittura in versi, la seconda, assai minore di superficie, costituita da una fraseologia ordinaria. A partire dal XIII secolo il rigonfiamento della prima classe è tale e così vario che la classificazione diventa assai più difficile. Si tratta di una materia omogenea sotto il profilo formale, di una scrittura in versi, ma screpolata alla superficie da fenditure più o meno profonde causate dagli impulsi energetici del linguaggio che tende a svincolarsi, più o meno violentemente, dalle strettoie di una scrittura che lo àncora agli *auctores*, ai *clichés*, alla cultura della scolastica improntata all'etica e legata alle strutture dogmatiche.

La spaccatura più profonda e determinante si opera, secondo lo Zumthor, a livello di *canto* e *non-canto*. È questa, a giudizio del critico, l'unica classificazione atta a sostituire quella imprecisa ed empirica dei generi letterari. Già Hans-Robert Jauss aveva osservato l'arbitrarietà della divisione per generi nella storia letteraria del medio evo basata esclusivamente su definizioni fatte a priori o a posteriori, affermando che la classificazione, se mai, doveva essere fatta a modo di gruppi o famiglie storiche che trovano la loro giustificazione *in re*, cioè nell'opera singola, gruppi che dovrebbero essere considerati sotto la doppia angolatura sincronica e diacronica⁹.

Le considerazioni dello Zumthor si riassumono a tre fondamentali: *a*) già nel fondo arcaico della poesia medievale (lo Zumthor preferisce dare all'insieme delle opere medievali il nome di poesia piuttosto che di letteratura) si notano opere diverse che esigono criteri diversi di gerarchizzazione; *b*) tali opere pertanto si presentano unite da un certo principio formale che è la scrittura in versi; *c*) si presenta una terminologia vaga e confusa tendente a qualificare le singole opere. Secondo tale terminologia affiorano con più evidenza due termini: quello di *chanson* attorno al quale si condensano e si agglomerano altri nomi come quelli di *descort*, *jeu-parti*, *serventois*, *chanson d'histoire*, *aube*, *pastourelle*, e altri;

il termine Buch significa in tedesco libro, e si riallaccia etimologicamente al legno di frassino dove venivano incisi i caratteri.

9. Vedi: H.R. Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*, «Poétique» 1, 1970, pp. 79-99.

quello di *récit*¹⁰ attorno al quale si trovano: *conte, roman, estoire, dit, exemple, fable*.

Il termine *chanson* è usato per la *Canzone di gesta* (*Chanson de Roland*), per le opere agiografiche (*Chanson d'Alexis*) e più di tutto per il grande *canto cortese* e non è usato per le opere la cui finalità consiste nell'essere *raccontate*. Per queste ultime la parola che ritorna con frequenza è quella di *roman* (*Roman de la rose, Roman de Renart, i romans* di Chrétien de Troyes).

Tale classificazione coinvolge non tanto una forma esterna, in quanto tutte queste opere sono scritte in versi, e neppure un contenuto tematico, quanto invece una *forma di discorso* che è personale e cioè in prima persona nel canto e impersonale e cioè in terza persona nel non-canto. Avremo quindi la *forma lirica cantata* che trova la sua espressione più pura nel grande canto cortese ed è caratterizzata da un discorso retto dal pronome di prima persona IO e la forma narrativa non cantata ma raccontata che trova la sua espressione nel *récit* retto dal pronome di terza persona, EGLI-Essi.

Lo Zumthor parla di tre funzioni intercomunicanti in una forma di discorso: la funzione interpersonale, quella ideazionale e quella testuale. Nella forma lirica cantata la funzione interpersonale, cioè il soggetto personale, è in primo piano, nella forma non cantata la funzione ideazionale, cioè l'oggetto, l'azione, l'argomento sono in primo piano.

Tra il canto puro che trova la sua punta sottile nel canto cortese e il non-canto puro che trova la sua espressione più completa nel *récit* lungo o breve (romanzo - novella) si trovano delle forme intermedie di canto impuro e di narrazione impura e cioè la canzone di gesta che appartiene alla narrazione cantata; alcune composizioni, come ad esempio la *pastorella*, che costituiscono una specie di canto *narrato*; la poesia didattica pura fondata sulla descrizione e non cantata; altri testi come i «dits», i «jeux», diverse forme di mimo o di discorso scenico.

10. Il Genette precisa per il *récit*: «Dans un premier sens (...) *Récit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements (...). Dans un second sens, moins répandu (...) *récit* désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet d'un discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. (...). En un troisième sens qui est apparemment le plus ancien, *récit* désigne encore un événement: non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose: l'acte de narrer en lui-même» (G. Genette, *Figures III*, Parigi 1972, p. 71).

Per quel che concerne le strutture spazio-temporali di queste due classificazioni si può osservare che il *canto* è caratterizzato dalla verticalità, mentre il *non-canto* è caratterizzato dalla orizzontalità, nel senso che il primo è basato quasi esclusivamente sul suono - voce - canto - grido che *sale* da un *io* ad un *tu* in uno spazio puramente virtuale (amore - desiderio) e chiede un ascolto, mentre il secondo è basato quasi esclusivamente sugli occhi - immagini - storia - cammino che *va* da un punto all'altro, portato quindi in uno spazio reale (azione) e chiede un'attenzione di carattere visivo. Il tempo del canto è un tempo musicale, rigorosamente misurato sul *presente*, mentre il tempo del non-canto è un tempo storico misurato sulla diacronia presente-passato-futuro¹¹.

Lo spazio del canto è il punto perché si tratta, come afferma lo Zumthor, di uno spazio misurato da un tempo grammaticale, non di un tempo storico; mentre lo spazio del non-canto è la molteplicità degli *ego*, dei *nunc* e degli *hic*. Arrivati a questo punto ci si può chiedere a quale forma di discorso appartenga il *miracolo* medievale che ha trovato la sua più bella fioritura proprio nel XIII secolo.

Abbiamo già visto come il *récit* medievale non-cantato è legato alla legge dell'impersonalità. «La poesia medievale ignora il racconto in prima persona»¹². Inoltre esso è caratterizzato da un netto rifiuto dell'asse di referenza ego-hic-nunc e da una subordinazione necessaria alla funzione ideazionale nella quale una *serie di eventi di interesse umano*, distribuiti in modo da formare un'unica azione, ci danno una *storia* nella quale l'elemento visivo prevale sull'elemento auditivo, la scrittura sulla melodia della voce.

«Nel primo terzo del secolo XII – osserva lo Zumthor – emerge all'orizzonte dei nostri testi una forma poetica nuova che nello spazio di trenta o quaranta anni si differenzia in parecchi insiemi, d'altronde distinti in modo diseguale: una narrazione versificata ma non cantata»¹³. Si precisano così due elementi che si aggiungono a quelli già formulati per il canto e per il non canto. Nel primo prevale l'universo dei *suoni*, nel secondo invece l'universo delle *immagini*. Così mentre per il canto il *tema* è già fissato a priori (dialogo d'amore tra io e tu) e costituisce la tonalità di base attor-

11. Vedi anche: H. Weinrich, *Le temps*, Parigi 1973. Il critico consacra alcune pagine (pp. 163-166) alla novella medievale: *Le temps et la mise en relief dans la nouvelle*.

12. P. Zumthor, *Semiologia...*, cit., p. 177.

13. *Idem*, p. 341.

no alla quale si armonizzano gli accordi più vari, per la forma narrativa il tema si svolge gradualmente nel corpo stesso del discorso. «Vi si avanza – come osserva lo Zumthor – a piedi in un paesaggio dove ogni *sguardo* dia un rilievo inatteso a qualche particolare nuovo»¹⁴. Si vede così, con una certa evidenza, come il canto si affianchi alla musica e la narrativa alla pittura e quindi *al punto di vista* e alla *prospettiva*.

Prendendo ora in esame il non-canto, o meglio la superficie della narrativa, si osserva che affiorano su di essa dei corpi assai voluminosi e dei corpuscoli. A livello sincronico cioè si osserva nello stesso periodo (XII secolo) lo sviluppo di due qualità di *écits*: uno assai lungo in cui l'azione si ramifica in una molteplicità di intrecci, dando luogo, in una forma sempre più chiara, al *romanzo*, l'altro assai breve in cui in genere l'azione è unica e che costituisce la matrice della *novella*. Sempre a livello sincronico si osserva ancora una linea di demarcazione che opera come due versanti. Nel primo versante il carattere della narrazione è prevalentemente etico e di portata universale, nel secondo versante invece il carattere della narrazione è prevalentemente storico e l'azione si sviluppa nel tempo non condizionata da schemi morali ma con un respiro assai ampio e arioso. Al primo versante appartiene in generale la forma breve, mentre al secondo appartiene la forma lunga della narrazione. Il *écit* breve è quindi più ancorato all'elemento morale mentre il romanzo è più ancorato agli elementi fantasiosi, alla storia. Gli uomini del medioevo non hanno distinto chiaramente la differenza che passa tra racconto breve, racconto lungo, storia. Infatti si trovano i termini *roman*, *conte*, *histoire*, *nouvelle*, usati indifferentemente. D'altra parte l'elemento etico s'inserisce molto copiosamente nelle opere medievali costituendo esso uno dei cardini della cultura scolastica la cui finalità era il bene e il vero.

Queste considerazioni varie che ci portano dal corpo della storia al corpo della poesia medievale in genere e da questo al corpo della narrativa ci permettono ormai di situare il miracolo tra i *écits brevi*.

Si tratta ora di vedere come si presenti e accanto a quali termini si trovi il corpo della narrazione breve. Essa si presenta in versi ottonari. «Tous les ouvrages en effet compris sous les appel-

14. *Idem*, p. 342.

lations de roman et de récit historiographique en langue vulgaire, sont, au XII^e siècle (à un nombre infime d'exceptions près) écrits en vers octosyllabiques à rime plate et sans coupure. C'est là une identité fondamentale»¹⁵. Essa è qualificata da una terminologia multiforme, vaga, ambigua e imprecisa: *conte*, *dit*, *histoire*, *sermon*, *traité*, *fable*, *exemple*, *lai*, *fabliau*, *nouvelle*, *miracle*, *roman* (esiste anche un *roman* breve come ad esempio il *Romanz de Saint Fanuel*)^{15a}.

Se per il romanzo la critica ha esaurientemente dimostrato che esso si riallaccia nelle sue prime manifestazioni alla convergenza della tradizione epica e a quella più antica di origine scolastica degli storiografi, per quello che concerne la narrazione breve, il problema resta avvolto da grandi fasce d'ipotesi e di probabilità. «Si tratta – dice lo Zumthor – di forme narrative elaborate in seno a tradizioni diverse, ma convergenti per un certo numero di effetti»¹⁶.

Tradizioni scolastiche, liturgiche, popolari, folkloristiche, storiche, leggendarie, dosate in maniera diversa si intrecciano, si urtano, si fondono e si amalgamano favorite da un linguaggio estremamente mobile. In alcuni di questi mini-corpi narrativi prevale l'elemento moraleggiante come nel *sermon*, nel *dit*, nel *traeité*; in altri l'elemento fantasioso di tipo celtico, come nei *Lais* di Marie de France; nel *fabliau* prevale, anzi è esclusivo, l'elemento comico mentre nella *fable* si ritrovano le tracce della tradizione esopica; la *nouvelle*¹⁷ per esempio troverebbe la sua origine proprio nel XII secolo come qualificativo, cioè come cosa nuova, un'espressione fuori del consueto. Tale qualificativo *nova* si sostantivizza nel XIII secolo e dà origine all'odierna *nouvelle*; il *miracle*¹⁸ si accosta al *conte* così detto «pieux» e all'*exemple* dove la tematica si collega e a fonti agiografiche e alla tradizione ecclesiastica della predicazione.

Ci si può chiedere a questo punto se è possibile ritrovare in tale narrativa il modello del romanzo arturiano: egli-protagonista/

15. P. Zumthor, *Langue...* cit., p. 244.

15a. *Le Romanz de saint Fanuel et de sainte Anne*, «Revue des Langues romanes» XXVIII (1885), pp. 118-123; XXXII (1888), pp. 360-409.

16. P. Zumthor, *Semiologia...*, cit., p. 396.

17. H. Weinrich, *op. cit.*

18. Non condivido il punto di vista della Pernoud che inserisce il miracolo nel genere lirico. (R. Pernoud, *Littérature médiévale*, in *Histoire des littératures* III, Parigi 1958.)

tempo-storia/ spazio-cornice. Il discorso impersonale è impersonato dal cavaliere-eroe-protagonista che compie una serie d'impresche che costituiscono il filo della storia, impresche che a lor volta si ricompongono in una specie di unità: l'unità narrativa, la così detta «quête». Essa coinvolge non solo il destino del protagonista ma anche il destino dell'uomo medievale, eterno pellegrino di un viaggio che non conosce ritorno. Da ciò la possibilità d'interpretazione allegorica che allude a significati etici e religiosi. Lo Zumthor nota come il vocabolario romanzesco è caratterizzato dalla *descrizione* la cui funzione è quella di graduare una certa tonalità più o meno luminosa, di costituire cioè il *punto di vista* centrale e, nello stesso tempo, di mostrare il dettaglio, di dare cioè *colore* alle cose e ai personaggi. La funzione della descrizione dunque è visiva anche se manca però di una reale prospettiva, soggiogata come sempre essa è dall'elemento morale e mirante a suggerire il senso del mondo.

Anche la forma breve della narrativa può recuperare in senso lato le linee essenziali della narrativa lunga: egli-protagonista/ tempo-storia/ spazio-cornice. Vi sono cioè uno o più protagonisti che fanno una storia la quale è compiuta in uno o più luoghi e dura un certo tempo. Il vocabolario presenta una tendenza descrittiva ma meno forte; più debole è il punto di vista prospettico, più accentuato il colore anedddotico, la tendenza al dettaglio.

La matrice, e quindi un eventuale modello narrativo più specifico, devono essere però ricercati, per quel che riguarda il *récit* corto, in quel vasto repertorio di *exempla* latini che costituiscono il materiale primo utilizzato dall'oratoria religiosa, già a partire dai secoli IV-V. È da questa matrice remota che vengono così ricavate le caratteristiche fondamentali che, in simbiosi con le linee essenziali e generali della narrativa romanzesca, permetteranno di strutturare il *récit* tipico del racconto.

Dall'*exemplum* latino è ricavato l'*exemple* francese al quale si ricollega in parentela assai stretta il miracolo stesso; infatti allo stesso modo degli *exempla* latini abbiamo i *miracula* le cui vaste collezioni sono state largamente sfruttate¹⁹.

Agli *exempla* dunque risalgono dei brevi racconti che si trovano inseriti nelle *Vies des Pères* del XII secolo, i *racconti pii* e i *favo-*

19. Vedi: M.L. Arcangeli Marenzi, *Aspetti del tema della Vergine nella letteratura francese del medioevo*, Venezia 1968.

llesi, i *Miracles de Nostre Dame* di Gautier de Coinci dell'inizio del XIII secolo.

Anche se è impossibile formalizzare un vero e proprio modello narrativo per il racconto medievale, è possibile categorizzare le tendenze che sono: la brevità, l'unità dell'evento narrato, lo svolgimento che tende a rinchiudersi in se stesso, facilitando così il compito della conclusione, la morale o «senefiance» che si integra alla narrazione in modo vario.

La brevità. Si tratta di una brevità relativa la cui media si aggira su qualche centinaio di versi ottonari. Nei Miracoli ad esempio di Gautier de Coinci il miracolo più lungo, quello di Teofilo, comprende 2092 versi, mentre i più brevi comprendono un centinaio di versi circa. Certo è che se paragoniamo questa lunghezza con le migliaia di versi del romanzo cortese di Chrétien de Troyes ci rendiamo conto che si tratta veramente di piccole superfici.

L'unità dell'evento narrato. Tutto s'impernia sulla figura centrale del protagonista o di un'idea morale, senza frange eccessive. L'azione quindi è lineare e le curve, se mai, sono piuttosto di carattere etico. In genere il racconto porta un titolo che enuncia il centro di gravità dell'azione stessa. Troveremo ad esempio, riferendoci al miracolo, tali enunciati: «Dou clerç en cui boche on trova la flor», «D'un moigne en cui boche on trova cinc roses nouvelles», ecc. Quando i protagonisti del racconto sono due, come nel caso «Dou riche et de la veve fame», essi formano un'unità di contrappunto nel senso di una dicotomia da cui si sviluppa un concetto unico.

Lo svolgimento tende a rinchiudersi su se stesso. La conclusione di un racconto è già fissata a priori pur lasciando il suo libero respiro alla narrazione. Questo fatto è più che mai marcato nella favola e nel miracolo: nella prima l'azione è in funzione della conclusione etica finale, nel secondo l'azione è in funzione della miracolistica. Morale e miracolo costituiscono come una specie di sipario che ad un certo momento cala sulla scena e chiude lo svolgimento.

La morale. «La morale – ribadisce lo Zumthor – appartiene alla funzione narrativa. Essa è doppiamente integrata al racconto: in modo esterno per l'intermediario della cultura, in modo interno, rimandando al modello degli *exempla*»²⁰. L'*exemplum*, espressio-

20. P. Zumthor, *Semiologia...*, cit., p. 400.

ne tipica di una cultura clericale per cui la parola ha lo scopo di volgarizzare la *buona novella*, di essere l'interprete cioè della parola di Cristo, diventa veicolo dell'elemento etico, lo incarna in sé, nel modo più vario. Ogni lacerto della narrativa non è che un membro staccato dell'immenso corpo morale. L'integrazione avviene nell'interno del racconto o come conclusione finale (favola) o come una specie di *coda* più o meno lunga che si aggiunge all'azione stessa, e di cui il miracolo è un caratteristico esempio²¹.

Se il miracolo dunque si ricollega all'*exemplum* latino, esso presenta inoltre punti di contatto con la narrazione agiografica che ha caratterizzato l'inizio dell'espressione letteraria francese (Vie de Saint Léger, Vie de Saint Alexis) e che trova la sua *summa* nella *Légende dorée* (1268). Anche lo Zumthor sottolinea questo legame quando afferma: «Converrebbe senza dubbio situare nella stessa prospettiva le narrazioni agiografiche non cantate. Questi testi tuttavia si distinguono per una tipologia particolare che deriva dalla tradizione ecclesiastica latina; essi sono spesso semplici traduzioni e l'insegnamento che comportano ha a volte un carattere esplicito che ne fa degli strumenti di predicazione»²².

Vi è però una differenza essenziale tra i protagonisti dei racconti agiografici e i protagonisti dei miracoli: i primi sono *esemplari*, esprimono cioè già in loro stessi una linea di vita che ne fa degli esseri eccezionali, capaci di vivere fino al limite massimo la loro incarnazione evangelica, i secondi appartengono ad un'umanità fragile, debole sulla quale s'inserisce ad un certo momento un elemento stra-ordinario, di carattere religioso, che li risolveva e li riabilita.

Il miracolo diventa in questo modo l'espressione dell'uomo medievale, eternamente insicuro, che s'appoggia sulla sicurezza che gli viene offerta dalla fede; diventa corpo estremamente scuro, denso, compatto che ad un certo momento si fa chiaro, leggero, trasparente, luminoso. Porta in se stesso la pesantezza della materialità storica e la leggerezza di un'idea o meglio di un ideale che la trasfigura. Il racconto si fa così oggetto conteso da due forze: la carne e lo spirito. L'enunciato narrativo, pur facendosi corpo nella tensione di un'azione che va da un prima ad un poi, si fa trasparenza di spirito in quel punto focale che opera una nuova

21. Vedi: Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française* 1, Parigi 1896, p. 35.

22. P. Zumthor, *Semiologia...*, cit., p. 351.

dinamica nella narrativa medesima. L'ordinario della storia è spezzato dallo straordinario dell'evento che non appartiene alla storia orizzontale ma a quella tensione verticale tipica dell'uomo medievale.

La forma del discorso, che nella favola e nel favoletto trova il suo stimolo dinamico nell'elemento etico e comico, lo trova, nel miracolo, nell'elemento straordinario, il quale opera in tal modo l'unità del corpo medievale, unità che si ritrova nel segno della croce. «Signe élémentaire – dice lo Zumthor – dont les valeurs archétypiques, affleurant sous l'idéologie, étaient encore vivantes dans la conscience et dans l'imagination des hommes de ce temps»²³. L'evento straordinario costituisce così il punto di vista dello spazio narrativo, attivando quegli elementi luminosi che si inseriranno nell'opacità del corpo. È infatti da tale evento che partono le immagini di luce e che si precisano così e si coagulano quei dettagli che ne costituiscono il colore. È attorno a questo fuoco che la storia si fa quadro illuminato non in profondità ma in superficie per il fatto che la parola è insufficiente a proiettare sullo schermo della pagina una prospettiva della realtà; ne scaturisce quindi una «visione miope», assai sbiadita e sfuocata ma non priva di un'arcaica ingenuità che fa pensare a un «fioretto» di s. Francesco o a uno di quei quadri dei primitivi fiamminghi dove tutto è stilizzato perché semplificato al massimo e concretizzato al massimo.

Abbiamo detto all'inizio di queste note introduttive che leggere un testo medievale è camminare dal corpo opaco al corpo trasparente: questo passaggio costituisce un'altra caratteristica della narrativa miracolistica. In quale senso? L'uomo si fa luce attraverso il linguaggio, attraverso la parola, la comunicazione, il dialogo con gli altri. È la parola che lo chiarifica, che lo fa uscire da se stesso, che lo apre. Possiamo notare nel miracolo due parti: la prima di carattere più descrittivo e marcata dal silenzio, la seconda di carattere più dialogico e marcata quindi dalla comunicazione. Il passaggio tra questi due momenti è operato dall'intervento dello stra-ordinario, cioè dall'*immagine* accanto alla quale il protagonista inizia un dialogo, dialogo prima a porte chiuse e poi a porte aperte in modo che in esso possa entrare anche la collettività, gli altri protagonisti. Il dialogo alla fine si fa coro di voci

23. P. Zumthor, *Langue, texte...*, cit., p. 29.

che cantano, piangono, gridano, esultano. Alla staticità descrittiva si unisce così anche un dinamismo dialogico, che dà vivacità e una certa qual vitalità alla forma del discorso, facendolo cellula viva, organismo vivente dell'immenso corpo della narrativa medesima.

Il Bédier infatti studiando i *fabliaux* medievali vede in essi degli *organismi* articolati su di un nucleo centrale, invariato e costante, e delle frange marginali, aneddotiche e varie, e nota che l'invariato e il vario non sono a sé stanti ma stabiliscono tra loro un rapporto attraverso il quale si può determinare una specifica forma di discorso, pur nell'impossibilità di ritrovarne le fonti o la fonte storica precisa. «Tout ce qui vit ou nous apparaît viable partout et en tout temps, peut être né en un lieu quelconque et se transporter indifféremment ici ou là», afferma il Bédier indicando anche come tali racconti «sont nés en des lieux divers, en des temps divers, à jamais indéterminables [...]. De plus tous ces genres se développent soudain, concurremment, vers le milieu du XII^e siècle. Ils germent pêle-mêle, s'organisent, puis se différencient, mais avant qu'ils aient pris claire conscience d'eux-même, ils se confondent dans une sorte d'indétermination»²⁴. Eliminato perciò il punto di vista storico, non resta che un punto di vista testuale, la considerazione del corpo-testo o del corpo-racconto che diventa fuoco di luce per una esegesi di carattere strutturale. Ecco la ragione per cui il Propp, studiando la forma del racconto popolare russo e in particolare il racconto di fate, afferma come il Bédier fu il primo a valutare nel racconto il rapporto che esiste tra i valori costanti e i valori variabili²⁵.

L'organismo del racconto e, nel nostro caso, il miracolo, vive per mezzo delle sue cellule, di quei mini-organismi che, pur perdendosi nell'anonima materia più o meno omogenea del corpo, non vengono meno alle loro specifiche funzioni che sono quelle di ridonarci estremamente vivo e genuino il volto di un'epoca.

Nello stesso tempo l'oggetto-corpo-testo, che in questo caso è costituito dai *Miracles de Notre Dame* di Gautier de Coinci, vive in virtù dei singoli miracoli che lo compongono i quali, pur perdendosi nell'anonimato di una narrazione, hanno tutti un loro volto specifico e un loro nome specifico che riescono a svincolarsi dalla griglia del luogo comune. Non è tanto Gautier de

24. J. Bédier, *Les fabliaux*, Parigi 1925, p. 30.

25. Vedi: V. Propp, *Morfologia della fiaba*, 1928 (1^a ed.); *Le radici storiche dei racconti di fate*, 1948.

Coinci che fa uscire dall'anonimato i suoi racconti, e che dà loro il nome, ma è piuttosto questo lungo corteo che va da Teofilo a Pietro di Sygelar, dall'usuraio alla vecchierella, dal monaco al cavaliere, dalla monachella al giullare, dal saltimbanco al ladro, dal bambino al vecchio. Corteo in cui ritroviamo rappresentate tutte le condizioni sociali, tutte le categorie, tutti i caratteri, le tendenze con il loro bagaglio di disperazione e di speranza, di incredulità e di fede, di superstizione e di religiosità; corteo opaco e trasparente come le vetrate delle antiche cattedrali gotiche sulle quali il tempo ha posato un velo di polvere ma che risplendono ugualmente nella luce del sole.

È evidente quindi che la progressione narrativa e la progressione tematica dei *Miracles de Nostre Dame* restano due cose distinte anche se il corpo-testo si realizza per mezzo di esse. La prima coinvolge la diacronia del singolo racconto, la seconda coinvolge la sincronia dell'insieme dei racconti. Ora, se basta un solo racconto per l'esegesi della tecnica narrativa che coinvolge anche gli altri racconti, un solo esemplare non è sufficiente per stabilire la progressione tematica del testo. È però sufficiente un certo numero di racconti per stabilire le linee generali e essenziali della progressione tematica ed elaborare così una prospettiva che, pur mantenendo il punto fermo della diacronia narrativa, tratteggia il cammino della sincronia tematica. Si precisa a questo momento la *funzione testuale* che è quella di attuare la sintesi fra diacronia e sincronia, di operare quella forza centripeta che legghi nell'unità i frammenti, le frange aneddotiche e ne impedisca la diaspora, di fare del *récit* il corpo dove opacità e luce, materia e spirito, silenzio e parola camminano insieme.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- Arcangeli Marenzi M.L., *Aspetti del tema della Vergine nella letteratura francese del Medioevo*, Venezia 1968.
Battaglia S., *La narrativa francese del Medioevo*, Napoli 1969.
Bedier J., *Les fabliaux*, Parigi 1925.
Bremond C., *Logique du récit*, Parigi 1973.
Ducrot-Granderye A.P., *Etudes sur les miracles de Nostre Dame de Gautier*
Ducrot-Granderye A.P., *Etudes sur les miracles de Notre Dame de Gautier*
Ebel U., *Das altromanische Mirakel*, Heidelberg 1962.
Farál E., *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Parigi 1913.

- Genette G., *Figures III*, Parigi 1972.
- Jauss H.R., *Littérature médiévale et théorie des genres*, «Poétique» 1, 1970.
- Le Goff J., *La civilisation de l'Occident médiéval*, Parigi 1965 (ed. originale 1964).
- Pop M., *La poétique du conte populaire*, «Semiotica» 2, 1970.
- Pernoud R., *Littérature médiévale*, in *Histoire des Littératures III*, Parigi 1958.
- Propp V., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi 1969 (ed. or. 1928).
- , *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri 1973 (ed. or. 1948).
- Rossum-Guyon (van) F., *Critique du roman*, Parigi 1970.
- Segre C., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi 1975.
- Tiemann W., *Die Entstehung der mittelalterlichen Novelle in Frankreich*, Amburgo 1961.
- Varvaro A., *La narrativa francese alla metà del XII secolo*, Napoli 1964.
- Walmotte M., *Origines du roman en France*, Bruxelles-Liegi 1941.
- Weinrich H., *Le temps*, Parigi 1973 (ed orig. 1964).
- Zumthor P., *Essai de poétique médiévale*, Parigi 1972 (ed. cons. *Semiologia e poetica medievale*, Milano 1973).
- , *Langue, texte énigme*, Parigi 1975.
- Testo base:
Les Miracles de Nostre Dame par Gautier de Coinci, I-IV, Ginevra, Droz 1966-1970.

IL «CASO ANDRIAN»

Nello schizzo per un'autobiografia Musil ha intravisto, ad un certo momento della sua vita, la possibilità di abbandonare la letteratura e diventare un «caso Andrian»¹. In preda a gravi crisi nervose l'amico di Hofmannsthal aveva lasciato la poesia, dopo un promettente inizio come lirico dei «*Blätter für die Kunst*» e autore di un racconto il cui protagonista muore «ohne erkannt zu haben» (p. 58)². Alla fine di un silenzio lungo e sofferto si era trasformato quindi nel teorico della restaurazione più rigida ed anacronistica con un paio di opere di carattere teologico l'una e filosofico-culturale l'altra³. Che Musil ipotizzasse di finire come Andrian in base a premesse analoghe, non è consentito dirlo. Di affinità o meglio di sviluppi affini si può parlare a proposito di Andrian, Hofmannsthal e Beer-Hofmann⁴. Il problema che occupa Musil in questa pagina dei diari, il conflitto fra il «Phantast» e il «Denker», fra il poeta e il «Gelehrte», è però una delle svariate formulazioni del cardine stesso della sua poetica. Egli attribuirà una volta il saggismo del *Mann ohne Eigenschaften* al mancato coraggio di esporre in forma scientifica il proprio pensiero filosofico⁵. Il destino dell'autore del *Garten der Erkenntnis*, paradigmatico e paradossale caso limite, è un'ipotesi aperta agli scrittori del suo tempo, in particolare del suo paese, nel rapporto imprescindibile con il passato e nella feconda, costante tensione fra

1. «...Hätte ich statt am *Losen Vogel* mitzuarbeiten [1913] und die *Schwärmer* zu beginnen, studiert, exzerpiert, gar publiziert, wäre ich möglicher-sogar wahrscheinlicherweise von der Literatur fortgekommen und ein Fall Andrian geworden...» (1937), R. Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Rowohlt, p. 446.

2. Leopold Andrian, *Der Garten der Erkenntnis* [1895]. Mit Dokumenten und zeitgenössischen Stimmen - Herausgegeben von W. Perl, 1970, Fischer Verlag.

3. *Die Ständeordnung des Alls. Rationales Weltbild eines katholischen Dichters*, 1930, Verlag J. Kösel & F. Pustet, München; *Österreich im Prisma der Idee. Katechismus der Führenden*, Verlag Schmidt-Dengler, Graz 1937.

4. F. Aspetsberger, *Wiener Dichtung der Jahrhundertwende, Beobachtungen zu Schnitzlers und Hofmannsthals Kunstformen*, «Studi Germanici», 1970, p. 447.

5. R. Musil, *op. cit.*, p. 458.

«dichten» ed «erkennen», fra esigenza estetica ed un'altrettanto prepotente esigenza conoscitiva ed etica che percorre la loro opera. Il «caso Andrian» è un fatto culturale della svolta del secolo. Per Kraus, che ne giudica il primo atto dall'apparire di Andrian nella cerchia del *Junges Wien* fino alla guerra del '15-'18, ci troviamo di fronte ad un esteta e ad un dilettante, non più che una presenza al Caffè Griensteidl o sui palchi del Burgtheater, destinato a trascinare in prossimità dei campi di battaglia il fardello del proprio estetismo⁶.

Aver scritto un'opera come il *Garten der Erkenntnis* «und dann keine Zeile weiter» pare invece ad Hofmannsthal, nel 1918, un fatto eccezionale, frutto di una quasi eroica «Selbstbezüglichung» e «Selbstbeziehung»⁷. Hofmannsthal sottopone il nobile amico, di cui anche George ammirava la «vornehme Haltung»⁸, allo stesso processo di stilizzazione a cui sottopone nella sua opera la nobiltà austriaca, e ne fa quell'incarnazione della «Dezenz», a cui Andrian si prestava come forse nessun altro nella sua cerchia. Dopo aver letto il testo di *Ein Brief*, prima ancora che apparisse sul berlinese «*Der Tag*», Andrian scrive ad Hofmannsthal dal Brasile, esprimendo il disagio che la «dichterische Einkleidung, das Versetzen in die englische Vergangenheit»⁹ ha suscitato in lui.

Ormai incapace della proiezione e della sublimazione poetica, egli sente la bruciante attualità del dramma di Chandos ed è quasi sicuramente il primo ad attribuire al *Brief* quel carattere di assoluta «Selbstbekenntnis» che Hofmannsthal stesso nega¹⁰.

6. Cfr. K. Kraus, *Die demolierte Literatur* (1896) in *Das Junge Wien, 1887-1902*, I, Niemeyer, 1976, p. 652; *Tschaperl* (marzo 1897), ivi, II, p. 698; *Gruss an Babr und Hofmannsthal* in «*Die Fackel*», Nr. 423-425, maggio 1916, pp. 41-52 e *Die letzten Tage der Alenschheit* (1926), Kösel Verlag, München, 1957, pp. 146-148.

7. H. v. Hofmannsthal, *Zur Krisis des Burgtheaters* (1918), Prosa III, *Gesammelte Werke*, herausg. von H. Steiner, p. 428.

8. Adorno, *George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel*, in *Prismen*, 1955, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, p. 238.

9. H. v. Hofmannsthal-L. v. Andrian, *Briefwechsel*, S. Fischer Verlag, 1968, p. 158: Petropolis, Brasilien, 18. November 1902.

10. «Von dem was du tadelnd bemerkst, will ich nur eines mit einem Einwand aufnehmen. Nämlich dass du sagst, ich hätte mich zu diesen Geständnissen oder Reflexionen nicht einer historischen Maske bedienen, sondern sie direct vorbringen sollen. Ich ging aber wirklich von entgegengesetztem Punkt aus». Libero da ogni urgenza patologica, egli avverte infatti il bisogno non tanto di dare «direttamente» contenuti attuali, quanto «vergangene Zeiten nicht ganz tot sein zu lassen, oder fernes Fremdes als nah verwandt spüren zu machen», Rodaun, 16. Jänner 1903, ivi, pp. 160-161.

La reciproca tendenza a proiettare sull'altro esigenze intime e la frequente reciproca mitizzazione che ne consegue non intacca l'obiettività dei giudizi di Hofmannsthal sul *Garten der Erkenntnis*, nel quale ha saputo acutamente vedere più che un piccolo capolavoro del decorativismo di fine secolo da accomunare ai preziosi vetri dell'art nouveau, passati presto di moda senza troppi rimpianti.

C'è infatti nella vita di Hofmannsthal una «Poldyzeit»¹¹, corrispondente circa agli anni 1893-1894, in cui scrive in stretta comunione spirituale con l'amico il *Märchen der 672. Nacht*, che ha per lui più che un valore autobiografico: il *Garten der Erkenntnis* segna l'apparizione del «libro tedesco di Narciso»¹², quando tale mito diviene il simbolo di una generazione di europei. Ancora nel 1928 Rudolf Kassner vedrà negli «Ich-Menschen» di tutti i tempi e per eccellenza del suo tempo uomini che non possono dire «Ich bin Ich» ma solo «Ich», dei Narcisi i quali per esistere hanno bisogno dello specchio. È una vita all'insegna della solitudine e dell'infelicità: «Zwischen Narciss und dem Spiegel ist alles, ist die ganze Welt, ist Anfang und Ende der Welt»¹³. Se pure la problematica della svolta del secolo troverà dunque interpreti di ben altro nerbo, l'esile racconto di Andrian è summa in cifra di molti dei suoi aspetti. Riprova ne è il fatto che facendovi seguire la lettura di acuti ed ampi scritti critici quali il saggio di Broch *Hofmannsthal und seine Zeit*¹⁴ o *Il mito absburgico*¹⁵ di Magris si ha a volte l'impressione che il *Garten der Erkenntnis* ne costituisca il concentrato lirico; l'analisi che Broch fa del «Wert-Vakuum», della «Stil-Demokratie» si impone nel racconto di Andrian con la pregnanza di un'immagine. La metafora dei conti che assumono le maniere dei vetturini e dei vetturini che assumono quelle dei conti¹⁶, una delle più significative esemplificazioni della «Stil-Demokratie», oltre a riportarci all'atmosfera del Fiakerball nell'*Arabella* di Hofmannsthal, ricorda i vetturini del *Garten* che appaio-

11. H. v. Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Kritische Ausgabe, Band xxviii, Fischer Verlag, 1975, hrsg. von Ellen Ritter, p. 209.

12. H. v. Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, hrsg. von H. Steiner, Fischer Verlag, p. 118.

13. R. Kassner, *Narciss oder Mythos und Einbildungskraft*, 1928, Insel Verlag, p. 52.

14. H. Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit, Dichten und Erkennen, Essays*, Band I, Rhein-Verlag, Zürich, 1950.

15. C. Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, 1963.

16. H. Broch, *op. cit.*, p. 101.

no ad Erwin tanto simili ai giovani signori da non potergli svelare «l'altro» (p. 21). Un tipo di saggio, capace di conciliare l'esigenza lirica e quella più specificamente razionale, si rivela così uno dei mezzi con cui più di un contemporaneo di Andrian ha superato l'impasse del conflitto tra poesia e conoscenza.

Andrian ricrea il mito del Narciso di fine secolo narrandolo idealmente in uno di quegli aristocratici salotti viennesi, dove, come nello *Schwierige* di Hofmannsthal, si sarebbe potuto parlare di un principe chiamandolo familiarmente «der Erwin». Il fascino singolare del racconto nasce dalla dimensione mitica conferita al dandy, per cui elementi specificamente fin de siècle trapassano di continuo nell'atmosfera della fiaba, in una mirabile fusione di determinatezza e di indeterminatezza¹⁷, di preziosismi e di semplicità. In un mondo in cui tutto è stranamente equivalente, il quotidiano acquista il fascino dell'insolito e l'insolito le proporzioni del quotidiano; un gesto banale sigla solennemente il ripetersi di un avvenimento, il ripresentarsi di una situazione meteorologica non ha meno rilievo dell'esperienza a cui si accompagna.

Il *Garten der Erkenntnis*, Antimärchen per eccellenza del neoromanticismo decadente, riesce a creare e a mantenere l'atmosfera fiabesca, nonostante sia scopertamente la favola di una «Spätzeit» troppo vecchia e scettica per credere, come del resto il protagonista stesso, nelle favole¹⁸.

Antimärchen ed insieme trattato della conoscenza che sancisce l'impossibilità della conoscenza, Bildungsroman in sedicesimo che segna l'irrealizzabilità della Bildung, di veramente fiabesco non ha neppure le prime due righe: «Ein Fürst, dessen Güter an Deutschland grenzten, heiratete um sein zwanzigstes Jahr herum eine schöne Frau» (p. 3). Comincia infatti là dove si conclude aproblematicamente la favola classica, col matrimonio. L'estraneità che persiste tra i genitori di Erwin, considerata dalla prospettiva della donna che si attende dall'uomo la spiegazione del «mistero della vita», ricorda piuttosto una situazione analoga in *Niels Lyhne*, tra i cui genitori, nonostante la nascita del figlio, «lag doch eine weite Kluft»¹⁹. Anche se i personaggi di Jacobsen, «gleichzeitig real und

17. Neppure «die riesigen bunten Inschriften der Reclame» (p. 29) o il cenno all'anno 1859 «in dem wir verraten wurden» (p. 46) riportano troppo bruscamente ad un'epoca ben precisa.

18. «...so wie er als Kind auf die Erzählung von Zauberern hörte, da er schon wusste, dass es keine Zauberer gab», p. 16.

19. J.P. Jacobsen, *Niels Lyhne*, trad. di Anke Mann, Insel Verlag, p. 19. Per Bartholine,

stilisiert»²⁰, a differenza dei manichini e delle figurine stilizzate di Andrian, hanno carne ed ossa ed una psicologia ben altrimenti sviluppata. Che tutto acquisti la concisione della cifra nel breve racconto, rende difficile, nonostante l'apparente semplicità della fiaba, l'esegesi. Della schiatta dei Kari Bühl almeno nella convinzione che della problematica esistenziale del protagonista sia «decente» tacere, Andrian non ci narra le esperienze, ma come scrive un critico viennese dell'epoca «ihre letzte Abstraktion»²¹.

Eppure il rifiuto ad essere interpretata, che sembra implicito alla favola di Andrian, ne stimola l'interpretazione.

Citando Gide che nel *Traité du Narcisse* lamenta l'esegesi del mito ed insieme la compie, si è tentati di dire: «Non c'è più la riva e la fonte»²² e c'è invece un personaggio prigioniero di una cultura «die sich bespiegelt» (p. 23).

Cosciente dell'illusorietà della sua mitizzazione dell'impero, Andrian vi si aggrappa per mancanza di alternative. Una volta Erwin si accorgerà che quella che gli pareva una finestra, promessa di un'apertura sul mondo esteriore, non è altro che uno specchio di Goisern. C'è tuttavia un autentico amore per questa cultura morente, che pure non dà più che un «dumpfes Glück» (p. 23). Un'austriaca *Cultur* con la c, noterebbe Th. Mann, il quale riteneva che il *Tod in Venedig*, nel quale compare uno degli ultimi Narcisi della letteratura tedesca della svolta del secolo, non fosse stato capito in nessun luogo come a Vienna²³.

«Pathologisch österreichisch»²⁴ ed insieme caso particolarmente evidente dell'io moderno, «der Erwin», il quale avrebbe potuto servire da modello a Freud e ad Adler per i loro studi sul narcisismo, l'autismo e la depersonalizzazione²⁵, cerca se stesso

come per Erwin, tanto simile alla madre, «das Leben besass ja gerade nur den Wert, den ihm die Träume verliehen», ivi, p. 21.

20. H. v. Hofmannstahl, *Aufzeichnungen*, p. 100.

21. Julius Pap, «Neue Revue. Wiener Literaturzeitung», 6. Jg., 1895, cit. da *Dokumente und Stimmen*, in *Der Garten der Erkenntnis*, op. cit., p. 89.

22. A. Gide, *Le Traité du Narcisse (Théorie du symbole)*, 1891, in: *Romans, récits et soties*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1958, p. 3.

23. Th. Mann, *Verhältnis zu Wien* (1926), *Reden und Aufsätze*, Fischer Verlag, Bd. XI, p. 400.

24. Così si definisce Andrian in una lettera al suo editore Schmidt-Dengler: H. Schumacher, *Leopold Andrian. Werk und Weltbild eines österreichischen Dichters*, Wien, Bergland Verlag, 1967, p. 76.

25. G. Wunberg in *Der frühe Hofmannstahl. Schizophrenie als dichterische Struktur*,

proiettandosi in quel caso particolarmente evidente del mondo moderno che, come dice Musil, è l'impero austro-ungarico vicino a disgregarsi. Il Narciso di Rilke del 1913 lamenterà lucidamente: «Nichts bindet uns genug»^{25a} ed il centro del suo io gli parrà il molle e debole nocciolo di un frutto che non sa tenere insieme la polpa. L'anelito di Erwin a conoscere il proprio io, ai limiti della dissociazione, è la rielaborazione poetica, trasferita nella figura del «Königssohn», dell'eletto, di quell'appassionato quanto sterile confrontarsi con la vita nel tentativo di capirne le radici che secondo Kraus impegnava le notti dei frequentatori del Caffè Griensteidl nel segno del simbolismo. Nello stesso tempo fa presentire la spietata capacità d'autoanalisi dei musiliani vivisezionatori d'anime dell'inizio del ventesimo secolo, di cui *Ein Brief* è già un esempio.

In ciò più vicino a Musil e a Broch, se si crede a R. Borchardt, Andrian possedeva una spiccata inclinazione, oltre che per la prosa d'arte, per la matematica e la logica²⁶, e la teoria dell'«unrettbares Ich» del filosofo della scienza Ernst Mach era acquisita alla sua cultura ben prima che Bahr ne facesse il motto dell'impressionismo.

Fattore d'affinità degli elementi del suo cosmo disumanato, in cui tutto diviene festa, spettacolo, quadro, statua, opera d'oreficeria è la bellezza. La Chiesa e il Mondo, che dovrebbero contrapporsi, appaiono in un ideale arazzo in veste di cavalieri di pari rango, che ammirano la bellezza reciproca (p. 78). E nella vicendevole contemplazione della bellezza si esaurisce e si vanifica lo scontro. Al «Wert-Vakuum» si accompagna la «Stil-Demokratie». I vetturini non si distinguono più dai giovani signori.

Quello che a Chandos si rivelerà un cosmo pullulante di elementi che hanno un valore assoluto in sé, refrattario a qualsiasi visione sintetica, mantiene a Vienna, in cui il caos degli stili si concilia non senza grazia, cooptando anche il Kitsch, una parvenza di equilibrio e di armonia. Che tutto sia bello e che tutto abbia un senso fa soffrire Erwin: «In die Stadt zurückgekehrt, litt er unter Wien. Denn was immer zu Wien gehörte empfand er jetzt als bedeutsam» (p. 27).

Stuttgart, Kohlhammer, 1965, p. 115, risconterà in Erwin chiari sintomi di sindrome da depersonalizzazione.

25a. R.M. Rilke, *Gedichte 1906 bis 1926*, Insel, 1953, p. 107.

26. R. Borchardt, *Hofmannsthal*, in: «Die Neue Rundschau», 1954, 65. Jahrgang, pp. 575-576.

Ma la città sembra creare il miracolo della coesione: «Alles hatte seine sinnreiche Schönheit: die Cathedralen des Mittelalters und die grossen gelben Barockkirchen, deren Heilige an Sommertagen sich lässig in den blauen Himmel hinaufwinden, und die kleinen mittelalterlichen Kirchen im Gewirr der Häuser und die armen Kirchen der zwanziger Jahre in der Vorstadt. Alle Heiligenbilder waren schön, die goldenen geschnitzten Heiligenbilder, die niemals leer stehen, und die Heiligen auf den lärmenden Brücken, leuchtend von Blumen, Licht und Farbe, und die stillen Heiligenbilder, die in die Häuser eingelassen sind, in welchen die Dirnen wohnen; alle Häuser waren schön: die schwarzen Paläste mit ihren Dianen und Apollen, die einstöckigen farbigen Häuser der Vorstadt, in denen man des Abends leben sah, und die kleinen Schänken auf dem Land mit dem verwischten Ölbild eines Feldherrn oder eines Künstlers und die Häuser mit riesigen Höfen und gewundenen Durchgängen und einem Gewirr von Stiegen, und die neuen grossen Häuser zwischen ihnen, auf deren kahlen Wänden in der Dämmerung die riesigen bunten Inschriften der Reclame leuchten; und alle Gärten waren schön, die festlichen Gärten der Schlösser mit Statuen, Trophäen und viereckigen Teichen und die öffentlichen Gärten voll Blumen und Musik, und die verstaubten Gärten der Vorstadt, in denen Soldaten und Mädchen mit offenem Mund schlafen; und alle Musik, von der die Stadt durchflossen war, hatte ihren Sinn... Und alle Menschen hatten ihren Sinn; alle Officiere, die eleganten Gardisten und die anderen, die das Haar tief in die niedrige Stirn tragen, und die Einfachen, die nicht elegant sind; und alle Soldaten und vor allem die grossen ernsten tragischen Bosnier; und die Gesichter aller Völker des Reiches, die treuen manchmal leise leidenden Gesichter der Böhmen und die Slowaken mit ihren starren, tiefen, sehnsüchtigen Augen» (pp. 28-30).

Coesione che vacilla subito dopo, quando al protagonista, proprio nel parco di Schönbrunn, metafora del giardino della conoscenza del dandy di fine secolo, tutte le cose che prima erano apparse «sinnreich» si rivelano «nichtssagend» (p. 31).

Col proposito di mettere in luce, in una sintesi retrospettiva, gli aspetti inappariscanti ma più autentici degli anni della sua vita e della sua produzione poetica, Hofmannsthal ha accostato nelle *Aufzeichnungen* il *Garten der Erkenntnis* non solo al proprio *Märchen der 672. Nacht*, ma alle *Verwirrungen des Zöglings Törless* di Musil, vale a dire ad un romanzo ascritto ormai concordemente alle avanguardie²⁷.

27. «...Epoche der Freundschaft mit Poldy (*Kaufmannssohn*, *Garten der Erkenntnis*; vgl. hierzu das zwölf Jahre spätere Buch *Die Verwirrungen des Zöglings Törless!* Das Hauptproblem dieser sehr merkwürdigen Epoche liegt darin, dass Poldy vollständig (ich weniger vollständig, sondern ausweichend, indem ich eine Art Doppelleben führte) das Reale übersah: er suchte das Wesen der Dinge zu spüren, das andere Gesicht der Dinge beachtete er nicht, er wollte es absichtlich nicht beachten, für nichts ansehen (ähnlich

È il problema gnoseologico posto dal nuovo rapporto io-mondo, che nel suo giudizio accomuna, pur su piani diversi, in un ideale ponte librato sulla svolta del secolo, l'opera di Andrian a quella di Musil.

Facendo di Andrian una pietra di paragone per spiegare la propria poetica, Hofmannsthal differenzia con sottile eleganza la sua posizione, sulla base di un rifiuto più ambiguo e meno integrale della realtà esteriore: già nel suo carteggio con Edgar Karg von Bebenburg, risalente alla «Poldyzeit», Tarot riscontra, accanto al simbolo di Narciso, che rappresenterebbe «der Weg zurück», l'ideale del «gentleman», che simboleggerebbe «der Weg nach vorwärts», un'apertura alla vita e alla socialità²⁸.

Nel tentativo di attingere «das Wesen der Dinge», Erwin oscilla tra uno stato di «Weltentfremdung» ed uno stato di «Allverbundenheit» che non lo acquieta²⁹. Ogni apparente punto fermo viene continuamente abbandonato in una romantica Sehnsucht nach Erkenntnis.

Vana è l'illusione del Narciso di fine secolo che la bellezza sia fonte di conoscenza: «...in jeder Schönheit, die seine Seele genoss, fühlte sie einen Schritt zur Erkenntnis» (p. 51). I tentativi di giungere alla conoscenza con il metro di una «fremde Schönheit, die wir nicht verstehen, die sich uns nicht enthüllen und uns nichts geben wird» ammirata solo «weil sie schön ist» (p. 38), la brochiana bellezza «die sich selbst zum Gesetz gesetzt hat», una legge che si svela «als Gesetz ohne Erkenntnis»³⁰, sono destinati a fallire.

L'estrema possibilità di pervenire alla conoscenza si offre ad Erwin nel corso di un sogno, da cui viene destato. Più che a una quasi surrealistica interpretazione del sogno come forma superiore di realtà, ciò si riallaccia tuttavia alla concezione machiana secondo cui «Dove non esiste alcun contrasto la distinzione di sogno e veglia, di apparenza e realtà è del tutto oziosa e priva di valore»³¹. Anche Schnitzler, in cui Freud vedeva una specie di

kann der Zögling Törless das Gesicht der Dinge, wenn sie ferne sind, und das andere wenn sie hart an uns sind, nicht übereinbringen» (1928?), *Aufzeichnungen*, p. 244.

28. R. Tarot, *op. cit.*, pp. 151-152.

29. «...das Geheimnis des Lebens hatte sich ihm über alle Dinge verbreitet und doch verwirren sie ihn nicht; sie waren ihm verwandt, er war einer von ihnen...» (pp. 51-50).

30. H. Broch, *Der Tod des Vergil*, Rhein Verlag, Zürich, 1958, p. 129.

31. E. Mach, *L'analisi delle sensazioni e il rapporto fra fisico e psichico*, Feltrinelli-Bocca, Milano 1975, p. 44.

alter ego, riteneva il sogno solo un'altra forma di realtà e avrebbe voluto che il figlio del mercante nel *Märchen der 672. Nacht* anziché morire si risvegliasse³². Che il desiderio di Erwin morente di riaddormentarsi per conoscere in sogno, non sia meno vivo del desiderio di pioggia, ristabilisce la misteriosa equipollenza del suo mondo³³. Tuttavia c'è un romanzo surrealista del secondo dopoguerra austriaco, che in alcune pagine fa pensare al racconto di Andrian. «In ihren Träumen sind die Menschen der Wahrheit am nächsten»³⁴, scrive Jeannie Ebner in *Sie warten auf Antwort* (1954).

La straniera nella torre del castello apprende con emozione per la prima volta nel sonno il suo nome e sogna: «...den alten Traum der Menschheit dass alles, was benannt wird, damit erst wahres Leben im Geist erhält»³⁵. Ma le più vertiginose intuizioni che all'uomo siano concesse, non giungono, al risveglio, a livello cosciente; rimane il ricordo di «immergrüne Gärten»³⁶, i giardini della conoscenza del sogno. Nominare dovrebbe significare conoscere: «Und mit einem Mal riefen ihn alle bei seinem Namen, und er wusste, dass auf diesen Ruf die Erkenntnis folgen müsse, und er wurde sehr froh» (pp. 57-58).

Il problema della conoscenza si intreccia nel *Garten der Erkenntnis* a quello della lingua. Erwin ha all'inizio troppa fiducia nelle parole degli amici, «denn sie wechselten leichthin gesprochen» (p. 5). La parola ha perduto la sua pregnanza semantica. Come per Törless anche per Erwin comunicare un'esperienza significa già dire qualcosa di diverso: «...und ihre Worte klangen anders als sie gesprochen waren» (p. 32). Ne nascono conversazioni che sono monologhi o che in maniera inquietante procedono «...gleichzeitig mit ihren Gedanken aber einen anderen Weg» (p. 32). Stadio finale è il silenzio, quando dell'interlocutore, reificato in oggetto d'arte, si osservano gli occhi e la bocca.

Parabola della posizione esistenziale di Erwin è quella del gio-

32. *Briefwechsel Hofmannsthal-Schnitzler*, Fischer, Frankfurt am Main, 1964, p. 65 ss., lettera del 26.II.1895.

33. «...doch weil er starkes Fieber hatte, wusste er nicht genau, ob er auf den Regen wartete, nach dem er sich geseht hatte, oder auf den Schlaf, um im Traum zu erkennen. Aber es regnete nicht, er schlief auch nicht ein» (p. 58).

34. Jeannie Ebner, *Sie warten auf Antwort*, Verlag Herold, Wien-München 1954, pp. 103-104.

35. Ivi.

36. Ivi.

vinetto nella caverna, circondato da zolle di terra in cui si trovano tutti i tesori del mondo (p. 28). La parola, capace di trasformarle, la sa un vegliardo timorato di Dio, che egli non troverà forse più nel «Wert-Vakuum». E tra queste zolle indistinte, che nascondono le pietre preziose più disparate, il giovane non sa quali prendere. Ci troviamo di fronte in fondo ad una variante della metafora maeterlinckiana preposta da Musil al *Törless*, del tesoro sommerso di cui le parole non riescono a rendere lo splendore, ma che per questo non cessa di brillare in fondo al mare. Nel suo cosmo indifferenziato Erwin non sa dare agli esseri e alle cose, l'endiadi «die Wesen und die Dinge» è uno dei refrains del racconto, un nome che ne colga e ne riveli l'essenza. Il luogotenente che viaggia insieme a lui per Bolzano, i due giovani che a Venezia vede ogni mattina in piazza S. Marco, resteranno fugaci incontri, perché si accorgerà troppo tardi di non sapere come si chiamano.

La crisi della coscienza dell'io, che è insieme crisi della conoscenza e della lingua, è vissuta nella letteratura austriaca dall'aristocratico³⁷. Il venir meno della fiducia nella parola, la convinzione della sua «indecenza», è insieme il riserbo dettato dall'educazione ed imposto dall'etichetta. Lo stile del racconto è specchio di uno stile di vita. Chi come Andrian non viene mai meno ai dettami di un nobile contegno, nel senso che all'espressione attribuisce George, è anche in arte soprattutto maestro di stile. «È questo – scrive Adorno, citando un brano del carteggio di George con Hofmannsthal – che George sa decantare, oltre alla tecnica, nei suoi discepoli: «Ihnen aber mit Ihrem grossen gefühl für stil muss es doch mindestens zu denken gegeben haben – muss es doch sehr anmutend geschienen haben – diese menschen zu sehen 'die nie mitthaten' 'sich nie öffentlich machten' von so vornehmer haltung wie sie in ihrem Kreis etwa durch unseren gemeinsamen freund Andrian vertreten sind»³⁸. Una problematica che è poi in gran parte quella dell'art pour l'art si risolve compiutamente a livello formale³⁹. Le continue ripetizioni, le riprese e le analogie nei costrutti sintattici, nel costante trapassare dal linguaggio della fiaba a pezosismi fin de siècle, creano un gioco di rispecchiamenti che traduce l'impossibilità dell'esteta a liberarsi del suo narcisi-

37. Introduzione di C. Magris a *Ein Brief*, B.U.R., p. 11.

38. Adorno, *Prismen*, cit. p. 238.

39. Cfr. G. Baumann, *Leopold Andrian*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 1956, Neue Folge, Band VI, XXXVII. Band der Gesamtreihe, p. 162.

simo. Le numerose avversative che come ha osservato Schumacher⁴⁰ correggono continuamente ciò che è stato detto in precedenza, e spesso non lo negano secondo una necessità logica, sembrano voler dire, citando Musil, che tutto potrebbe essere «anders», che «es steckt ja in allem etwas Richtiges».

Quasi uomini «ohne Eigenschaften», i personaggi del *Garten* hanno una qualità ed insieme quella opposta: «Der Clemens war arm und sehr einfach; er war neugierig, verdorben wie ein Gasenbub und fast pathetisch unschuldig...» (p. 22). In una mescolanza di sacro e di profano, Heinrich Philipp che possiede «die grosse Güte der Heiligen» (pp. 13-14), discopre ad Erwin il volto mondano di Vienna, come è sintetizzato nel ritornello: «die Opernbälle, die Sophiensäle, der Ronacher und das Orpheum und der Circus und die Fiaker» (p. 14); la figurina alla Watteau del veturino al Prater è «starr und doch seltsam lebend» (p. 20); sul viso dello straniero c'è «Sanftmut und Bosheit, Furchtsamkeit und Drohung und das ganze Leben, aber wie im Leben zugleich» (p. 35). L'attore, per eccellenza, traduce la molteplicità della vita: la cantante è vecchia e non bella «und dennoch wie ein Mädchen» (p. 13).

Il caos degli stili della Vienna di Broch si realizza in qualche modo nelle metafore e nelle immagini del racconto che stilizzano e trasfigurano di continuo la realtà, pur senza incrinarne l'unità stilistica. Si passa da scene della vita di Gesù alla Roma della decadenza, al torneo dei cavalieri che simboleggiano la Chiesa e il Mondo, ad una festa barocca che è metafora della vita, alla colonna a cui è paragonata l'esistenza della donna di Erwin, una colonna votiva barocca, di cui par di vedere il trionfo di nuvole e di angeli. C'è tutta l'arte del suo tempo. Il corteo trionfale di Carlo VI (sic) che torna a Vienna dalla Spagna fa pensare a Markart; l'amante di Erwin ricorda le fatali figure femminili di Klimt, gli efebi con gli occhi cerchiati di nero sembrano scesi dai quadri dei preraffaelliti, il prato che si trasfonde in lente onde nelle cime dei monti parrebbe un'immagine di un pittore di Worpswede.

Elemento estraneo nello stile della fiaba come nel mondo di Erwin è invece lo straniero, in cui pare prendere corpo la «Weltentfremdung» che percorre il racconto nel continuo ripetersi dell'aggettivo «fremd». Nello scoperto allegorismo di questo perso-

40. H. Schumacher, *op. cit.*, p. 56.

naggio, definito da Erwin «il suo nemico» (p. 55), Tarot riscontra la più palese contravvenzione alle leggi del racconto immaginario⁴¹. Generico simbolo di morte per Tarot, a cui contrappone i simboli di morte del *Tod in Venedig*, perfettamente inseriti nel tessuto narrativo⁴², per Mittner è il proletario austriaco, naturale avversario dell'aristocratico⁴³. Unico autentico antagonista di Erwin, lo straniero mette in pericolo concretamente il suo universo della bellezza. Quando Andrian scrive il racconto, nell'ottobre del 1894, in una manifestazione disciplinatissima i lavoratori attraversano le strade di Vienna chiedendo il suffragio universale⁴⁴. Il rifiuto dello straniero da parte di Erwin è il rifiuto dell'apparentemente introvabile «das Andere», è, come dice Hofmannsthal, un non voler vedere intenzionalmente la realtà. Per influsso dello straniero l'armonica «molteplicità» di Vienna diverrà «minacciosa».

Nel caos degli stili si inserisce allora un'immagine dissonante. L'incubo vissuto da Erwin per le strade di Vienna, quando gli pare che infiniti occhi spalancati lo fissino, o quando si sente disperatamente solo tra una folla indifferente, richiama quadri angoscianti di Munch come *Abend auf der Karl Johann Strasse* o *Angstgefühl*. Sono opere rispettivamente del 1892 e del 1896, ma il clima è già quello da cui nascerà l'urlo degli espressionisti.

L'ambiguo idillio del *Garten der Erkenntnis* non è tuttavia turbato più che per un attimo. Riprende il dominio il contegno, lo stesso che permette a Chandos di continuare a svolgere le sue mansioni, quasi meccanicamente, in piena crisi esistenziale. Erwin morirà pacificato. Il suo trapasso non è quello del figlio del mercante nel *Märchen der 672. Nacht*, che muore kafkianamente «wie ein Hund» per il calcio di un cavallo, il cui muso somiglia al volto di un povero. Non è neppure la fine difficile di Niels Lyhne, che, ferito a morte, in una situazione ben più concretamente tragica, poco prima di spirare, vaneggia di una sua armatura e del desiderio di morire in piedi⁴⁵. La sua morte segna il naturale esaurirsi dell'attesa in una vita che altro non è se non un «einsamer Tod»

41. Tarot, *op. cit.*, p. 325.

42. Ivi.

43. L. Mittner, *Andrian*, in *Storia della letteratura tedesca. Dal Fine Secolo alla Sperimentazione*, Einaudi, Torino 1973, p. 1015.

44. A.J. May, *La Monarchia Asburgica* (1968), Il Mulino, Bologna, 1973, p. 453.

45. «Endlich starb er den Tod, den schweren Tod», *op. cit.*, p. 28.

(p. 57). E nell'istante della fine «der Erwin» è per la prima volta «der Fürst» (p. 58), portatore del suo destino e del suo fallimento come rappresentante di una classe sociale.

Si conclude così la quète del mistero della vita del Narciso di fine secolo, che non ha nulla di medievale, come voleva Du Bos⁴⁶, ma è la quète impressionistico-simbolistica dell'io del nobile austriaco sull'orlo della dissociazione alla ricerca di se stesso⁴⁷. Come l'impero austro-ungarico, l'io di Erwin, ripetendo la celebre espressione machiana, non si può salvare.

Il giardino della conoscenza si rivela quindi un hortus conclusus, da cui come dal giardino del Tiziano di Hofmannsthal la realtà è intenzionalmente esclusa. Ed è idealmente il parco di Schönbrunn con la sua natura artificiosa, le sue statue e le sue vasche, nelle cui acque si specchia Narciso. Proprio qui, dove la «sensibilissima» amica di Hofmannsthal si turba, scorgendo anche solo per un attimo, da lontano, «die öden, gefängnishaften grossen Vorstadthäuser»⁴⁸ il poeta diciottenne, come raccontò a Charles du Bos, aveva scritto la storia di Erwin. La più suggestiva metafora dell'esistenza è, nel racconto, l'attraversamento del parco di un castello che appartiene ad altri, guidati da servi estranei, da cui dipendono le bellezze che ci fanno vedere e la rapidità con cui vi passiamo davanti.

Giardini carichi di significati simbolici caratterizzano del resto la letteratura austriaca⁴⁹, a cominciare da quello del *Rosenhaus* nel *Nachsommer* di Stifter, di cui nel *Garten* appare una volta un'immagine significativa: «...dann schaute durch das Fenster die Landschaft herein...» (p. 25), dove l'umanizzarsi della natura sottolinea il disumanarsi dei due amici che si guardano, chiusi nella «Rüstung» (p. 37) della loro «unfruchtbaren Schönheit» (p. 25), senza poter pronunciare una parola che sia di aiuto all'altro.

Nel polveroso e pur splendido giardino rococò del *Prolog zu dem Buch Anatol* di Hofmannsthal si recita ancora la commedia della vita.

Nei vecchi parchi dei castelli ormai disabitati di Trakl, dove il

46. C. Du Bos, *Leopold Andrian*, in *Approximations*, Quatrième Série et Cinquième Série, Editions Corréa, Paris 1948, pp. 143-171.

47. K. Kraus, *Die demolierte Literatur*, in *Das Junge Wien* I, cit., pp. 647-664.

48. H. v. Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, pp. 156-157.

49. C.E. Schorske, *The transformation of the garden*, in «American Historical Review», 1967, p. 1306.

marmo delle statue si è ingrigito e corrosivo, alitano già il declino e la morte e si consuma il mito absburgico. Nel giardino di Trakl è autunno, in quello di Andrian è idealmente piena estate, un momento supremo di ebbrezza e di stordimento che precede il declino. La sua Vienna, scriverà, ricordando Hofmannsthal, ci appare immediatamente prima della rovina operata dalla «barbarie moderna»⁵⁰. Sebbene non mancassero già allora voci contro l'esagerato «Jammern über den Verfall Wiens»⁵¹ insieme alla protesta per il fatto che fossero favoriti ovunque i nobili, per il romanticismo che dominava in politica e per la scomparsa in Austria delle libertà civili.

La fine del giardino simbolico potrebbe essere segnata dallo scoppio provocato intenzionalmente con una carica di esplosivo dall'espressionista Kokoschka⁵² in un giardino pubblico frequentato dalla buona borghesia, ideale parallelo a quel colpo del 28 giugno 1914, che in un attimo mandò in pezzi il mondo della sicurezza di ieri. Anche se poi egli si sentirà bandito dall'Eden ed anelerà a ritornarvi.

Proprio in prossimità e nel corso della prima guerra mondiale, che col crollo dell'impero segna la fine del loro mondo, si ebbe significativamente un riavvicinamento tra Andrian ed Hofmannsthal, se di riavvicinamento si può parlare in un rapporto d'amicizia tanto profondo. Console generale a Varsavia, Andrian favorisce in qualche modo il ruolo di Hofmannsthal quale portavoce politico-culturale dell'Austria, organizzando per lui una serie di conferenze. In *Die letzten Tage der Menschheit* Kraus appunta i suoi strali contro l'inestinguibile estetismo dei due amici, rappresentandoli nel pieno della guerra non vicino ad un fuoco di bivacco, come li immagina Bahr, ma in un ufficio militare di assistenza, mentre Andrian si appresta a declamare Baudelaire⁵³.

Nel 1918, con una decisione in cui motivi di carattere pratico, quali la speranza di vedere rappresentate le proprie opere al Burgtheater si mescolano a motivi d'origine sentimentale, Hofmann-

50. L. Andrian, *Erinnerungen an meinen Freund*, in Hofmannsthal, *Der Dichter im Spiegel der Freunde*, Hrsg. v. H.A. Fiechtner, Francke Verlag, Bern und München, p. 70.

51. K. v. Thaler, *Aus Wien*, in «Deutschland. Wochenschrift für Kunst, Literatur, Wissenschaft und soziales Leben», Nr. 2, 12.10.1889, pp. 31-32, cit. da *Das Junge Wien*, 1887-1902, Nimeyer 1976.

52. O. Kokoschka, *Aus der Jugendbiographie. Schriften 1907-1955*, ed. H.M. Wingler, München, 1956, pp. 21-46.

53. K. Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, op. cit., pp. 146-148.

sthal caldeggia la nomina di Andrian a sovrintendente di quel tempio della cultura viennese all'ombra della monarchia, in cui entrambi precocissimi frequentatori avevano ricevuto le prime indelebili impressioni. Dopo pochi mesi, con la fine dell'impero, Andrian abbandonò l'incarico, per il quale tra l'altro pare fosse poco dotato.

L'evoluzione di Hofmannsthal a cominciare dal 1918, quale appare in *Der Schwierige*, *Das Salzburger Grosse Welttheater* e *Der Turm*, la sua sempre più sentita esigenza di ristabilire un ordine da contrapporre al tangibile crollo dei valori, procede parallelamente a quella di Andrian, che si manifesterà più tardi, ma in maniera più clamorosa.

Il silenzio che Andrian fece seguire al *Garten der Erkenntnis*, interrotto da pochi saggi di carattere prevalentemente politico e dalla poesia *Dem Dichter Österreichs*, dedicata ad Hofmannsthal, ispirò a Borchardt la metafora di un lungo sonno destinato a guarirlo⁵⁴. Di quali proporzioni fosse stata la crisi che lo aveva travagliato, lo dice l'opera che appare solo nel '30, *Die Ständeordnung des Alls*. Il crollo del nobile austriaco aveva rappresentato per Andrian il fallimento dell'uomo tout-court; nella fine dell'impero egli aveva intravisto letteralmente «die letzten Tage der Menschheit». Ritiratosi a vita privata, non solo per difficoltà obiettive a trovare una nuova occupazione, ma quasi non gli fosse più possibile un qualsiasi inserimento nel cosmo sconvolto, l'anno 1918 è per lui una sorta di anno zero. In *Die Ständeordnung des Alls* egli costruisce un sistema metafisico di carattere tomistico, nel quale ridà all'io dissociato, travolto e sconfitto dal mondo esterno, la posizione che gli compete nel cosmo, una posizione di dignità e di supremazia, insieme alle nature angeliche, nei confronti degli altri esseri rispetto a Dio. «Das Wissen vom Rang ist die Vollendung der Erkenntnis»⁵⁵ è la conquistata chiave della conoscenza. L'affermazione, che si riferisce a gerarchie metafisiche, potrebbe riportarsi a concrete differenze sociali. La bellezza acquista ora una base etica: «Nur wer das Gute sucht, wird beharrende Schönheit finden»⁵⁶. Il tema dell'ordine, oscil-

54. «...und wenn ich hier den orestischen Namen Leopold Andrians mit der leisen Stimme anrufe, die den Schlaf des Heilenden ehrt, so geschieht es, um eine künftige, genauer abhandelnde Erörterung ihre Pflicht gegen den *Garten der Erkenntnis* zu lehren», R. Borchardt, *Rede über Hofmannsthal*, op. cit., p. 93.

55. *Die Ständeordnung des Alls*, op. cit., p. 98.

56. Ivi, pp. 261-262.

lante tra vecchio ed eterno, socio-politico e metafisico, che è un motivo costante della letteratura austriaca da Grillparzer e Stifter fino ai rappresentanti contemporanei delle avanguardie (basti pensare all'ordine gerarchico del castello in *Die Pfirsichtöter* (1973) di A. Kolleritsch)⁵⁷ trova in quest'opera filosofico-teologica l'espressione più assoluta. Con *Österreich im Prisma der Idee. Ein Katechismus der Führenden*, apparsa nel 1937, un anno prima dell'Anschluss, si ha l'impressione che per Andrian dopo l'apparente rivolgimento si chiuda un cerchio. L'esigenza metafisica dell'autore si precisa in quella che Magris ha definito «metafisica absburgica»⁵⁸. Dall'estetismo non esce veramente passando al «du», ma idealmente a quel «wir»⁵⁹ col quale nell'empito della passione patriottica interviene già nella narrazione del *Garten der Erkenntnis*. È, lo dice egli stesso, un «Kulturich»⁶⁰, un «erweiterter Egotismus»⁶¹, per cui Broch ha parlato di «Kollektiv-Narzissmus» che «Hauptinstrument aller Politik- sich als Gruppenbewusstsein äussert, als 'Nationalbewusstsein', als 'Klassenbewusstsein'»⁶².

Come il mito del Narciso fine secolo era stato narrato idealmente in un salotto, così la dissertazione storico-politico-filosofica intorno all'Austria, alla sua funzione e al suo destino, che è argomento del libro, si svolge in forma di dialogo platonico, iniziatosi una sera di primavera del 1935 fra il Volksgarten e il Michaelerplatz e protrattosi fino a tarda notte in un palazzo patrizio. Erwin, poeta cinquantenne, uno dei personaggi, è idealmente l'Erwin del *Garten der Erkenntnis* ormai maturo, che non passeggia solo per i vicoli di Vienna, ma in compagnia di tre figure appartenenti più che mai al mondo del racconto giovanile e alla matrice culturale di Andrian: un padre gesuita, un nobile di nome Heinrich Philipp, e un ufficiale della guardia nazionale, che ha appena tenuto agli ex-allievi del collegio gesuita di Kalksburg un discorso sulla grandezza dell'Austria e degli Asburgo.

57. W. Weiss, *Zum Beispiel ein allegorisches Schloss. Ordnung in der österreichischen Literatur, im Umkreis der Tausend-Jahr-Feiern betrachtet*, in «Die Presse», 4/5 September 1976, p. 33.

58. C. Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, p. 273.

59. Cfr. *Garten*, p. 18 e p. 46.

60. *Prisma*, p. 126.

61. *Ivi*, p. 261.

62. H. Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, op. cit., p. 115.

La cultura che viene difesa nella disputa sulla Kultur contrapposta alla Zivilisation è ancora fondamentalmente la «Cultur die sich bespiegelt». Il rifiuto radicale e paradossale del presente si appunta tra l'altro contro il progresso tecnico, livellatore e spoezzante: la luce elettrica limiterebbe «das ästhetische Vermögen des Auges»⁶³. È la stessa fuga dalla realtà delle prime composizioni poetiche di Andrian, romantica poesia del crepuscolo e della notte, perché il «beseelter Reiz»⁶⁴ delle cose impallidisce alla luce meridiana e le rivela «grell gemein und nüchtern»⁶⁵.

La rottura con il passato ha segnato per Andrian l'irruzione della barbarie, termine che con l'affermarsi trionfale del nazismo acquista una sua tragica obiettività. In un sogno astorico ed in una chiusura più che mai totale alla realtà, l'unica possibilità di salvezza gli appare il ripristino dell'ordinamento monarchico e del ruolo preminente della nobiltà⁶⁶. L'opera si conclude col grido «Hoch der Kaiser, hoch Österreich!», dove il ricordo del finale di *König Ottokars Glück und Ende* era forse legato al desiderio impossibile di ristabilire, come Kaiser Rudolf, l'ordine turbato. Di fronte al pericolo del dilagante pangermanesimo Andrian propugna come strumento primo di diversificazione nei confronti della Germania una lingua che nella forma scritta renda tangibili le diversità così palesi in quella parlata. Quasi prevedesse questi sviluppi, Kraus in *Die letzten Tage der Menschheit* aveva fatto esprimere il «poeta austriacissimus» con un forte accento dialettale⁶⁷. Essere venuta meno al compito di affermare la propria originalità in campo linguistico, pare ad Andrian l'autentica sconfitta della nobiltà ed una delle cause determinanti della decadenza della cultura austriaca. Qui meraviglia che Andrian, il quale aveva seguito

63. *Prisma*, p. 81; la diffusione della ferrovia avrebbe inoltre ridotto la gioia di viaggiare, rendendo troppo facile il vagabondare di Erwin che nel *Garten der Erkenntnis* non era solo desiderio «nach neuen Dingen und neuen Wesen» ma attesa di «Zufälligkeiten, Schmerzen und Enttäuschungen der Reise», p. 51).

64. «Der Feste Süßigkeit...» in *Leopold Andrian und die Blätter für die Kunst*, Hrsg. und eingel. von W. Perl, Dr. Hauswedell & Co., Hamburg 1960, p. 71.

65. Ivi.

66. «Was in diesem Lande an Kultur war, ist vom Kaiserhaus und vom Adel ausgegangen oder durch sie ermöglicht worden. Im Umsturz ist zugleich mit der Dynastie und dem Adel auch unser Kulturgebäude zusammengebrochen. Deshalb vor allem bin ich Monarchist», *Prisma*, p. 50.

67. «Der Poldi (heisse, dunkle Stimme); Gu'n Tog, du Hugerl, weisst nix vom Bahr?... Du Hugerl is wohr dass der Bohr in dem Jahr noch nicht do wor oder is er gor eingerückt?», in *Die letzten Tage der Menschheit*, op. cit., p. 148.

con tanta attenzione la produzione dell'amico, non vedesse nello *Schwierige* una magistrale realizzazione di ciò che propugnava. Come si apprende dal suo carteggio con Hofmannsthal, dopo la pubblicazione di *Die Ständeordnung des Alls* egli aveva sempre invano tentato di tornare definitivamente alla poesia. Il vate del nazionalismo austriaco, auspicato nell'opera, è il poeta di sempre vivi sentimenti monarchici che sappia ritrovare ed imporre la parola.

ROSA ARCINIEGA E IL COSMOPOLITISMO NEL ROMANZO PERUVIANO

Un momento interessante è quello che, a partire dalla seconda decade del nostro secolo, segna l'evoluzione della narrativa peruviana. Fino allora avevano dominato nella letteratura sudamericana, sotto la spinta e la suggestione del romanzo russo e di quello nordamericano, il realismo ed il naturalismo, l'uno e l'altro radicati nella tradizione popolare e nazionale. «Del fiorito giardino del modernismo restavano solo foglie appassite, cigni pietrificati, ceneri di driadi e principesse»¹. Si scorgevano nell'aria nuovi segni, strettamente legati ai recenti avvenimenti storici – la prima guerra mondiale e la rivoluzione russa – che stimolavano artisti, pensatori, poeti, scrittori a ripiegarsi su se stessi, a guardare l'uomo nella sua solitudine, per riscoprirne il volto terribilmente alterato e sfigurato dalla lotta che l'industrializzazione, l'esaltazione del potere economico da una parte, le piaghe sociali, le miserie morali pullulate ai margini del benessere dei pochi, dall'altra, gli dichiaravano. Disagio morale e materiale, crisi del pensiero filosofico combattuto tra positivismo, idealismo, pragmatismo, attualismo, aspirazione alla dignità dei rapporti sociali e umani, passaggio dall'eroico alla inquietudine, dalla fede nell'azione alla perplessità, dalla fiduciosa baldanza alla scontentezza. E su tutto la tragica consapevolezza di una frattura storica, di una dilacerazione della società per cui l'arte si svolge ora dalla rappresentazione della realtà esterna, colta nella crisi delle strutture e dei rapporti sociali, all'analisi dei riflessi di quella crisi nella coscienza dell'uomo.

Alla ideologia socialista applicata nel campo dell'arte, alla necessità del rinnovamento artistico che restaurasse il senso estetico nelle masse, l'elevazione della cultura del popolo – Ruskin, Morris, Hauptmann, Sudermann – si accompagnano quelle manifestazioni che in letteratura, in filosofia, in arte portano gli stessi segni di rinnovamento, con la tensione esistenziale, che, a livello etico,

1. Mario Castro Arenas, *La novela peruana y la evolución social*, Lima, s.d., p. 189.

critico, artistico, troverà nelle voci di Péguy, Chesterton, Camus, Sartre, Pirandello, Eliot, Brecht, Conrad, Shaw, Wedekind, O' Neill, Masters, la denuncia della crisi dell'uomo moderno, mentre si fa strada la critica demolitrice nei riguardi delle istituzioni sociali, delle realtà esterne, della morale ufficiale, della mentalità ipocrita, lo sdegno per la schiavitù morale e materiale della massa che infine trionfa sull'individuo, la teoria della disumanizzazione dell'arte come mezzo e non fine, la proposta di nuove forme di narrativa e di linguaggio, la mediazione tra il romanzo ottocentesco e quello del '900, tra la narrativa straniera e quella nazionale. Questo il quadro culturale che favorisce e determina l'evoluzione del romanzo europeo dal decadentismo di fine secolo a quello contemporaneo.

Che succedeva, frattanto, nell'America Latina e nel Perù, in particolare? La risposta ci viene dal critico spagnolo Luis Monguió: «Nelle circostanze storiche della prima metà del secolo xx – egli scrive –, tra gli anni delle guerre mondiali specialmente, nell'Ispanoamerica di latifondisti ormai senza paternalismo e di braccianti non più rassegnati e sottomessi, di grandi imprese anonime internazionali e di sindacati operai, di teorie poste in voga tra 'quelli che stanno sopra' – 'la patria nuova', 'il governo forte', 'il corporativismo', 'il nazional-socialismo' ecc. – e di sostenitori delle teorie sulla distruzione della ricchezza tra quelli 'che stanno sotto' – 'l'agrarismo', 'il collettivismo', 'il socialismo', 'l'asprismo' –; in una Ispanoamerica di 'seismi' sociali, come quello del Messico, di popoli in ebollizione, era scomparsa la comunanza di ideali che avevano dominato il pensiero del secolo xix (nel quale persino i conservatori s'impadronivano del potere in nome della Libertà e del Progresso), per dare posto alle varie ideologie che non sono se non il riflesso dei molteplici interessi di gruppi sociali che hanno preso conoscenza della propria identità e dei propri antagonismi.

Le forme letterarie dovevano riflettere questi conflitti e le divergenti soluzioni offerte dagli uni e dagli altri. Perciò apparvero i romanzi di rivendicazione agraria, indianista, o – in posizione subcoscientemente reazionaria – i romanzi che descrivono la vita in un passato mitico e migliore, o, infine, i romanzi che trovano sempre una soluzione a base di una mistica etnica più o meno capricciosa. Il romanziere ha il pensiero e l'arte tendenti alla partigianeria e nell'Ispanoamerica del nostro secolo le manifestazioni,

in questo senso, sono andate moltiplicandosi con l'accrescersi degli interessi e delle opinioni»².

Questa visione d'insieme del Monguió, come osserva M. Castro Arenas³, cade a proposito per quel che riguarda il panorama letterario-sociale del Perù, dal 1920 ai nostri giorni. Ma è necessario porre delle riserve per il periodo particolare che va dal 1920 al 1930, proprio perché in quel periodo gli scrittori peruviani, alla ricerca di nuovi modi, seguirono varie tendenze che non s'incontrarono se non a metà con la strada battuta, poi, decisamente, dagli scrittori posteriori al 1930. Per la precisione, il gruppo del 1920-1930, al contrario degli altri gruppi successivi, non si cimentò con la problematica sociale, se non in modo embrionale.

Tra i narratori peruviani del '20, alcuni continuarono la strada del romanzo e del racconto regionalista, iniziata dai ben individuati post-modernisti – López Albújar, Valdelomar, De la Puente –; altri imitarono la prosa poetica abbagliante delle avanguardie europee; non mancò chi continuò a trarre materiale e motivi d'ispirazione dal patrimonio storico o chi spolverò dal sonno letargico della provincia temi per descrivere angustie, preoccupazioni, passioni di uomini e di donne di altre latitudini, di altri cieli.

La dicotomia romanticismo-realismo o romanticismo-naturalismo, signoreggiante nella narrativa del secolo XIX, andrà, grado a grado, perdendo il suo potere di fronte all'avanzata delle nuove scuole che vanno assimilando la rivoluzione estetica del vecchio continente. Sorge una narrativa che si fonda nella coscienza più profonda dei fattori propri e degli elementi che intervengono nel mondo animico e nella vita dei personaggi. Lo scrittore, perseguendo il filo del sentimento personale, darà una visione della vita, non più oggettiva, ma soggettiva, avvalendosi della inclinazione sempre crescente verso i temi urbani, sino ad ora trascurati per il prevalere del mondo rurale; la estrazione geografica e sociale acquisterà maggiore rilievo per rilevare il volto dei personaggi, per costruire il racconto sulla percezione della vita; si scopriranno cioè, non le province, le regioni, i paesi, ma i tipi umani e sociali che in essi e da essi muovono; l'indigenismo tenderà a confondersi e integrarsi unitariamente con gli uomini di altri paesi, di altri continenti per lottare contro il bisogno, contro la realtà, per

2. Luis Monguió, *Reflexiones sobre un aspecto de la novela hispanoamericana actual*, Mexico 1958, *passim*.

3. M. Castro Arenas, *op. cit.*, p. 190.

affermare la presenza nella vita, la dignità dell'uomo. Aspetti sociali e umani determineranno l'atmosfera grigia dalla quale sono avvolti i *Paco Yunque* di César Vallejo, *Los buenos hijos de Dios* di César Falcon e i protagonisti dei romanzi e dei racconti di Diez Canseco, Fernando Romero, Ciro Alegría, José María Arguedas.

Ad accentuare questo senso di integralità, di unitarietà, che supera il regionalismo, l'indigenismo e si affacciò al cosmopolitismo, è, tra le scrittrici che hanno impresso una nota degna di considerazione nella letteratura peruviana degli anni 30, Rosa Arciniega, precorritrice, secondo il Nuñez⁴, di quella fioritura del romanzo spagnolo contemporanea che ha rivelato tante altre scrittrici di merito.

Il «cosmopolitismo» del romanzo della Arciniega ha trovato un facile coagulo per varie ragioni: anzitutto, la sensibilità personale della scrittrice e la sua disponibilità ad accogliere le sollecitazioni estetiche che provengono da oltre Ande, poi, la particolare permeabilità allo sboccio di quella stirpe di romanzieri europei viaggiatori, soprattutto francesi (Paul Morand), e di narratori spagnoli che, a partire dal 1930, «aerò il vecchio realismo attaccato all'ambiente locale»⁵ ed infine, l'esperienza diretta che Rosa Arciniega fece, soggiornando, a lungo, in altri paesi del Sud-America e in Europa, come addetto culturale dell'Ambasciata del Perù in Argentina e in Ispagna.

È opportuno conoscere, prima di analizzare la sua opera, le idee che la scrittrice espone, come teoria o estetica del romanzo, nel prologo di uno dei suoi primi lavori: *Engranajes*.

«Definire, teorizzare, è, oggi, la prima preoccupazione di qualsiasi artista. Definire, teorizzare artisticamente, equivale a stabilire una posizione, non importa quale. Ma teorizzare, definire sono propri del filosofo. Creare l'opera e definirsi in essa è proprio dell'artista. Non vale la pena – dice il più progressista dei pittori – avere distrutto il sistema antico per rimanere con i pennelli in aria, facendo letteratura. Non vale la pena – diciamo noi – aver purificato con il fuoco la letteratura dai suoi grandi peccati, per restare, ora, con la penna in aria di fronte alle strade vergini che nuovamente si aprono... Trovare l'individuo raro, il 'caso psicologico', può essere opera di raccoglitore, di realizzatore. Creare

4. Estuardo Nuñez, *La literatura peruana en el siglo XX*, México 1965, p. 120.

5. M. Castro Arenas, *op. cit.*, p. 199.

‘l’uomo – milioni di uomini’, il ‘caso – milioni di casi’ significa comprendere in una sola le inquietudini dell’umanità. Cantare queste inquietudini in endecasillabi sarebbe proprio dei tempi dell’epopea. Ridurle alla massima semplicità, denudarle di ogni accento epico significa allinearsi con quest’epoca di ‘non eroismo’. Passare attraverso di esse rapidamente, scalfendole, vuol dire sostenere la lotta contro la pesantezza dell’ambiente, non indicare il luogo dell’azione, vuol dire collocarle nel mondo intero. Qua e là, in molte parti, si annuncia l’arte nuova con un sorriso. Spogliare l’arte di quei drappi neri vuoti e insinceri – di cui era stata coperta – è la grande certezza di un’arte nata da poco che sorride sin dalla culla»⁶.

Ecco, dichiarato in queste premesse, il significato del «cosmopolitismo» di R. Arciniega, che cristallizzerà nei suoi romanzi e la collocherà all’avanguardia del rinnovamento della narrativa peruviana, legando quest’ultima a quel fermento e a quella lievitazione di idee che in Ispagna andava sostenendo nella sua estetica Ortega y Gasset e che trovavano corpo nella struttura, nell’atmosfera cosmopolita dell’Europa galante del romanziere e diplomatico Paul Morand, nonché nell’emozione contrastata dell’umorismo e del sorriso degli intellettuali e stilisti neoromantici, come Antonio Espina.

Motivi teorici e motivi formali, in realtà, ricreano tutto un ambiente e una situazione culturale della quale Arciniega si fa portatrice nella espressione della sua arte. «Nella concezione dell’uomo-massa o del caso – milioni di casi – come *dramatis personae*, c’è la ripresa ideologica dell’Ortega y Gasset e dei mistici russi della rivoluzione. Era l’aria socialista, lievemente bolscevica, dell’epoca. Però, bisogna precisare che a R. Azciniega queste idee interessavano soltanto dal punto di vista artistico. Il romanzo impegnato, il romanzo militante sarebbe venuto con la generazione seguente alla sua»⁷. Quando l’Arciniega pubblicò, quasi simultaneamente, nello stesso anno 1931, i due romanzi – *Engranajes* e *Jaque-mate* – si levavano già i gridi dei cultori di quello che Eugenio de Nora chiama «romanzo intellettualista, lirico e disumanizzatore»⁸. Da essi la narratrice peruviana trasse l’atteggiamento

6. R. Arciniega, *Engranajes*, Madrid 1931, Prologo.

7. M. Castro Arenas, *op. cit.*, p. 200.

8. Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea* (1827-1960), cap. V, pp. 188-247, Madrid 1948.

lirico che era il *leit-motiv* stilistico e la disumanizzazione intellettualista concepita in termini orteghiani, mentre dalla matrice socialista si lasciò spingere a guardare alla standardizzazione dell'uomo, alla ricerca dell'uomo – milioni di uomini.

È chiaro che, proprio per queste risonanze di carattere internazionale e per il sapore di avanguardia, di ultraismo, l'opera di Arciniega si colloca tra le più indicative di quel processo evolutivo che gradualmente porta la narrativa peruviana ad uscire dai confini territoriali per immettersi nel grande alveo della letteratura mondiale.

L'analisi delle principali opere e le osservazioni stilistiche comuni ad esse ci daranno la possibilità di acquisire dati più illuminanti sulla collocazione della scrittrice nel panorama della letteratura ispanoamericana.

Due momenti, con stacchi ben delimitati, si rilevano nella produzione di R. Arciniega: il primo è quello dell'abbandono del mondo proprio della narrativa sudamericana, ossia della realtà indigena, regionale, per attingere a un mondo diverso, più vasto, più modernizzato, gravitante verso l'occidente. È il periodo dei primi romanzi – *Engranajes*, *Jaque-Mate*, *Mosko-Strom*, *Playa de vidas* – pubblicati a partire dal 1931 sino al 1940. In essi si avverte lo sforzo per il dominio della nuova tecnica del romanzo, la ricerca di un linguaggio più duttile e accondiscendente alla narrazione, l'acquisizione di elementi formali che frenino l'eccesso di sentimentalismo e intellettualismo comuni ai narratori del periodo del decadentismo.

Il secondo momento è quello della conversione ai temi e alla voce della sua terra, con la commozione profonda per le figure dei protagonisti della storia del suo paese. Nasce, quindi, la serie delle biografie romanzate, ispirate agli avvenimenti storici, alla suggestione stimolante dei «próceres» dell'America Latina: *Francisco Pizarro*, *Don Pedro de Valdivia*, *Dos rebeldes españoles en el Perú*, *Pedro Sarmiento de Camboa* e *Ulises de América*. Conciliando il dato storico con l'elemento immaginario, alla maniera degli Zweig e degli Strachey, l'Arciniega riesce ad estrarre dalla storia il succo vitale per dare vita ai personaggi, per coordinare le loro gesta, per concatenare gli avvenimenti e avviare i loro passi con scioltezza e veridicità, per imprimere loro il profilo umano⁹.

9. E. Nuñez, *op. cit.*, pp. 120-121.

La minore difficoltà inventiva che questo genere letterario presenta, la passione che si nutre del sentimento, fanno sì che, stilisticamente, in queste opere la scrittrice raggiunga migliori esiti. L'espressione è più matura, meno fredda e astratta che nei romanzi; la lingua, fatta più docile, appare libera da ingerenze cerebrali. Ma è dei romanzi che dobbiamo occuparci per vedere i connotati e i segni caratteristici del «cosmopolitismo» della narrativa di Arciniega.

Il primo, in ordine cronologico, come abbiamo detto, è: *Engranajes* (1931). Il titolo è molto emblematico. Esso vuol dire che le vite umane sono ingranaggi nella grande ruota del lavoro. È la visione dell'operaio, dell'uomo assoggettato dalla tecnica, prima in un forno di fonderia, poi nelle miniere, nei magazzini, nelle fabbriche. L'uomo mutato in anonimo pezzo, in semplice numero dell'ingranaggio industriale. «L'uomo – milioni di uomini» appare nella schiacciante pienezza della privazione economica che serra il suo orizzonte mentale. Il tema ci ricorda il film di Chaplin «Tempi moderni», dove questi, con sferzante ironia, descrisse la terribile condizione umana dell'operaio industriale. Rosa Arciniega ci dà la versione dello stesso problema, con una malinconia oscura, nera, irredenta, mostrando l'orrore delle ingiustizie sociali: fame, malattie, prostituzione.

La novità del romanzo consiste nell'aver aperto delle vie nuove, e cioè quelle dei grandi conflitti sociali, alla narrativa peruviana. Non si tratta, però, di un romanzo di propaganda politica: Manuel, il protagonista, è un borghese proletarizzato; alla fine vorrà distruggere con le bombe tutto l'ordine esistente, non per redimere il popolo, ma per instaurare il nulla. Il romanzo tiene fede alla teoria dichiarata nel prologo, di non indicare il luogo dell'azione, che potrebbe svolgersi in una qualsiasi parte del mondo. Ma, nelle allusioni alle bettole, ai ritrovi, alla psicologia dei personaggi, traspare l'atmosfera spagnola e comunque di una qualsiasi nazione industrializzata.

Quanto ai rilievi di carattere estetico, si nota un ritmo rapido, semplice; una sintassi nervosa che fa a meno della frase, affidandosi alla reiterazione contrappuntistica del soggetto con l'aggiunta di aggettivi, come, per esempio, quando Manuel descrive la morte del suo compagno Jiménez, dopo aver seguito le angosciose ore della sua malattia, in un ambiente di solitudine e di miseria.

«Lloran todos, menos yo... Están secos mis ojos, seca mi gar-

ganta, mi espíritu. Lo vedo todo como en sombras, borrado, esfumado... Llegan unos hombres. Ponen la caja en un coche, en un pobre coche tardo y maltrecho. Empieza a andar; solo! Y yo detrás! Solo también! Frente a la muerte! Estamos en un campo. Cruces... pequeñas cruces. Mausoleos... grande mausoleos... Lápidas... Dedicatorias... Palabras! Palabras! Palabras!»¹⁰.

La digressione sociale, che frequentemente rompe il dialogo e la narrazione – vedi le imprecazioni contro il mondo che trascina alla miseria (p. 216) –, contro la tirannia del bisogno che piega il corpo e le energie fisiche, lasciando che la materia mortifichi lo spirito (p. 199), contro gli stessi sindacati e la casa del popolo che, nonostante i loro migliori intenti, finiscono con l'essere travolti dal sistema (p. 189), assume il valore di scettica rassegnazione all'ineluttabile destino dell'uomo, dandoci, nella conclusione del romanzo, la sensazione di un discorso moralizzatore, sentitamente valido, ma insufficiente, artisticamente, a colmare la mancanza di passioni, di caratteri, di personaggi cui il romanzo non ha dato vita, forse per un presunto anonimato che l'uomo – milioni di uomini –, il caso – milioni di casi – esigono.

« Oh, mundo, mundo, mundo! Adónde vas? Qué ves! Qué persigues? Podréis, oh sabios, acumular palabras y palabras hasta construir pirámides de volúmenes. Podréis, desde el púlpito, pronunciar la palabra 'Dios'. Desde la tribuna las palabras 'Igualdad', 'Fraternidad'. Desde los rascacielos, las palabras 'Progreso', 'Civilización'. Ninguno acertaréis a grabar estas tan sencillas: 'Liberación, Felicidad'»¹¹.

Proteste verbali che concludono nel gesto anarchico, romantico dell'impugnare «la piqueta para demoler, la tea para incendiar, la bomba para destruir»¹².

Jaque-Mate c'interessa più da vicino, perché si tratta della caricatura biografica di Mussolini.

L'assunzione di un tema completamente alieno da quelli propri della narrativa peruviana, ambientato in una sede internazionale in cui fanno spicco gli avvenimenti della fine della guerra mondiale, la Conferenza del disarmo, in particolare, con i contorni della letteratura e del giornalismo dell'epoca, dà una prova di quel

10. Rosa Arciniega, *Engranajes*, Madrid 1931, p. 224.

11. *Ibidem*, pp. 226-227.

12. *Ibidem*, p. 227.

cosmopolitismo che è fonte d'ispirazione dei romanzi di Rosa Arciniega.

Un grande rilievo, come era da immaginare, ha, nello sviluppo della narrazione, l'ambiente italiano, riecheggiante nella evocazione di nomi e di pseudonimi che si riferiscono a personaggi dell'epoca (Dino Borgioli potrebbe essere il D'Annunzio delle *Laudi del mare*, Gabriel e Adela raffigurano i genitori di Benito, Enrique Vivaldi, protagonista del romanzo, è Mussolini).

Dopo un'introduzione che serve da sottofondo a tutto il libro, per l'amara, sarcastica conclusione della scrittrice a proposito dell'amministrazione della giustizia, in questo mondo, e dei giudici che, contro ogni considerazione umana delle cause che spingono l'uomo alla miseria morale, scaricano la loro coscienza sulla legge, l'Arciniega ricostruisce la biografia di Mussolini, seguendolo dai primi passi, quando ancora era un modesto operaio, sino alla ascesa al potere e al colpo (Scacco-Matto) infittogli dalle democrazie occidentali.

Scetticismo e satira sono i toni predominanti del romanzo, anche quando il discorso cade sui grandi temi, come quello della Conferenza del disarmo e della pace: «Il mondo è troppo sfiduciato. Non c'è nulla da fare, perché manca la fede. La fede in Dio, nei programmi politici e nella Conferenza del disarmo...»¹³; o quando cade sulle contraddizioni che affiorano tra le nazioni vincitrici e quelle vinte, sedute al tavolo della pace per risolvere il problema dei debiti di guerra: «Los sentimientos tienen una cualidad excelsa: la de ser elásticos como la goma. En cambio, el dinero no es elástico. Se quiebra si es moneda o se rompe si es papel. Los vencedores de la gran guerra no desconocen las extrañas propiedades de estos dos cuerpos. Estiran el sentimiento hasta el infinito. 'Comprensión, comprensión. Olvido de ofensas. Ni vencidos ni vencedores'. Y a continuación, dan con los nudillos encima de la mesa: 'Pero a pagar esa deuda. Vengan esos millones anuales, salgan de donde salgan'»¹⁴.

L'osservazione intellettuale che s'insinua, qua e là, è sempre rivelatrice del profondo senso umanitario di R. Arciniega, nonché della sua protesta interiore contro la barbarie della guerra: «Esos millones, naturalmente, salen del pueblo; un pueblo hambriento, agotado, en el límite de la desesperación más espantosa. Salen de

13. Rosa Arciniega, *Jaque-Mate*, Madrid 1931, pp. 22-23.

14. *Ibidem*, p. 25.

los que entonces tenían doce años, de los que tenían menos, de los que estuvieron en las trincheras, y de los padres que en ellas perdieron a sus hijo»¹⁵.

L'ironia e la satira trovano lo sfogo più smalzato, là dove describe la fame divoratrice di libri del giovane rivoluzionario Enrique Vivaldi: «Enrique va devorando a grandes dentelladas, volumen tras volumen, el succulento banquete, deglutiendo después pausadamente en las horas del trabajo cada página, cada frase, cada palabra; confrontando cada idea nueva adquirida con la suya propia; rechazando unas, aceptando otras, y siempre con la misma ansia de llegar más allá, de hacer nuevas exploraciones, de vislumbrar una meta posible.

Pero Enrique no lee sólo estos libros. En el puesto de la feria halla también otros de encuadernación más chillona y lomo dorado sobre los que resalta un nombre ampuloso, un nombre de poeta, propagandista y comerciante, histrión y loco: Dino Borgioli. En la blancura de sus páginas, poemas encendidos, gritos de combate, cantos ambiciosos, hueros latiguillos de un descubierto tono imperialista: 'Oh Dioses, conducid la nave de mi patria hacia tiempos magníficos! Haced de todos mares el mar nuestro. Sea nuestra patria el gran imperio que se alce sobre el mundo'»¹⁶.

A mano a mano che ci si addentra nella lettura del romanzo si vedono filtrare sempre più l'antifascismo della scrittrice, inteso a smascherare l'ambizione dell'uomo politico, la teatralità del gesto, di fronte alla moltitudine «imperestasiata», il machiavellismo più sordo, che confida nella forza, nell'inganno, nella menzogna, l'altalena politica dal socialismo al nazionalismo: «Mímico consumado, extiende su brazo izquierdo sobre el pequeño grupo, levanta, arrogante, la cabeza en un gesto de supremo caudillo, semeja empuñar una cimbreante fusta en su mano derecha, como para descargarla sobre en enemigo invisible. Queréis saber qué es el nacionalismo? El nacionalismo es un partido, es una milicia, es una corporacion. Pero no basta; ha de ser algo más; ha de ser un modo de vida»¹⁷.

La seconda parte del romanzo è dedicata al gran giuoco, allo «Scacco-Matto» dato dalla diplomazia internazionale, dai rappre-

15. *Ibidem*, p. 25.

16. *Ibidem*, pp. 59-60.

17. *Ibidem*, p. 125.

sentanti delle potenze economiche al dittatore Vivaldi, intrappolato, ora, da tutte le nazioni che sentono la minaccia del fascismo.

A nulla valgono le sue schermaglie, il giuoco della mano tesa, dei passi felpati. L'Arciniega tesse quest'ultima parte del romanzo sullo sfondo degli avvenimenti più vicini a noi: le sanzioni economiche e l'avanzata della rivoluzione russa che, indirettamente, aveva giovato a creare una nuova coscienza sociale e politica, anche in alcuni paesi occidentali.

La fine di Vivaldi, come giuocatore d'azzardo, è anticipata, rispetto alla data storica della morte di Mussolini e della fine del fascismo, perché bisognava rispettare il luogo e il tempo dell'azione in cui si svolge il romanzo.

I due periodi finali della prima e della seconda parte del romanzo possono essere presi come i più indicativi di quell'intellettualità, di sapore politico e sociale, carica di sentimento e di umanità, di cui è tanto ricco: c'è, infatti, nel primo la visione del popolo vittima dell'inganno: «Los pueblos no dicen nada; los pueblos aplauden a sus tiranos cuando éstos tienen el suficiente ingenio para engañarlos, para deslumbrarlos con magníficos sueños de grandezas futuras o de glorias pretéritas. Los pueblos siguen siendo la blanca doncella del amor. Solo les hace falta encontrar su apuesto galán para perderse. Los pueblos siguen siendo aún el crédulo Sancho Panza. Sólo necesitan topar con el loco Quijote que les ofrezca una ínsula Barataria. Después, siempre les queda tiempo para lamentarse sobre sus descabros, sobre su 'molimiento de huesos', como a Sancho. Para llorar sobre su honra perdida, como a la blanda doncella del amor»¹⁸ —; nel secondo invece, c'è la visione della rinascita del popolo, per il sorgere di una coscienza sociale capace di affratellare gli uomini, nel rispetto dei valori di libertà e di umanità: «Enrique Vivaldi! Tramposos jugadores todos que, cobardemente, huís en la noche! Tras de vosotros dejáis un mundo hecho lamentos y ruinas. Pero marchad, huíd. Por encima de esos lamentos y esas ruinas, firme y potente, se alza también una nueva Humanidad sobre la que la triunfal aurora esplendorosa que surge, vedla, por Oriente proyecta ya sus rojos rayos encendidos»¹⁹.

Non c'è dubbio che questo romanzo assicura alla scrittrice dei meriti particolari, per l'autonomia della scelta del tema, per il to-

18. *Ibidem*, p. 172.

19. *Ibidem*, p. 285.

no antifascista, per l'affanno critico contro l'imperialismo, la dittatura, i trusts economici, la Società delle Nazioni, proprio in un tempo in cui i governanti innalzavano agli occhi dei popoli il mito della giustizia, della comprensione internazionale.

Dal lato artistico, l'ossessione discorsiva, l'intellettualismo che definisce e teorizza sui personaggi e sulle situazioni, finiscono col frustrare il ritmo della narrazione, ma grande rimane la preoccupazione della scrittrice di arricchire il suo linguaggio e i modi espressivi, servendosi del patrimonio dell'avanguardia e contribuendo, così, al rinnovamento della tecnica e dei mezzi narrativi.

Mosko-Strom, il terzo romanzo di Arciniega, raccoglie la vecchia allegoria di Edgar Allan Poe sul Maelstrom, il colossale vortice marino che inghiottiva le navi nei suoi abissi insondabili, per fare una critica al meccanicismo, alla fredda impermeabilità dei tecnici di fronte alle angustie della vita degli uomini, all'implacabile lotta per la sopravvivenza nelle grandi città.

«Éste es, éste es, Walker, el verdadero 'Mosko-Strom'. Esa lucha que ves abajo, en la calle, por asaltar, por apoderarse violentamente de los vehículos, no es más que una lucha superficial, un símbolo de la otra, de la auténtica, de la profunda lucha invisible que conmueve a Cosmópolis hoy, el mundo entero. Esos torbellinos son los auténticos torbellinos del Maelstrom técnico, inexquívale, de la vida moderna»²⁰.

«*Mosko-Strom* è un romanzo meglio definito degli altri. C'è meno discorsività; il ritmo è più concitato; ma pecca di una certa ambiguità che offusca un poco lo scopo della scrittrice. Arciniega dà l'impressione che voglia criticare, allo stesso tempo, troppi aspetti della crisi sociale: l'eccessivo tecnicismo, l'incoscienza sociale degli intellettuali, il disordine delle città moderne»²¹.

Gli stessi accenti sociali e umanitari si possono rilevare nel romanzo *Playa de Vidas*, pubblicato nel 1940.

L'ambiente riprodotto, qui, è quello dei dancings internazionali. Protagoniste sono le donne «frivole», presentate come benefattrici degli uomini d'affari, nevrotici e solitari. Vittime dello squilibrio sociale, nella paradossale tesi della scrittrice, «le cocotte» assolvono ad una missione: quella della terapia sentimentale, che deve potere alleviare le tensioni intime degli uomini, i quali,

20. Rosa Arciniega, *Mosko-Strom*, Madrid 1933, p. 206.

21. C. Mastro Arenas, *op. cit.*, p. 202.

a causa della ricchezza, provocano gli stessi squilibri sociali per cui esse sono travolte dall'abiezione morale ed economica.

Una tesi alquanto astratta e concettuale, per cui è difficile trovare nei personaggi un'autenticità. Un romanzo di idee, non di azione; i protagonisti non sono che pupazzi, pronti a recitare semplicemente le idee della narratrice.

Ebbene, sino a qual punto è valida la collocazione di Rosa Arciniega nella letteratura peruviana come scrittrice cosmopolita? Non è difficile rispondere a questo interrogativo, se si tengono presenti e il prologo di *Engranajes* e i romanzi che abbiamo analizzato.

L'aver tracciato delle direttive nuove al romanzo peruviano, che era rimasto attaccato alle formule del realismo più elementare, per avviare un discorso che implica l'abbandono del realismo omogeneo, della tradizionale descrizione dell'ambiente, la partecipazione critica all'abbattimento di topici della morale borghese, della ingiustizia sociale; l'aver portato l'attenzione non all'individuo «raro», ma all'uomo del mondo, ai milioni di uomini; non al caso, ma ai milioni di casi, per comprendere le inquietudini dell'umanità; l'aver dilatato i confini geografici nella scelta dei temi; l'aver rotto la struttura della trama, l'aver fatto respirare un'aria rivoluzionaria, anche se di impronta letteraria più che ideologica; l'essersi sforzata di fare scaturire dall'osservazione della realtà la intimità recondita dei personaggi; l'aver, infine, adottato un linguaggio nuovo, a confine con il manierismo di avanguardia degli spagnoli Espina, Chabás, con echi delle metafore di marca ultraista, non lasciano dubbi sulla novità del suo romanzo, in un momento in cui di rinnovamento e di innovazione si sentiva tanto bisogno e, soprattutto, sulla autentica vocazione cosmopolita nella vita e nell'arte.

LE «PRISONNIER» DE CLAUDE AVELINE
ET «L'ÉTRANGER» D'ALBERT CAMUS:

Coïncidence fortuite ou influence directe?

A l'occasion de la présentation d'un inédit d'Albert Camus de 1937¹, nous avons souligné comment, d'emblée, l'auteur de *l'Étranger*, devant présenter Claude Aveline, écrivain parisien en tournée en Algérie, met pleins feux sur le *Prisonnier*², dans lequel il croit reconnaître comme un écho à sa propre conception de l'existence: «C'est aux impondérables du cœur, à ses frémissements subtils et sans cause que nous devons le meilleur et le plus tragique de nous-mêmes»³. Mais c'est surtout à propos d'une phrase très riche de sens qu'il applique à Aveline – «S'il s'attache à un être, c'est à la fois *pour ce qu'il enferme et pour ce qui le renferme* – au prisonnier tout autant qu'au conquérant»⁴ – que nous nous sommes demandé si Camus a cru voir cette option chez l'auteur ou si lui-même saisit l'occasion qui s'offre à lui pour exprimer sa vision personnelle du monde. Nous avons réellement l'impression de nous trouver en présence d'une profession de foi du sentiment de l'absurde. Ce malentendu est précisément à l'origine de notre étude et c'est à partir de là que nous allons essayer de trou-

1. Pour la consultation de cet inédit de Camus nous renvoyons à notre article intitulé *Claude Aveline et Albert Camus – Alger 1937 – (avec un inédit de Camus)* qui a paru dans les «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», Brescia, Paideia XIII, 2, 1974 [date de parution juin 1976].

2. Claude Aveline, *Le Prisonnier*, roman, publié d'abord dans l'hebdomadaire «Vendredi» en 1936, puis chez Emile-Paul, la même année. Camus l'avait découvert dans ce périodique, puis relu presque aussitôt en volume. Nous énumérons ici les différentes éditions de ce roman: Il y a quatre éditions françaises: 1. Paris, Emile Paul, 1936; 2. Paris, Emile-Paul, 1946 (édition corrigée); 3. Paris, Club de la Femme, Editions Romaldi, 1964; 4. Paris, Mercure de France, 1971 (édition définitive); et de nombreuses éditions étrangères: a) traduction russe, 1937; b) traduction suédoise, 1947; c) traduction danoise (s.d.); d) traduction anglaise: Londres 1950; Londres 1970; New York 1971; e) traduction serbo-croate, 1953; f) traduction slovène: édition courante, 1956; édition de poche, 1969; de même que trois adaptations radiophoniques: g) adaptation radiophonique par l'auteur et Etienne Gril, Paris 1954 et 1955; Belgrade 1954; Ljubljana 1956.

3. *Inédit de Camus*, cit., lignes 12-13.

4. *Inédit*, *idem*, lignes 15-16.

ver une filière plausible entre le roman de Claude Aveline et le futur *Etranger*.

La critique camusienne ne parle pas de cette parenté, cela va sans dire. Mais ceux qui connaissent Claude Aveline émettent cette hypothèse dès 1959. C'est à un Anglais, Robert Gibson⁵, que nous devons ce rapprochement. A propos du *Prisonnier* il écrit: «C'est un récit linéaire et tendu et, dès sa publication, il fit, dit-on, grande impression sur le jeune Albert Camus». Certes, la proposition incise marque ici la plus grande prudence. Peu après, le 4 janvier 1960, Camus est tué dans un accident de voiture. Ce n'est qu'après cette mort stupide et affreuse que l'écrivain parisien retrouve ses papiers d'Alger et l'inédit en question⁶. A partir de ce moment-là, quelques critiques, bienveillants envers Claude Aveline, commencent à faire allusion à une parenté possible entre *Le Prisonnier* et *L'Etranger*. En 1960 Jean Lescure, dans son étude sur *Claude Aveline ou une poétique de la prose*, s'en tient apparemment aux titres: «On trouvera dans *Le Prisonnier* (dont Camus, jeune, faisait grand cas lorsqu'il parut en 1936 et dont il se souviendra pour nommer *L'Etranger*) une motivation particulière de sa condamnation: le silence»⁷. Ce recours à la parenthèse est, une fois encore, une manière d'énoncer une hypothèse, cependant plus explicite. De toute façon, la remarque finale est à nos yeux encore plus révélatrice: c'est un des points de convergence des deux romans, comme nous le verrons plus tard.

En 1964 Robert Gibson préface un autre ouvrage de Claude Aveline et apporte quelques compléments à son introduction précédente. A propos du *Prisonnier* il insère une note du romancier à l'éditeur anglais; la voici: «L'impression sur Camus est allée jusqu'à provoquer une contrepartie qui se révèle dès son titre: *L'Etranger* (à la société) en face du *Prisonnier* (par la société) et ce n'est pas seulement par la prison qu'il a subie. En Angleterre, on a très justement intitulé l'ouvrage *Prisoner-born*»⁸. Ainsi, rapportant, telles quelles, les paroles de l'auteur, Gibson laisse en-

5. Robert Gibson, professeur de français à l'Université d'Oxford, préface l'édition scolaire anglaise d'une oeuvre de Claude Aveline, *Le Bestiaire inattendu*, Londres, Harrap, 1959.

6. Cfr. Claude Aveline, *Notes inédites*, 1971.

7. Jean Lescure, *Claude Aveline ou une poétique de la prose*, «Mercure de France», 1^{er} mai 1960, p. 92.

8. Robert Gibson, *Introduction* à la traduction anglaise de *Brouart et le désordre*, pièce de théâtre, Londres, Harrap, 1964.

tendre que ce n'est pas lui qui émet cette hypothèse, mais Claude Aveline.

Il faut attendre 1969 et une réédition du *Prisonnier* pour que la critique assume une attitude plus équitable. Un jeune auteur de romans policiers, Michel Lebrun, range ce livre, à la grande surprise de Claude Aveline, parmi les romans de psychologie criminelle et, sans rien soupçonner de la rencontre des deux intellectuels à Alger⁹, il formule un jugement des plus clairvoyants: «Publié en 1936 – autre époque de contestation –, ce livre ne cache à aucun instant son propos social. Si le pauvre héros de ce fait-divers est devenu une épave, c'est parce qu'il est un déclassé, et c'est la société tout entière qu'il met en accusation, en des pages d'un style admirable et d'une déchirante simplicité (le comble de l'art) qui préfigurent notamment *L'Étranger* de Camus, cet autre roman criminel»¹⁰. Dans l'interview-préface qui précède la réédition de son roman, en 1969, Claude Aveline affirme au grand jour les données qu'il possède quant à sa rencontre avec Camus et soutient le rapprochement plausible des deux romans: «Je ne sais si déjà ce double contact avait provoqué en lui Camus le désir d'une oeuvre à placer 'en face' [...]. A partir du titre! Peut-on imaginer une meilleure riposte au *prisonnier* comme je l'entendais que cet *étranger* absolu [...]. Mon prisonnier, qui a raté sa vie veut réussir sa mort. L'étranger qui n'a pas vécu se sentira justifié par la sienne»¹¹. Cet avis simplifie à l'excès la notion de vie qui, chez Camus, assume un sens très nuancé, nous y reviendrons plus loin.

A propos de cette même réédition, un autre auteur et critique de romans policiers, Boileau-Narcejac partage l'opinion de son confrère Michel Lebrun, mais accentue davantage le drame individuel d'une conscience emprisonnée dès l'enfance: «Cette conscience du malheur d'être n'est pas sans ressembler, il convient de le signaler, à ce qu'éprouve *L'Étranger* de Camus. Mais le mal dont souffre Gallon n'est pas de nature métaphysique. Il serait plutôt

9. A la suite de la recension de Michel Lebrun, un autre critique, M.B. Endrèbe, fait remarquer à celui-ci qu'il a probablement lu *Le Prisonnier* dans l'édition originale, et qu'il ignore donc l'interview-préface de la réédition où Claude Aveline relate sa rencontre avec Camus et la double lecture du *Prisonnier* par Camus.

10. Michel Lebrun, *OK ou KO, Les livres du mois*, «Hitchcock Magazine», décembre 1959.

11. Claude Aveline, *interview-préface, le Prisonnier*, Paris, Rombaldi, Club de la Femme, 1969, p. 18.

de nature sociale»¹². Récemment, en 1973, un autre critique anglais, Maurice Cranston, dans un essai consacré à Camus¹³, reprend à son compte la comparaison entre *Le Prisonnier* et *L'Étranger* et parle d'une curieuse «identity of opposites», sans toutefois expliquer ce qu'il entend par là. Il s'intéresse surtout à élucider les motivations du meurtre chez les deux protagonistes. André Gallon tue dans un but intelligible pour se venger d'une humiliation intolérable¹⁴. Ce roman serait donc une étude des passions humaines dans la plus pure tradition littéraire française et cartésienne. Le meurtre de Meursault est au contraire le résultat d'une expérience humaine dépourvue de cohérence et de rationalité, les motivations du crime sont ambiguës, le personnage refuse le jeu des conventions – c'est la thèse de Camus – par conséquent le roman ne trouve pas sa place dans les catégories logiques de la tradition républicaine (sic) de la France». Ce rapprochement nous semble assez hâtif et peu convaincant. Le roman est un genre littéraire aux mille facettes et il est fort difficile de le soumettre à une classification aussi arbitraire. Il y aurait également beaucoup à dire à propos du manque de cohérence et de rationalité de la vie de Meursault, comme nous le verrons plus loin. Enfin, nous pouvons remarquer que Cranston cite l'inédit de Camus, mais n'en tient pas compte dans son exposé.

A travers ce bref panorama critique nous pouvons constater que chacun effleure le problème des réminiscences avec une prudence remarquable. Certes, la recherche des sources est toujours hasardeuse, à moins que l'auteur ne les avoue clairement et qu'il n'en soit conscient. Rien n'interdit en revanche de rechercher les auteurs qui ont pu, de près ou de loin, influencer Camus (les «intercesseurs», comme les nomme Pierre-Georges Castex). On sait, par les *Carnets*, que Camus, dans les années 37-38, avait l'intention

12. Boileau-Marcejac, *Les vétérans, romans policiers*, «Les Nouvelles Littéraires», 12 février 1970.

13. Maurice Cranston, *Camus and Justice, The mask of Politics and other essays*, Londres, Allen Lane, 1973, pp. 111-136.

14. André Gallon n'est pas jugé pour meurtre, mais pour avoir fait un faux bancaire qui lui vaudra 7 ans de prison. C'est par amour pour Paule qu'il est devenu un escroc. C'est pour sauver de la ruine Pascal Dhuibert, un brasseur d'affaires louche, qui se fait passer pour le père de Paule mais qui, on le saura à la fin, est son amant. Sorti de prison, André décide de se venger et de tuer l'homme qui l'a humilié et de se tuer ensuite. «Je sais qu'à la fin de mon histoire il sera là et que ni lui, ni moi, nous ne serons plus». *Le Prisonnier*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 13. Toutes les citations renvoient à ce texte.

d'écrire une «oeuvre»¹⁵. En outre, on relève les premières traces de *La Mort Heureuse* dès le mois d'août 1937. Cette oeuvre inaccomplie et inachevée, que Camus ne destinait pas à la publication, acquiert toutefois pour nous la valeur d'un document indispensable à notre comparaison. Mais il est préférable de remonter à la toute première page des *Carnets* pour saisir combien, dès le mois de mai 1935, le futur auteur de *L'Étranger* avait déjà trouvé la formule «matricielle» de son inspiration littéraire:

«Ce que je veux dire:

Qu'on peut avoir – sans romantisme – la nostalgie d'une pauvreté perdue. Une certaine somme d'années vécues misérablement suffisent à *construire une sensibilité*. Dans ce pas particulier, le sentiment bizarre que le fils porte à sa mère constitue toute sa *sensibilité*. Les manifestations de cette *sensibilité* dans les domaines les plus divers s'expliquent suffisamment par le souvenir latent, matériel de son enfance (une glu qui s'accroche à l'âme)»¹⁶.

C'est dans cette voie tracée que s'inscrit la lecture et la relecture du *Prisonnier* par Albert Camus. L'hypothèse est donc posée. Claude Aveline laisse à d'autres le soin de relever «les analogies par contradiction, les parallèles de sens contraire»¹⁷. Ce sera notre propos ici.

Misère parisienne. Misère algérienne

Il y a des données biographiques du *Prisonnier* qui correspondent étrangement à celles de Camus lui-même. L'enfance d'André Gallon se déroule dans un milieu parisien misérable: le père, conducteur de tramway, meurt à la guerre de 14-18, la mère est femme de ménage. Une vie sordide, donc, isolée, dans un deux pièces meublé, sous les toits. L'instituteur engage cette famille pauvre à présenter le bon élève à l'examen des bourses, cette porte étroite où l'enfant doué d'un ouvrier trouve la possibilité d'échapper à sa condition par le savoir. André mène ensuite la vie un peu humiliée de boursier «à cause de tablier noir et de la gratuité»¹⁸ dans un lycée bourgeois tel que Janson de Sailly; c'est le bon élève

15. «Noter tous les jours dans ce cahier: dans deux ans écrire une oeuvre». C'est Albert Camus qui souligne. Albert Camus, *Carnets* 1, Paris, Gallimard, N.R.F., 1962, p. 17.

16. Albert Camus, *idem*, p. 15. C'est nous qui soulignons. A nos yeux, la répétition du mot sensibilité n'est pas fortuite, même s'il s'agit d'un débutant.

17. Claude Aveline, *Interview-préface*, cit., p. 18.

18. *Le Prisonnier*, p. 25.

qui travaille dur et avec enthousiasme, c'est la réussite brillante dans les études, la révélation du monde des livres, puis, brutalement, l'interruption à cause de la mort de son père, la maladie de sa mère, enfin la résignation inéluctable: un emploi de huit heures à la banque Bloch-Templier. Ceux qui connaissent la biographie de l'auteur de *L'Etranger* reconnaîtront sans peine l'itinéraire presque semblable du jeune écrivain¹⁹ Unique et grande différence toutefois: la misère «algérienne» de Camus sera tempérée par les éléments d'une nature épanouie: le soleil, la mer, le ciel et l'humanité truculente des gens de Belcourt. On sait que l'écrivain reviendra souvent sur ce thème qu'il considère comme sa source: «Si j'essaie de m'atteindre, c'est tout au fond de cette lumière»²⁰. Cette jeunesse pauvre, mais heureuse et ensoleillée, nous la retrouvons à peine transposée dans son premier roman, *La Mort Heureuse*, qui occupe une position charnière entre *Le Prisonnier* et *L'Etranger*. Au niveau thématique nous relevons d'authentiques analogies.

Le thème de la mère lié à l'enfance humble est présent dans le livre d'Aveline comme dans la première «oeuvre» de Camus. La mère d'André Gallon est une mère dure, hargneuse, qui n'aime pas son fils «né trop tard pour remplacer un frère mort à 9 ans». Révoltée contre la misère, elle hait les riches chez qui elle travaille, elle hait son fils qui veut «s'élever» par ses études. Convaincue qu'il faut se battre contre cet état de choses, elle est inscrite au Parti Socialiste, prête à mourir pour sa cause. Cette mère, si peu mère, mais que Gallon appellera presque toujours du nom tendre et enfantin de «maman», acquiert par son engagement politique une certaine stature morale. La mère de Patrice Mersault dans *La Mort Heureuse* et celle de Meursault dans *L'Etranger* sont au contraire des mères authentiques, méditerranéennes. Elles n'ont pas la «vaillance de Madame Gallon, elles sont silencieuses et résignées»²¹. A ce propos deux textes méritent, selon nous, d'être confrontés:

19. Nous renvoyons à la très bonne chronologie commentée, fournie par Jacqueline Levi-Valensi, *Les critiques de notre temps*, Paris, Garnier, 1970, pp. 173-181.

20. Albert Camus, *Carnets* 1, janvier 1936, p. 21. C'est là la première formulation de *Noces*.

21. Cf. cette brève annotation de Camus dans ses *Carnets*, août 1938, p. 121: «Il la regarde [la mère]. Il a souvent lu des histoires de pauvreté où la femme est 'vaillante'. Elle n'a jamais souri. Elle est repartie dans la cuisine. Vaillante? Non, résignée».

Le Prisonnier: «Je vois ma mère tricotant près de la lampe qui éclairait seulement ses mains et la table. J'essayais de m'approcher, avec mon cahier ou mon livre. Elle me disait: 'Va-t-en de là', sèchement, sans crier, sans me regarder. Il fallait retourner dans l'ombre où mes yeux pleuraient de fatigue en essayant de décriffrer mes leçons. Un jour j'ai osé lui répondre: 'Elle ne s'usera pas plus vite la lampe'. Maman m'a regardé cette fois-là. Elle a dit: 'Devant eux [les riches] tu es comme un chien, et tu me réponds à moi?'. Puis elle a soufflé la lampe, et elle a continué à tricoter dans la nuit. J'entendais le bruit des aiguilles. Et je suis resté sans bouger, abruti, jusqu'au moment où elle a dû préparer le dîner. Elle n'a rallumé qu'à ce moment-là»²².

La Mort Heureuse: «Auparavant la pauvreté près de sa mère avait une douceur. Lorsqu'ils se retrouvaient le soir et mangeaient en silence autour de la lampe à pétrole, il y avait un bonheur secret dans cette simplicité et ce retranchement. Le quartier autour d'eux était silencieux. Mersault regardait la bouche lasse de sa mère et souriait. Elle souriait aussi. Il mangeait à nouveau. La lampe fumait un peu. Sa mère la réglait du même geste usé, le bras droit seul tendu et le corps renversé en arrière. 'Tu n'as plus faim, disait-elle, un peu plus tard. – Non'. Il fumait ou lisait. Dans le premier cas, sa mère disait: 'Encore!'. Dans le second: 'Approche-toi de la lampe, tu vas user ta vue'. Maintenant, au contraire, la pauvreté dans la solitude était une affreuse misère [...]»²³.

La lampe est par excellence le symbole du foyer, l'emblème d'un lien affectif et chaleureux. L'extrait du *Prisonnier* débute sur l'image apaisante de la mère qui tricote près de la lampe mais, brusquement, un geste de l'enfant déclenche deux phrases hostiles: l'enfant est rabroué et condamné; «tu es comme un chien». La mère «souffle la lampe». Dans la nuit s'étale un silence haineux qui marque l'incommunicabilité de ces deux êtres ennemis dès l'enfance. Jean Lescure fait remarquer que la mère d'André Gallon «refuse tout crédit à la parole. Méfiante de toute communication, elle choisit dans la parole ce qui la nie: ce pouvoir qu'elle a de se faire chose, pierre, mur, opacité»²⁴. Ce mutisme de la mère est une prison pour l'enfant qui, devenu adulte, reniera tout de son passé et acceptera la «bonne parole» de la société bourgeoise et sera affreusement dupé. Les éléments et les personnages qui composent la page de Camus sont identiques, mais le ton et l'atmosphère sont totalement différents. Patrice Mersault évoque avec une tendresse contenue mais vibrante le bonheur silencieux

22. *Le Prisonnier*, pp. 25-26.

23. Albert Camus, *La Mort Heureuse, Cahiers Albert Camus 1*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 40-41. Toute les citations renvoient à cette édition.

24. Jean Lescure, *op. cit.*, pp. 93-94.

fait de sourires et de gestes usés qui l'a uni à sa mère. L'auteur dit un peu plus loin « Cette confrontation sordide et patiente lui permettait de se référer encore à lui-même dans les heures de tristesse et de regret »²⁵. Les paroles de la mère sont rares, mais elles sont pleines d'attention et font partie du langage du quotidien, au-delà duquel il n'y a, toutefois, aucun échange possible²⁶.

L'Étranger offre une image juxtaposée à la précédente, plus avancée dans le temps. C'est l'âge de la vieillesse et de la mort. « Quand elle était à la maison, maman passait son temps à me suivre des yeux en silence »²⁷. Ce silence qui a uni la mère et le fils, les sépare maintenant.

Ces deux textes analogues et différents à bien des égards contiennent à l'état embryonnaire ce que sera la vie future des deux protagonistes : ce silence qui entoure l'enfance et l'isole sera le même que celui qui *isolera* Gallon et Meursault au moment où la Société voudra les juger²⁸.

Dans la présentation d'Aveline, Camus ne manque pas de souligner le « matériel romanesque » qui sert de toile de fond au *Prisonnier* et qui est le même que celui de *La Mort Heureuse* et de *L'Étranger*. C'est le décor des appartements meublés, des garnis, des chambres d'hôtel dont la propreté est douteuse, « le paravent de papier déchiré qui cache la cuvette, la cheminée sans glace, de l'armoire où il y a des traînées jaunes »²⁹. C'est aussi la chambre de Patrice Mersault et de l'« étranger » : « les chaises de paille un peu creusées, l'armoire dont la glace est jaunie, la table de toilette et le lit de cuivre »³⁰. L'unique variante, une fois de plus, est donnée par les habitudes de vie méditerranéennes qui adou-

25. *La Mort Heureuse*, p. 41.

26. « Ce qui le séparait d'elle, c'était précisément ce qui les séparait. Chaque livre découvert, chaque émotion de plus en plus raffinée, chaque découverte et chaque fleur les éloignait à degrés ». Albert Camus, *Fragment manuscrit pour « Entre oui et non »*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, collection Pléiade, 1965, p. 1213.

27. Albert Camus, *L'Étranger* dans *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1962, collection Pléiade, p. 1126. Toutes les citations renvoient à cette édition.

28. Albert Camus parle ainsi du monde des pauvres qui a été le sien : « Je crois qu'[il] est un des rares, sinon le seul qui soit replié sur lui-même, qui soit une île dans la société ». *Carnets I*, p. 16.

29. *Le Prisonnier*, p. 139.

30. *La Mort Heureuse*, p. 41 : « Le décor douteux des chaises de paille un peu creusées, de l'armoire à glace jaunie et de la table de toilette dont un coin manquait n'existait pas pour lui, car l'habitude avait tout limé ». Remarquons que les corrections de Camus sont dans le sens de la suppression.

cissent, en un certain sens, la vie des pauvres: on se met au balcon, on enfourche sa chaise «en s'appuyant des deux bras sur le dossier», on regarde passer les gens en fumant des cigarettes, on goûte le soir.

Un autre élément fait partie du décor romanesque d'Aveline et de Camus: c'est la petite humanité humble et digne qui anime ces deux romans. Dans la longue lettre écrite dans l'attente de la vengeance et de la mort, André Gallon revoit tous les personnages qui ont peuplé son enfance et sa jeunesse. Il les fait revivre essentiellement à travers leur langage. Nous pensons au concierge Vinet (mais il y en a d'autres) amputé d'une jambe à la guerre de 1914 qui s'adresse en ces termes au père de Gallon qui est sur le point de rejoindre les premières lignes du Front: «les R.A.T. ne risqueront jamais rien? Cause toujours! Quand on aura zigouillé tous les jeunes comme moi, on prendra les vieux de ton âge. Autrement pourquoi est-ce que vous monteriez là-haut? Et avec leurs canons et leurs taubes...»³¹. Certes, des abréviations telles que R.A.T., des mots d'argot ou l'emprunt de mots étrangers («taube» veut dire avion en allemand) sont des «marques» qui signalent l'homme de la rue devenu soldat et «l'affichent» avec tout son histoire. «Les gens pauvres, comme le souligne bien Roland Barthes, sont «murés dans la langue de leur classe, de leur région, de leur profession, de leur histoire [...]. La diversité des langages fonctionne donc comme une nécessité et c'est pour cela qu'elle fonde un *tragique*»³². En effet, au procès de Gallon, tous réapparaîtront comme témoins. Bien peu le défendront, mais Aveline ajoute une parenthèse: «Comment auraient-ils pu s'y prendre?». Le tribunal prêtera peu d'attention aux figures de la vie pauvre de l'accusé, il accordera par contre beaucoup plus d'intérêt aux personnes riches qui savent trouver un langage adéquat à la situation présente et qui écraseront Gallon en le qualifiant «d'être machiavélique».

Dans *L'Étranger* nous trouvons une situation identique. Roger

31. *Le Prisonnier*, p. 139. Les R.A.T. sont les Réservistes de l'Armée Territoriale (il s'agit de mobilisés de plus de 40 ans qui étaient censés ne jamais monter en première ligne. Il y a d'autres exemples de personnages qui «se confondent avec leur langage», comme dit Barthes: l'armurier qui vend le revolver à Gallon, l'infirmière de la Salpêtrière, les jeunes appelés de la classe de Gallon, Marthe et Alice, les dactylos, Mme Vinet, la femme du concierge, l'usurier et la mère d'André, bien sûr.

32. Roland Barthes, *Écriture et Parole*, dans *le Degré zéro de l'écriture*, Paris, éditions du Seuil, Collection Points, 1972 [1^{ère} édition 1953] p. 59.

Quilliot a très bien saisi l'origine du style populaire qui semblait venir tout naturellement à Camus dès qu'il évoquait sa mère ou les siens dans leur pauvreté³³. Ici, comme dans le roman d'Aveline, les personnages humbles et sincères sont prisonniers de leur langage. Leur témoignage suscite peu d'attention («c'est à peine si on les écoute»), il est aussitôt faussé et réinterprété par les juges. Céleste va répéter quatre fois que «le crime est un malheur», le vieux Salamanno répétera deux fois «qu'il faut comprendre pourquoi on met sa mère à l'asile» mais «personne ne paraît comprendre»³⁴. C'est surtout le témoignage de Marie qui va être complètement déformé par le tribunal. Le langage de la jeune fille exprime «tout le contenu de la contradiction sociale» et devient tragique³⁵: «Marie [...] a dit que ce n'était pas cela, qu'il y avait autre chose, qu'on la forçait à dire le contraire de ce qu'elle pensait, qu'elle me connaissait bien et que je n'avais rien fait de mal»³⁶. Il y a chez Camus une tendresse contenue dans la description de ces «voix du quartier pauvre», authentiques mais isolées. L'auteur révèle ainsi son attachement pour ce monde qui a été le sien et où il a été heureux.

L'humour est aussi un trait commun à ces deux romanciers: c'est avec la même distance souriante qu'Aveline et Camus décrivent, à travers la parole, leurs petits personnages. Nous pensons à l'armurier qui vend à Gallon son meilleur revolver, «rien de plus cher», mais aussi aux gendarmes qui flanquent Meursault, au procès.

Mais cette misère, dont le souvenir est parfois si nostalgique pour Camus, est toutefois ressentie comme une malédiction sordide, comme «une glu qui s'accroche à l'âme», comme une limitation au bonheur et à la force des passions. André Gallon, Patrice Mersault se révoltent et veulent devenir riches pour vivre à leur gré. Gallon s'écrie: «J'ai voulu vivre, et n'importe comme pourvu que je ressemble à *ceux qui vivent*. Ceux qui 'font vivre

33. Roger Quilliot parle d'une langue cagayous (cf. *Les Meilleures histoires de Cagayous* de Musette) qui est une transcription du récit de style populaire qui ne joue que sur deux temps: l'imparfait et le passé simple, qui juxtapose les phrases ou ne les coordonne que par des «et» ou des «alors». Albert Camus avait jugé valable l'hypothèse et conforme, pour une part, à la réalité. *Présentation de L'Etranger. Théâtre, Récits, Nouvelles*, pp. 1909-1910.

34. *L'Etranger*, p. 1190.

35. R. Barthes, *op. cit.*, p. 59.

les autres'. Je n'ai pas su»³⁷. *Ceux qui vivent*, c'est ceux qui ont de l'argent et qui ont le temps de vivre sans avoir le souci du pain quotidien. C'est un bien-être social auquel rêve André Gallon, le petit employé de banque. Patrice Mersault tuera froidement l'infirme Zagreus pour s'emparer de son argent et avoir, enfin, le temps d'être heureux. Il suit en cela les préceptes de sa victime: «Pour une certaine classe d'êtres le bonheur est possible (à condition d'avoir du temps) et avoir de l'argent c'est se libérer de l'argent»³⁸. Il y a chez Patrice Mersault une exigence de liberté totale tout à fait gidiennne et le meurtre de Zagreus est l'acte gratuit par excellence. Dans *L'Etranger*, rien de tout cela. Meursault, avant son procès, possède le bonheur du sage, il vit en parfaite harmonie avec la société et la nature. Il ne se pose en aucune manière le problème de la richesse, de la carrière, ou des rapports humains. Il vit tout entier jeté dans son présent, «il est disponible à l'amitié, à l'amour». En un certain sens, Meursault représente l'instance qui succède à la révolte. C'est une conception de l'existence que l'on peut partager ou non – et Aveline ne la partage pas puisqu'il dit que Meursault n'a pas vécu – mais qui est une forme de sagesse grecque et méditerranéenne.

Albert Camus a lu et relu beaucoup «d'histoires de pauvreté», et ces histoires se sont probablement transformées dans son souvenir sans jamais s'épuiser. A propos du premier roman de Louis Guilloux, il écrit: «Je n'ai jamais pu le lire sans un serrement de coeur: je le lis avec des souvenirs». [...] De combien de livres, aujourd'hui, pourrais-je écrire ceci sans mentir [...]?»³⁹. On comprend donc que *le Prisonnier*, lu et relu en 1936, peut lui avoir laissé des réminiscences.

Le «je» en face du monde

Le Prisonnier et *L'Etranger* son deux récits de fiction où le narrateur dit «Je». Peut-on penser que dans les deux cas l'écrivain s'identifie à son personnage et lui délègue le rôle de narrateur⁴⁰? Avant que Roland Barthes théorise le «je» comme «témoin» dans la convention type du roman et le «il» comme «ac-

36. *L'Etranger*, p. 1190.

37. *Le Prisonnier*, p. 37.

38. *La Mort Heureuse*, p. 79.

39. Albert Camus, *Avant-propos à la «Maison du Peuple»*, dans *Essais*, p. 1115.

teur»⁴¹ Claude Aveline, et beaucoup d'autres écrivains avec lui d'ailleurs, affirmait que «les 'je' sont toujours les autres»⁴². Son roman en est un exemple puisque André Gallon, «première personne», adresse une longue confidence épistolaire à Philippe Denis qui, nous le savons par le contexte, est un double romanesque de l'auteur⁴³. Les adverbes «ici» et «maintenant» renvoient aux circonstances spatio-temporelles de la narration. Par contre, l'auteur intervient en personne dans le découpage temporel de la longue confidence qui s'étend sur deux jours et trois nuits, du vendredi soir au lundi matin⁴⁴.

Pour reprendre une formule très heureuse de Jean Rousset à propos de la technique du roman par lettres, *Le Prisonnier* pourrait être considéré comme une «monodie épistolaire»⁴⁵, au cours de laquelle André Gallon raconte comment il va devenir un futur assassin et comment cet acte est «la conséquence de sa vie entière». Nous avons ici un exemple précis de «narration intercalée» où l'histoire s'enchevêtre continuellement avec la narration et où les temps employés sont multiples. Le présent marque le temps de la narration, ainsi que le passé très proche de la prison dont le héros est encore prisonnier par les sensations et les habitudes. Le passé composé et l'imparfait se conjuguent pour faire revivre

40. Pour cette partie nous utilisons la terminologie de Gérard Genette, *Le Discours du Récit, Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972. Ce n'est pas notre propos de faire ici une analyse approfondie de la situation narrative des deux romans. Nous nous contenterons de suivre de loin la démarche critique de Gérard Genette qui permet d'arriver au cœur du texte.

41. Roland Barthes, *L'écriture du roman*, cit., p. 29.

42. Claude Aveline, *Plus vrais que soi*, Paris, Savel, 1947. Il s'agit d'un petit livre issu d'une conférence à la Société d'Esthétique de la Sorbonne sur la conception de l'art de l'écrivain et ses rapports avec ses personnages.

43. *La vie de Philippe Denis* est une trilogie, écrite à la troisième personne dont la première partie, *Madame Maillart*, a déjà paru en 1936, date où paraît *Le Prisonnier*. Claude Aveline dit que ce prisonnier s'est imposé à lui au moment où il voulait revenir à Philippe Denis: «Je me suis mis en règle avec le destin [...] du moins grâce au *Prisonnier* saura-t-on que Philippe, lui, devait réussir son existence». C. Aveline, *Interview-préface*, pp. 18-19.

44. Le début de la confession n'est pas daté mais nous pouvons la deviner à travers le récit: «C'est mon vrai procès qui commence cette nuit», p. 25 puis p. 33 on peut remarquer le premier indicateur temporel [le lendemain, samedi], puis p. 62 [un peu plus tard], p. 134 [le lendemain matin, dimanche], p. 155 [après déjeuner], p. 202 [un peu plus tard], p. 210 [un peu plus tard], p. 245 [lundi matin], p. 254 [un peu plus tard].

45. Jean Rousset, *La monodie épistolaire, Crébillon fils*, cité par Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du Roman*, Paris, P.U.F., 1972, p. 175.

l'enfance, l'expérience de la banque et l'escroquerie dont Gallon est la victime. Le futur se rapporte à la vengeance imminente «il va arriver, je dois me dépêcher d'écrire [...] est-ce qu'il me laissera le temps de finir»⁴⁶. Ce mélange des temps donne au récit une profondeur où s'entrecroisent plusieurs plans et que le cinéma serait en mesure de rendre à travers des moyens techniques comme le travelling, le flash-back, l'alternance du marron et de la couleur. Pour la même raison, le personnage acquiert une intensité tragique.

Quant au narrataire, il nous est parfaitement connu dès le début du roman: camarade de Gallon au lycée, Parisien de naissance, «fils de riche», c'est un écrivain qui est devenu célèbre. Il professe des idées socialistes, il est engagé politiquement. C'est en somme le portrait réussi de Claude Aveline en 1936. Le narrateur l'interpelle continuellement pour vérifier si le contact existe, pour lui confier ses difficultés à écrire: «Hélas, comme je voudrais savoir m'exprimer. Je n'ai pas d'autre moyen que de te raconter les choses les unes après les autres»⁴⁷. Il s'agit, comme dirait Genette, d'une «présence absente» dont le héros sollicite l'approbation ou la pitié, et auquel il confie son angoisse de ne pas arriver à terminer à temps sa confidence.

Le pacte narratif est ici très clair. Le récit à la première personne est donc «bien le fruit d'un choix esthétique conscient et non le signe de la confidence directe de la confession, de l'auto-biographie»⁴⁸.

Pour *L'Etranger*, le problème est beaucoup plus ambigu, puisque ce roman n'est pas explicitement une confession, et ne s'adresse à personne. Nombreuses ont été les hypothèses: Pierre-Georges Castex parle d'«un journal, même s'il n'est pas donné comme tel», Blanchot «d'un récit de confidence, d'un dialogue enfermé en monologue», Genette enfin, s'appuyant sur les récentes recherches de Brian T. Fitch⁴⁹, voit dans *L'Etranger* «un monologue après coup à position temporelle indéterminée, voire inco-

46. *Le Prisonnier*, p. 101.

47. *Le Prisonnier*, p. 104.

48. Germaine Brée, *Du temps perdu au temps retrouvé*, Paris, Les Belles Lettres, 1969 [1950, 1^{ère} édition], cité par Genette, *op. cit.*, p. 255.

49. Brian T. Fitch, *Narrateur et Narration dans l'Etranger d'Albert Camus*, Paris, ed. Minard, Collection Archives des Lettres modernes, 1968, édition revue et augmentée. Voir en particulier le chapitre II *La technique narrative (rapport héros-narrateur)*, pp. 13-26.

hérente» et considère cette forme romanesque comme une forme de journal des plus rebelles à l'analyse»⁵⁰. Le critique canadien met en relief avec une grande rigueur les écarts de style, les incohérences dans l'usage des temps et des adverbes comme «aujourd'hui» et «demain». Nous admettons avec lui qu'il s'agit d'un monologue écrit de la prison et par conséquent d'une «narration ultérieure»: «c'est l'attitude d'esprit du Meursault d'après son attente en prison qui assure l'unité du livre tout entier, car en revivant dans son esprit tous les événements qui ont abouti au meurtre, il les voit tous sous le jour de ce qui s'est passé pendant le procès»⁵¹. Pourquoi Meursault devine-t-il que les quatre balles qu'il tire sur le corps inerte de l'Arabe sont comme «quatre coups frappés à la porte du malheur»? Si l'on admet que ce récit est une reconstruction d'un bout à l'autre d'un homme emprisonné, cela revient à ne pas tenir compte de l'immense différence de style entre le début et la fin du roman et qui correspond à une prise de conscience de Meursault. Camus a déclaré publiquement avoir utilisé la technique romanesque américaine – la technique dite du comportement – pour la première partie de *L'Étranger*. Mais il en voyait les limites: «En généralisant ce procédé, on aboutit à un univers d'automates et d'instincts»⁵². C'est pourquoi, dans la deuxième partie, son personnage se métamorphose. Là encore l'auteur s'explique très sincèrement dans ses *Carnets*: «Avec l'aumônier, mon Étranger ne se justifie pas. Il se met en colère, c'est très différent. C'est moi alors qui explique direz-vous? Oui, et j'ai beaucoup réfléchi à cela. Je m'y suis résolu parce que je voulais que mon personnage soit porté au seul grand problème par la voie du quotidien et du naturel. Il fallait marquer ce grand moment [...]»⁵³.

Alors qui est «je» dans *L'Étranger*? Peut-être faut-il se souvenir que *la Mort Heureuse*, première «oeuvre» de l'auteur, transposition à peine modifiée de sa vie, est écrite à la troisième personne et essentiellement au passé simple, ce qui, selon Barthes, «signale et accomplit le fait romanesque»⁵⁴. Mais entre-temps, Camus a appris, en côtoyant André Gide, que le «je» peut exprimer avec le maximum de détachement l'expérience la plus intime.

50. G. Genette, *op. cit.*, pp. 229-230.

51. Brian T. Fitch, *op. cit.*, p. 20.

52. A. Camus, «Nouvelles Littéraires», 15 novembre 1945, cité par Roger Quilliot, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Pléiade, p. 1910.

53. Albert Camus, *Extrait des Carnets*, 1942, cité par R. Quilliot, *op. cit.*, p. 1923.

54. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 29.

Tous les critiques camusiens toutefois s'accordent à dire que le «je» équivaut à un «lui». Nous laissons volontairement de côté l'interprétation de Brian T. Fitch selon lequel le «je» serait le lecteur. La démonstration du critique est intéressante et même probante, comme nous le verrons plus loin, mais ses conclusions sont ambiguës⁵⁵. En ce qui nous concerne, il nous semble qu'Albert Camus est à la fois témoin et acteur de son roman. Il disparaît totalement derrière la conscience de Meursault qui est comme une «cloison vitrée» qui enregistre les faits sans les relier, mais il réapparaît comme acteur dans les moments où le ton s'élève et devient lyrique, dans certaines descriptions de la mer, du soleil et de la chaleur écrasante d'Afrique du Nord; de par ses habitudes méditerranéennes Meursault vit et vibre comme Albert Camus. Mais c'est surtout dans le dernier chapitre de la seconde partie que l'auteur apparaît presque sans masque, comme il l'a déclaré lui-même.

Quant au narrataire qui, comme nous l'avons déjà dit, n'existe pas explicitement, il faut peut-être rejoindre la thèse de Genette: «le narrateur extradiégétique peut aussi feindre comme Meursault, de ne s'adresser à personne, mais cette attitude assez répandue dans le roman contemporain ne peut évidemment rien contre le fait qu'un récit, comme tout discours, s'adresse nécessairement à quelqu'un, et contient toujours en creux l'appel au destinataire»⁵⁶. Si on en juge par l'écho de *L'Etranger*, on peut dire que les destinataires ont été innombrables.

Mais revenons, après cette digression, à ce qui est l'objet de notre étude: pourquoi Aveline et Camus choisissent-ils de donner la parole à deux être médiocres, dépourvus de grands sentiments, isolés dès leur naissance, écrasés par la Fatalité? Ces deux personnages que leurs auteurs considèrent comme négatifs⁵⁷, reflètent le

55. Brian T. Fitch, *op. cit.*, pp. 13-36 et pp. 73-77. Le critique propose une interprétation nouvelle de *L'Etranger* à partir de «l'acte de lecture». Il met en évidence les possibilités d'identification qu'offre la première personne au lecteur qui se met dans «l'esprit du narrateur». Deux exemples probants: le meurtre et le procès. Mais, la conclusion est des plus ambiguës si ce n'est contradictoire: «De par la forme narrative à la première personne, le lecteur se trouve pris dans l'oeuvre sans toutefois pouvoir se situer à l'intérieur de l'univers romanesque, en tant que tel (car à qui – narrateur ou héros – doit-il et peut-il s'identifier?). Par sa lecture, il s'engage dans la structure du roman, mais cette structure est telle qu'elle l'empêche d'entrer de plain-pied dans l'univers de Meursault», pp. 74-75.

56. G. Genette, *op. cit.*, p. 266.

57. 1) «Gallon est un soumis. Il ne devient sympathique qu'à la fin, lorsqu'il va tuer

sentiment de solitude et de dérélition qui frappe les hommes des années 1936/1940 et dont l'intellectuel est le porte-parole. Une période de crise des valeurs littéraires, sociales, morales et religieuses s'ouvre à partir de 1933. Dès cette date se profile la menace de la deuxième guerre mondiale. Claude-Edmonde Magny écrit que «tous les romanciers expriment l'émotion qui saisit l'homme abandonné dans un monde où il se sent étranger et délaissé. Tous prennent une position en face du monde»⁵⁸. C'est précisément ce qu'écrira Jean Paul Sartre dans *Situations I*: «L'étranger, c'est l'homme en face du monde»⁵⁹.

Mais ces deux «créatures d'exil et de défaite» qui ont perdu tout instinct de conservation et qui, à l'approche de la mort, éprouvent une sorte de fascination du néant, possèdent en eux la lucidité inspirée de leurs auteurs. Ainsi le «je» du narrateur n'est-il jamais complètement distinct de l'esprit qui le crée.

*La justice humaine ou «tout est vrai et rien n'est vrai»*⁶⁰

Aveline et Camus sont deux intellectuels qui ne croient pas à la transcendance, c'est pourquoi ils sont tournés tout entiers vers l'homme. Leur engagement dans la vie politique et sociale de leur époque en est le témoignage. Claude Aveline se lance dans la lutte pour la défense des droits de l'homme dès 1933⁶¹. Albert Camus, plus jeune, plus éloigné géographiquement de l'Europe où le fascisme devient vite menaçant, prendra conscience un peu plus tard, en 1939, de cet idéal auquel il consacrera avec stoïcisme sa vie d'homme et d'écrivain. L'un et l'autre ont donc choisi «la justice pour rester fidèles à la terre». Mais l'expérience romanesque va les amener à décrire la justice humaine comme une non-justice ou du moins comme une justice vue dans toutes ses limitations humaines. Au lieu de défendre l'individu, celle-ci va le renfermer et l'écraser.

et se tuer». Claude Aveline cité par Jean Lescure, *op. cit.*, p. 93.

2) Camus écrit dans ses *Carnets*: «Ainsi il [l'Etranger] n'affirme jamais rien. Et je n'en donne qu'un cliché négatif». Extraits des *Carnets II*, 1942. *Théâtre, Recits, Nouvelles*, Pléiade, p. 1925.

58. Claude-Edmonde Magny, *Histoire du Roman Français depuis 1918*, Paris, Editions du Seuil, 1950, p. 55.

59. Jean Paul Sartre, *Explication de L'Etranger, Situations I*, Paris, Gallimard, 1943, p. 103.

60. *L'Etranger*, p. 1188.

61. Les écrits politiques de Claude Aveline entre les deux guerres mondiales sont rassemblés dans un volume intitulé *Les Devoirs de l'Esprit*, Paris, Grasset, 1945.

Dans ses *Carnets*, Camus écrit cette phrase: «Récit – l'homme ne veut pas se justifier. L'idée qu'on se fait de lui lui est préférée. Il meurt seul à garder conscience de sa vérité. Vanité de cette consolation»⁶². Ecrite en avril 1937, deux mois après le passage d'Aveline à Alger, cette note contient à la fois le thème et la problématique du *Prisonnier* et du futur *Etranger*. André Gallon et Meursault refusent tous deux de se défendre à leur procès. Le premier s'en explique: «Je me suis demandé [...] pourquoi je ne voulais me confier à personne. Et j'ai compris que j'avais honte, une honte épouvantable. Je m'étais livré à des actes terribles pour un être pur, pour la plus pure des jeunes filles. Qui? Une putain [...]. L'amour peut nous tromper à ce point? Non, il ne pouvait tromper que moi. Moi seul! Parce que j'étais le fils Gallon, un pauvre type, un type misérable qui n'avait connu le monde qu'à travers les loges de concierges et des garnis à quinze francs. Personne n'admettrait une chose pareille»⁶³. Ainsi, six mois de bonheur lui ont fait oublier sa condition, l'amour lui a permis de communiquer avec le monde. Mais ce n'est qu'un rêve. La trahison de Paule le rejette irrémédiablement dans son état de *prisonnier*. La traduction anglaise du titre, *Prisoner-born*, acquiert ici sa pleine signification. Meursault se tait lui aussi devant ses juges, parce qu'il refuse de jouer le jeu du langage pour sauver sa tête. Il n'a pas pleuré le jour de l'enterrement de sa mère et il le dit. Il ne veut pas nier non plus qu'il a fumé une cigarette et bu du café au lait devant le cercueil. Dans ce refus dont la portée et le sens sont plus théoriques que réels, il y a la même incommunicabilité avec le monde. Peut-être pouvons-nous avancer l'idée d'une sorte de circularité: depuis toujours habitués au silence hostile ou heureux qui les a unis à leur mère, Gallon et Meursault acceptent leur condition d'exilés et s'enferment dans un mutisme résigné, sachant bien que la société ne peut en aucun cas les comprendre. Nous sommes en présence d'une réplique moderne du conflit romantique entre individu et société. La sympathie du lecteur, en vertu de l'usage du «je», comme le fait remarquer Brian T. Fitch, va immédiatement aux victimes; il y a même une identification lecteur-Gallon-Meursault. Le tribunal des hommes est mis au pilori. Devant un accusé qui refuse de se défendre, celui-ci devient d'autant plus injuste et impitoyable.

62. Albert Camus, *Carnets* I, p. 46.

63. *Le Prisonnier*, p. 234.

Le rôle de la justice, on le sait, est celui d'établir une thèse d'accusation rigoureuse et plausible, un rapport entre le criminel en puissance et le criminel accompli. Cette recherche exaspérée des mobiles qui définissent les raisons du passage à l'acte peut tout fausser. C'est en effet ce qui arrive à Gallon et à Meursault qui sont accusés l'un et l'autre de préméditation: le premier est considéré comme un «homme fort», une «fripouille de classe», alors que c'est la victime par excellence⁶⁴. Le second est vu lui aussi comme une «âme criminelle»⁶⁵, insensible, parce qu'il ignore l'âge de sa mère et que le lendemain de l'enterrement il a pris un bain avec une femme et a vu un film de Fernandel. De la même façon, et nous l'avons déjà dit, les témoins de l'accusation vont être pris dans cet étau et toutes leurs paroles vont être l'objet d'une méprise. *Tout est vrai et rien n'est vrai.*

«Les lois sont vaines parce que les hommes sont vains», écrit Montaigne. Ces deux romans en sont la démonstration patente: nous assistons à une mise en accusation en règle des institutions juridiques. C'est à travers l'esprit de Gallon et de Meursault, murés dans leur silence, que le lecteur voit les juges en robe rouge qui s'agitent sur commande comme des marionnettes sur une scène de théâtre. Le procès ressemble à un jeu théâtral parfaitement réglé d'avance, où l'avocat de l'accusé et le procureur apparaissent comme des complices plutôt que comme des adversaires. Les juges se gargarisent de belles paroles, les avocats généraux s'acharment par conscience professionnelle. La justice est non seulement tournée en dérision, mais on a l'impression qu'il y a derrière le narrateur une très nette volonté de dénoncer une imposture. Le lecteur comprend et partage la lassitude et la torpeur qui gagnent l'accusé, parfaitement conscient d'être «oublié»⁶⁶ par les acteurs du drame légal. «Tout est vu de loin, comme d'une autre planè-

64. *Le Prisonnier*, p. 234. «On m'a pris pour un homme fort, pour une fripouille de classe, un Dhuibert. Et l'on m'a traité en conséquence». *Idem*, p. 245: «Je présentais l'ensemble typique de l'égoïste solitaire, toute ma vie le prouvait. Je me brouille avec ma mère, je suis incapable de conserver un seul ami (Provost). Je n'ai pas de maîtresse, je ne dépense pas. Preuve que j'attendais... Tout montrait d'après lui, la préméditation».

65. *L'Etranger*, p. 1193: «Le fond de sa pensée [du procureur], si j'ai bien compris, c'est que j'avais prémédité mon crime. Du moins il a essayé de le démontrer».

66. *Le Prisonnier*, p. 242: «On m'oubliait».

L'Etranger, p. 1174: «En vérité ils [les juges] ne s'occupaient jamais de moi à ces moments-là». *Idem*, p. 1193: «On avait l'air de traiter cette affaire en dehors de moi. Tout se déroulait sans mon intervention. Mon sort se réglait sans qu'on prenne mon avis».

te», remarque Fitch et cette phrase s'adapte parfaitement à «l'étrangeté» de Gallon et de Meursault.

En dernière analyse, on peut saisir derrière la voix du narrateur la présence et l'habileté technique des deux romanciers. Il y a une ironie sous-jacente dans la notation de certains détails qui ponctuent la description parodique du procès. A propos de la violence démesurée de l'avocat général, Gallon observe: «Je n'arrive pas à croire que le 'Ministère public' puisse, chaque fois, se mettre sur commande dans un tel état de colère; *il mourrait à la fleur de l'âge*»⁶⁷. De même, Meursault s'étonne que son avocat dise «je» en parlant de lui: «je me suis penché vers un gendarme et je lui ai demandé pourquoi. Il m'a dit de me taire et, après un moment, il a ajouté: '*tous les avocats font ça*'»⁶⁸. Ces deux exemples, qui font partie du comique de mots, relèvent toutefois d'une prise de conscience ironique de la situation qui est à attribuer, selon nous, à l'auteur en personne.

La présence d'Aveline et de Camus se perçoit donc beaucoup plus dans la phase du procès que partout ailleurs. Ce n'est pas un effet du hasard. Ce qui doit ressortir avec la plus grande virulence dans les deux cas, c'est la mise en accusation de la justice humaine.

Ainsi s'achève cette étude comparée qui ne prétend en aucun cas à l'exhaustivité. L'interprétation du *Prisonnier* par Albert Camus, sa façon d'y reconnaître un thème qui lui est cher, à savoir le tragique qui naît du logique et du quotidien, nous a engagée à approfondir ce rapprochement. Des situations analogues, des coïncidences étonnantes, des instances communes ont été mises en relief. Il y a sans aucun doute dans le *Prisonnier* un climat pré-existentialiste qu'a parfaitement perçu et assimilé l'auteur de *L'Etranger*. Il n'est pas dans notre intention de vouloir à tout prix établir une filiation entre ces deux romans. Après cette analyse nous pouvons toutefois affirmer que Camus a lu «avec des souvenirs» cette «histoire de pauvreté». Jeune débutant en littérature, il était alors particulièrement sensible au thème de l'innocence et de la culpabilité lié à la souffrance et à la misère humaines. Mais ce matériel romanesque a été filtré par sa conscience, et par son appréhension personnelle de l'«humaine condition».

67. *Le Prisonnier*, p. 66.

68. *L'Etranger*, p. 1196.

NOTE E RASSEGNE

PIETRO BORATTO

Praga-Mosca: i rapporti negli anni '30

I primi anni di esistenza dello stato cecoslovacco (1918-1924) sono caratterizzati da una politica di difesa delle posizioni ottenute dalle conferenze di pace conseguenti al primo conflitto mondiale.

Gli statisti cecoslovacchi T.G. Masaryk e E. Beneš, rispettivamente presidente e ministro degli esteri, cercarono di impostare le relazioni con gli stati europei tenendo presenti le condizioni oggettive dello stato, con l'errore di sopravvalutare le possibilità di manovra all'interno della confusa situazione centroeuropea. La politica di Beneš-Masaryk era ostacolata, all'interno, dai gruppi di destra che volevano sottomettere interamente la politica estera cecoslovacca alle pretese francesi; dall'esterno invece dalla politica revan-scista degli stati confinanti (in particolare dalla Polonia e dall'Ungheria). La riuscita della linea politica intrapresa dai dirigenti cecoslovacchi fu parziale: l'equilibrio politico europeo mutò completamente all'inizio degli anni Trenta quando l'esistenza e l'integrità territoriale dello stato vennero minacciate dal «Drang nach Osten» del Terzo Reich.

La fase iniziale della politica estera della Russia Sovietica è caratterizzata dall'incompatibilità di condurre una politica estera con gli stati capitalisti. Tale incompatibilità (derivante dalla natura di classe dell'URSS) fu superata grazie a un compromesso: bisognava ritardare quanto più possibile l'aggressione da parte dei paesi capitalisti per dare la possibilità allo stato socialista di sopravvivere, consolidandosi e rafforzandosi mediante la costruzione economica del socialismo.

Delineandosi perciò la teoria difensiva, questa risultò poi condizionante quando prevalse la teoria staliniana del «socialismo in un solo paese». L'alternarsi della prevalenza degli aspetti difensivi su quelli ideologici, quando poi non fu coincidenza, segna i vari passaggi e mutamenti avvenuti nella politica estera sovietica del periodo anteriore al secondo conflitto mondiale. Alla politica estera si affiancò l'azione della Terza Internazionale (Komin-tern). Il Komintern assolveva, nell'ambito delle relazioni estere dell'URSS, un importante scopo: il governo sovietico, legato giuridicamente ad altre nazioni¹ e impegnato a non interferire nei loro affari interni, si assicurava,

1. Nel 1922 il governo della Russia Sovietica era stato riconosciuto de jure dalla Germania, de facto dalla Cecoslovacchia e Gran Bretagna. Nel 1924 i paesi che ufficialmente riconoscevano il governo sovietico erano: Francia, Italia, Gran Bretagna, Norvegia, Austria, Svezia e Grecia.

mediante l'organismo internazionale comunista, ampia libertà d'azione all'interno di quei paesi coordinando la politica dei vari partiti comunisti, i quali diventavano veri e propri garanti esterni dello stato sovietico.

Una volta che a entrambi i paesi fu chiara la linea politica dei dirigenti nazisti, divenne possibile la convergenza delle rispettive politiche estere verso soluzioni parallele. Il pericolo tedesco era enorme se paragonato alle mire polacche e ungheresi sulla Cecoslovacchia; per questo i dirigenti di Praga ritennero non sufficienti le garanzie francesi. Lo sviluppo delle vicende interne dell'URSS e i suoi progressi sociali convinsero i politici cecoslovacchi dell'opportunità di superare le diffidenze di natura politica e di accelerare i tempi per attuare un sistema difensivo che unisse gli stati che desideravano la conservazione dello status quo, e fra essi l'Unione Sovietica, per opporsi a chi cercava di sconvolgere nuovamente l'assetto territoriale e politico dell'Europa.

Nell'URSS invece, venuta definitivamente a prevalere la linea di Stalin, s'intraprese una politica estera affiancatrice del I piano quinquennale che, per la sua realizzazione, doveva ricorrere alle concessioni di crediti dall'estero e alla diretta importazione di macchinari, brevetti, licenze e all'impiego di tecnici stranieri. Successivamente, realizzata l'autarchia economica, lo stato socialista si chiuderà in un quasi totale isolamento dal resto del mondo.

Se antecedentemente alla presa di potere di Hitler in Germania l'Unione Sovietica aveva tenuto un atteggiamento nettamente negativo nei confronti della Società delle Nazioni², divenne chiaro, nel 1934, che solo mediante vasti accordi e alleanze internazionali si poteva sventare la minaccia nazista. Si rese quindi indispensabile far confluire le azioni diplomatiche sovietiche in un ambito superiore a quello originariamente impostato dai diplomatici del governo dei Soviet. Per questo vennero riesaminate le tanto criticate proposte sul disarmo e si convenne sull'opportunità di appoggiarle.

I motivi di questa scelta furono essenzialmente due: 1. il disarmo poteva servire come garanzia contro un'aggressione ai danni dell'URSS; infatti, data la scarsità del suo armamento bellico, il governo sovietico riteneva in-

2. Il giudizio della politica estera sovietica verso la Società delle Nazioni era nettamente negativo, poiché si accusava l'organizzazione internazionale di tramare oscure manovre contro lo stato socialista. La Società delle Nazioni veniva definita uno strumento in mano alle potenze imperialiste, che si servivano di essa per dettare la loro supremazia sugli altri stati. La posizione del Komintern era ancora più severa; l'organizzazione era definita la «Santa Alleanza della borghesia per la soppressione della rivoluzione proletaria» e ancora nel VI congresso (1928) l'Internazionale dichiarava che la Società delle Nazioni «mascherava i preparativi dei suoi membri con i progetti per il disarmo». Cit. in: M. Beloff, *La politica estera della Russia Sovietica, 1929-1941*, Firenze 1955, p. 82.

Alla politica di collaborazione in seno alla Società delle Nazioni, l'URSS preferì l'intesa diretta con i propri vicini e con le potenze che avrebbero potuto minacciarla. La strategia diretta a legare immediatamente, per via diplomatica, gli stati che potevano minacciare l'esistenza dell'URSS, fu risolutamente perseguita dopo il fallimento dell'azione sovietica in Cina nel 1927 (espulsione del PC cinese dal Kuomintang).

dispensabile guadagnare tempo (il 1° piano quinquennale delegava a quello successivo la costruzione dell'armamento bellico); 2. la proposta sovietica per il disarmo era un'ottima arma ideologica e propagandistica in quanto mostrava al proletariato mondiale la volontà di pace del governo socialista.

Il fallimento e la conclusione con un nulla di fatto della conferenza ginevrina per il disarmo (1932) non impedì, ma anzi incoraggiò l'URSS ad allargare il suo sistema difensivo concludendo con tutti i paesi dell'Europa Centrale e Meridionale patti bilaterali di non aggressione simili a quelli conclusi nel 1925-1927. Una certa convergenza di interessi, o almeno una mitigazione dei precedenti giudizi politici, si ebbe nei rapporti con la Francia. È nel 1932 che ebbe inizio la revisione delle relazioni fra i due stati. Al governo francese interessava innanzitutto dividere l'URSS dalla Germania e interrompere la collaborazione sovietico-tedesca creatasi al congresso di Genova e col Trattato di Rapallo.

Una volta che fu chiara la linea politica del nuovo corso tedesco e una volta che alla direzione della politica estera sovietica fu posto Litvinov, la concezione francese di delimitazione della potenza della Germania fu motivo di interessamento per i vertici politico-militari sovietici³.

Lo stato cecoslovacco gravitava nella sfera d'influenza francese; era un insostituibile anello di quel cordone sanitario posto dal capitalismo come barriera allo stato socialista. Era evidente che senza analoghi passi francesi l'avvicinamento all'URSS fosse impossibile e che anzi, data la posizione geopolitica dello stato, il semplice riconoscimento de iure desse origine a contrasti e contrapposizioni interne non trascurabili.

A rendere possibile l'avvicinamento del governo cecoslovacco a quello di Mosca fu il già citato patto franco-sovietico del novembre 1932, firmato dal gabinetto di Herriot. Ma per il riconoscimento de iure, da parte cecoslovac-

3. Soddisfatte le urgenti necessità economiche si impose nuovamente nella politica estera sovietica la linea difensiva. Prevalse una radicale trasformazione della concezione dei rapporti col mondo capitalista: non si trattava di concepire il mondo fra socialismo e capitalismo, bensì in paesi che volevano la conservazione dello status quo e di conseguenza della pace, e di quelli che miravano alla revisione della situazione europea con il conseguente ricorso alla guerra. Occorreva quindi modificare la linea del Komintern, ma a questo si arrivò solo nel 1935.

Il «patto a quattro», concluso a Roma nel 1933, lasciava mano libera alla Germania nella sua politica di espansione a est e contemporaneamente rivelava il disinteresse dei paesi occidentali verso la proposta per il disarmo. In questa atmosfera si svolse «l'offensiva diplomatica sovietica» intesa a spezzare l'unità delle quattro potenze firmatarie del patto. Con la riapertura dei colloqui per il disarmo (1934), l'URSS si trovava di fatto in posizione antirevisionista del Trattato di Versailles e dava alla Società delle Nazioni il compito di difendere lo status quo. Con la convergenza della Francia sulla linea sovietica fu possibile proporre una serie di iniziative comuni fra i due stati. La decisione sovietica fu senz'altro influenzata dallo sviluppo delle relazioni sovietico-giapponesi (aggressione giapponese alla Cina), in quanto l'apertura del fronte orientale richiedeva la stabilità in Europa. Nel 1933-34 si ebbe, in generale, un cambiamento radicale nei rapporti fra i paesi occidentali e l'URSS e in maniera del tutto opposta a quella in cui si erano sviluppati nel decennio precedente.

ca, del governo socialista si dovevano superare non indifferenti contrasti politici interni e l'ostilità degli alleati della Piccola Intesa⁴. Col delinearsi della situazione tedesca divenne chiaro anche ai dirigenti di Praga quale fosse la strada seguire. Fu così che si arrivò alla positiva conclusione del patto di non aggressione con l'URSS⁵.

Avvicinandosi alla Cecoslovacchia e, relativamente, agli altri due stati della Piccola Intesa, l'URSS allargava il fronte degli stati interessati al mantenimento dello status quo europeo e che arginavano il pericolo tedesco⁶. Nel rapporto franco-sovietico la Cecoslovacchia si poteva inserire, oltre che politicamente, anche economicamente come fornitore di materiale bellico⁷. Nonostante il realistico ripensamento dei dirigenti cecoslovacchi e le buone

4. Ancora nel 1933 la Jugoslavia conservava nel proprio territorio organizzazioni del passato regime zarista, reparti armati della Guardia Bianca e membri della corte imperiale, riconosciuti e accreditati. Cfr.: *O československé zahraniční politice 1918-1939*. Sborník státi. Praha 1966, p. 232.

5. Al patto di non aggressione (Patto di definizione del concetto di azione aggressiva) si arrivò il 4 luglio 1933. I diplomatici firmatari del patto dichiararono che, alla sua firma, doveva seguire il riconoscimento de jure dello stato sovietico. Beneš reagì alla dichiarazione ufficiale con la seguente nota al rappresentante cecoslovacco a Mosca: «Il problema del riconoscimento della Russia Sovietica è purtroppo ancora a questo punto: 1. da noi ci sono sempre difficoltà interne, quantunque lo stesso ministero degli esteri sia per il riconoscimento. 2. Dopo la firma del patto di non aggressione da parte della Piccola Intesa, la situazione è migliorata nel senso che, se la Romania si decide per il riconoscimento, si arriverà ad esso da parte di tutti e tre gli stati, poiché in questo caso la nostra opposizione interna sarebbe superata. 3. Il riconoscimento, secondo il patto della Piccola Intesa, deve essere condotto da tutti e tre contemporaneamente. 4. Agisco, nel Consiglio della Piccola Intesa, affinché la questione venga risolta favorevolmente. Questo richiederà ancora un po' di tempo». *Archiv Ministerstva Zahraničních Věcí* (in seguito indicato AMZV) Praha 1933, n° 572, in: R. Kvaček, *Navázání československo-sovětských diplomatických styků v roce 1934*, in: *Studie z obecných dějin*, Praha 1972, p. 167. Il giorno precedente l'invio della nota il rappresentante diplomatico sovietico Aleksandrovskij si recò da Blahož, collaboratore del ministro degli esteri cecoslovacco, per dichiarargli che l'URSS non era impaziente sulla questione del riconoscimento. «Il governo sovietico può tranquillamente aspettare, come ha aspettato sinora per quindici anni», affermò Aleksandrovskij, «se la Cecoslovacchia e la sua posizione politica saranno sopravvissute quando in tutti i paesi si svilupperà il problema della revisione dei trattati di pace, è un'altra cosa». AMZV, *Tresorové spisy 1932-34* (II), n° 107388, in: R. Kvaček, *Navázání...*, cit., p. 167.

6. Il giornale sovietico *Izvestija* trattò la questione in un articolo del 6 giugno 1933 osservando che «in caso di guerra la Piccola Intesa può disporre di quattro-cinque milioni di soldati... e l'unificazione delle armate aumenterà ulteriormente questa forza». Era evidente l'allusione a una possibile stretta alleanza fra gli stati dell'Europa Orientale.

7. A questo riguardo sono chiare le intenzioni della Francia, dichiara infatti l'ambasciatore francese a Mosca Alphand: «Mio compito è che l'URSS interrompa la collaborazione militare con la Germania. Per questo ho preso con me il colonnello Madras e il capitano Simon, affinché i Russi vedano, nella misura in cui hanno bisogno contro il Giappone, di rifornirsi, la prossima volta, di materiale bellico a Pilsen». AMZV, Praha 1933, n° 45.

prospettive economiche, permanevano ancora incongruenze derivanti dall'appartenenza della Cecoslovacchia alla Piccola Intesa. È da questo momento che l'alleanza centroeuropea diventerà per la Cecoslovacchia il fattore preminente nella strategia difensiva impostata da Beneš e auspicata dai francesi; si può anzi affermare che tale alleanza, con le illusioni in essa riposte, contribuì indirettamente alla rovina dello stato centroeuropeo⁸.

La teoria difensiva del governo di Praga rimaneva ancora legata nel 1934 a schemi derivanti dalla seguente concezione: «Che dal primo giorno di guerra tutti gli stati dell'Europa Centrale, che la Germania con i suoi alleati potrebbe eliminare uno dopo l'altro gradualmente, si difendano unitamente, sia politicamente che militarmente, così come strategicamente»⁹. Ma l'auspicata formazione del fronte antitedesco fra gli stati del Centroeuropa sfumò con la conclusione del patto di non aggressione fra la Polonia e la Germania. Fu a causa degli avvenimenti interni polacchi che la possibile barriera antinazista divenne irrealizzabile e con essa sfumarono le speranze cecoslovacche; la rete tesa dalla diplomazia tedesca, che mirava a isolare, mediante la conclusione di accordi bilaterali, le varie nazioni del Centroeuropa, aveva sortito l'effetto sperato da Hitler: sgretolare il sistema di Versailles e rendere inefficiente la Società delle Nazioni; la Germania rompeva così l'isolamento politico prodottosi alla fine della prima guerra mondiale.

Gli avvenimenti polacchi¹⁰ servirono ad accelerare l'avvicinamento all'URSS e a riconoscere che lo stato socialista «si inseriva ora, in una propria particolare maniera, nell'ambito dei paesi democratici»¹¹.

Ma un'altra complicazione interna impediva nuovamente il riconoscimento: nel febbraio del 1934 si dimetteva dalla coalizione governativa cecoslovacca il partito nazionaldemocratico che intendeva così protestare contro i contatti diplomatici con l'URSS.

8. Quantunque la direzione militare dell'esercito cecoslovacco assicurasse che «vittima dell'espansione tedesca (sarebbe stato) innanzi tutto l'est e il sud-est europeo», il ministero della difesa cecoslovacco si attenne, per gli investimenti bellici e per lo spiegamento delle forze, alle esigenze della Piccola Intesa. *Vojenská Kancelář Presidenta Republiky: Vojensko-historický Archiv* (in seguito VHA: VKPR), Praha 1935, n° 35/33. È chiaro a questo punto che il carattere antiungherese della Piccola Intesa condizionava tutta la politica difensiva della Cecoslovacchia; questo impediva di trarre le opportune conseguenze derivanti dall'analisi politica della situazione europea e mostrava la limitata validità dell'alleanza.

9. VHA: VKPR, Praha 1935, n° 35/33.

10. Non sfuggiva ai politici cechi il significato dell'intesa tedesco-polacca. Ecco cosa dichiarò Beneš all'ambasciatore polacco a Praga Grzybowski il 27 gennaio 1934: «Considero il vostro trattato (di non aggressione) con la Germania una grossa ferita inferta l'attuale politica europea. Questo significa che aiutate la Germania a far sì che non si impegni ulteriormente per il disarmo. Questo significa che abbandonate il fronte di Ginevra. La Germania cerca solo tempo, si prepara meglio e quindi verrà contro noi tutti». E. Beneš, *Paměti*. Od Mnichova k nové válce a k novému vítězství, Praha 1947, pp. 16-17.

11. AMZV, Praha, Fond Krofta, 6, n° 8/34 del 22.2.1934.

La soluzione della questione del riconoscimento de iure venne scavalcata dalle vicende internazionali relative alla creazione del «Patto Orientale». Durante la conferenza per il disarmo del 1934 venne proposta dal ministro degli esteri francese Barthou e dal collega sovietico Litvinov la creazione di una «Locarno Orientale» che potesse assicurare la stabilità territoriale e politica ai paesi a est della Germania. La convergenza degli interessi della Francia e dell'URSS poteva essere sfruttata dagli stati centroeuropei; tuttavia il patto tedesco-polacco di non aggressione distrusse in partenza la possibilità di arrivare a un accordo che includesse la Germania.

Scopo dei dirigenti nazisti era non vincolare la Germania in un patto che avrebbe praticamente impedito al capitalismo tedesco di attuare i piani di rivincita e di espansione.

Vista l'impossibilità di creare un esteso sistema di sicurezza collettiva e vista l'impossibilità di attuare un disarmo generale, non restò che far ricorso a un sistema di patti regionali di mutua assistenza considerati dagli stati che volevano la conservazione dello status quo l'unico efficace strumento contro l'effettivo pericolo di un nuovo conflitto armato.

Le pur esili speranze di concludere un accordo per il disarmo svanirono definitivamente con la conclusione del patto navale anglo-tedesco del 1935. Con esso la Gran Bretagna distoglieva la Germania dal riarmo navale e indirizzava la pressione tedesca verso i territori centroeuropei e sovietici.

L'URSS, fallita la proposta per il «patto orientale», propose la creazione di un patto tripartito fra Unione Sovietica, Francia e Cecoslovacchia; ma il governo francese preferì ripiegare su due patti bilaterali: franco-sovietico e sovietico-cescoslovacco, che di fatto creavano un sistema tripartito, esistendo già dal 1924 quello franco-cescoslovacco.

Il governo cecoslovacco partecipava alle trattative per un patto militare di alleanza, il «patto orientale», e si trovava nella condizione di non riconoscere il governo di un paese probabile futuro alleato, per cui vennero accelerati i contatti per il riconoscimento de iure dell'URSS; ed essi furono talmente rapidi da non permettere al governo cecoslovacco di consultare gli alleati della Piccola Intesa. Il 9 giugno 1934 avvenne lo scambio di ambasciatori e furono tempestivamente risolte le questioni di contrasto che avevano in precedenza bloccato ogni iniziativa in tal senso¹². La positiva soluzione delle relazioni con lo stato socialista fu ampiamente valutata dai circoli di politica estera e militari della Cecoslovacchia; da ogni parte si concordò con il passo di Beneš per il fatto che la Cecoslovacchia, appartenendo al sistema di alleanza francese, si inseriva in un più vasto ambito di sicurezza collettiva ed equilibrava la sua posizione nel contesto europeo. Il passo soddisfaceva completamente i partiti democratici in quanto era in funzione antitedesca; questo era anche nei desideri di Beneš che valutò l'accordo nei seguenti termini: «La Francia, nella sua disputa con la Germania, non re-

12. La decisione cecoslovacca fu seguita dal ministro degli esteri rumeno Titulescu che bruciò analogamente le tappe del riconoscimento.

sterà, di fronte a ogni conflitto, in balia di due arbitri – Gran Bretagna e Italia – che sempre la spingono al compromesso, bensì accanto alla Piccola Intesa, accanto ai Balcani indipendenti, avrà anche la Russia, con la quale si può venire a un accordo e manovrare»¹³.

Risultava evidente, accanto al compiacimento per l'intesa raggiunta, il rispuntare di velleità politiche con la presunzione di poter incidere negli avvenimenti internazionali e l'illusione di riuscire a «manovrare» lo stato socialista.

Considerando il processo di avvicinamento della Cecoslovacchia all'URSS, si può rilevare che il governo di Praga si pose in uno stadio di attesa; più che influire direttamente sul corso degli eventi, fu trascinato dalla politica francese; infatti Beneš, per quanto riguarda il «patto orientale», non volle «accelerare il corso... oppure stimolare» – bensì – «arrivarci gradualmente e piano, ma con certezza e logicità»¹⁴. Krofta, che rappresentava l'ala moderata del governo, giustificava l'avvicinamento sovietico all'occidente europeo con l'aggravarsi della situazione in Estremo Oriente e affermava che l'URSS, in caso di guerra in Europa, avrebbe seguito la tattica di Brest-Litovsk. Da parte sovietica, Stalin esprimeva la sua soddisfazione per l'andamento della situazione, purtuttavia non ritenendo conclusa la partita con la Germania.

Il riconoscimento de iure non fu che la prima di una serie di iniziative volte a instaurare un clima di collaborazione fra Cecoslovacchia e Unione Sovietica. Il piano politico, mirante a creare alleanze capaci di far fronte al pericolo tedesco, era ampiamente incoraggiato dalla Francia; ma, dopo l'attentato di Marsiglia¹⁵, venivano rimessi in discussione tutti i tentativi per arrivare alla collaborazione a tre. Dalla nuova politica di Laval, disimpegno nel Centroeuropa e avvicinamento a Hitler, risultò un indebolimento dell'influenza francese e, di conseguenza, un rafforzamento delle posizioni tedesche. Da questo momento l'impegno del governo cecoslovacco andrà gradualmente aumentando, nel tentativo di bilanciare il disimpegno francese con un'intensa opera di mediazione fra le posizioni francesi e quelle sovietiche. Analogamente si andava ulteriormente sfumando l'ostilità alla diretta collaborazione con i Sovietici.

Base della possibile collaborazione sovietico-cecoslovacca fu l'accordo firmato da Beneš e Litvinov il 27 settembre 1934 a Ginevra: «I. Preparazione

13. *AMZV*, Telegramy Odeslané, Praha 1934, n° 337/367.

14. *Ibidem*, n° 370/371.

15. Nell'attentato di Marsiglia (ottobre '34) perirono il re Alessandro di Jugoslavia e il ministro degli esteri francese Barthou, che aveva incoraggiato, in seno al governo francese, la politica di collaborazione con l'URSS. Beneš constatò che «l'attentato di Marsiglia era una grave ferita alla politica di avvicinamento. Essa aumenta il pericolo di una guerra... L'odierna attività diplomatica tedesca ha lo scopo di rompere il fronte francese, isolare la Russia e dettare poi alla Francia un pesante compromesso...». *AMZV*, Praha 1934, n° 451, testo in: V. Olivová, *Československo-sovětská smlouva z roku 1935*, ČSCH XIII (1969) 4, p. 483.

di un regolare trattato commerciale; 2. piano economico-finanziario per la collaborazione cecoslovacca-sovietica in forma di crediti...; 3. accordo sull'invio di nostri cittadini (cecoslovacchi), tecnici ed esperti nei vari settori di attività...; 4. culmine di tali accordi deve essere un trattato politico, un trattato di amicizia...»¹⁶.

Per quanto concerne le trattative sul «patto orientale», arenatesi con il nuovo corso di politica estera francese attuato da Laval, i Sovietici cercarono di stringere i tempi esigendo dalla Francia la garanzia di non concludere un trattato di non-aggressione con la Germania, esigendo anche una dichiarazione ufficiale nella quale il governo di Parigi si impegnava a continuare nella prospettiva del patto. Laval e il suo governo temporeggiavano, giustificando tale comportamento con il mancato consenso dell'alleato polacco¹⁷. La diplomazia cecoslovacca s'inserì nelle trattative; infatti l'ambasciatore di Praga a Parigi pregò Litvinov di «forzare il governo francese, affinché si decida ad agire... ché con questo renderà servizio non solo alla Russia, ma anche a noi»¹⁸.

Il 9 aprile 1935 il governo francese comunicò ufficialmente che il piano per la creazione del «patto orientale» era fallito a causa dell'opposizione della Polonia e della Germania; per questo faceva al governo dell'URSS la proposta di concludere un accordo bilaterale. Come già si è visto, lo stato socialista avrebbe preferito un accordo tripartito, considerandolo come nucleo iniziale della più vasta ventilata alleanza; ma Laval scartò decisamente la proposta sovietica¹⁹. Il 15 aprile Beneš comunicò da Ginevra: «Il patto della Francia con la Cecoslovacchia e l'URSS, sull'aiuto reciproco, non sarà portato avanti... ci saranno due accordi: Cecoslovacchia-Unione Sovietica e Francia-Unione Sovietica»²⁰. Il 2 maggio Laval firmò il trattato di alleanza con l'URSS. In esso si stabiliva che se una delle parti diventava oggetto di un'aggressione non provocata, gli alleati «offriranno aiuto e sostegno senza indugio ai sensi dell'articolo 16 dello statuto della Società delle Nazioni»²¹. Il governo francese non voleva però precludersi ogni possibilità d'intesa con la Germania; infatti Laval, in partenza per Mosca, convocò l'ambasciatore tedesco per assicurare che «il patto sovietico-francese non escludeva assolu-

16. *AMZV*, Praha 1935, n° 471.

17. *AMZV*, Praha 1934, n° 506, testo in: V. Olivová, *Československo-sovětská...*, cit., p. 484.

18. *Ibidem*.

19. L'ambasciatore cecoslovacco a Parigi dichiarò a questo proposito: «Potemkin mi disse che Laval darebbe precedenza al patto bilaterale franco-sovietico. Laval dice che il patto tripartito irriterebbe la Germania nei confronti della Cecoslovacchia. Sul punto di vista francese pesa anche il rapporto della Polonia con la Cecoslovacchia. Laval non vuole che la Polonia abbia l'impressione che la Francia tramò qualcosa contro di essa». *AMZV*, Praha 1935, in: V. Olivová, *Československo-sovětská...*, cit., p. 489.

20. *AMZV*, n° 3631/35, testo in: V. Olivová, *Československo-sovětská...*, cit., p. 489.

21. *Zabraněční Politika*, Praha 1935, pp. 324-326.

tamente la possibilità di un avvicinamento franco-tedesco» e che «sarà possibile disdire il patto con l'URSS, se questo sarà necessario ai fini di un completo e definitivo accordo con la Germania»²².

Più deciso appariva invece l'impegno sovietico; infatti sull'accordo con la Cecoslovacchia, concluso pochi giorni dopo, che pur appariva la «copia fotografica» di quello francese²³, il commento sovietico fu il seguente: «Il patto non impedisce a nessuna delle parti firmatarie del trattato di venire in aiuto senza aspettare la Francia»²⁴. Questo perché il contenuto dell'accordo sovietico-cecoslovacco veniva delimitato dal patto franco-sovietico, la validità del quale era tuttavia contenuta nel progettato, ma sino ad allora non realizzato, accordo fra Germania, Francia e Unione Sovietica. Tale delimitazione non era però sufficiente a paralizzare i due trattati del '35 che, integrati da quello franco-cecoslovacco del 1924, davano origine a una mascherata alleanza tripartita, frutto di manovre diplomatiche e di diffidenze reciproche.

Conseguenza dell'accordo sovietico-cecoslovacco doveva essere la collaborazione fra gli stati maggiori dei due paesi, ma a questo si arrivò solo parzialmente. Se le diffidenze del governo cecoslovacco erano diminuite, non si era ancora nel clima di una completa collaborazione fra i due stati; tanto più che neppure l'alleato francese mostrava particolare interesse all'integrazione militare con l'URSS. Krofta, succeduto a Beneš negli affari esteri, si espresse riguardo all'alleanza con l'URSS in una lettera all'ambasciatore cecoslovacco a Berlino nei seguenti termini: «Potete tranquillamente assicurare, da parte del ministro, che durante gli incontri con i Sovietici per la conclusione del patto, si faceva attenzione a non essere in disaccordo con Locarno. La condizione del patto si applica a noi solo se applicata dalla Francia... Il patto non significa che dovremo cambiare la direzione della nostra politica da occidentale verso oriente. Non vogliamo legarci unilateralmente alla Rus-

22. *Dějiny Diplomacie*, III, p. 389, in: *O československé...*, cit., p. 254.

23. S.I. Prasolov, *Dogovor o vzaimnoj pomošči meždu SSSR i ČSR, 1935 g.*, Moskva 1968, pp. 138-139.

24. S.I. Prasolov, *ČSR v době obrození fašismem a hitlerovskou agresí*, Praha 1956, p. 144. In effetti se il patto appariva «la copia fotografica», il protocollo allegato conteneva un'importante delimitazione voluta dai cecoslovacchi come garanzia contro un unilaterale aiuto sovietico e contro tutte le conseguenze da ciò derivanti. Estremamente importante, nei fatti del '38, risultò tale delimitazione che era espressa nei seguenti termini: «Entrambi i governi constatano che i colloqui, ai quali è seguita la firma dell'attuale trattato, sono stati intavolati allo scopo di completare i trattati di sicurezza che riguardano i paesi dell'Europa Settentrionale; accanto a questo trattato doveva essere concluso quello di aiuto reciproco fra Unione Sovietica, Francia e Germania. Ma le circostanze non hanno sinora permesso di concludere tale trattato che entrambi i paesi ritengono auspicabile per il futuro, tanto più che le condizioni fissate nel trattato d'aiuto fra Unione Sovietica e Francia devono essere accettate come condizione che deve operare solo nell'ambito delle possibilità sulle quali si è riflettuto originariamente nel progettato accordo a tre (tra Francia, Unione Sovietica e Germania)». In: M. Litvinov, *Protiv agresii*, Ogiz 1938, p. 94.

sia, poiché siamo coscienti della nostra appartenenza all'Europa Occidentale»²⁵. Il giudizio attuale di certa storiografia cecoslovacca non lascia dubbi circa le intenzioni del governo cecoslovacco: se la borghesia ha voluto quella delimitazione nel trattato è stato perché sapeva che «combattere a fianco dell'URSS contro un'aggressione avrebbe significato condurre una guerra rivoluzionaria che poi avrebbe abbattuto il regime borghese»²⁶.

Non esisteva, come si è visto, unità di vedute all'interno del gruppo dirigente cecoslovacco; all'impegno realistico di Beneš veniva contrapposta l'ambigua opera di Krofta e, con lui, di tutta l'ala destra del paese, che avrebbe in ogni caso preferito il disimpegno con l'Unione Sovietica e l'avvicinamento, a qualsiasi prezzo, alla Germania.

Con la visita che Beneš fece a Mosca l'8 e il 9 giugno fu ufficialmente siglato il patto bilaterale. Da parte sovietica e cecoslovacca fu fatto solenne impegno a stabilire con Germania e Polonia un rapporto simile e che nessuna delle parti avrebbe fatto passi d'avvicinamento senza il consenso dell'altra.

Alla partenza per Mosca Beneš rassicurò l'ambasciatore tedesco sul fatto che «non si sarebbe fatto niente di nuovo, di segreto, di militare...» e che non aveva intenzione di «concludere niente in tal senso, né di voler servire da base per nessuna aggressione»²⁷. Nel corso dei colloqui moscoviti Beneš dimostrò di aver detto la verità. Unico accordo fu: «1. un contatto diretto fra i capi degli stati maggiori militari, condizionato dal consenso preventivo dei due ministri degli esteri; 2. entrambe le armate dovevano partecipare ufficialmente e reciprocamente alle rispettive manovre militari, così come era stato fatto con la Francia»²⁸.

In sostanza Beneš, prima di prendere impegni risolutivi con l'URSS, voleva attendere i risultati dell'accordo sovietico-francese, la cui ratifica parlamentare non era ancora avvenuta. Non è completamente giustificata la riluttanza francese, se non si considera il fatto che Laval non desiderava togliersi ogni spazio di manovra coi tedeschi e che anzi il trattato con l'URSS serviva come arma di ricatto alla politica tedesca, giocando la cosiddetta «carta russa».

Anche i sovietici non superarono a fondo la diffidenza verso i francesi; Stalin stesso lo ricordò a De Gaulle nel dicembre '44: «Quando fu concluso l'accordo franco-sovietico del 1935 non era tutto chiaro. Più tardi capimmo che Laval e i suoi colleghi (anche Beneš e il suo governo?) non ci consideravano alleati. Firmarono con noi un accordo poiché volevano per mezzo di esso legarci e distoglierci da un'alleanza con la Germania. Noi russi non

25. AMZV, Berlin I.6.1935; testo in: *O československé...*, cit., p. 255.

26. In: *O československé...*, cit., pp. 254-255.

27. AMZV, Berlin, n° 344/35; testo in: *O československé...*, cit., p. 236.

28. *Archiv Ústav Dějin Komunistické Strany Československa*, fond 39 SSSR, 5.

credevamo interamente ai francesi, e questa reciproca sfiducia rovinò il patto»²⁹.

I contatti militari, anche se così limitati, provocarono ugualmente le reazioni della Germania, Polonia e Ungheria. Ma esse si concentrarono in occasione dei contatti fra le due aviazioni militari. Il governo di Berlino temeva le conseguenze del patto sovietico-cescoslovacco, in quanto rappresentava un ostacolo ai programmi di espansione ad est. La campagna di discredito della Cecoslovacchia si basava sulla tesi che quest'ultima sarebbe diventata una base aerea dell'Armata Rossa. Se tale ipotesi si fosse avverata le conseguenze militari per la Germania sarebbero state gravi – da qui l'enorme montatura architettata da Goebbels. In realtà si trattò solo di collaborazione tecnico-scientifica e di un acquisto di bombardieri sovietici. Nulla in effetti giustificava la campagna tedesca se non il desiderio di minare i rapporti fra il governo di Praga e le potenze occidentali.

L'andamento dei rapporti nei due anni successivi fu caratterizzato dai seguenti elementi: il governo sovietico e quello cecoslovacco desideravano approfondire l'alleanza dal punto di vista militare; la Cecoslovacchia premetteva a ogni contatto in tal senso una preventiva mossa francese; la Francia, dal canto suo, tentava di scaricare l'alleato centroeuropeo, per indurlo ad avvicinarsi ai sovietici, senza esprimere in tal senso un benché minimo accordo reale con Mosca che avrebbe rappresentato per i cecoslovacchi l'unica garanzia e l'unico stimolo a una vera alleanza militare. Paul-Bancour accennò infatti alla possibilità che «lo stato maggiore cecoslovacco cercasse un accordo con lo stato maggiore sovietico per un patto militare»³⁰. Al governo cecoslovacco non restava che temporeggiare; se avesse seguito il consiglio francese avrebbe potuto accelerare il pericolo tedesco³¹; preferì quindi aspettare, nella speranza di una soluzione politica. D'altronde neppure l'alleato francese, il garante del sistema di sicurezza, dimostrava di prendere in seria considerazione i progressivi passi tedeschi verso la guerra (l'ultimo e più serio era stato la remilitarizzazione della Renania). Si acuiva così la contraddizione di fondo insita nelle due alleanze, cecoslovacco-sovietica e franco-sovietica.

Lo sbocco di Monaco sarà solo l'inevitabile conseguenza della politica francese, e non solo francese, e delle scelte cecoslovacche. I politici cecoslovacchi preferirono non allontanarsi dalle tradizionali alleanze occidentali, contemporaneamente però conservando i contatti militari con l'URSS, in vista del progettato e auspicabile accordo militare a tre. Il dilemma – se andare con la Francia o con l'URSS – veniva risolto con un compromesso:

29. Cit. in: *Sovětsko-francouzské vztahy za velké vlastenecké války v letech 1941-45*, Praha 1960, p. 340, in: R. Kvaček, *Nad Evropou zataženo*, Československo a Evropa 1933-1937, Praha 1966, p. 68.

30. *AMZV*, Praha 1936, n° 1107/36.

31. *Zahraniční Politika*, Praha 1936, p. 257. Fu il generale di stato maggiore Krejčí a consigliare prudenza a Beneš e a proporre il nulla di fatto con i sovietici.

non contro gli interessi della Francia e per il mantenimento dei contatti con l'URSS. Risultava quindi evidente che lo stato socialista era un complemento nella politica di difesa cecoslovacca, la quale poggiava essenzialmente, per la sua natura politica, sulla Francia.

Tutte queste considerazioni non sono però sufficienti a comprendere la tragedia di Monaco, con i suoi risvolti e con la controversa questione del rifiuto, da parte cecoslovacca, dell'aiuto sovietico, se non si tiene presente la situazione politica interna dell'URSS. I processi con le relative purghe che infuriarono sui quadri politici e militari dello stato socialista e in particolar modo sulla vecchia guardia rivoluzionaria crearono scompiglio e disorientamento all'interno degli schieramenti di sinistra europei e anche fra gli stessi governi occidentali, in quanto sconvolsero la rete diplomatica sovietica e i quadri militari, investendo in tal modo tutta quella serie di accordi e di alleanze politico-militari legate al prestigio di autorevoli rappresentanti sovietici. Esempio significativo di tali epurazioni fu il siluramento del maresciallo Tuchačevskij, il convinto sostenitore e iniziatore della collaborazione militare con Francia e Cecoslovacchia.

Tutti gli storici sono concordi sul fatto che tale svolta moscovita del '37 ebbe una notevole influenza negativa e suscitò considerazioni pessimistiche sul futuro dell'alleanza franco-sovietica. Anche in Cecoslovacchia gli avvenimenti sovietici destarono vive preoccupazioni e, di riflesso, diedero spazio alle manovre della destra interna, da sempre contraria a ogni rapporto con l'URSS. Lo stesso Beneš era ritornato alle vecchie posizioni precedenti il '34. In uno dei colloqui avuti con l'ambasciatore tedesco a Praga dichiarò che «il patto con l'URSS è un retaggio di un'epoca passata» ma che egli non poteva così semplicemente buttarlo nel cestino»³².

Se i fatti del '37 non distrussero completamente la collaborazione sovietica con i due alleati occidentali, non crearono certo quel clima favorevole necessario al loro approfondimento.

In ogni caso, col profilarsi del compromesso di Monaco, l'atteggiamento ufficiale del governo sovietico si irrigidì su posizioni ancor più decise per l'intervento contro la Germania. Le prove a questo riguardo non mancano; esiste unanimità di pareri sulla buona fede dei sovietici; quello che risulta certo è che se Francia e Gran Bretagna avessero dimostrato un atteggiamento più risoluto il corso della storia avrebbe avuto un andamento differente.

Furono proprio i cedimenti e la ricerca del compromesso con Hitler a incoraggiare il «Drang nach Osten» e a scoraggiare definitivamente il governo cecoslovacco. Il tutto, unito alla paura dell'«abbraccio» con lo stato socialista, creò panico all'interno del gruppo dirigente cecoslovacco e diede nuovamente fiato alla destra interna.

Contrari sino all'esasperazione all'aiuto sovietico erano il partito nazio-

32. *Documents on British Foreign Policy 1919-1939*, vol. II, London 1947-1956, p. 132.

naldemocratico e agrario. Nell'esercito si nutrivano sospetti sul valore e sulla sincerità delle assicurazioni sovietiche: «il timore insomma, non già che la Russia intendesse abbandonare la Cecoslovacchia, ma che, una volta trattata in una stretta mortale, non intendesse più lasciarla... Jan Syrový, ispettore generale dell'esercito... dichiarò: «Dobbiamo combattere contro i tedeschi o da soli o insieme a voi (inglesi) e ai francesi, ma non abbiamo bisogno che vengano qui i russi. Non riusciremo più a mandarli via»³³.

E se anche all'interno della Cecoslovacchia si fossero potute risolvere le contestazioni di ordine politico, rimanevano sempre le complicazioni internazionali relative al transito delle truppe sovietiche attraverso la Bucovina rumena³⁴; dal canto suo la Polonia non solo non avrebbe mai concesso il transito, ma si poneva essa stessa in posizione revanscista nei confronti della Cecoslovacchia.

Lo stato maggiore sovietico non scartava aprioristicamente la possibilità di passaggio forzato attraverso il territorio polacco; Litvinov invece «non contava su una risposta favorevole della Polonia e aveva abbandonato l'idea di forzare [il passaggio], a meno che non ci fosse stata una decisione della Società delle Nazioni in tal senso, altrimenti «noi appariremmo degli aggressori», diceva Litvinov, «e questo non siamo disposti a tollerarlo». Il Commissario agli esteri non fu sempre coerente con questi suoi scrupoli. Talvolta egli si informò su che cosa avrebbe fatto la Francia nell'ipotesi che la Polonia «...venisse a sua volta attaccata dall'Unione Sovietica»³⁵.

Sulle decisioni del governo cecoslovacco pesava dunque tutta questa serie di considerazioni; di fronte a tale prospettiva il governo di Praga reagì col nulla di fatto, anche perché «rischiare di andare apertamente e solo con la Russia» avrebbe significato incoraggiare «una possibile rivoluzione bolscevica» in tutta l'Europa Centrale³⁶. D'altronde la natura politica di una possibile guerra, che avrebbe visto da una parte la Cecoslovacchia e l'Unione Sovietica e dall'altra gli stati fascisti, era chiara.

La Cecoslovacchia, legata al sistema francese di alleanze, seguì coerentemente ai suoi interessi politici la via della capitolazione, non avendo saputo

33. G.E.R. Gedye, *Betrayal in Central Europe*, New York 1939, pp. 383-423, cit. in: J.W. Wheeler-Bennett, *Il Patto di Monaco*. Prologo alla tragedia, Milano 1968, p. 83.

Ritornò pure alla ribalta il nome di Kramář (leader del partito agrario) che espresse nei seguenti termini la sua posizione relativa all'intervento sovietico: «L'Europa deve essere divisa in due fronti: bolscevico e antibolscevico. Questo è in definitiva più importante della questione delle frontiere». In: *Národní Listy*, Praha 14.1.1937.

34. Il governo rumeno non volle mai concedere il permesso di transito alle truppe sovietiche e anzi il loro passaggio «sarebbe stato possibile solo nel caso che l'esercito sovietico fosse passato attraverso l'esercito rumeno». *AMZV*, Varšava, n° 50, in: R. Kvaček, *Nad Evropou...*, cit., p. 415.

35. R. Coulondre, *Da Stalin a Hitler: memorie di due ambasciate, 1936-39*, Parigi 1950, p. 156, cit. in: A.B. Ulam, *Storia della politica estera sovietica (1917-1967)*, Milano 1970, pp. 365-366.

36. Lettera di Beneš a Rašin, in: J.A. Peters, *SSSR, Čechoslovákija i evropejskaja poli-*

e voluto approfondire i suoi legami con lo stato socialista, sempre nel timore che una guerra condotta a suo fianco avrebbe necessariamente portato alla rivoluzione e allo sconvolgimento dell'ordine sociale esistente³⁷.

tika nakanune Mjunchena, Kiev 1971, p. 177.

37. Beneš affermò che se la Cecoslovacchia si fosse rifiutata di accettare le decisioni delle quattro potenze vi sarebbe stata la prospettiva di condurre una guerra fra la sola Cecoslovacchia contro Germania, Polonia e Ungheria. Se poi «l'URSS avesse aiutato la Cecoslovacchia, e solo l'URSS» vi sarebbe stata «la guerra di tutti contro la Russia». In: *Mnichov v dokumentech*, vol. II, pp. 254-259.

Qualche considerazione sullo sviluppo della «Black Aesthetic» tra gli anni sessanta e gli anni settanta

A giudicare dal tono della critica e dai pronunciamenti degli scrittori bianchi e neri negli ultimi anni sembra che lo scrittore nero, o comunque lo scrittore che appartiene alle minoranze etniche, sia rimasto l'unico al quale la società americana continua a chiedere conto sia della qualità della sua arte che della qualità del suo impegno sociale. Negli anni 60 sotto l'impatto della narrativa sperimentale bianca, che sembrava fiorire senza radici dal vuoto del conformismo tecnico e politico degli anni 50, diversi critici si erano lanciati contro gli scrittori più strettamente sperimentali e contro i seguaci della «scuola del grottesco» brandendo l'arma della *fallacy of imitative form*, accusandoli di una rinuncia colpevole al ruolo dello scrittore come voce critica della società e naturalmente di una società concepita come totalità, senza distinzione di classe o di razza.

Come spesso succede gli scrittori bianchi che hanno costituito il nucleo attivo del movimento della *New Fiction* hanno finito per creare il proprio pubblico, anche e specialmente tra i critici, e la discussione sembra oggi concentrarsi quasi esclusivamente sul valore tecnico della sperimentazione, con la implicita accettazione del diritto dello scrittore di seguire gli impulsi della propria arte senza preoccuparsi del pubblico o della funzione sociale del proprio lavoro.

Di fatto sembra che la critica in generale non si sia ancora accorta che la concentrazione sui problemi tecnici della scrittura e la distorsione satirico-grottesca degli scrittori degli anni 60 non erano altro che un modo [forse l'unico rimasto] di affrontare quelle questioni sul senso della attività artistica che i critici accusavano di evadere. Ma il risultato finale non cambia. Se queste preoccupazioni per la socialità ultima dell'atto creativo sopravvivono tra gli scrittori bianchi – e personalmente sono convinto che sopravvivano – esse rimangono soprattutto un fatto privato dello scrittore e vanno ad aggiungersi alla lunga lista delle ragioni che sembrano condurlo al pessimismo della *literature of exhaustion* e più in generale alla visione «entropica» del mondo, della storia e della scrittura.

Per lo scrittore nero gli anni 60 sono stati non meno ricchi di stimoli, ma di stimoli di natura largamente diversa. Sotto la spinta del movimento politico la discussione sui rapporti tra intellettuale e razza, e all'interno della razza tra intellettuale e classe, che è sempre stata una costante nella formazione dello scrittore nero, ha assunto un ritmo e uno sviluppo eccezio-

nale, non fosse altro che per la nuova urgenza del problema e per il fatto di coinvolgere, sul versante strettamente politico larghe masse di proletariato e sottoproletariato urbano, e sul versante della politica culturale della letteratura nera, di poter far leva su un vasto pubblico potenziale, «educato», già consumatore di letteratura bianca e più che pronto a ricevere una letteratura e un'arte nera.

Paradossalmente si potrebbe dire che se lo scrittore bianco «serio» ha sofferto attraverso gli anni 60 di una anemia di pubblico, lo scrittore nero ha sofferto all'opposto di una eccessiva pressione da parte del pubblico. Questa pressione a conformarsi a certi modelli precostituiti veniva non solo, come è legittimo aspettarsi, dalle varie frazioni del movimento nero, ma anche dai bianchi. Da questi ultimi in genere sotto la forma di pressanti inviti a non cedere all'impulso alla violenza e a salvare l'arte dalla trappola della propaganda¹.

La pressione interna ed esterna è stata, e in alcuni casi ancora è, tale da spingere diversi scrittori neri, Ishmael Reed tra gli altri, a rivendicare a piena voce il diritto dell'artista nero alla stessa libertà di scegliere i propri temi e i propri modi di espressione che la società americana non mette in discussione per lo scrittore bianco².

Indipendentemente dal giudizio politico che si vuole esprimere su una simile richiesta, e la complessità della situazione reale in cui lo scrittore nero opera consiglia la massima prudenza, essa indica ancora una volta l'ambiguità e la contraddizione centrale degli scrittori e del movimento nero teso tra una posizione essenzialmente di lotta contro il pregiudizio razziale e una posizione di lotta contro l'oppressione di classe che si ritrovano inestricabilmente connesse in ogni posizione espressa da intellettuali e leaders politici neri.

La campagna elettorale condotta su una linea «parlamentare» da Bobby Seale per il posto di sindaco di Oakland nel 1973 e la nuova immagine – meno militanza armata e più penetrazione nella comunità – che il Black Panther Party comincia a proiettare in questi anni sono probabilmente la indicazione più chiara della caduta di tono del movimento negli anni 70 o almeno della necessità di riorganizzazione, della ricerca di nuove vie, di nuovi metodi di intervento politico dopo le fiammate degli anni 60.

Gli stessi dipartimenti di Black Studies sparsi nelle varie università, e continuamente minacciati di estinzione, che non sembrano più, da anni, tendere alla creazione di militanti politici, stanno procedendo ad una profonda revisione della storia e della cultura dei neri negli Stati Uniti tesa soprat-

1. Si vedano per esempio le critiche di A. Gayle, *The Way of the New World*, Doubleday 1976 alla critica di R. Bone, *The Negro Novel in America*, Yale U.P., New Haven 1965 specialmente nel cap. x e anche J. Hagopian, «Mau-Mauing the Literary Establishment» in *Studies in the Novel* v.III n. 2 Summer 1971.

2. Ishmael Reed, intervista in *Journal of Black Poetry* v.I. n. 12 e in genere gli scrittori collegati alla rivista *The Yardbird Reader*.

tutto ad evitare qualsiasi immagine stereotipa e semplificata e a recuperare, seguendo una tradizione profondamente americana, lo *usable past*, che naturalmente cambia a seconda della angolatura politica adottata dal ricercatore. L'esempio più tipico di questo processo è dato dall'approfondirsi del dibattito sul significato e sul valore della *Harlem Renaissance*.

Un analogo sforzo di revisione si applica alla chiarificazione e alla ridefinizione della *Black Aesthetic*: uno sforzo di dare un contenuto più preciso, e nello stesso tempo non controllato dalla pubblicità e dai media, allo slogan *black is beautiful*.

L'elemento più interessante di questo sforzo di ridefinizione rimane la estrema cautela con cui tutti gli intellettuali coinvolti sembrano muoversi. Il lettore dei vari saggi percepisce immediatamente il desiderio di creare un fronte unito, frutto non solo di un bisogno di far sparire le divisioni interne per presentare un gruppo omogeneo di fronte alla cultura bianca, ma anche e soprattutto frutto della coscienza della intrinseca difficoltà a definire la *Black Aesthetic* e quindi della necessità di lasciare un largo spazio di sperimentazione e di dibattito recuperando nello stesso tempo tutti i contributi e tutte le forze disponibili. Forse l'unico momento di vero scontro riguarda oggi la valutazione di figure come Baldwin e Ellison che vengono sistematicamente o attaccati (specialmente da scrittori neri) come esempio di scrittori sostanzialmente animati da preoccupazioni estetico-esistenziali bianche, oppure difesi all'estremo (specialmente dai bianchi) come scrittori che hanno saputo superare le ristrettezze della visione razziale per attingere alla espressione di «sentimenti universali»³.

Lo sforzo generale della *Black Aesthetic* è quello di fornire una risposta chiara e positiva a tutti quelli che, non del tutto senza fondamento, leggono nei temi e nelle forme della produzione degli scrittori neri prevalentemente se non esclusivamente una istanza della linea generale di sviluppo della letteratura americana bianca. Facendo leva sull'attività saggistica di Ellison in *Shadow and Act*, John Lindberg afferma che la letteratura nera è legata indissolubilmente a quello che definisce «*The American theme: namely, the search for self-awareness in a society that stifles individual creativity*» citando ad ovvio sostegno della sua tesi i nomi di Hawthorne e di Melville. In questa dimensione il compito dello scrittore nero e quello di «decide who he is besides his color» perché «the first task of the artist is to recognize himself so his message is authentic»⁴.

3. La questione è naturalmente più complicata di quanto non sembri. Lo sforzo continuo di identificare la posizione «corretta» per lo scrittore nero ha spesso portato all'innalzamento e alla detronizzazione di idoli, basta pensare a quanto la valutazione della figura di Wright ha patito in questa altalena di valutazioni. Si vedano oltre ai citati R. Bone e A. Gayle anche P. Boitani, *Prosatori negri americani del 900*, Roma 1973 e M.G. Cortese, *Letteratura e Coscienza Nera*, Mursia.

4. «Il tema americano: cioè la ricerca di autocoscienza in una società che impedisce la creatività individuale»; «decidere chi egli sia al di là del proprio colore» perché «il

John Lindberg è, credo, bianco ma può contare sull'appoggio non solo di Ellison, ma, indietro nel tempo, nel cuore del dibattito culturale della *Harlem Renaissance*, su quello di un personaggio come George Schuyler: «Negro art made in America is as non existent as the widely advertized profundity of Cal Coolidge... the literature, painting and sculpture of Afroamericans... is identical in kind with the literature, painting and sculpture of white Americans... it shows... European influence»⁵.

Al polo opposto rispetto a Lindberg si possono citare le affermazioni di John O'Neil: «we have made an identity between ourselves and America. Yet it remains the same nation that sponsored the rape of Africa... Here we have simply been victims. Our concept must be a world concept; and we must see our roots as African. We are an African people»⁶.

La conseguenza diretta di queste posizioni è l'idea che i prodotti dell'arte nera, o meglio afro-americana, sono soggetti a norme e a forze motivatrici non riducibili a quelle dell'arte bianca (il cui provincialismo almeno nelle mani dei critici professionisti è così evidente che mi pare non valga nemmeno la pena di discuterne) e quindi, con un passaggio difficile da accettare, che i soli in grado di capirla, e quindi i soli autorizzati a parlarne, sono artisti e critici neri⁷.

Indipendentemente dalla utilità o dalla legittimità degli interventi dei critici bianchi il punto centrale della discussione teorico pratica che si viene sviluppando in questi anni tra gli intellettuali neri sembra essere l'accettazione generalizzata dell'idea che anche se i germi di una *Black Aesthetic*, come teoria e pratica di un'arte, e al limite di comportamenti afro-americani, esistono, tuttavia ancora oggi, essi esistono più in potenza che di fatto. E cioè che l'esperienza nera nel suo continuo evolversi è allo stesso tempo data, presente e vitale, ma può veramente trovare vita solo quando venga identificata, espressa, articolata, in altri termini «creata», superando le incrostazioni che la rendono oggi irriconoscibile.

Julian Mayfield dichiara di poter definire la *Black Aesthetic* solo in termini negativi: «I know quite definetly what Black Aesthetic is not»⁸. Lo

primo compito dell'artista è di riconoscere se stesso affinché il suo messaggio sia autentico». J. Lindberg, «Black Aesthetic; Minority or Mainstream?», in *North Atlantic Review*, Winter 75-76.

5. «L'arte negra prodotta in America è non esistente come la tanto pubblicizzata intelligenza di Cal Coolidge... la letteratura, la pittura, la scultura degli Afroamericani... è identica alla letteratura, pittura, scultura dei bianchi americani... mostra influenze europee». G.S. Schuyler, «The Negro-Art Hokum», in *The Nation*, June 1926, ristampato in N.I. Huggins ed. *Voices from the Harlem Renaissance*, Oxford U.P., New York 1976.

6. «Abbiamo creato una identità tra noi e l'America. Eppure essa rimane la nazione che ha incoraggiato la violenza contro l'Africa... Qui siamo stati solo vittime. Noi dobbiamo cercare le nostre radici come Africani. Noi siamo Africani». John O'Neil, «Black Arts: Notebook», in A. Gayle ed. *The Black Aesthetic*, Doubleday, New York 1971.

7. Si veda anche A. Portelli, *Bianchi e neri nella letteratura americana*, De Donato 1977.

8. «Con certezza so solo cosa la *Black Aesthetic* non sia», in A. Gayle ed. *op. cit.*, p. 23.

stesso John O'Neil ammette che: «What I think about Black Art can be stated very simply! With the exception of music, she lies a virgin bride. And the music has been raped!»⁹. LeRoy Jones, oggi Baraka, conferma questa posizione e fornisce una spiegazione sostenendo che: «The reasons for the absence of achievement among serious Negro artists, except in Negro music, is that in most cases the Negroes who found themselves in a position to pursue some art, especially the art of literature, have been members of the negro middle class, a group that has always gone out of its way to cultivate any mediocrity» e procede ad identificare il centro del problema nel fatto che «The Negro writer never moved into the position where he could propose his own symbols, erect his own personal myths, as any great literature must»¹⁰.

Home si chiude con uno *state-ment* sul ruolo dell'artista nero: «His role his to report and reflect so precisely the nature of the society, and of himself in that society, that other men will be moved by the exactness of his rendering and, if they are black men, grow strong through this moving, having seen their own strength, and weakness; and if they are white men, tremble, curse and go mad»¹¹.

La raccolta di saggi successiva prosegue lungo questa linea e si fa ancora più assertiva nel riconoscere la integrità dell'esperienza culturale nera: «We have our art... We have our religion... We have our beautiful people able to make anything and bring anything into being»¹².

Probabilmente la formulazione più radicale, semplice e compatta delle posizioni di Baraka si trova in Ron Karenga che rifacendosi alle parole di Lepold Senghor chiede che l'arte nera sia: «functional, collective, committing or committed... that it must move with the masses and be moved by the masses»¹³.

9. «Quello che penso dell'arte nera può essere affermato molto semplicemente! Ad eccezione della musica è ancora vergine. E la musica è stata violentata!», in A. Gayle ed., *op. cit.*, p. 53.

10. «La ragione per la mancanza di risultati di valore tra gli artisti neri seri, ad eccezione della musica, è che, nella maggior parte dei casi, i neri che si sono trovati nella possibilità di occuparsi di arte, specialmente di letteratura, sono stati membri della borghesia nera, un gruppo che ha sempre fatto tutto il possibile per coltivare ogni forma di mediocrità». A. Baraka (Le Roi Jones), «The Myth of Negro Literature», in *Home*, New York 1966, p. 112.

11. «Il suo ruolo è di trasmettere e riflettere la natura della società, e di se stesso nella società, così accuratamente che altri uomini siano commossi dalla precisione della sua immagine e, se sono neri crescano in forza attraverso questa commozione, poiché hanno visto la loro stessa forza, e la loro debolezza; e se sono bianchi, tremano, bestemmano, impazziscono», *ibidem*, p. 251.

12. «Abbiamo la nostra arte... la nostra religione... la nostra gente meravigliosa, capace di fare qualsiasi cosa, di produrre qualsiasi cosa, di creare qualsiasi cosa». A. Baraka (Lee Roi Jones), *Raise Race Rays Raze: Essays*, Random House, New York 1971, pp. 79-80.

13. «funzionale, collettiva, impegnata o che spinga all'impegno... che muova con le mas-

Per quanto paradossale possa sembrare il primo dato interessante che sembra emergere dalla discussione è la implicita accettazione di quella che potremmo definire come una «limitata inferiorità» dei momenti di espressività tradizionale degli afro-americani, e non si tratta soltanto di una «inferiorità» derivante dalla esigenza di adattare forme tradizionali alla situazione contemporanea, perché, dopo tutto, anche le comunità urbane hanno il loro folklore.

Infatti se da un lato si riconosce la dignità artistica per esempio della musica, del blues in particolare, questo riconoscimento si accompagna poi sempre all'affermazione della necessità che l'espressività afro-americana venga mediata, viene quasi voglia di dire innalzata, dall'artista come soggetto delegato della razza. Anche se poi le forme e i limiti di questa delega possono variare parecchio. Solo in qualche caso «estremo» si arriva a formulare l'ipotesi di una almeno parziale «cancellazione» dell'artista e dell'oggetto artistico stesso per richiedere la pura e semplice restituzione in questa espressività alla comunità nera nel suo complesso senza la mediazione di soggetti delegati¹⁴.

L'altro dato interessante è che in generale il modello a cui la *Black Aesthetic* sembra rivolgersi, pur non rinunciando mai ad una militanza di razza se non sempre di classe, non è più quello del realismo impegnato che tra gli scrittori neri trova la sua rappresentazione più canonica nella così detta *Wright school*¹⁵.

Nonostante il fatto che l'estetica propugnata per esempio dal Black Panther Party attraverso le pagine del suo giornale continui a muoversi sulla linea del realismo e della esortazione alla militanza (con il risultato di trovarsi talvolta in posizioni piuttosto difficili da sostenere come nel caso della approvazione di *Roots* di A. Haley, senza nemmeno tentare di distinguere l'impatto emozionale genericamente anti razzista dagli evidenti meccanismi di mistificazione in atto nel romanzo e ancor più nella riduzione televisiva) quando poi si scava anche dietro la richiesta di Baraka che l'arte nera sia *exposure of reality*, messa a nudo della verità, si scopre che l'enfasi non può che cadere non tanto sulla *reality* quanto piuttosto sulla capacità e necessità dello scrittore nero e della comunità nera nel suo complesso di *erect his own personal myths*, di dar forma ai propri miti.

Si tratta ovviamente prima di tutto di una scelta di campo di tipo ideo-

se e sia mossa dalle masse». Ron Karenga, «Black Cultural Nationalism», in *Negro Digest*, January 1968, ristampato in A. Gagle ed. *op. cit.*

14. Indicazioni di questo genere si trovano sia in critici bianchi, come il citato J. Lindberg che fa riferimento allo *street drama* di Baraka e alla *throwaway literature* di Don Lee (il quale tuttavia altrove insiste su *creativity and individuality*) che in critici neri come R. Felgar, «Black Contest, White Form», in *Studies in Black Fiction* v. 5 n. 1 Spring 1974 che arriva a suggerire la rinuncia alla forma scritta.

15. E tuttavia sulla opportunità di trattare R. Wright semplicemente come uno scrittore del realismo impegnato ci sembra ci sarebbe ancora da discutere.

logico non diversa da quella che gli scrittori e gli artisti neri hanno dovuto affrontare da sempre, ma questa scelta è resa ancor più difficile dalle ambiguità del rapporto razza-classe in questo preciso momento storico a causa delle articolazioni della comunità nera in cui, al di là di un generico *black is beautiful*, i momenti di coesione reale sembrano progressivamente indebolirsi e in cui la identificazione del processo di liberazione della comunità nera con quello del proletariato nero è resa difficile dal basso livello di autocoscienza generalizzata del proletariato stesso, nonostante le condizioni oggettive, basti pensare al livello di disoccupazione tra i giovani neri. Se a tutto questo si aggiunge la spinta di momenti di integrazione al *main steam* della società americana come le leggi sullo *equal opportunity employment* o la *affirmative action*, la cui efficacia come strumento propagandistico, se non come mezzi reali per superare la discriminazione razziale, mi sembra indubitabile, ci si rende immediatamente conto di quanto difficile sia la risoluzione sul terreno di classe delle tensioni provocate dalla situazione razziale.

Comunque il problema che la *Black Aesthetic* tenta di affrontare va in un certo senso oltre il terreno specifico dello scontro di classe e coinvolge la comunità nera nel suo complesso lungo le linee della inevitabile fusione del privato, del personale e del politico. Si tratta di un'altra battaglia nella lunga guerra per il controllo della propria immagine, per guadagnare il diritto alla parola, per parlare di se stessi in prima persona, e, anche quando si parla in prima persona per evitare che la propria autodefinizione finisca semplicemente per ricalcare le definizioni che la comunità bianca ha dato e dà di quella nera, naturalmente a proprio uso.

Come è noto l'atmosfera è già inquinata. Il nero è già stato etichettato come «naturale sensuale violento» (da *The Birth of a Nation* a Bigger Thomas e fino al *rapist* di E. Cleaver) oppure come «naturale buon selvaggio, *happy darkie*» (per esempio nel *minstrel show*) o ancora come «agnello sacrificale» vittima designata la cui funzione è di indicare al bianco tutta la sua crudeltà affinché si penta (da *uncle Tom* fino a certi atteggiamenti della non violenza di Martin Luther King).

La questione evidentemente non è quale di queste immagini sia «quella vera», certo nella comunità nera ci sono, per dirla con Portelli, sia i «cristi», che le «bestie» che gli «idioti»¹⁶. Si tratta piuttosto di tentare di capire quali funzioni tali immagini abbiano storicamente svolto. E quindi si tratta anche di resistere alla tentazione di condannare con un processo sommario quelle più «passive», quelle che non sembrano incoraggiare la partecipazione alla lotta. Si tratta piuttosto di riconoscere che in diversi momenti storici ciascuna di queste immagini, *quando è stata adottata dai neri*, ha svolto una funzione la cui «positività» o «negatività» rispetto al processo di liberazione è assai difficile da valutare anche quando si proceda ad analisi ravvicinate, caso per caso. Basta pensare all'enfasi sulla «rispettabilità, la-

16. Si veda A. Portelli, *op. cit.*, specialmente il primo capitolo.

voro, famiglia» di Malcom X (riconquista della propria dignità o accettazione integrante dei modelli della piccola borghesia americana?) da una parte e alla rivalutazione del *nigger on the block*, del *bad nigger*, del nero violento dei Black Panthers (riscoperta della necessità e dell'orgoglio di imparare a difendersi o riproiezione dell'immagine del selvaggio bestiale?). Evidentemente siamo di fronte a nodi di ambiguità difficili da sciogliere anche perché in ogni caso le variabili sono almeno due: il valore dell'immagine per i neri e il valore della stessa immagine per i bianchi; e sono inestricabilmente connesse.

Nell'affrontare questi problemi l'elemento essenziale, e ci sembra unificante, è il riconoscimento da parte degli scrittori neri della funzione mitico-retorica piuttosto che di rappresentazione realistica che la lotta per l'immagine e la *Black Aesthetic* sono chiamate a svolgere ed è in questa autoscienza del proprio mestiere, accanto all'autoscienza della razza, che si individua la differenza degli scrittori tra il 60 e il 70 rispetto agli scrittori delle generazioni precedenti.

Non c'è immagine corretta in sé perché ogni immagine può essere manipolata, ritorta contro il nero che la usa per liberarsi. È da questo tipo di coscienza che nascono libri come *The Free-Lance Pallbearers* di Ishmael Reed, che è tra l'altro il rovesciamento del modello tradizionale della iniziazione dell'eroe nero al mondo dei bianchi e la negazione ironica dell'intero spettro delle immagini tradizionali, e che, non a caso, si conclude con una sorta di pubblica crocefissione dell'eroe. Ma una crocefissione degradata che diventa soprattutto una festa dei media: «I was hung by meat-hooks in the Emperor Franz Joseph park. I was televised nationally, narrated by Frederic March and written up in *Variety*» tanto che i genitori vanno a trovarlo per chiedergli parte dei proventi che certo ha incassato attraverso la pubblicità¹⁷.

Si parla di dimensione mitico-retorica perché quello che è in gioco è essenzialmente un voler essere, la ricerca di una identità razziale che possa servire da strumento di liberazione anche e prima di tutto da quella immagine vuota, anzi negativa, che spinge il nero ad odiare se stesso per la propria diversità piuttosto che ad odiare la società che a questa condizione di diversità negativa lo costringe. E l'enfasi cade su «retorica» non solo per sottolinearne la natura persuasiva, di propaganda, ma soprattutto per cogliere il suo carattere di strategia di continuo movimento; tenere continuamente d'occhio i cambiamenti nella società, gli umori della comunità nera e di quella bianca che la circonda, un carattere che è frutto proprio dell'acuta coscienza che ogni immagine può venire non solo cooptata ma attivamente usata contro il processo di liberazione. Se ci fosse bisogno di altre prove di quanto tutto possa venire distorto e riusato basterebbe pensare ancora una

17. I. Reed, *The Free-Lance Pallbearers*, Doubleday, New York 1967, p. 152. «Fui appeso a ganci da macellaio nel parco dell'imperatore Francesco Giuseppe. Mi proiettarono in televisione, di me parlò Frederic March e ne scrisse *Variety*».

volta a *Roots* e a come è stato accolto. «Touching a pulse among us all» grazie alla «searing presentation of racist oppression... and (of) a burning desire for FREEDOM». Capace di spingere i bambini neri a scuola a pestare i bianchi, ma anche di ridurre «diehard racists weeping in tears over the brutality of the slave trade»¹⁸. Ma nello stesso tempo «At some other time I don't feel it would have had that kind of widespread attention-specifically in the 60's. Then it might have spawned resentment and apprehensions the country couldn't have taken. But with things quiet, and race relations moving along at a rate that's acceptable to most Americans, we are ready to take the full story and who we are and how we got that way»¹⁹.

Tra l'altro è proprio il riconoscimento della funzione mitica che permette di identificare l'errore e l'implicita scelta politica delle posizioni come quella di Schuyler di cui parlavamo precedentemente. Il problema non è se esista o meno un'arte afro-americana distinta da quella americana o europea, ma piuttosto quale arte si può produrre a partire dal presupposto che un'arte afro-americana distinta esiste. E tuttavia la semplice dichiarazione di disaffiliazione: «We are African people», siamo africani, non basta. L'esperienza nera gli Stati Uniti è indissolubilmente legata con quella bianca e i migliori tra gli scrittori neri ne sono sempre stati coscienti, anche nei momenti di massima popolarità dell'africanismo. Basta pensare alle due anime dei neri di Du Bois o per usare una formulazione più recente a Baraka: «The paradox of Negro experience in America is that it is a separate experience, but inseparable from the complete fabric of American life» e quindi «The tradition of America must be utilized within the culture of the American Negro where they *actually* exist, and not because of a defensive rationalization about the *worth* of one's ancestors or an attempt to capitalize on the recent eminence of the 'new' African nations»²⁰.

18. «Che ci tocca tutti» per «la forza della presentazione dell'oppressione razzista... e di un bruciante desiderio di *libertà*», capace di ridurre «i razzisti più incalliti alle lacrime di fronte alla brutalità del commercio degli schiavi». *The Black Panther*, 5 febbraio 1977, che però contiene anche qualche riserva sulla conclusione della serie televisiva tratta dal romanzo perché dà l'idea che la lotta per la libertà si sia conclusa negli anni successivi alla Guerra Civile.

19. «In un altro momento penso che non avrebbe ricevuto tanta attenzione, specialmente negli anni 60. Allora avrebbe potuto dar adito a risentimenti e paure che il paese non avrebbe potuto sopportare. Ma adesso con una situazione tranquilla e i rapporti razziali che migliorano ad un ritmo accettabile per la maggior parte degli Americani siamo pronti ad accettare tutta la storia, chi siamo e come siamo diventati quello che siamo». Barbara Jourdan, rappresentante al Congresso per il Texas, in *Time Magazine*, 14 febbraio 1977.

20. «Il paradosso della esperienza nera in America è di essere una esperienza separata, ma indivisibile dal tessuto della vita americana» e quindi «La tradizione dell'Africa deve essere utilizzata nell'ambito della cultura del nero dove egli veramente vive, e non grazie a una razionalizzazione difensiva sul *valore* dei propri antenati o per un tentativo di sfruttare la recente importanza delle 'nuove' nazioni africane». A. Baraka (Le Roi Jones), *Home*, op. cit., p. 111.

Proprio questa è la prospettiva della *Black Aesthetic* come si è venuta delineando negli ultimi anni. Per Larry Neal per esempio gli elementi da cui questa nuova estetica, questa fusione di eredità africana e di esperienza americana, deve essere formata sono tanto disparati e apparentemente inconciliabili quanto «degli africani e Gesù come uno che potresti conoscere», «Malcom X e Brer'Rabbit», «Shamani e Predicatori», «donna come bisogno primario e donna come male» e si manifesta in forme che vanno dalla samba allo spiritual, dalle canzoni di lavoro al modo di vestire e di camminare. È un vero e proprio programma di ricerca e di lavoro che tende a ricostruire una unità articolata tra la «Memoria razziale» e il «Movimento nero e l'estetica nera» attraverso una serie di «trasmutazioni»; di sintesi di cui la più importante è la fase del «Dio del blues» e del «Tono come significato e come memoria» che contiene tra l'altro il rifiuto della linearità, sequenzialità logica attribuita al pensiero e all'arte occidentali, ma sforzandosi di non cadere nella pura esaltazione della istintualità²¹.

In questa direzione uno dei risultati più interessanti, anche se ovviamente discutibili, è l'utilizzo del Voodoo haitiano come ispirazione e metafora centrale da parte di Ishmael Reed almeno nella prima fase della sua produzione, fino al 1975 circa.

Il rifiuto del realismo implicito nella costruzione del mito afro-americano trova quindi una sua puntuale conferma nel recupero del pensiero primitivo e soprattutto delle forme in cui questo pensiero primitivo si è conservato e sviluppato nella comunità afro-americana e cioè tutte le forme popolari dal *blues* al *folk tale*, dalla *dozen* al *toast*, nella musica e nella danza e soprattutto nel *black english* con la sua almeno parziale autonomia, non solo lessicale ma anche sintattica e semantica, dallo *standard english*.

È certo corretto sottolineare che il nazionalismo culturale, anche in questa nuova fase, pur essendo alternativo non è necessariamente antagonista rispetto alla cultura bianca dominante, ma si tratta di un momento non solo essenziale ma anche certo non transitorio del movimento di liberazione nero²².

Inoltre il recupero delle forme popolari che il nazionalismo nero incoraggia risolve *in potenza* sia il conflitto tra arte e propaganda, e cioè tra ricerca formale e impegno politico, che quello tra artista e pubblico, tra élite e massa, e può farsi perfino strumento di una ricomposizione di classe. Quello che vogliamo dire e che conduce *in potenza*, nella speranza di molti scrittori neri, alla creazione di un mito funzionale in forme organiche alla comunità nera e che questo consentirebbe non solo il ritrovamento di una identità culturale propria, ma anche di un'efficace comunicativa e persuasiva che nessun documento artistico nella tradizione del realismo impegnato può avere.

E tuttavia è essenziale sottolineare questa caratteristica di potenzialità,

21. Larry Neal, «Reflections on the Black Aesthetic», in A. Gayle ed., *op. cit.*, p. 12.

22. Si veda A. Portelli, *op. cit.*, p. 64.

teorica piuttosto che reale perché ci sono vari problemi che gli scrittori neri che operano in questa prospettiva si trovano ad affrontare.

Il primo è in che misura, nonostante le dichiarazioni programmatiche, le opere che gli scrittori neri ci presentano oggi recuperino, utilizzino veramente, i temi e le forme del folklore, non solo di quello tradizionale ma di quello che si viene formando ogni giorno per le strade, nei bar, negli uffici ecc. Perfino la poesia, che potenzialmente sembra più aperta al contatto con la realtà della oralità popolare, offre, almeno ad una prima analisi, un panorama abbastanza deludente. Don Lee ci parla per esempio della negritudine della poesia di Ebon, ma versi come

Juba-Lover
bringing tales of
coaldust gods
wrapped in sound.
Striving to journey home²³

non ci sembrano contenere troppo di esclusivamente o tipicamente afro-americano ad eccezione di una certa 'nostalgia' per l'Africa. Anche certa poesia di Sonia Sanchez, versi come

My old man
tells me I'm
so full of sweet
pussy he can
smell me coming²⁴

che pure mostrano un atteggiamento ben diverso nei confronti del corpo ed una certa capacità di violenza verbale a cui il parlato e certo *blues* non sono evidentemente estranei sembra ancora offrire un recupero solo parziale delle potenzialità del folklore²⁵.

L'elemento più distintivo è certo la dimensione verbale della recitazione dei testi in cui le possibilità dei toni e delle modulazioni del *black english* emergono come non potranno mai dalla carta stampata. Chiunque abbia avuto occasione di sentire un poeta come A. Ginsberg, in cui la dimensione recitativa è pure importantissima, e uno qualsiasi dei poeti neri non ha bisogno di un lungo discorso critico per riconoscere le differenze.

Paradossalmente è in certi romanzi, considerati spesso un genere assai più rigido, più bianco, che certe possibilità del *black english* vengono sfruttate meglio, in modo più creativo. Si pensi per esempio a pezzi come

23. «Amante del Juba / che porti racconti di / dèi di polvere di carbone / raccolti in suono / lottando per venire a casa».

24. «Il mio uomo / mi dice che ho tanta figa / così dolce / che capisce dall'odore / quando vengo».

25. Per evitare una lunga esemplificazione ci è sembrato opportuno scegliere dei versi che Don Lee aveva già selezionato per la loro *blackness*. Don L. Lee, «Toward a Definition, Black Poetry in the 60's», in A. Gayle ed., *op. cit.*, pp. 222-234.

Folks. This here is the story of the Loop Garoo Kid. A cowboy so bad he made a working posse of spells phone in sick. A hullwhacher so unfeeling he left the print of winged mice on bodies of crawling women²⁶.

È un linguaggio re-inventato ai fini della operazione letteraria, trasformare un racconto *western* in uno *spell*; una fattura contro i bianchi secondo le regole del Voodoo, almeno nelle intenzioni dell'autore. Ma naturalmente anche qui non mancano le tracce di una tradizione bianca; il racconto della frontiera e i modi del *pulp magazine*.

Nella ricerca delle forme del folklore negli scrittori neri contemporanei si rischia perfino di trovarne alcune delle espressioni più autentiche in scrittori come R. Ellison, la cui marginalità rispetto al movimento politico è stata più volte sottolineata. Basta pensare per esempio all'uso del sermone in *The Invisible Man*²⁷.

Ma, al di là del problema dell'uso letterario del folklore la questione centrale rimane che dal punto di vista della penetrazione sociale, e quindi del loro valore come mezzi per raggiungere le masse, poesie e romanzi non sono certo oggi lo strumento più adeguato. Necessariamente essi selezionano il proprio pubblico per classe, si indirizzano a una élite di lettori in una società che legge sempre meno. Per questa penetrazione più globale gli esperimenti di teatro di strada del tipo di quelli tentati da Baraka, come recupero politico dello happening, e comunque tutte quelle forme che ritrovano la espressività non scritta sono, ci sembra, più efficaci. Tra l'altro hanno il vantaggio di riproporre l'utente del prodotto artistico come protagonista puntando sulla «eliminazione» dell'artista-individuo come soggetto privilegiato rispetto ai consumatori della sua arte.

Perché è proprio questo il rischio più grosso che la elaborazione della *Black Aesthetic* sembra correre; lungi dall'eliminare la distanza, la divisione del lavoro, tra autore e pubblico tende, proprio nel recupero della funzione mitica dell'arte, a riproporre il modello dell'artista come vate, come reggitore della torcia della verità, magari attentissimo ai bisogni, ai movimenti delle masse, ma pur sempre lui, il poeta, l'artista, in posizione privilegiata, a sintetizzare, chiarificare ecc. È un ruolo che paradossalmente segue, e anche in ritardo, una strada che la *White Aesthetic* nelle sue punte più avanzate ha già percorso e superato. E per di più lo ripropone in un momento in cui le condizioni oggettive della società degli strumenti di comunicazione di massa, in cui ci piaccia o no viviamo, ne negano non solo l'efficacia ma forse la possibilità stessa.

26. «Gente. Questa qua è la storia del Loop Garoo Kid, un cowboy così bastardo che perfino una pattuglia di incantesimi che gli dava la caccia ha telefonato per mettersi in malattia. Un fetente così duro da lasciare il marchio delle unghiate di pipistrello sulla schiena delle donne». I. Reed, *Yellow Back Radio Broke-Down*, Doubleday, New York 1969, p. 9.

27. Sul sermone come forma popolare distinti si veda B. Rosemberg, *The Art of the American Folk Preacher*, Oxford U.P. 1970.

È questo l'ostacolo vero contro cui si scontrano gli animatori di azioni teatrali non meno degli scrittori. Infatti nel cercare di identificare le origini della *black consciousness* così come oggi è diffusa tra i neri ai livelli più diversi della società americana, e quindi anche con tutte le ambiguità delle valenze politiche di cui è portatrice, bisogna riconoscere da un lato ovviamente l'importanza della spinta dei bisogni neri e della capacità dei loro leaders naturali, per diversi che siano, ma bisogna anche avere il coraggio di accettare che, per mistificanti che siano, anzi proprio perché mistificanti, i modelli offerti dai media, dal cinema, dalla televisione hanno giocato e giocano un ruolo essenziale. Se dovesse scegliere, e non deve, anche se può e deve distinguere le qualità politiche del contributo, tra U.P. Newton e Shaft (noto detective nero alla Spillane), tra Angela Davis e Coffy (super sex agentessa segreta nera) come modelli popolari dell'orgoglio di essere neri crediamo che un osservatore onesto sarebbe in difficoltà, specialmente se gli è mai capitato di osservare di prima mano le reazioni deliranti di un pubblico di giovani e di giovanissimi rispetto a personaggi come Shaft e Colly.

Se poi si riflette anche solo superficialmente ai modelli culturali e politici che questi neri di Hollywood fanno circolare sotto l'egida del *black is beautiful* c'è di che essere seriamente preoccupati. E tuttavia il loro impatto finale è meno semplice da misurare di quanto non sembri, c'è la possibilità che l'esempio di Shaft, che *takes no shit from nobody*; che non china la testa davanti a nessuno, sia più positivo della ideologia di violenza e integrazione di cui si fa portatore, e lo stesso discorso vale per il già discusso *Roots*. Sono anche queste pedine di un gioco molto complesso in cui l'unica regola che sembra valere in ogni caso è che non c'è immagine di identità nera che non possa venir ritorta, usata contro il processo di liberazione.

Per questo i due modelli di comportamento più interessanti e anche meno integrati ed integrabili che concretamente si offrono allo scrittore nero oggi sembrano essere o la cancellazione della propria differenza; cioè il lavoro di animazione politico culturale nella direzione per esempio degli interventi del teatro di strada, il più possibile legati alla comunità, alle situazioni concrete, specifiche. Oppure l'assunzione di tutta la problematica ambiguità della condizione di scrittore, la rinuncia ai contenuti, alla funzione del vate attraverso un rigoroso ripiegamento sulle forme, sul mestiere, sulla sperimentazione. Il che, come dimostrano i più interessanti tra i nuovi scrittori neri (Ishmael Reed, la produzione più recente di E.J. Gaines, W.M. Kelly e molti altri) non significa rinunciare ai temi della *blackness* ma piuttosto riaffrontarli con la piena coscienza della continua integrabilità delle forme non meno che dei contenuti della propria parola.

È in questo sperimentalismo fatto paradossalmente di delusione per la letteratura e insieme della sua esaltazione, sia pure in negativo, come salvezza ultima, che gli scrittori neri più interessanti si incontrano con gli scrittori bianchi più interessanti, non in quanto imitatori, in ritardo delle stesse

mode artistiche, ma perché oggettivamente, anche se forse più dolorosamente, affrontano gli stessi problemi di ricerca di una funzione propria dello scrivere nell'ambito della società americana, e non americana, e quindi perché oggettivamente vivono della stessa ambiguità.

«Counterparts» - un campione della tecnica joyciana di epifanizzazione dell'oggetto

James Joyce intendeva proporre in *Dubliners*¹ «the moral history of his country»². Il tratto caratteristico di questa storia era costituito dalla sua condizione di paralisi: Dublino ne era il centro così come i suoi abitanti, ora vittime ora prevaricatori, ne erano i protagonisti³.

Nei *Dubliners* si può reperire una unità di procedimento tale da far ritenere i singoli momenti parti intese a comporre un quadro più vasto. Il quadro di una storia morale di paralisi in cui l'etereogeneità del materiale narrativo trova un avallo unificante nella comune realizzazione tecnica che, usando le parole di Joyce, «rivet the book together»: l'epifania⁴. Per Joyce,

1. Il testo qui adottato è: James Joyce, *Dubliners*, Penguin Books, 1956, pp. 84-96.

2. *Selected Letters of James Joyce*, ed. by Richard Ellmann, London, Faber & Faber 1975, p. 83.

3. Inizialmente un insieme di dodici racconti, *Dubliners* crebbe fino a comprenderne quindici. Per presentare una panoramica comprensiva di questa paralisi, Joyce scrisse racconti che segnano e illustrano le varie tappe della vita umana:

il momento della fanciullezza (*The Sisters*, *An Encounter*, *Araby*);
dell'adolescenza (*Eveline*, *After The Race*, *The Boarding House*);
della maturità (*Counterparts*, *Clay*, *A Painful Case*);
della vita pubblica (*Ivy Day In The Committee Room*, *a Mother*).

La somma comprensività è raggiunta in «*The Dead*», in cui, attraverso un episodio particolare, si risale ai problemi-base della vita dell'individuo e ai suoi legami spirituali e sociali con la comunità di cui è parte.

4. William York Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, New York, The Noonday Press, 1959, pp. 11-12: «While walking down the street one day, Stephen Dedalus, discouraged by those brown houses that 'seem the very incarnation of Irish paralysis', hears an inane and fragmentary conversation of boy and girl on stoop. This 'triviality', a detail of Dublin's streets without obvious value, makes him think of putting many such moments together in a book of 'epiphanies'. By this word he means 'a sudden spiritual manifestation', something that random vulgarities, rising above themselves and transfigured, can yield. In such externals of the street he sees, exceeding naturalistic capacity, 'the most delicate and evanescent possibilities' for the writer, who must fix them with extreme care... For Stephen, common things - to use Baudelaire's phrase - have 'the expansion of infinite things' and all their radiance. Like Baudelaire, then, he thinks this world a storehouse of things as other things, seeing this or that as revelation. Involving the potency of a neutral object and the sensibility of a subject, *epiphany is a transaction between object and subject* (nostro corsivo) that owes no less to the former than to the latter. Epiphany, he concludes, is identical with the 'radiance' of the aesthetic theory he is expounding to Cranly and is to expound to Lynch in *A Portrait of the Artist*. Plainly Stephen's epiphany or radiance, a shining out

lo scontro, l'interrelazione soggetto-oggetto produce una rivelazione – l'epifania – la cui caratteristica «fisica» è quella di produrre «radiance».

La tecnica dell'epifanizzazione dell'oggetto o dell'avvenimento è particolarmente evidente in «Counterparts», storia concernente il periodo della maturità e oggetto della nostra analisi. La scelta di questo breve racconto è dovuta non solo a coerenza esemplificativa del procedimento menzionato, ma anche alla notevole presenza di iterazioni semantiche omonimiche e sinonimiche concernenti la presenza oggettiva epifanizzata⁵.

In ordine di scrittura, «Counterparts» fu il sesto racconto e causò a Joyce non pochi problemi. La tormentata odissea dei *Dubliners*, il loro retroscena, sono esaurientemente e amaramente documentati dalla lettera che Joyce inviava a Dublino dal suo «esilio» triestino. Il desiderio di vedere il suo libro pubblicato insieme al desiderio (ma ancor più bisogno) di ricevere i proventi, non impedì, tuttavia a Joyce di battersi contro le convenzioni vigenti: «The struggle against convention in which I am at present involved was not entered into by me so much as a protest against these conventions as with the intention of living in conformity with my moral nature»⁶.

Atteggiamento, dunque, questo, dettato dall'impossibilità di prescindere da una sua ben precisa posizione morale: «The appeal to my pocket has not much weight with me. Of course I would gladly see the book in print and of course I would like to make money by it. But, on the other hand,

or showing forth, is what we call symbolism and his radiant object a symbol. Fussy about terms, Stephen prefers epiphany to symbol because the radiance of epiphany is ecclesiastical, that of symbol more secular nowadays, and Stephen, though far from innocent of literary tradition, is centered in the church and country he rejected... It is from this that Stephen gets his way of looking at the inconsiderable but revelatory objects of Dublin. Of the thing, made potent by insight, by wholeness, and by harmonious relation of parts, he continues: 'We recognise that it is *that* thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany' (Stephen Hero, 210-11, 213)... Joyce's works... may be thought of as epiphanies, *Dubliners* especially. Each story of this sequence... may be thought of as a great epiphany and the container of little epiphanies, an epiphany of epiphanies». La tecnica della trasfigurazione delle trivialità occasionali è fissata da U. Eco nella sua funzione di poetica. Cfr. Umberto Eco, *Le Poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani 1966, pp. 22-3. La forma drammatica adottata è ritenuta la più adatta ad esprimerla (p. 27). Il principio di impersonalità dell'arte, tipico di tale poetica è visto in prospettiva storico-ambientale (pp. 27-8), quindi evidenziato nei suoi tratti caratteristici, attraverso un parallelo contrastivo con l'intento di Mallarmé (p. 29).

5. La stessa enfasi sulla tensione della parola Joyciana si ritrova anche in A. Guidi, benché non venga applicata a «Counterparts» in particolare: «la molla dell'epifania può scattare a ogni istante, ogni momento, assolutizzando la percezione e l'esperienza, può essere o può essere reso dalla parola come il momento della rivelazione. Se una legge presiede alla struttura dello *Ulysses* e di *Finnegans Wake* è appunto questa. E già i *Dubliners* sono tutti impennati sul meccanismo della 'suspense', della sorpresa...». Cfr. Augusto Guidi, *Il primo Joyce*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954, pp. 10-11. 6. Cfr. *Letters*, cit.; le tre citazioni si trovano rispettivamente a p. 70, p. 86, pp. 89-90.

I have very little intention of prostituting whatever talent I may have to the public».

Per quanto lunga e laboriosa fosse la lotta contro i suoi censori, Joyce persistette, sorretto da un proposito morale di «critica costruttiva»: «It is not my fault that the odour of ashpits and old weeds and offal hangs round my stories. I seriously believe that you will retard the course of civilisation in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my nicely polished looking-glass».

I passi sotto accusa in «Counterparts» furono tre; egli omise i primi due e modificò il terzo⁷, insistendo però sull'importanza, sull'«essenzialità» dell'incidente⁸: il modo provocatorio in cui la donna del pub accavalla le gambe di fronte a Farrington.

Il peso dell'episodio a livello strutturale e tematico è illustrato a pp. 107-108 della nostra analisi.

In questo racconto, l'accento «morale» è, sì, posto sul lato brutale dell'individuo, ma anche sulla brutalità condizionante e frustrante del suo ambiente: «I am no friend of tyranny, as you know, but if many husbands are brutal the atmosphere in which they live (vide Counterparts) is brutal and few wives and homes can satisfy the desire for happiness»⁹.

Il soggetto della storia concerne la giornata di un misero scrivano, impiegato presso la Crosbie and Alleyne, il quale cerca conforto da una frustrante giornata di lavoro al pub. Deluso anche in questo, non gli resta che un tutt'altro che allettante ritorno a casa. Nella miseria, nel buio, nel vuoto della casa «sente» specchiata la desolazione della sua esistenza e si scatena in una ribellione bruta. Il prevaricato diviene prevaricatore in una catena senza soluzione in cui rientra anche il suo rapporto con la moglie: «His wife was a little sharp-faced woman who bullied her husband when he was sober and was bullied by him when he was drunk».

L'ambientazione è ternaria: l'ufficio, il pub, la casa. I rapporti sociali sono rispettivamente di: dipendenza, «uguaglianza», dominio. Tuttavia, come l'isolamento tra virgolette testimonia, il momento dell'uguaglianza (al pub con gli amici) subisce un tracollo verso la sudditanza, tale da ripercuotersi sul terzo momento, cambiando il predominio domestico in tirannia.

Questo procedimento compensatorio (di contropartita vera e propria secondo il campo di attività commerciale in cui è inquadrato il protagonista) si pone come struttura base del racconto. La riprova sta nei molteplici significati impliciti nel titolo «Counterparts»:

1. A copy, duplicate;

7. *Ibidem*, p. 82.

8. *Ibidem*, p. 87: «The incident described is (in my opinion, if that counts for anything) essential. It occurs at a vital part of the story and, if it is taken out, the effect at the end is (in my opinion) lost. However... if you can point out to me expressly any word or phrase which I can alter without omitting the incident, much as I dislike so, I will try again to meet you».

9. *Ibidem*, p. 130.

2. A part that answers to another, as each part of a document executed in duplicate;
3. One or two parts which fit each other; a thing that complements something else;
4. A person or thing closely resembling another.

La situazione di reduplicazione presente a livello tematico, ossia nell'attività del personaggio, il cui compito è di provvedere copie (senso 1) di documenti, si ripresenta come reduplicazione strutturale in cui la situazione di riproduzione (senso 2) appare dovuta a fattori di complementarità (senso 3) e di simiglianza (senso 4).

La condizione di dipendenza, di inferiorità del protagonista, Farrington, è posta in evidenza fin dalla battuta d'apertura. La narrazione si apre sul trillo furioso del citofono dal quale la voce, altrettanto furiosa del «capo», urla il comando «Send Farrington here!», invadendo la stanza con il suono stridente (piercing) del suo accento Nordirlandese. Il dispotismo del «capo» è reso odioso sia dalla stridulità del tono sia dalla insipidezza della sua figura fisica: occhialuto, piccolo, tutta testa calva. La posizione di supremazia, di comando, è tutta riassunta in quella testa che troneggia sulla pila di documenti. Nella nudità della sua calvizie essa, «pink and hairless», appare a Farrington «like a large egg reposing on the papers», ed egli, con rabbia a stento rattenuta, la fissa misurandone la fragilità – «gauging its fragility».

Se per Mr. Alleyne, «il capo» – the boss – si ha un rapporto di tipo: superiorità (sociale): debolezza (fisica), per Farrington gli elementi appaiono rovesciati: inferiorità (sociale): forza (fisica).

Farrington è dipinto come un tipo: «tall and of great bulk. He had a hanging face, dark wine-coloured, with fair eyebrows and moustache: his eyes bulged forward slightly and the whites of them were dirty».

L'accento ai suoi occhi sporgenti fa riferimento alla sua natura collerica, mentre la «dirtiness» della parte bianca fa allusione ad una «dirtiness» morale.

L'accostamento non è gratuito: s'è vista la concentrazione somatica di Mr. Alleyne, tutto testa e voce, in funzione di parallelo alla sua funzione direttiva.

Nel caso di Farrington, la sua caratteristica fisica è data in termini di «heaviness», tratto tutto fisico di pesantezza che per analogia richiama lo stato di lentezza mentale. In questo modo il tratto di superiorità fisica viene caricato di una connotazione «derogatory».

Il tratto «heavy» di Farrington è insistito nella I sezione: «[F.] went out of the office with a heavy step»; «He went heavily upstairs»; «The man walked heavily towards the door».

Nella II sezione, il tratto «heavy» è sostituito, alleggerito, nella passeggiata «joyful», da un, per lui, soddisfacente «display» di virilità, esaltato come padronanza (masterfully) per il fatto di essere riuscito a procurarsi il denaro per passare la serata al pub. La negatività della connotazione fisica

è spostata, concentrata, nel suo sguardo: «Farrington looked at the company out of his heavy dirty eyes, smiling and at times drawing forth stray drops of liquor from his moustache with the aid of his lower lip»; «Farrington's heavy dirty eyes leered at the company in token that he understood he was being chaffed». Il contesto della prima frase concerne la ripetizione ridicolizzata della scena con Mr. Alleyne e indica lo stato di gratificazione mentale di Farrington nel suo sorriso compiaciuto. Nella seconda il contesto fa cenno alla possibilità di incontrare delle ragazze. In entrambi i casi, lo slittamento della «heaviness» a connotare lo sguardo è esplicito segno che essa serve qui a mettere in evidenza la sua «thickness», la sua grossolanità mentale – «heavy», e «dirty».

La concentrazione sullo sguardo è tuttavia dominante solo nella parte A della III sezione. Lo stacco tra la parte A e B si può localizzare attraverso il passaggio dall'enfasi sullo sguardo che contrassegna A a quella sul braccio di B.

La transizione avviene attraverso l'occhio di Farrington che si sofferma sul «plump arm» della donna, «arm» che, nel paragrafo seguente («When Paddy Leonard called him...» p. 93) è di nuovo quello dei due uomini che si prepararono a misurarsi a braccio di ferro.

Nella sezione II A, Farrington appare, non più «slaving» e tiranneggiato attore, ma rilassato e gaudente spettatore: «The man passed through the crowd, looking on the spectacle generally with proud satisfaction and staring masterfully at the office-girls. ... his nose already sniffed the curling fumes of punch». Il punto culminante di questa situazione si ha nello scambio di occhiate sensuali con la donna del pub:

Farrington's eyes wandered at every moment in the direction of one of the young women. There was something striking in her appearance. An immense scarf of peacockblue muslin was wound round her hat and knotted in a great bow under her chin; and she wore bright yellow gloves, reaching to the elbow.

Farrington gazed admiringly at the plump arm which she moved very often and with much grace; and when, after a little time, she answered his gaze he admired still more her large dark brown eyes. The oblique staring expression in them fascinated him. She glanced at him once or twice and, when the party was leaving the room, she brushed against his chair and said 'O, pardon!' in a London accent.

He watched her leave the room in the hope that she would look back at him, but he was disappointed. He cursed his want of money and cursed...

Dalla posizione di invettiva impotente, Farrington torna, nella sezione II B, ad essere attore. Questa volta, però, non deve misurarsi con il «fist», simbolo padronale, di Mr. Alleyne, ma con l'«arm» di Weathers, occasionale compagno di bevute e attualmente attore ambulante acrobata al Tivoli, in un «trial of strength» fisico, nel quale viene ripetutamente battuto (defeated).

La connotazione «heavy» riapparve nella III sezione: «The man sat down heavily on one of the chairs while the little boy lit the lamp». Il pugno spasmodicamente «clasped» fin dall'inizio può finalmente colpire: «When the lamp was lit he banged his fist on the table and shouted». La sua furia rattenuta trova finalmente modo di sfogarsi ed egli si denuda il braccio, ripetendo il gesto fatto per misurarsi a braccio di ferro, per meglio battere il figlio: «'I'll teach you to let the fire out!' he said, rolling up his sleeve in order to give his arm free play».

In questa storia di «counterparts», è il pugno (fist), con le sue connessioni metonimiche «arm», «hand», come oggetto della forza fisica bruta ad essere epifanizzato mentre la sua «radiance» si espande coprendo tutto lo spazio narrativo.

Questa zona di «radiance» oggettivo-verbale include sia rimandi testuali sia rimandi contestuali. Il parallelo fisico: mentale formulato fin dall'inizio viene ripreso e ampliato «al centro» (sezione II B) nel tono ironico sotteso all'invito a battersi fatto a Farrington dai suoi compagni di «pub crawling»: «Weathers was showing his biceps muscle to the company and boasting so much that the other two had called on Farrington to uphold the national honour».

La mancata compilazione della copia di un documento porta Farrington ad essere redarguito da Mr. Alleyne. L'assenza di questa copia è ripetutamente menzionata, nella I sezione, fino a farsi presenza ossessiva. Seguiamo le tappe di questo crescendo.

Parte come semplice anche se padronale richiesta da parte di Mr. Alleyne: «May I ask why you haven't made a copy of that contract between Bodley and Kirwan?».

Rimbalza nella mente di Farrington, solo come strumento utilizzabile per spegnere la sete che lo spasimo di rabbia, attanagliandogli la gola, gli ha prodotto: «The middle of the month was passed and, if he could get the copy done in time, Mr. Alleyne might give him an order on the cashier».

Viene ripresa nelle parole gridategli dietro da Mr. Alleyne: «if the contract was not copied by evening Mr. Crosbie would hear of the matter».

Ritornato in ufficio, Farrington conta i fogli «which remained to be copied», ma sente che non potrà continuare a copiare se prima non gli riuscirà di «slake the thirst in his throat». L'arsura cocente che lo induce a sgattaiolare furtivo per ingollare un bicchierino serve a darci nel contempo lo sfondo atmosferico adatto alla sua miserevole condizione: un nebbioso imbrunire di febbraio.

Al suo ritorno viene apertamente deriso dal capoufficio che lo pungola ricordandogli la copia ancora da trascrivere: «Well, you better look sharp and get a copy of our correspondence in the Delacour case for Mr. Alleyne».

Lo scorno unito all'effetto dell'alcool lo riduce ad uno stato confusionale tale da fargli capire: «how hopeless was the task of finishing his copy of

the contract before half past five»; allora, tenta di barare, passando l'incartamento incompleto.

Il vagare della sua mente è messo in evidenza dal fatto che egli nota la ripetizione della lettera «b» nelle ultime tre parole della lettera che non riesce a copiare perché la sua mente è tesa ad inseguire la calda e allettante visione del «glare and rattle» del pub.

Intervallata dall'infiltrarsi di questa dimensione immaginaria, la copia è menzionata, qui, altre due volte: «The man listened to the clicking of the machine for a few minutes and then set to work to finish his copy... He struggled on with his copy, but when the clock struck five he had still fourteen pages to write».

La staticità, lo stupore della mente offuscata dall'alcool e dalla rabbia si concreta nella passiva automaticità che porta al suo errore di scrittura: «He was so enraged that he wrote Bernard Bernard instead of Bernard Bodley».

La prominenza della dimensione mentale nella pur ottusa figura di Farrington è sottolineata da Joyce, con straordinaria figuratività, nella definizione «intracranial journey»¹⁰. Definizione, questa, estremamente significativa se riferita alla possibilità di riportare «discorsi» al di fuori della coscienza, ma ancora più straordinaria in questo caso in cui lo «intracranial journey» qui riprodotto è quello di un individuo «slow and emotional».

Il climax si verifica quando Mr. Alleyne, scoperta la mancanza di due lettere, rovescia addosso a Farrington una caterva di impropri, alimentata, inviperita dalla menzogna arginante di Farrington: «The man answered that ...he had made a faithful copy».

10. *Ibidem*, p. 73. L'adozione di questa angolazione (ossia di «a certain scrupulous brute force in writing», che fa il paio con la sua intenzione di adottare «a style of scrupulous meanness») nella presentazione della dimensione mentale di Farrington trova una peculiare concretizzazione attraverso il procedimento tecnico usato da Joyce per trasmettere la formulazione linguistica del pensiero del personaggio; procedimento vicino al discorso indiretto libero.

A questo aspetto tecnico accenna anche Luigi Castigliano, introd. a *Selection of Stories from Dubliners*, Verona, ed. Scolastiche Mondadori 1975, p. 22, come dettato da una volontà di riprodurre l'immediatezza della parlata quotidiana e della sua cadenza: «On a more technical level we may also note Joyce's preference for a peculiar syntactic structure (especially common in Irish English) which is half-way between direct and reported (or indirect) speech (or interrogation): when transforming a sentence like 'He asked: «Are you coming?»' he almost never writes «He asked if (or whether) we were coming», but 'He asked were we coming'».

L'occorrenza testuale in «Counterparts» è reperibile a p. 90, dove, il pensiero del personaggio è formulato indirettamente «Why didn't he think of it sooner?» come se si trattasse della formulazione esclamativa diretta «Ah, why didn't I think of it sooner!». Mentre la formulazione indiretta sarebbe stata «He asked himself why he hadn't thought if it sooner». Nella forma della costruzione diretta rimane, di quella indiretta, solo il pronome «he» invece di «I».

In questo crescendo ossessivo, la furia repressa scoppia in bestemmia silente 'Blast it' e produce l'apparizione testuale del pugno (fist). La frenesia di tale rabbia è, tuttavia, resa comprensibile e quasi scusabile dal riconoscimento che è dovuta a «All the indignities of his life», per cui la violenza del pugno contratto può essere letta in due sensi: pugno-offensivo e pugno-grumo di sofferenza patita. Tale posizione, come vedremo più avanti, verrà ripresa, e quindi confermata, nella carica ambivalente delle «clasping hands» (cfr. p. 108).

Se il pugno di Farrington è costretto a spasmodica impotenza, quello di Mr. Alleyne, folle di rabbia per l'ironica frecciata di Farrington, vibra nell'aria sotto il suo naso «like the knob of some electric machine». Il termine «knob», usato come elemento comparativo di «fist», mostra, attraverso la sua accezione popolare «testa», come, anche in questo ambito fisico apparentemente paritario, venga mantenuta la differenza tra i due uomini. Il «fist» di Farrington esprime una forza fisica, manuale come il suo lavoro di copiatura; quello di Alleyne è connesso con la manopola del comando (fist-knob-head-chief).

Resta, tuttavia, da notare ancora che la battuta spiritosa è pronunciata da Farrington dopo aver fatto ripetutamente passare lo sguardo da Mr. Alleyne alla donna cui questi fa la corte (rispondente al nome quanto mai pertinente di Miss Delacour) e che presenza alla scenata. Questo dato assume una sua precisa importanza alla luce della risata beffarda che il «chief clerk» si permette nei confronti di Farrington. Questa libertà di derisione, come la connessione «as» invita a notare, appare licenza conseguente proprio al fatto che l'uditorio presente è esclusivamente maschile. Il fatto che Miss Delacour sia presente alla scenata sta a indicare che la frustrazione patita da Farrington è duplice.

I tre elementi – rage, thirst, revenge – reperiti nella prima sezione, vengono ripresi testualmente nella seconda: «He felt savage and thirsty and revengeful».

Tra rabbia e sete esiste un rapporto dialettico. L'articolazione ternaria dei due momenti, peraltro correlati, corrisponde alla divisione ternaria riscontrata precedentemente ed è raffigurabile schematicamente, così:

Sez. I	Sez. II	Sez. III
Office	Pub	Home
Dipendenza	«Uguaglianza»	Prevaricazione
rage (thirst)	A. thirst	thirst + rage = revenge
	B. rage	

Sez. I. La dipendenza, l'inferiorità di Farrington, esasperata, sfocia in un impulso di rabbia selvaggia che si sfoga come bisogno di bere. Bisgono che, pur represso, occhieggia qui e là nel testo.

Sez. II. Al pub, tutti bevono insieme, è tutto un «equo» avvicinarsi di «rounds» offerti. Tuttavia, qui Farrington subisce uno scacco dietro l'altro.

Uno, d'ordine più generale e comprensivo, nel bere: non riesce a sprofondare, ad annullarsi nell'alcool. A. L'altro, nell'approccio con la donna del pub: l'aggancio gli sfugge, il contatto non si verifica, ella gli passa accanto sfiorando (brushing) soltanto la sua sedia e non si volta nemmeno a guardarlo. B. L'ultimo, nella sfida a braccio di ferro: è sconfitto.

Sez. III. La frustrazione patita a tutti i livelli si rovescia in «revenge» contro il proprio figlioletto.

I due momenti di «rage:thirst» con il loro rovescio proporzionale «frustrazione:compensazione» sono disposti nel testo secondo una chiusura a cornice: (in apertura) «A spasm of rage gripped his throat for a few moments and then passed, leaving after it a sharp sensation of thirst» (p. 85); (in chiusura) «he was full of smouldering anger and revengfulness. He felt humiliated and discontented... He had done for himself in the office, pawned his watch, spent all his money; and he had not even got drunk. *He began to feel thirsty again* [nostro corsivo] and he longed to be back again in the hot, reeking public-house. He had lost his reputation as a strong man, having been defeated twice by a mere boy. His heart swelled with *fury* and, when he thought of the woman in the big hat who had brushed against him and said 'Pardon!' his *fury* nearly choked him» [nostro corsivo] (p. 94)¹¹.

È da sottolineare che i tre momenti frustranti – del bere, della donna, della forza fisica – sono introdotti tutti dallo stesso avverbio di tempo «when».

La temporalità sospesa nel triplice avverbio si appaga nella duplice articolazione del «trial»: «The trial began». «The trial began again».

In quanto alla triplice presenza femminile, il cui possesso è legato al danaro, l'impiegata che Alleyne corteggia è ricca e «piacente» e in sua presenza Alleyne, pur fisicamente insignificante fa il ganimede: «Mr. Alleyne had swivelled his chair round to face her and thrown his right foot jauntily upon his left knee».

11. Sempre nell'ambito dell'articolazione dialettica del rapporto – rage: thirst –, bisogna sottolineare l'alta ambivalenza potenziale di cui si presenta carica la frase «It was a night for hot punches» (p. 88), alla luce della struttura 'counterparts' del testo e delle sue ripercussioni tematiche. Secondo il parallelo iniziale – fisico: mentale –, alla connotazione fisica di «hot» (caldo) fa riscontro un equivalente emozionale, per cui si ha un individuo «hot-tempered».

In quanto a «punch», oltre al significato di bibita, che lo connette alla dimensione «thirst», è compresente anche quello che lo lega, in un rapporto metonimico, a «rage», quasi controparte frustrata di «thirst». «Punch» è il «fist» »in azione, ossia il colpo somministrato dal pugno «clasped in rage».

Questi i primi e immediati collegamenti. Tuttavia, l'estrema pertinenza al testo in questione di due ulteriori omonimi di «punch», presenza enfatica testuale, invita ad esporli: 1. «a tool or apparatus for stamping materials, impressing a design...». Questa definizione rimanda alla dimensione 'counterparts'. 2. Punch: «the chief character in the puppet show called 'Punch and Judy', a grotesque, hook-nosed, humpbacked figure who strangles his child, beats his wife (Judy) to death». Tra questo personaggio e Farrington le simiglianze caratterali sono notevoli. Basti menzionare il momento di gloria della passeggiata in cui Farrington è tratteggiato «as pleased as Punch».

Il suo modo di accavallare le gambe in presenza di Miss Delacour viene ripreso, rovesciato, nella «seduzione» della donna del pub nei confronti di Farrington. Seduzione che rimane effettiva e pertinente anche se Joyce dovette eliminare dal testo definitivo proprio il passo che riguarda il modo di accavallare le gambe: «She continued to cast bold glances at him and changed the position of her legs often».

I due aspetti della femminilità attraente, sensuale, si oppongono a quello rappresentato dalla moglie assente, «in preghiera». Questa assenza ripropone il motivo della frustrazione sessuale, in presenza della miseria materiale del povero alloggio e del fuoco spento.

Il momento del «trial», che nella II sezione è dato come «feat of strenght», è figura contingente di un più comprensivo, perpetuo, «trial» esistenziale, il cui aspetto sociale appare nella I sezione e quello affettivo nella III sezione. Il «trial» fisico riprende, attraverso l'estensione metonimica «arm», il «fist» che caratterizza la I sezione. Oltre ad essere il braccio denudato dei due contendenti, per mettere in mostra e meglio manovrare i bicipiti, esso funziona da collegamento fisico-testuale, attraverso il «plump arm» della donna del pub, dei momenti A e B della II sezione.

Nel «trial» (sez. II), dunque, all'invito sessuale del «plump arm» (A) risponde l'esposizione dei «biceps muscle» (B), in una dimostrazione di potenza fisica cui è sottesa un'implicazione di capacità virile, ma anche, di un intelligente dosaggio delle proprie forze. Inoltre, le «arms» denudate e le «clasping hands» presentano in questa sezione due elementi che ritroveremo nella sezione seguente. Farrington denuderà il suo braccio «rolling up his sleeve in order to give his arm free play» per meglio battere il ragazzo che, nella frenesia del terrore, alzerà a scudo mani freneticamente allacciate «hands clasped together», ma in preghiera. Una preghiera materna e protettiva: «I'll say a 'Hail Mary' for you, pa, if you don't beat me...» contro un padre impietoso e violento (non per caso l'immagine della madre è fissata in un'assenza proprio di preghiera). Un altro parallelo linguistico collega l'episodio della sconfitta paterna «defeated [ovvero 'beaten'] by such a stripling» con la «revenge» contro il figlio che egli «beats». Anche in questa transizione verbale si ha la sostituzione della precedente forzata passività del padre con un'attività violenta contro il figlio.

Il termine «stripling» usato per definire il pivezzo, più ragazzino che uomo, che lo ha sconfitto, completa il quadro delle «counterparts» che costellano l'intera storia, servendo a presentare in tutto rilievo la figura del protagonista e il suo comportamento.

**Walt Whitman:
Elementi trascendentalisti in
«Leaves of Grass» ed. 1855**

I

La prima edizione di *Leaves of Grass* apparve il 4 luglio 1855: conteneva solo 12 poesie, precedute da un'introduzione in prosa che costituiva il manifesto poetico dell'autore, il quale, tra l'altro, non firmò questa sua prima pubblicazione¹.

La freschezza dell'ispirazione e l'immediatezza poetica di alcuni brani pongono questa prima edizione nettamente al di sopra delle riedizioni che seguirono, dove, se da un punto di vista stilistico furono apportati dei notevoli miglioramenti, da un punto di vista poetico bisogna rimpiangere la purezza della primitiva ispirazione².

Leggendo *Leaves of Grass*, il lettore è colpito dall'ampiezza della visione che il poeta suggerisce: egli scrisse una poesia «globale» per la chiara necessità di fare un discorso «globale» sul mondo. L'universalità e la novità rivoluzionaria del suo discorso colpiscono anche i lettori di oggi e dovettero sicuramente scatenare reazioni contrastanti tra gli intellettuali del tempo³.

Lo stile assolutamente originale e la novità della materia non tardarono, grazie anche alle successive edizioni, ad imporre il discorso di Whitman all'attenzione dei lettori.

La poesia più significativa della raccolta è, senz'altro, «Song of Myself», che contiene tutte le istanze poetiche dell'autore, mentre le rimanenti poesie non sono che ripetizioni o ampliamenti di taluni concetti già espressi in questa prima poesia.

1. Il nome del poeta appare due volte, sebbene non sul frontespizio: sulla pagina interna al frontespizio – *Entered according to Act of Congress in the years 1855, by Walter Whitman* – e alla p. 29 in «Song of Myself» – *W. Whitman, an American, one of the roughest, a kosmos*.

2. Malcom Cowley, «W.W., The Miracle», *New Republic*, March 18, 1946, p. 385: «It is a short book, this first edition of *Leaves of Grass*; it contains only twelve poems, including 'Song of Myself', but they summarize or suggest all his later achievements because in this first book Whitman was a great explorer and at worst a mere expounder by rote of his own discoveries».

3. W. Whitman, *The Correspondence of W. Whitman*, vol. 1, ed. E.H. Miller, New York 1961-68, p. 41; «Dear Sir, I am not blind to the worth of the wonderful gift of *Leaves of Grass*, but I find it is the most extraordinary piece of wit and wisdom that America has yet contributed...». Lettera inviata da R.W. Emerson a Whitman in ringraziamento per l'invio di una copia omaggio da parte di Whitman stesso.

È stata giustamente rilevata la *substantial unity* di *Leaves of Grass*⁴. La stessa particolare presentazione grafica dell'opera – in questa edizione le poesie non recavano alcun titolo particolare, ma solo un numero ed indicare la successione – non fa che sottolineare che l'elemento poetico unificatore – simboleggiato dal filo d'erba – è sempre il medesimo, e che le varie poesie possono essere intese quali successivi momenti di sviluppo, sia in chiave spaziale che temporale⁵.

Alla base della *substantial unity* dell'opera non vi è un desiderio di originalità né una semplice necessità tematica: essa ha origini ben più profonde. Scaturisce dalla stessa teoria della composizione poetica di Whitman, frutto di una lunga elaborazione personale⁶.

Whitman credeva profondamente nella teoria organica dell'espressione, ad una poesia non-statica quale agli la definì nel «Preface» introduttivo:

To speak in literature with the perfect rectitude and insouciance of the movement of animals and the unimpeachableness of the sentiment of trees in woods and grass by the roadside is the flawless triumph of art⁷.

La sua è una poesia *which grows up from facts*, che nasce dall'emozione così come la pianta nasce dal seme⁸.

4. «The 1855 edition had a unity of impact that later editions were not to have. The unity appeared, however, not so much in a balancing and arranging of thematic elements as in the image that emerged from all the pages – an image implanted first by the picture of the open-necked, jaunty vagabond of the universe». J. Miller, *Walt Whitman*, Twayne Publishers Inc., New York 1962, p. 47.

5. H.A. Myers, «Whitman's Conception of the Spiritual Democracy 1855-56», *American Literature* (November 1934), p. 251: «The unity of thought in the twelve poems of 1855, added to their original lack of titles, suggests that they might have been woven into one long epic poem, if Whitman had not been converted to Poe's theory that long poems are not suited to modern needs».

6. Fin dal 1847, come risulta dai *Notebooks*, Whitman si dedicò allo studio dell'*organic principle*, quale fu elaborato dal Coleridge e da Emerson. Egli fece una prima presentazione delle nuove teorie poetiche in una *Lecture* che tenne alla Brooklyn Art Union di New York nel marzo del 1851.

7. W. Whitman, *Leaves of Grass 1855*, Secker and Warburg, ed. Malcom Cowley, London 1960, p. 12.

8. F. Stovall, *W. Whitman*, American Book Co., New York 1939, p. xxv: «The form of the perfect poem, like that of a perfect animal or tree, is a free organic growth in which each part is in proportion and harmonious with the whole design». È dunque la natura che insegna: non solo quale specchio di immagini da ritrarre, ma quale schema di leggi armoniche, valide anche per la creazione artistica. Gli stessi principi che regolano la natura siano dunque validi anche per l'espressione: dalla natura il poeta trae l'ispirazione e alla natura ritorna compiendo un ciclo vitale-artistico di valore universale ed eterno. Puntando su di un linguaggio basato sulla natura, cioè su leggi universalmente riconosciute, i trascendentalisti puntavano sull'universalità del medesimo. Inoltre, la parola è vista come punto d'unione tra materia e spirito: tutte le parole traggono origine da una manifestazione della natura. I suoni stessi delle parole riprendono le cose in senso fisico. Il simbolo diventa *scientific statement* in una struttura simbolica non logica, come quella dei metafisici.

I ritmi stessi dei suoi versi sono *learned by the wind and the sea*: essi ricordano il movimento del mare, visto come momento d'estasi amorosa, come conciliazione degli opposti, come simbolo di processi naturali che si ripetono sempre e che sono suggeriti dal moto ondoso che sempre si ripete:

The rhyme and uniformity of perfect poems show the free growth of metrical laws and bud from them as unerringly and loosely as lilacs or roses on a bush, and take shapes as compact as the shapes of chestnuts and pears, and shed the perfume impalpable to form⁹

Il mondo gli si presenta non come un arido meccanismo di pezzi ad incastro, ma come un organismo vivo, in continua evoluzione. Il terreno su cui s'innestano e proliferano queste teorie poetiche è indubbiamente determinante per la direzione artistica scelta dal poeta: il Trascendentalismo offre all'*organic principle*, che Whitman sembra decisamente scegliere quale propria dimensione espressivo-artistica, delle pezze d'appoggio ideali ed opportune¹⁰.

La concezione organica dell'espressione si ricollega alla concezione trascendentalista della natura e al ruolo del poeta-profeta in seno ad essa. Questa figura di poeta-profeta è centrale al suo pensiero ed emerge quale protagonista attivo ed elemento poetico creatore in *Leaves of Grass*: l'opera si presenta come un viaggio attraverso la realtà, analizzata e posseduta nelle differenti e contrastanti forme che essa assume.

Il «Song of Myself» è la celebrazione dell'*everybody's self*: è l'esaltazione dell'individuo posto al centro dell'universo, che, testimone del suo tempo, diventa specchio del mondo, profeta di verità, simbolo che si offre a tutti gli uomini dopo la prova della conoscenza. Il viaggio conoscitivo di

9. W. Whitman, *op. cit.*, p. 10.

10. Il trascendentalismo è un movimento filosofico a carattere poetico, che trova la sua prima ragione di essere nel desiderio d'indipendenza culturale che seguì l'indipendenza politica degli Stati Uniti. Nasce in alcuni scrittori il desiderio di creare qualcosa di autenticamente americano: una filosofia che sganci definitivamente gli Stati Uniti dal peso della cultura europea e che, validamente, esprima contenuti americani. Influenzato dal puritanesimo, profondamente radicato nelle menti dei New Englanders, dall'idealismo tedesco e dal romanticismo inglese, dalla filosofia orientale e da Platone, Emerson sostiene la perfetta corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo, tra l'anima individuale e l'anima universale. L'uomo rivive tutte le esperienze e tutte le epoche, svalutandole storicamente a favore di una valorizzazione della novità dell'esperienza americana. La grandezza dell'individuo – paragonato a Dio e addirittura identificato con Dio – porta ad una concezione democratica dell'esistenza, in chiave individualista e in senso morale. Fu riaffermata l'assoluta santità della vita del singolo, che nella natura trova l'immediatezza della Rivelazione e la purezza dei propri elementi costitutivi. La natura non è che la manifestazione di Dio, un insieme di forme che bisogna trascendere per arrivare allo Spirito. La trascendenza della materia diventa così lo scopo primario dell'esistenza dell'individuo e il rapporto uomo-universo oggetto principale della ricerca filosofica dei trascendentalisti: essi erano, infatti, come già Wordsworth, affascinati dal principio misterioso che rende possibile lo scambio e il colloquio tra l'uomo e l'universo.

Whitman verso la Verità assume carattere anche religioso: in molte sezioni della poesia è il Cristo della Crocifissione e della Redenzione che appare ai nostri occhi¹¹. (Vedi le sezioni 40, 41, 42.)

Non solo l'identificazione col Cristo sorge spontanea come logica conseguenza di un patrimonio culturale cattolico, ma essa diventa *literary device* interno alla struttura stessa della poesia. Infatti l'esperienza conoscitiva dell'Io è indubbiamente di tipo mistico, assolutamente non-confessionale, per due motivi.

Prima di tutto, come Whitman sostiene, la grande poesia è sempre religiosa, perché tocca sempre le verità più profonde e coinvolge in una ricerca spirituale che trascende la materia e la carne¹².

È, però, nel poeta che accetta di soffrire in nome di tutto il genere umano, quale supremo rappresentante del dolore, quale Agnello Divino, che accetta il sacrificio, che l'identificazione col Cristo trova il suo coronamento.

La matrice individualista dell'esperienza poetica di Whitman ha cause ambientali e culturali allo stesso tempo.

L'educazione religiosa che ricevette, basata sull'individualismo, è di marca chiaramente puritana, in quanto pone l'individuo al centro dell'universo come specchio di esso.

A ciò si aggiunga l'istruzione quacchera impartitagli dalla madre che accentuò quel *sense of inner mystery* che, se da un lato lo spinse verso una ricerca affannosa della propria identità e gli procurò un senso di *anxiety* che lo tormentò per tutta la vita, dall'altro lo indusse a cercare l'identificazione del proprio *self* con l'umanità, come finale soluzione alla solitudine della propria vita.

Orientato così verso l'individualismo psicologico, non sorprende che egli abbia così prontamente abbracciato le teorie trascendentaliste che puntavano dichiaratamente nella stessa direzione. La straordinaria rivalutazione riservata alla figura dell'uomo *God-like*, dalle immense capacità e prerogative, il concetto stesso di democrazia che lascia ampio spazio all'autonomia e all'individuo *self-sufficient* fanno chiaramente intendere di quanta importanza il *self* godesse in seno al Trascendentalismo.

La sua poesia diventa, così, il manifesto poetico del nuovo movimento, che vede la ricerca dello Spirito oltre la materia quale fine ultimo dell'uomo e, possiamo affermare, anche dell'arte.

Tutti gli aspetti della realtà non sono che manifestazioni dello Spirito e sono tutti, in egual misura, validi e positivi.

Come Emerson suggerisce nel saggio «The Poet», la qualità meravigliosa di trascendere la realtà è affidata al poeta che, dotato di un *eyesight* assolu-

11. W. Whitman, *op. cit.*, «Introduction by Malcom Cowley», p. xv: «The poem is more concerned with philosophical and religious principles than with political democracy or social problems».

12. Emerson, facendo suo un concetto tipico dei Puritani, considera la poesia e la letteratura ricerca di verità e di conoscenza.

tamente superiore agli altri uomini, deve manifestare la verità conquistata e fare così della propria poesia un mezzo di comunicazione di significato e valore religiosi. La conoscenza «spirituale» della realtà può avvenire solo allorché il poeta si lascia penetrare vitalisticamente da essa, senza opporre le resistenze della cultura antecedente¹³.

II

Il «Song of Myself» è il tentativo del poeta di vivere profondamente il proprio credo: assistiamo ad una progressiva conquista della realtà, ad una conoscenza nel senso biblico, attraverso dubbi ed incertezze.

È la testimonianza sincera e viva della ricerca della propria individualità, del significato della propria missione di poeta. Naturalmente anche gli altri Trascendentalisti vivono sempre nella ricerca costante del significato ultimo delle cose, ma ciò che rende così umana e così democratica la poesia di Whitman, è che egli sente profondamente la socialità della propria missione e vuole uscire dal proprio isolamento di letterato per gettarsi nella lotta della vita, sperimentando personalmente, anche se da poeta, le lotte e le sofferenze di tutti gli uomini, di ogni classe sociale e di ogni colore, senza differenze e distinzioni, in quanto a tutti riconosce la comune spiritualità e santità dell'esistenza.

Le cinquanta sezioni del «Song of Myself», anche se non indicate dal poeta in questa prima edizione, possono esserci di valido aiuto per un tentativo di divisione strutturale, utile al fine di meglio comprendere le successive «tappe» del viaggio conoscitivo.

Le prime venti sezioni presentano il poeta quale spettatore di realtà diverse che colpiscono la sua immaginazione, ma che non sono ancora diventate intimamente parti integranti del suo «Io». Nelle venti sezioni seguenti, egli decide di affrontare direttamente la realtà del suo tempo, storicizzando così il processo poetico. È in questa fase che egli prende possesso del mondo circostante, lo sente intimamente, ne vive i contrasti in prima persona. Le ultime dodici sezioni vedono il poeta impegnato nella spiegazione esaltante del significato della propria missione e nell'illustrazione delle verità conquistate, presentate sotto forma di dottrina.

La prova di dolore e di sofferenza, che egli ha accettato in nome della Verità, si conclude con la conquista di una nuova dimensione – la Felicità – in cui egli potrà ora vivere, attendendo la visita degli altri uomini che troveranno in lui il bardo e il profeta del proprio tempo, colui che può indicare la via da seguire verso la Verità.

Di questa sua verifica egli fa materia del suo canto.

13. Ciò non significa però che il poeta deve abbandonarsi gratuitamente all'ispirazione di tipo romantico: egli conserva sempre l'autocoscienza. Viene mantenuto, quindi, il distacco tra l'oggetto e la rappresentazione, tra la realtà e il simbolo, il cui incontro diventa una tematica essenziale nella letteratura americana.

La prima parte è, forse, la più complessa, in quanto, nel tentativo di comprendere in se stesso, quale uomo rappresentativo del suo tempo, tutti gli aspetti della realtà, egli si trova di fronte a troppe contraddizioni e, a volte, il poeta vacilla incerto:

The distillation would intoxicate me also, but I shall not let it¹⁴.

Il mondo gli parla: ora è la natura con manifestazioni di vita e morte, ora la cultura e la scienza che lo vorrebbero allontanare dall'esperienza diretta:

You shall no longer take things at second or third hand;
You shall listen to all sides, and filter them from yourself¹⁵.

Egli compie il viaggio non solo per sé, ma per tutti gli uomini, di ogni razza e religione. Per far questo, deve prendere su di sé tutta la realtà, la vita e la morte, la gioia e il dolore, la noia della vita quotidiana, il fatto importante e quello insignificante. Fino a che non avrà sperimentato tutto ciò, si sentirà lontano dal vero significato della vita:

These come to me days and nights, and go from me again,
But they are not the Me myself¹⁶.

Come Emerson aveva suggerito, il poeta deve porsi dinnanzi al mondo passivamente, lasciandosi penetrare dalla realtà e, quindi, dallo Spirito. Solo così egli apprenderà la verità: né le vecchie teorie, né le nuove possono aiutarlo, né la religione, né la scienza¹⁷:

Backward I see in my own days where I sweated through fog with
linguists and contenders;
I have mockings or arguments – I witness and wait¹⁸.

È la rivalutazione della nuova esperienza americana: il passato non può insegnare, ognuno ha il diritto di sperimentare e trovare, da solo, la propria verità. I lunghi elenchi di cose, avvenimenti, situazioni costituiscono i momenti della presa di contatto del poeta, che avanza faticosamente nella realtà quotidiana. Usando un tipo di linguaggio semplicissimo, una poesia senza rima, quasi prosa, vocaboli d'uso comune e di ogni lingua, egli intende comunicare direttamente col lettore che, così, si sente vicino al poeta e ne diventa il compagno di viaggio.

Nel «Song of Myself» entrano il sesso e la violenza, il sangue e la morte, la locomotiva e la nave, lo schiavo negro e l'eroe:

14. W. Whitman, *op. cit.*, p. 25.

15. *Ibidem*, p. 26.

16. *Ibidem*, p. 28.

17. (Dal «Preface») *Ibidem*, p. 11: «...re-examine all you have been told at school or church or in any book...».

18. *Ibidem*, p. 28.

Vivas to those who have fail'd!

...And the numberless unknown heroes, equal to the greatest heroes known¹⁹.

Non si può che gridare alla novità: e novità grande. Per la prima volta nella letteratura americana si osa far poesia anche su coloro *who have fail'd*, sui rinnegati, sull'eroe protagonista non di grandi imprese, ma della noia quotidiana. Oltre oceano, Wordsworth e Thomas Gray avevano già da tempo diffuso il loro messaggio, ma Whitman si spinge, forse, ancora più avanti. Non solo esalta l'umile protagonista della routine quotidiana, ma fa verso il disgraziato e il colpevole un'operazione di ricupero assolutamente innovatrice, ponendoli sullo stesso piano poetico precedentemente riservato al santo e al giusto.

Whitman non aveva, però, fatto che applicare alla lettera il Trascendentalismo. Infatti, se non v'era nulla d'errato nel mondo, perché non si poteva parlare dei disgraziati e dei falliti, del proprio corpo e della prostituta, tutti momenti d'esteriorizzazione dell'Oversoul?

Nell'affrontare proprio questi temi, Whitman sembra vacillare: le soluzioni ottimistiche di Emerson gli sembrano troppo semplicistiche. Vi sono avvenimenti di fronte ai quali il poeta si arresta turbato e confuso²⁰.

19. *Ibidem*, p. 42.

20. L'esaltazione dell'uomo, l'assoluta fiducia nella capacità del singolo caratterizzano l'ottimismo del trascendentalismo emersoniano, ma esso ha radici ben precise nello spirito di frontiera che così profondamente colorò molti, se non tutti, gli aspetti della vita americana. Quel senso di *co-partnership* colla Provvidenza, così centrale all'avventura puritana, sancì in chiave religiosa la santità e il buon diritto alla conquista del pioniere americano. Sembra inconciliabile una relazione tra i trascendentalisti, che non si occupavano di questo mondo, e i pionieri, così legati alla conquista terrena, ma, in realtà, Emerson credeva nella conquista del potere come trasformazione dello Spirito nella realtà, come unione del medesimo con l'energia fisica. Altri tratti comuni sia al trascendentalista che al pioniere sono il coraggio e lo spirito d'indipendenza, il contatto della natura e il senso della supremazia dell'uomo su di essa. Possiamo quindi considerare il trascendentalismo come *an organized adventure in spiritual pioneering*, come l'esaltazione spirituale di quelle forze vitali che caratterizzano l'avventura pionieristica. Emerson, per quanto riguarda più precisamente il problema del male, negò l'esistenza del male come essenza, considerandolo un «accidente», un fatto assolutamente contingente e superabile in una visione ottimistica e positiva della realtà. Whitman, in questo periodo della sua vita, è dichiaratamente su posizioni simili: il mondo gli sembra perfetto: «How perfect the earth is and the minutest thing upon it! / What is called good is perfect, and what is called bad is just as perfect / ...» (*Ibidem*, p. 104). Non possiamo negare, però, che egli sentisse la difficoltà di conciliare l'onnipresenza di Dio e del male allo stesso tempo. La soluzione che egli trova – in questa edizione di *Leaves of Grass* – è la medesima adottata da Emerson: il male non è *an absolute reality* ma *a temporary accident*. Egli tende ad una soluzione spiritualistica del problema: l'anima è sempre ed indiscutibilmente buona, ma la carne è, a volte, debole e colpevole. È, quindi, la materia l'ostacolo che impedisce all'anima di pienamente realizzarsi. Egli finisce per accettare l'ottimismo trascendentalista e per credere nel progresso quale sinonimo di evoluzione. Ecco perché la sua poesia è caratterizzata da con-

Ciò accade, in maniera indiscutibile, per l'uccisione dei 412 giovani nella sezione 34 e le immagini di guerra riportate nelle sezioni 35, 36, 37: la descrizione è asciutta, lineare ancor più incisiva nella sua semplicità.

Nessun commento, nessun tentativo di risolvere anche questo in qualcosa di positivo.

Whitman sembra crollare sotto il peso di ciò che la sua missione di *seer* gli impone di accettare e, nella sezione 38, egli, quasi al limite della sopportazione, grida:

Enough! enough! enough!
Somehow I have been stunn'd. Stand back! ²¹.

Anche se è solo un momento di esitazione colpisce per la sua umanità: nella sua debolezza noi tutti ci riconosciamo.

Il cammino riprende: egli si dà completamente agli altri, offre la propria esperienza, quale simbolo di tutte le esperienze:

Behold! I do not give lectures, or a little charity;
When I give, I give myself ²².

Nel mescolarsi alla folla, nel cercare di entrare in tutte le case e di vivere tutte le vite, Whitman giunge a perdere la propria individualità, anche se il poema rimane l'esaltazione dell'esperienza personale.

L'ultima sezione, testimonianza della serenità raggiunta tramite la sofferenza, vede il poeta completamente identificato col filo d'erba che è uguale a tutti gli altri, pur nella sua singolarità. Il poeta è dovunque, è chiunque, pronto a comunicare la propria verità, in quanto è vero *prophet* e vero uomo, e conclude:

Failing to fetch me at first, keep encouraged;
Missing me one place, search another;
I stop somewhere, waiting for you ²³.

L'epopea dell'esperienza poetica è, così, giunta alla fine: la varietà dei punti toccati amplia ed ingigantisce le proporzioni della poesia stessa. Il lettore percepisce uno spazio poetico di difficile misurazione. Si ha la netta sensazione di trovarsi di fronte ad un monumento letterario di primaria importanza, non avulso dalla realtà quotidiana: è finalmente arte vera e non «costruzione letteraria».

tinui slanci di fiducia nel futuro e nella morte, che segnerà il trionfo dello spirito sulla carne.

Dobbiamo, però, tenere presente che questo atteggiamento baldanzoso cambierà tra il 1857 e il 1860, quando una profonda crisi esistenziale – forse dovuta a problemi di carattere sessuale – attaccherà alle fondamenta questa visione ottimistica del mondo.

21. *Ibidem*, p. 68.

22. *Ibidem*, p. 70.

23. *Ibidem*, p. 86, Dal «Preface», p. 22: «A great poem is no finish to a man or woman but rather a beginning».

Gli slanci impetuosi, le intuizioni geniali, anche se scoordinate, la sincerità emotiva di certi incontri rendono grande ed indimenticabile questa poesia. Ci si deve rammaricare solo che nelle poesie seguenti gran parte della freschezza poetica e dell'entusiasmo vitale che percorrono questi versi siano andati perduti.

Rimangono, come vedremo, gli spunti e i materiali e il poeta farà ancora, di quando in quando, sentire la sua voce e la potenza del suo messaggio.

III

La differenza di tono è già chiaramente percepibile nella poesia seguente, «A Song for Occupations».

Il tema, già toccato in «Song of Myself», è analizzato nelle sue più minute sfaccettature, ma ha perso quell'ampiezza di respiro che lo rendeva grande ed indimenticabile.

In «A Song for Occupations» il poeta chiama a sé *the American masses*: il Presidente degli Stati Uniti e la prostituta, il negoziante e l'intellettuale. Non esiste nessuna differenza di valori tra l'uno e l'altro, nessuno è superiore o inferiore all'altro in quanto tutti partecipano dell'immortalità:

Because you are greasy or pimpled – or that you was once drunk, or a thief, or diseased, or rheumatic, or a prostitute – ...do you give on that you are less immortal²⁴?

È una poesia che si stacca completamente dagli schemi classici ma anche da quelli puritani. Whitman fa del debole e del fallito materia di poesia: è una svolta importante, non solo per la letteratura, ma per la civiltà.

Il poeta afferma la sacralità dell'uomo in senso universale, qualunque cosa faccia o dica e a qualunque destino sia chiamato, rivelando la matrice religiosa che è alla base della sua poesia. Egli si ribella alla religione che schiaccia la personalità dell'individuo: egli è al centro dell'universo e, in tutta libertà, deve poter scegliere la propria fede.

Nulla di stabilito tranne l'uomo.

Così come la natura non ha senso senza la presenza dell'uomo che possa interpretarla, così Dio attende l'uomo che si avvicina per la verità e la conoscenza, in modo assolutamente personale:

We consider bibles and religions divine.
I do not say they are not divine;
I say they have all grown out of you, and may grow out of you still;...²⁵.

«To Think of Time» propone il tema del tempo in termini concreti, in quanto la coscienza del tempo che trascorre inesorabile ci viene dal suo li-

24. *Ibidem*, p. 88.

25. *Ibidem*, p. 91.

mite estremo, cioè la morte, che sembra cancellare tutto e che ci fa dubitare dell'utilità della nostra esistenza. Il poeta, infatti, si domanda:

Is today nothing? Is the beginningless past nothings.²⁶?
Not a day passes, not a minute or second without a corpse²⁷.

Inutile negare la cruda realtà della morte, una delle poche certezze che ci vengono date:

Then the corpse-limbs stretch on the bed, and the living look upon
They are palpable as the living are palpable²⁸. [them,

Il tempo appare, quindi, definito da due concetti che solo in apparenza sembrano in antitesi tra loro: la vita e la morte. *The burial lines* strisciano ovunque e colpiscono sia il Presidente che il carrettiere. Noi ci sentiamo allora indifferenti verso il futuro di cui non godremo i frutti.

To think there will be still farms and profits and crops yet for you
what avail²⁹?

È la mentalità corrente di cui Whitman si fa portavoce ma solo per constatarla:

You are not thrown to the winds... you gather certainly and safely
Yourself! Yourself! Yourself forever and ever³⁰! [around yourself,

Ecco il nuovo credo cui ogni uomo dovrà d'ora innanzi rifarsi. Il nostro esistere è frutto di *long preparations*:

It is not to diffuse you that you were born of your mother and father-
it is to identify you,...
You are thenceforth secure, whatever comes or goes³¹.

Non è il pensiero di ciò che ci limita che deve frenare l'individuo, ma di ciò che non ci limita:

We must have the indestructible breed of the best, regardless of time³².

Satisfaction è la nuova dimensione in cui l'uomo deve agire, consapevole della grandezza della vita che continua oltre il tempo e la morte.

Seguendo un processo poetico tipicamente whitmaniano, il concetto del tempo ha suggerito l'idea della continuità, di un disegno più alto che è comune a tutti gli uomini. In questa dimensione noi viviamo gli «accidenti» della nostra esistenza – i fatti contingenti – i quali, però, non sono determinanti per il nostro esistere:

26. *Ibidem*, p. 98.

27. *Ibidem*, p. 98.

28. *Ibidem*, p. 99.

29. *Ibidem*, p. 101.

30. *Ibidem*, p. 102.

31. *Ibidem*, p. 102.

32. *Ibidem*, p. 103.

Pleasantly and well-suited I walk,
Whither I walk I cannot define, but I know it is good,
The whole universe indicates that it is good,...³³.

La *satisfaction*, raggiunta tramite questa certezza, ci porta un'altra consapevolezza, anch'essa patrimonio di tutti gli uomini e di tutte le cose, cioè l'immortalità:

I swear I see now that every thing has an eternal soul! [animals]³⁴.
The trees have rooted in the ground... the weeds of the sea have... the

In «The Sleepers» le immagini poetiche sono filtrate attraverso un *dream-like screen*, immerse in un'ovattata atmosfera di sogno:

Stepping with light feet... swiftly and noiselessly stepping and stopping,...³⁵.

Il poeta – qui sonnambulo alla scoperta del mondo dei dormienti e dei segreti che, nottetempo, essi possono rivelare inconsciamente – rivela una discreta abilità nel saper creare una sospensione del tempo, che ci stacca dal tumulto della realtà per trasportarci nel silenzio incantato della notte e del sogno.

I gerundi del verso 5 – *pausing and gazing and bending and stopping* – danno l'idea di un'azione che si svolge nel presente, in una successione lentissima di atti colti nel preciso istante in cui si verificano. Tramite i lunghi elenchi di persone e le delicate descrizioni con cui sa cogliere i momenti del riposo che scende per tutti indistintamente, il sonno, bene comune di una umanità sofferente, unisce, in un legame di uguaglianza e parità, persone tra loro diversissime:

The married couple sleep calmly in their bed,...
The blind sleep, and the deaf and dumb sleep,...
The murderer that is to be hung next day...³⁶.

Il poeta trova nel sonno la possibilità di unirsi a tutta l'umanità, quasi rovescio di medaglia di ciò che accade in «Song of Myself», dove la partecipazione si attua tramite le occupazioni giornaliere e attive di gente che lavora o che agisce, comunque, con caratteristiche di energia, di forza e di movimento:

I stand with drooping eyes by the worstsuffering and restless...,
I go from bedside to bedside... I sleep close with the other sleepers,
each in turn;
I dream in my dream all the dreams of the other dreamers,
And I become the other dreamers³⁷.

L'identificazione è avvenuta: il poeta è l'attore e il politico, conosce la estasi amorosa e l'amplesso:

33. *Ibidem*, p. 104.

34. *Ibidem*, p. 104.

35. *Ibidem*, p. 105.

36. *Ibidem*, pp. 105-6.

37. *Ibidem*, p. 106.

...his flesh was sweaty and panting,
I feel the hot moisture yet that he left me³⁸.

Le innumerevoli descrizioni che seguono, dal gelo del cadavere nella sua bara al naufragio della nave, dalla battaglia sanguinosa alla dolcezza dei pomeriggi estivi trascorsi nella foresta, rimangono sempre interni al sogno, perché i contorni sono estremamente confusi e labili: aggettivi e verbi sono usati più per allontanare da una realtà fisica che per avvicinare:

I thought my lover had gone... else darkness and he are one,
I hear the heart-beat... I follow... I fade away³⁹.
Confused... a pastreading... another, but with darkness yet⁴⁰.
A show of the summer softness... a contact of something unseen... an
amour of the light and air⁴¹.

Tutto appare sfumato in distanza: le immagini si susseguono sconnesse o, per lo meno, staccate, come *flashes* in un sogno. Esso perde, comunque, la propria dimensione di stato psichico – normale e naturale frutto di una condizione fisica quale è il sonno – per assumere, man mano che le immagini poetiche si susseguono, anzi si uniscono e mescolano fra loro, il valore di simbolo poetico. Il poeta rivive avvenimenti e situazioni, quali la visione del nuotatore e il conflitto edipico indicato dal trio familiare, indicanti chiaramente che egli è passato all'indagine della dimensione psichica del sogno medesimo.

Riemerge, nella sezione 3, uno dei temi principali della poesia whitmaniana: il mare, in cui il nuotatore si immerge voluttuosamente – *his beautiful body is borne in the circling eddies* – è visto come madre eterna, come simbolo del ventre materno. Il mare in tempesta tenta di uccidere il coraggioso nuotatore: egli lotta – *steady and long he struggles* –, ma alla fine dovrà soccombere:

The slapping eddies are spotted with his blood... they bear him away⁴².

La simbologia è assai chiara e ripropone un'interpretazione trascendentalista del ciclo naturale della vita che abbiamo già trovato in «Song of Myself». La nascita è morte e la morte nascita; a livello strutturale, i due termini s'incontrano per confondersi. Il momento finale è un'esaltazione della notte e del riposo, quale perfetto momento di pace spirituale in un mondo di assoluta perfezione:

Peace is always beautiful,
The myth of heaven indicates peace and night⁴³.

38. *Ibidem*, p. 107. Egli si è identificato con una donna che aspetta il suo amante: ecco perché usa il pronome maschile. Questo è uno dei classici versi usati per dimostrare l'omosessualità di Whitman e l'immoralità della sua poesia.

39. *Ibidem*, p. 107.

40. *Ibidem*, p. 109.

41. *Ibidem*, p. 111.

42. *Ibidem*, p. 109.

43. *Ibidem*, p. 113.

«I Sing the Body Electric»⁴⁴ segna un completamento e un'evoluzione non soltanto della poesia whitmaniana, ma della poesia classica inglese. Non mi riferisco soltanto all'uso del *free verse*⁴⁵, del resto già largamente usato in tutte le altre poesie, ma soprattutto alla tematica arditissima e alla nuova concezione, di marca d'altronde prettamente trascendentalista, che essa sottintende.

La poesia è la celebrazione del corpo umano, l'esaltazione della forza vitale che emana e rappresenta. L'inizio della poesia suggerisce il desiderio del poeta di unirsi a tutti gli uomini e a tutte le donne anche nella loro fisicità, trovando nella perfezione del corpo un momento di comunione che diventa, in ultima analisi, spirituale:

The bodies of men and women engirth me, and I engirth them,
They will not let me off nor I them till I go with them and respond
to them and love them⁴⁶.

È un vero e proprio sermone indirizzato ai tradizionalisti – e ai puritani – che negano la carne e, quindi, la vita e che solo nell'armonia dell'anima vedono la felicità dell'uomo.

Il discorso di Whitman non è assolutamente materialista: anzi, non è che la spiritualizzazione del corpo, attuata partendo non dall'anima, ma compiendo il cammino inverso.

La perfezione – *The male is perfect and that of female is perfect*⁴⁷ – che sprigiona da tutte le membra e da tutte le attività fisiche indica la natura spirituale del corpo:

All things please the soul, but these please the soul well⁴⁸.

La donna è esaltata quale portatrice di vita e, quindi, dell'anima e dell'immortalità:

Be not ashamed women... your privilege encloses the rest... it is the
You are the gates of the soul⁴⁹. [exit of the rest,

44. L'aggettivo *electric* – il colore rosso orgiastico è colore caratteristico di Whitman – è un indizio preciso dell'atteggiamento erotico assunto da Whitman in tutta la poesia: in questa prima edizione, essa si apre con un fervore erotico che viene a mancare nelle successive edizioni.

45. W.C. Williams, «An Essay on *Leaves of Grass*», in *Leaves of Grass One Hundred Years After*, ed. Milton Hindus, Stanford Univ. Press, Stanford 1955, pp. 25-27: «Free verse was his great idea! It is not an entirely new idea, but it was entirely new to the New York yankee... verse had always been, for Englishmen and colonials that imitated them, a disciplined maneuver of the intelligence, as it is today, in which measure was predominant (...). There was to be a new measure applied to all things, for there was to be a new order operative in the world,... the world of chemistry and physics».

46. W. Whitman, *op. cit.*, p. 116.

47. *Ibidem*, p. 116.

48. *Ibidem*, p. 119.

49. *Ibidem*, p. 119.

Anche l'uomo, d'altronde, ha un suo posto preciso nell'Universo – *he too is in his place* – e una precisa funzione da assolvere: rappresenta l'azione e il potere e il naturale complemento della donna. Tutti gli uomini, cui è comune attribuito il corpo, recano la vita e, quindi, l'immortalità e sono sacri, sia per quanto riguarda la parte fisica che quella spirituale:

The man's body is sacred and the woman's body is sacred... it is no matter who,
Is it a slave? Is it one of the dullfaced immigrants just landed on the wharf⁵⁰?

Ecco quindi riaffermato il principio trascendentalista – così profondamente accettato da Whitman – secondo cui ogni singolo essere umano – *every nucleus* – è *godlike*, piccola parte del mistero. La sezione 7 è una dura condanna di coloro che del corpo fanno turpe mercato. La dottrina morale di Emerson trova qui una delle applicazioni poetiche più efficaci:

If life and the soul are sacred the human body is sacred;...⁵¹.

Un grave difetto nuoce all'incisività della poesia: *the male and the female* rimangono astrazioni, figure anonime e senza volto. La poesia, quindi, sembra essere confinata entro definizioni astratte, difetto d'altronde assai comune in Whitman, la cui relazione col mondo esterno risultò sempre assai difficoltosa.

In «Faces» la spiritualizzazione del corpo è il principio filosofico-poetico che fa da filo conduttore alla poesia. I visi di coloro che circondano il poeta sono immediatamente identificati con concetti astratti:

Faces of friendship, precision, caution, suavity, ideality, [face,...⁵².
The spiritual prescient face, the always welcome common benevolent

È il medesimo concetto espresso dal titolo stesso dell'opera che riemerge: il viso, tratto comune a tutti gli uomini, si differenzia nei singoli.

I visi quindi sono visti come espressioni e manifestazioni dell'Io, del proprio mondo interiore e della propria storia, tragica o lieta che sia:

The welcome ugly face of some beautiful soul... the handsome detested or despised face.
The face withdrawn of its good and bad... a castrated face,
I see them and complain not and am content with all⁵³.

Il poeta, pienamente identificato colla figura del Poeta-Profeta trascendentalista, è ora pronto a dare una lezione della propria conoscenza della Verità. Egli sa leggere attraverso i volti, perché ha vissuto e sperimentato tutta la realtà:

50. *Ibidem*, p. 120.

51. *Ibidem*, p. 122.

52. *Ibidem*, p. 124.

53. *Ibidem*, p. 124.

Features of my equals, would you trick me with your creased and
Well then you cannot trick me⁵⁴. [cadaverous march?

Anche se il dolore e la sofferenza opprimono l'uomo il poeta sa che egli è sacro ed immortale e che, quindi, può gioire della propria condizione:

These faces bear testimony slumbering or awake,
They show their descent from the Master himself⁵⁵.

È il principio vitale che indica la continuità della vita e riafferma la santità dell'esistere. I tre ultimi versi, carichi di entusiasmo e di fiducia, esaltano la verità conquistata e pronta per essere a tutti distribuita:

The melodious character of the earth! [go⁵⁶!
The finish beyond which philisophy cannot go and does not wish to

La terra, *mother of men*, è benedetta come fonte di vita, madre di tutti gli uomini e non occorre alcuna filosofia per spiegarla: essa si giustifica da sola.

In «Song of the Answerer» ritroviamo un tema già sviluppato in «Song of Myself»: la figura, cioè, del poeta e dell'individuo rappresentativo, portatore di verità, fiducioso nelle proprie capacità e conscio della propria sacralità, che sa dare la risposta al *whether* e al *when*, sa disporre le cose al loro giusto posto:

Him all wait for... him all yield up to... his word is decisive and
(...) He puts things in their attitudes,... [final,...⁵⁷.
He is the answerer,
What can be answered he answers, and what cannot be answered he
shows how it cannot be answered⁵⁸.

Non è identificabile con nessun uomo in particolare, ma è *a man*, la cui presenza stessa in seno all'Universo è *summons and challenge*. Al di sopra delle divisioni linguistiche e culturali, sa dare la giusta interpretazione:

He resolves all tongues into his own, and bestows it upon men...
He is the joiner⁵⁹.

Chiunque lo avvicini, si sente trasformato e cresce interiormente, cosicché la presenza dell'*answerer* è socialmente positiva e utile: deve spingere l'individuo alla ricerca individuale e alla conoscenza interiore.

«Europe», unitamente alla poesia seguente «A Boston Ballad», costituisce la parte celebrativa dedicata all'esaltazione di temi patriottici.

Inizia con una filippica contro l'Europa, vista e descritta secondo un'iconografia ormai classica, simbolo di oppressione e corruzione:

54. *Ibidem*, p. 125.

55. *Ibidem*, p. 126.

56. *Ibidem*, p. 128.

57. *Ibidem*, p. 129.

58. *Ibidem*, p. 130.

59. *Ibidem*, p. 130.

Suddenly out of its stale and drowsy lair, the lair of slaves,
Like lightning Europe le'pt forth... half startled at itself,
Its feet upon the ashes and the rags...
Its hands tight to the throats of kings⁶⁰.

Dalle tombe dei giovani morti per combattere la tirannia e per la libertà del proprio paese, nasce un seme che il vento trasporta in terre lontane. Whitman si rifà all'immagine del seme – già usata in «Song of Myself» – ma questa volta non è per dimostrare la stupefacente e inspiegabile presenza del male, bensì per indicare il bene che le giuste rivoluzioni recano. La poesia, infatti, vuol dimostrare che le rivoluzioni del 1848, sebbene segnate dalle stragi dei giovani combattenti, hanno contribuito al trionfo della libertà.

Leggendo in chiave trascendentalista, il male non è che un «accidente»:

And all these things bear fruits... and they are good⁶¹.

«A Boston Ballad» è caratterizzata dal tono ironico con cui Whitman afferma la partecipazione dell'uomo comune – il Jonathan della poesia – alle grandi imprese dei re, rappresentati dalle ossa di King George:

You have got you revenge old buster!... The crown is come to its own
and more than its own⁶².

È la celebrazione della guerra di Rivoluzione americana, che ha dimostrato la propria validità nel tempo, anche se il prezzo pagato fu alto e doloroso.

Il caotico conflitto del passato ha dato vita ad un presente ordinato e pacifico. Whitman si rivolge al passante e lo esorta ad assaporare la gioia del presente:

Stick your hands in your pockets Jonathan... you are a made man from
You are mighty cute... and here is one of your bargains⁶³. [this day,

«There Was a Child Went Forth» si stacca dalle precedenti poesie per il tono intimista delle descrizioni e per la totale assenza dell'ironia che caratterizza, al contrario, molti versi del «Song of Myself». Come abbiamo già potuto osservare, la poesia di Whitman si presenta come un atto di liberazione individuale: qui, ci troviamo di fronte ad una diagnosi precisa ed attenta dell'*emergent self*, rappresentato dal fanciullo che si apre alla vita e prende coscienza del mondo esterno.

Il bambino – immagine del poeta – s'impadronisce delle cose che vede:

And the first object he looked upon and received with wonder or pity
or love or dread, that object he became...⁶⁴.

60. *Ibidem*, p. 133.

61. *Ibidem*, p. 134.

62. *Ibidem*, p. 137.

63. *Ibidem*, p. 137.

64. *Ibidem*, p. 138.

Il mondo diventa parte del suo Io: il processo conoscitivo del fanciullo, così concepito, diventa simbolo del processo poetico dell'autore stesso. È la natura che si apre alla vita nei mesi primaverili che offre – e non a caso – i primi elementi di conoscenza al *child-poet*:

The early lilacs became part of this child,... [the mare's foal...
(...) And the March-born lambs, and the sow's pink-faint litter, and
(...) And the field sprouts of April and May became part of him⁶⁵.

Queste immagini di vita appena sbocciata si ricollegano alle seguenti, dedicate alle figure del padre e della madre e alla celebrazione dell'atto del concepimento – espresso con parole crude e realistiche senza che si arrivi per questo alla pornografia – quale momento di inizio della vita e del dono di sé che, più di ogni altra cosa, *became part of him*.

La serenità del quadretto familiare – cui la madre *with mild words*, ripresa nell'atto di preparare la cena, fornisce un tratto decisamente iconografico – si ricollega a quel senso di pace naturale espressa nei versi iniziali, le cui cadenze bibliche ricordano un Eden ormai lontano.

Ma la presenza stessa del padre – *strong, selfsufficient, manly mean, angered, unjust* – basta a turbare una pace tanto perfetta quanto fittizia: egli è ricollegato direttamente alla precedente figura del *drunkard* e ne consegue che gli adulti sono visti e sentiti come elementi di disturbo ed evocano paura e sospetto nel cuore del bambino.

Egli inizia così un *journey* alla ricerca della *certainty*, allontanandosi dalla famiglia in cui aveva sperimentato i primi dubbi e le prime angosce esistenziali:

The sense of what is real... the thought if after all it should prove
unreal, ...
(...) Whether that which appears so is so... or is it all flashes and
specks⁶⁶?

Conosce così il mondo della città o, più semplicemente, la convivenza e le conseguenze che essa comporta e finisce per rifugiarsi nuovamente nella natura e, quindi, nella solitudine. Il protagonista – il cui viaggio simboleggia l'ascesa alla pace cosmica – trova la propria identità lontano dal dinamismo della vita: egli, e con lui anche Whitman, è *child-man*, solo all'inizio e alla fine, cantore solitario in un paesaggio vasto, indefinito ed imprecisato.

La struttura è circolare in quanto il viaggio riporta all'idillico paesaggio scoperto dal bambino e persino ad una vita prenatale, indicata dallo stagno – *the beautiful curious liquid* – e dal pesce, simboleggiante il feto che si muove nel fluido amniotico. I motivi autobiografici sono alla base di questa poesia che può essere letta come una tragica testimonianza della profonda solitudine del poeta, che cerca di essere *comrade* ma che si ritira pau-

65. *Ibidem*, p. 138.

66. *Ibidem*, p. 139.

roso di fronte al *drunkard*. Non esiste colloquio con la gente: è un dialogo con se stesso, come del resto accade nel «Song of Myself», dove abbiamo la sensazione che il poeta sia incapace di *lasting relationships, except imaginary ones*, come sostiene Edwin H. Miller ⁶⁷.

IV

Le ultime due poesie della raccolta, «Who Learns My Lesson Complete?» e «Great Are the Myths», costituiscono, per il senso trionfalistico che le caratterizza, un blocco unico in cui il pessimismo viene decisamente allontanato per fare posto alla certezza e all'entusiasmo della conquista, quasi il poeta volesse chiudere la sua raccolta in un «crescendo» trionfalistica.

La lezione di Whitman deve coinvolgere il *boss* e il *journeyman* e l'*atheist*: egli ha scoperto la meravigliosa realtà dell'esistere con tutte le sue inquietanti contraddizioni, ma la dura lotta che ha sostenuto, in chiave poetica, lo ha portato verso una vittoria sicura, il cui premio è, naturalmente, la Verità:

I lie abstracted and hear beautiful tales of things and the reasons of things,... ⁶⁸.

Si presenta, per l'occasione, anche fisicamente:

(...) and that I have become a man thirty-six years old in 1855... ⁶⁹

e si ripropone quale persona reale, non più come astrazione poetica. La poesia termina con una sfida lanciata al lettore, che presuppone un'infinita sicurezza circa la risposta:

Come I should like to hear you tell me what there is in yourself that is not just as wonderful,
And I should like to hear the name of anything between Sunday morning and Saturday night that is not just as wonderful ⁷⁰.

In «Great Are the Myths» i miti, nella loro grandezza evocativa, sono accettati dal poeta, così come sono accettati la Libertà, l'Uguaglianza, la Giovinezza, simbolo di forza e di vigore. Su questi termini, però, Whitman gioca, trasformandoli nei loro opposti ed esaltandoli con lo stesso entusiasmo:

Youth large lusty and loving... youth full of grace and force and fascination,

67. Edwin H. Miller, *W. Whitman's Poetry: A Psychological Journey*, Houghton Mifflin Co., Boston 1968, p. 37.

68. W. Whitman, *op. cit.*, p. 140.

69. *Ibidem*, p. 141.

70. *Ibidem*, p. 141.

Do you know that old age may come after your with equal grace and force and fascination⁷¹?

Con la grandezza dell'Espressione, esalta il silenzio, il giorno e la notte, la giustizia, immutabile perché originata direttamente dall'Anima Universale.

Whitman conclude questo brano, e la raccolta, elevando un cantico alla Vita:

Great is life... and real and mystical... wherever and whoever, (...) ⁷²

ma è quasi costretto ad esaltare anche la morte:

Great is death... Sure as life holds all parts together, death holds all parts together;
Sure as the stars return again after they merge in the light, death is great as life ⁷³.

Whitman ha raggiunto lo scopo che si era prefisso: la natura, che all'inizio si presentava come *teacher*, ha dovuto cedere il posto all'allievo. Egli è ora diventato *teacher* e a sua volta, ha dimostrato di aver ben appreso la «lezione».

Gli uomini, ora, si attendono da lui l'indicazione della via da seguire per avere un giusto «colloquio» tra la realtà e la propria anima. Il *Poet-Prophet* ha scavalcato tutte le tradizioni letterarie e la cultura antecedente: ha fatto nuova poesia per una nuova umanità, in particolare per un uomo nuovo – l'Americano – e ha dato alla letteratura mondiale un prodotto tipicamente americano, originale e pienamente adatto ad esprimere un nuovo rapporto tra le cose:

In this poetry was a new man for the New World. Here was a personality created not out of the literary tradition of the past but out of an original relationship with a living time and place. Here, finally, was an original American Literature from an original tongue⁷⁴.

71. *Ibidem*, p. 142.

72. *Ibidem*, p. 145.

73. *Ibidem*, p. 145.

74. J. Miller, *op. cit.*, p. 48.

Fray Iñigo de Mendoza, fra Jacobo Maza,
and the affiliation of some early Mss of the «Vita Christi»

It was Mr F.J. Norton who drew my attention to a forgotten little quarto volume of which the title-page runs as follows¹:

Tractato pervtile & deletabile no-|minato amatoriū acto ad ordi|nare lo
amore humano alli de|biti virtu & deuiario (*sic*) de om|ne illicito amore in
che | solū cōsiste virtu no|uamēte *composto* da |frate Jacobo ma|ba de rhegio
ad | instantia de | Dom ramū|do de Cardona: Uice re del regno | Neopolitano.

The colophon indicates that it was «Impresso in Napoli per Madona Caterina qual fo moglie de magistro Sigismondo Mayr. Nel anno del Signor .M.D.XVII. a di xxx. de Decembre». I have been unable to discover anything about the author beyond the information which he himself supplies at the end of his so-called «Prologus» (which comes, in fact, at the end of the book). There he writes: fratre Iacobe Maza de la cita de Regio & prouincia de Calabria & ordine minore de la obseruātia: lo quale molti fatighi pigliai Ī cōponere la dicta opera. ad utilita de li degenti & ad honor de Dio lo quale in secula seculorum sia laudato».

This curious moralizing work, in which Fra Jacobo supports his points with quotations from a wide variety of sources, may well merit further study; but for the present I confine my attention to a passage which occurs at the conclusion of a chapter entitled «Como la bona cōuersatione preserua lhō del las. amore» (Part II, Book V, Chapter 5). Here Fra Jacobo thought it apposite to quote from the work of his fellow Franciscan of the Observance, Fray Iñigo de Mendoza: «Certi uersi che un fratre spirituale nominato fratre Ynigo de Mendoza Castigliano me li parse qua ponere: & adteso omne lingua ha alchuna cosa propria che non ha unaltra: & pero ab-

1. I am indebted to Mr Norton not only for informing me of his find but for xeroxes of his own copy of it. There is a specimen in the British Library, 232.g.13, and there are doubtless others in Italian libraries, but it is not to be found either in the Bibliothèque Nationale, Paris, or in the Biblioteca Nacional, Madrid. Neither is it noticed by Benedetto Croce: *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza 1915 (4th revised ed. 1949), by Arturo Farinelli: *Italia e Spagna*, 2 vols, Turin, Bocca 1929, by J.L. Laurenti: *Relaciones literarias entre España e Italia: Ensayo de bibliografía de literatura comparada*, Boston, G.K. Hall 1972, nor Franco Merigalli: *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Florence, Sansoni 1974; I have not attempted to search further.

surda pare omne cosa per bona che sia facta in la sua lingua trasposta in altra lingua» (f. Qlr)².

Fra Jacobo then proceeds (folios Qlr and v) to quote eight stanzas from the *Vita Christi*. The mangled form in which they appear can no doubt be attributed to Fra Jacobo's handwriting, a compositor who knew little or no Spanish, and the failure of the author, usual in this period, to proof-read his work. I transcribe them as they are printed (resolving the abbreviations of *que*, *qui*, and the nasal, and changing only the long *s*) and print alongside them the reconstructed Spanish from which I assume them to derive³. I give these stanzas the numbers which they have in the critical edition of Rodríguez-Puértolas⁴.

- | | | |
|-----|--|--|
| 16. | Col tenor dela maldat
del uitio <i>que</i> aqui non nombro
en tan flacca humanidat
sempre la uergindad
este la barua e nellombro
che las <i>que</i> quieren guardarse
de enturuyar <i>tan</i> claro nombre
asi deuen enterrarse
<i>que</i> puedan marauellarse
qn (<i>sic</i>) uieren algun ombre | Con temor dela maldat
del uicio que aqui non nombro
en tan flacca humanidat
siempre la uerginidad
este la barua en ell ombro
que las que quieren guardarse
de enturuyar tan claro nombre
asi duen encerrarse
que puedan marauellarse
quando uieren algun ombre. |
| 18. | La estoppa non esta segura
in ablas con los tizonos
ni la uirgindad tura
in la muger <i>que</i> procura
la abla con los uarones
ghaylla <i>que</i> non esperalla
tal guerra de mi conseyo
do ualen menos sinfalla
los arnesos de mi salla
che las armas del coniyos | La estopa no esta segura
en ablas con los tizonos
ni la uirginidad tura
en la muger que procura
la habla con los uarones
huylla que no esperalla
tal guerra de mi consejo
do ualen menos sin falla
los arneses de Misalla
que las armas del conejo. |
| 17. | La liepre per non encouarse | La liebre per no encouarse |

2. Fra Jacobo acknowledges his source as «sancto Thomasi: xxxviii. distintione capitulo. Loquitio», but I have been unable to locate this. St Thomas Aquinas expresses similar ideas (deriving from 1 Cor. 14) in his *Summa theologica*, I. q. 39, 3 and 2, and II-2, q. 176, 1.

3. Note that I have made no emendation in the Spanish which is not absolutely necessary, leaving orthographical inconsistencies, the imperfect rhymes *-at/-ad*, and some possibly surprising forms such as *per*, *vergen*, *forcada*, etc., about which I have more to say below. I have changed *non* to *no* where the syllable-count demands it, but only because this particular error yields no useful information about the origin or affiliation of our fragment. No doubt some minor points of my reconstruction may be arguable, but I base no arguments on such points.

4. Julio Rodríguez-Puértolas: *Fray Iñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*, Madrid, Gredos 1968. The numbering here corresponds with the order of the stanzas in the early printed editions.

alaueyes perden la uida
la uergen por demostrarse
hauemos uisto tornarse
de uergen encorumpida
por saglir de la barrera
muchos muren tristamente
la uergen mucho placera
es impossible *que* fuera
non quiebre elasa elafrente

Proseguia poniendo exemplo de Dina
fiya de Iacob: & de Bersabe i mu-
yer de Vrias.

Exemplo.

19. Ca / Dina sy non saglera
aser de gentes mirada
ny deser uirgen perdiera
ny menos per ella fuera
tanta sangre derramada
Bersabe syse lleuara
de no la uiera Dauid
ny el con ella peccara
ny ad su marido mactara
con mano agena en la lid
Otro Exemplo.
20. Sela formosa Thancar
su hermana de Absalon
leemos perse apatar
a solo dan de yantar
a otro su herman Amon
ser del dicho fortada
y con grand auyltamyento
luego presto desechada
ca dela qual errada
fue su myo appartamyemto
21. Es en gratioso partido
el *que* trahen todas ya
de traher por apellido
y las mas dellas fingido
primo aca: primo aculla
pues sy deudo tam certano
a Thamar fiyo burlarse
es un conseyo muy sano
con el mas lexos *que* hermano
ni con el nunca appartarse
22. Por *que* parentera dama
segundes nuotra castilla
en acha *que* de nuestrama

a uezes pierde la uida
la uergen por demostrarse
hauemos uisto tornarse
de uergen en corumpida
por sallir de la barrera
muchos mueren tristemente
la uergen mucho plaçera
es impossible que fuera
non quiebre el asa e la frente.

Prosigue poniendo exemplo de Dina
fiya de Iacob: & de Bersabe muger
de Vrias.

Exemplo.

- Ca Dina sy non salliera
a ser de gentes mirada
ny de ser uirgen perdiera
ny menos per ella fuera
tanta sangre derramada
Bersabe sy se lleuara
do no la uiera Dauid
ny el con ella peccara
ny a su marido matara
con mano agena en la lid.
Otro Exemplo.
- Dela fermosa Thamar
su hermana de Absalon
leemos per se apartar
a solo dar de yantar
a otro su hermano Amon
ser del dicho [Amon] forcada
y con grand auyltamyento
luego presto desechada
causa dela qual errada
fue su nezio apartamyento.
- Es un gracioso partido
el que trahen todas ya
de traher por apellido
y las mas dellas fingido
primo aca: primo aculla
pues sy deudo tan cercano
a Thamar fiyo burlarse
es un consejo muy sano
con el mas lexos que hermano
ni con el nunca apartarse.
- Porque parentera dama
segund es nuestra Castilla
en achaque de nuestrama

- | | |
|--|---|
| <p>que en la fama que en la fama
siempre regostiue manyilla
cha o / tiega o / perde el tiento
fasta dar consigo emonguas
orrestiuie detrimento
en su fama y casamento
con lo che diyen las lenguas</p> <p>24. Assi que dieue euitar
con esquidao continente
la doncella por casar
el parlar y el carrear
del pariente y no pariente
pero la uergen doncella
en que uien tales ademanes
fallan buena cara en ella
desde entonces fiar della
un bon bacho de alacranes</p> | <p>que en la cama que en la fama
siempre rescuiue manzilla
ca o ciega o pierde el tiento
fasta dar consigo en menguas
o rescuiue detrimento
en su fama y casamiento
con lo que dizen las lenguas.</p> <p>Assi que deue euitar
con esquiuo continente
la doncella por casar
el parlar y el cartear
del pariente y no pariente
pero la uergen doncella
en quien tales ademanes
fallan buena cara en ella
desde entonces fiar della
un buen saco de alacranes.</p> |
|--|---|

Apart from the fact that Fray Íñigo de Mendoza is now another name to be added to the list of Spanish writers known and quoted, copied or imitated in sixteenth-century Italy, the discovery of this fragment assumes an unexpected importance when it is set in the context of the several known versions of the *Vita Christi*. It clearly does not derive from any of the printed editions, and, as I shall show, an inspection of the variant readings appears to oblige us alternatively to posit yet another redaction of that seemingly much reworked poem, or, still more surprisingly, to isolate three of the earliest MSS in a stemma which would have to be regarded as aberrant and unreliable.

It is well known that, even though the work was never completed, there are four distinct versions of the *Vita Christi*, which of the moment I identify as *a*, *b*, *c*, and *d*, to avoid confusion with my subsequent hypothetical renumbering⁵.

a) In the primitive version, which is most nearly represented by the text in the *Cancionero de Oñate-Castañeda*⁶, Fray Íñigo confused and made one episode of the Presentation in the Temple (Luke 2,22-39, in which the priest

5. For a very much fuller account see Rodríguez-Puértolas, pp. 84-117, and his most useful table of concordances, pp. 285-286. I have not followed Rodríguez-Puértolas's system of *siglas* for reasons which will soon become apparent.

6. It should be noted that Rodríguez-Puértolas was most unfortunately denied access to the *Cancionero de Oñate-Castañeda*, which was in private hands when his book was printed, and indeed came to light in a Sotheby's sale after his manuscript was handed to the printer. *Oñate-Castañeda* is now in the Houghton Library of the University of Harvard, but since the microfilm to which I had access lacked folios 315v and 316r because of a photographing error, I am indebted to the kindness of Michel Garcia of the Casa de Velázquez for a transcription of the relevant stanzas in that codex.

is named as Simeon) and the Circumcision, even identifying the circumcising priest as Simeon: «Esse cultre, Simeon, / un poco solo deten».

In addition he included two violent and remarkably explicit diatribes, one attacking by name Enrique IV, the Archbishop of Toledo, and many of the *grandees*, and the other assailing the Dominicans for their refusal to accept Franciscan views on the Immaculate Conception.

b) In the second stage of the text's history, the offensive stanzas about the *grandees* were excised. This version is represented by two MSS, Bibliothèque Nationale, Paris, MS. Esp. 305, and British Library, MS. Egerton 939, although the scribe of the Paris text, presumably later, also had access to a manuscript of the primitive version, since he was able to copy the deleted stanzas at the end of the poem, with a note to indicate where they were to be inserted.

c) A third and more thorough-going revision is represented by MS. Escorialense K-III-7⁷. The Presentation and the Circumcision are now clearly distinguished, there is an apology to the Dominicans instead of an attack on them, and there are many additional stanzas, changes in the order of the stanzas, and evidence of extensive rewriting.

d) A final version, with further sundry changes, was given to the press of Centenera in Zamora in 1482 (Biblioteca Nacional, Madrid, Incunable 1290). All later editions are simply copies of this.

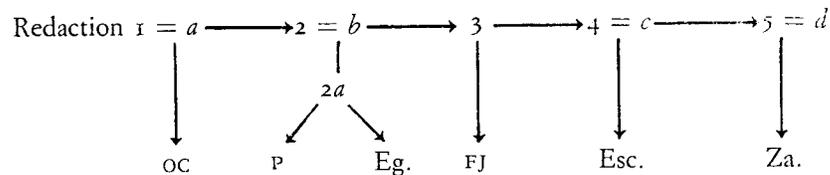
There are, of course, other MSS of the *Vita Christi*: in the *Cancionero de Vindel* in the Library of the Hispanic Society, New York (an extract of seventy-one stanzas), another in the Library of the University of Salamanca, one in the Biblioteca Nacional (MS. 4114, a fragment), and one in private hands; but no one has as yet attempted to ascertain to which of the redactions *a, b, c* or even *d*⁸, they should be assigned.

In his critical edition of the *Vita Christi*, Rodríguez-Puértolas distinguished clearly the three major stages, grouping as *a* (*a*, *a*₁, and *a*₂) my *a* and *b*. Being denied access to Oñate-Castañeda, he used the earliest printed edition as his base text and noted variant reading in Paris, Egerton, and Esc. K-III-7. However, while he established beyond doubt the relationship of the Paris and Egerton manuscripts and clearly refined the stages through which the *Vita Christi* passed, he did not attempt to work out a detailed scheme of affiliation. In order to determine, however, whether the Fra Jacobo fragment derives from the *a, b, c* or *d* redaction of the work, we are obliged to examine closely the variant readings; and the most cursory inspection shows that are faced with some surprising difficulties.

7. For a more detailed description see my «Ms. Escorialense K-III-7: el llamado *Cancionero de Fray Iñigo de Mendoza*», *Filología* 1961, 7, pp. 161-172.

8. As I have shown elsewhere (see note 7), the other works of Mendoza copied in Esc. K-III-7 derive from printed sources. The proof lies not merely in the coincidence of the readings but, more unusually, in the scribe's scrupulous following of the compositors' orthographic preferences.

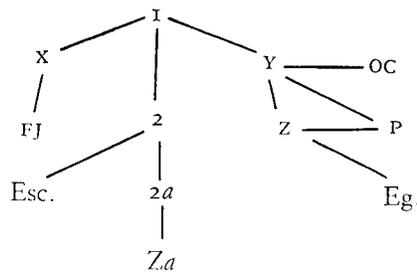
In the first place, there can be no question but that the fragment quoted in the Italian *Tractato* belongs in one respect to stage *a* or *b*. The sequence of stanzas, 16, 18, 17, 19-22, 24, with the inversion of 17 and 18 and the omission of 23, is precisely what we find in Oñate-Castañeda *a*), Paris, and Egerton *b*). It is in redaction *c*), represented by the Escorial manuscript, that we first find them as the 16-24 of the later printed version. But in a series of very distinctively different readings Fra Jacobo's fragment agrees with Escorial and Zamora (the first printed edition) against Oñate-Castañeda, Prís, and Egerton⁹. For example, in 16-7, «de *enturbiar* tan *claro* nombre» is what we find in Esc. and Za, whereas OC, P, and Eg. have «de *densuziar* (OC) / de *suziar* (P) / de *ensuziar* (Eg.) tan *limpio* nombre (all)». We might, therefore, propose a scheme of affiliation and series of redactions like this:



should have rewritten a very long poem of almost 4,000 lines in order to make such very minor changes.

It is, of course, not impossible that if someone had requested a copy of the work, Fray Íñigo might have written in some minor emendations in his own copy of the poem before lending it for copying, and used it when it was returned as the basis for redaction 4. The hypothetical affiliation I have set out above cannot be definitively discarded. But there is another possible scheme which will solve our immediate problem of the variant readings, as well as some others, even though its consequences are somewhat disconcerting.

The scheme I shall propose (to which the reader will at once perceive one major objection) is as follows:



I shall return to the variants in a moment. While this scheme will account for the data provided by stanzas 16 to 24, the one major discrepancy which requires explanation is the deletion from P, Eg., and Esc., but not from OC, of the stanzas attacking the grandees. The only way of accommodating this anomaly is to suppose that the offending stanzas directed against the grandees were twice excised independently, by the copyist of the hypothetical z, and by Fray Íñigo himself when he drafted redaction 2. A closer inspection of the facts suggests that there are sundry points which favour this hypothesis.

The hypothetical z, represented by Eg. and by P (minus the appendix of excised stanzas which must derive from a different source), gives us the simple deletion of some alarming stanzas which name, amongst others, Enrique IV («¡guay de vos, Enrique el Quarto!» 107), the Archbishop of Toledo, Don Alonso Carrillo (108), Pedro Girón and Juan Pacheco (115B), the Duke of Albuquerque (115C), the Count of Plasencia 115D), and the Marquis of Santillana (115F)¹¹. But the deletions are effected as follows: the three stanzas 107 to 109, naming Enrique IV, the Archbishop, and an unidentified «Duque» are deleted, but then the copyist goes back to his text, conserving the more generally worded «reprehensiones» (from 110 on) until

11. I follow Rodríguez-Puértolas's system of identification: he employs letters for the stanzas in P and/or Eg. which cannot be matched in the printed editions.

Fray Íñigo again begins to cite individual grandees by name. At this point the copyist does not merely excise the libellous stanzas, but gives up entirely and moves on to next section, cutting out 115A to 115V, i.e. twenty-two stanzas, even though a majority of these stanzas are relatively innocuous, naming no specific persons. Whoever our censor was, it would seem that he began tentatively, intending to preserve the stanzas critical of the aristocracy in general, but then, either afraid of some disjointedness (though it would not have been especially evident) or simply losing patience, decided to make his task easier by removing all the remainder of the passage.

Fray Íñigo also, of course, deleted the offending stanzas, but, in the text with which we know he was certainly involved, namely redaction 2, represented by Esc., his procedure contrasts in every particular with the pruning methods of the copyist of our hypothetical 2. In the first place, he refers to the offending stanzas and offers his excuses for composing them in the first instance: «Desculpase del auer nombrado en el primero trasunto...» (rubric to stanza 109; and note that he mentions only one earlier redaction, «el primero»), and goes on to substitute newly composed stanzas attacking the rapaciousness, irresponsibility, and impiety of the great nobility. He has repented only of singling out certain individuals by name. Secondly, and in a similar spirit, he apologizes for his unchristian attack on the Dominicans and removes those stanzas also.

The stanzas about the grandees which Fray Íñigo was persuaded to delete are alarming. Even a modern reader must sense the temerity of his uninhibited condemnation of some of the most powerful figures in the land, and it is not hard to imagine that the copyist of 2, possibly transcribing the *Vita Christi* for an aristocratic patron, was sensitive enough to exercise his own censorship—which in the event did not coincide with Fray Íñigo's own. If he knew that the Dominicans were also grievously offended (162 to 162E: «¡O frayle preycador / daqui comiença a temblar!» etc.), he clearly did not care. One may fairly conclude, I believe, that the independent, and not entirely identical, removal of some of the stanzas attacking the grandees does not lead us to a scheme of affiliation involving an intimate relationship of P, Eg., and Esc. We have, of course, no means of knowing whether Fray Jacobo read these stanzas in the MS. to which he had access, but on the scheme of affiliation proposed above it must be supposed that he did.

Before examining the variants proper, we need to consider which it is legitimate to take into account. As is well known, copyists' practices vary widely. Some will quite uniformly impose their own spelling-preferences; others will slavishly follow their text; while a majority fall somewhere between these extremes. The number of alternative spellings available in the fifteenth-century—and even in the seventeenth¹²—are such that total

12. The best illustration of the use to which a study of compositors' spelling-preferences can be put is undoubtedly Robert M. Flores: *The Compositors of the First and Second*

coincidence of the orthography of two texts is conclusive evidence of the dependence of one upon the other¹³. On the other hand, enormous orthographic discrepancies will not serve to demonstrate that two texts are unrelated. If, therefore, FJ is a crucial document for reconstructing even a fragment of the original redaction of the *Vita Christi*, we must distinguish the layers of interference. First, although the compositor employed by Madona Caterina Mayr is almost certainly guilty of some typographical errors, it would be fair to assume that, since his copy was in a foreign language, he would have followed it more closely than a Spanish compositor; but how far we can distinguish his errors from Fra Jacobo's is not easy to determine, even though Fra Jacobo allows it to be inferred that he was familiar with Castilian. To one or other of these Italians we must attribute such Italianisms as *che*, *saghir*, *nuestra*, *ad*, *in*, *tristamente*, etc., the rendering of intervocalic *i/j* as *y* (*consejo*, *fiya*, *coniyo*) and the misreadings of long *z* as *y* (*fiyo*, *veyes*, *manyilla*) and of *c* as *t* (*tiega*, *rrestitue*, *tama*, *fortada*). But it might be unwise to attribute to Fra Jacobo or the Italian compositor other inconsistencies or departures from «normal» Castilian orthography, word-division, and phonology. Even the ultracorrections like *dieue* and *pierrera* could be attributed to an earlier Catalan scribe, and there are other features which seem to point to the hypothetical ms. x's being of eastern provenance. The vowels of *vergen*, *maravella*, etc. could be ascribed to Catalan influence, and *per* certainly occurs with some frequency in Castilian texts copied in Aragon in the fifteenth century. It is also suggestive that in one style of Aragonese hand current around 1500 it is difficult and sometimes impossible to see any difference between *t* and *c*, and that some Aragonese copyists will as frequently write *alcanca*, *lanca*, *pieca*, etc. as *alcança*, *lança*, *pieça*, etc.¹⁴. Since Fray Íñigo himself was unequivocally Castilian, almost certainly born and brought up in Burgos¹⁵, we shall be justified in ignoring all variants which can be attributed to interference by Aragonese or Italian copyists or compositors. I therefore reconvert the Spanish which can be reconstructed from the FJ fragment to a neutral Castilian in what follows.

The scheme of affiliation I have proposed leads us to assume that in his original redaction of the *Vita Christi*, Fray Íñigo wrote: stanza 16, Con temor de (line 1), que las que quieren guardarse (6), de enturbiar tan claro (7), asi deven encerrarse (8), quando vieren algun ombre (10); stanza 18, en fablas (2), la virginidad no tura (3); stanza 17, muchos mueren triste-

Madrid Editions of Don Quixote Part I, London, Modern Humanities Research Association 1975.

13. See note 8.

14. An unpublished piece of fifteenth-century fiction, *La coronación de la señora Graciosa*, the recently acquired Biblioteca Nacional MS. 20020, provides abundant evidence to support these assertions (*per*, *forcada*, etc.).

15. See Rodríguez-Puértolas, especially pp. 37-38.

mente (7); stanza 19, a ser de gentes mirada (2), levará (in error for *lavara*, 5), ni su marido (9), con man agena (10); stanza 20, a otro su hermano Amon (5), luego presto desechada (8); stanza 21, es un gracioso partido (1), de traer por apellido (3), ni con el nunca apartarse (10); stanza 22, la muy parentera dama (3), que en la cama que en la fama (4), ca (6); stanza 24, Así que deve esquivar (in error, by anticipation of *esquivo*, for *evitar*, 1), con esquivo continente (2), en quien tales ademanes (7), desde entonces fiad della (9), un buen saco (10).

The copyist of x, from which the FJ fragment derives, altered 18-3 from «la virginidad no tura» to «ni la virginidad tura», in 19-5 emended «levara» incorrectly to «llevara», inverted lines 1 and 3 of stanza 22, in 24-1 made the intelligent change from «esquivar» to «evitar», and in 24-9 altered «fiad» (or possibly «fiat») to «fiar». The copyist of x was, in short, remarkably faithful.

It would take too much space to list all the variants of OC, P, and Eg., but the relationship of these three extant MSS and the hypothetical Y and Z can be adequately illustrated from the first stanza of our fragment. In 16-1, Y, OC, Z, and P correctly copied «Con temor», while Eg. miscopied it as «Por temor». P, on the other hand, made nonsense of 16-2 as «del vicio que qua qua no nombro». 16-6 was correctly copied by Y and OC, but miscopied in Z, and consequently in P and Eg. as «ca las que...». Y, and consequently all the texts dependent on it, changed the original reading of 16-7 to «de enturbiar tan limpio nombre». And so one might continue stanza by stanza.

In the whole of the passage we have been examining there are only two details in the whole list of variants which do not fall automatically into place. Instead of the logical «lavara» for David and Bathsheba in 19-6, P has «levara», uncomfortably close to FJ's «llevara»; and in 24-7, Eg. has «quando», as in Esc. and all the printed editions, in place of the «en quien» of FJ, OC, P, and so also the hypothetical x, Y, and Z. But if these readings are not regarded as purely coincidental, no scheme of affiliation will accommodate them. Certainly the hypothesis of five redactions helps us here no more than the scheme I have argued for.

The consequence of all this is that the primitive version of the *Vita Christi* which Rodríguez-Puértolas reconstructed from P and Eg. and printed alongside the final revised version in his critical edition does not appear to be valid, or, to rephrase that conclusion in a way which does more justice to Rodríguez-Puértolas's invaluable labours, his otherwise legitimate reconstruction appears to be invalidated by the fresh evidence afforded by OC and FJ. There are still four MSS to take into consideration which so far no Mendozan scholar has even looked at, and it may well be that some yet more complex system of relationships will have to be worked out. Meanwhile, since no one has even suggested a scheme of affiliation, I offer this tentative solution to the problem.

Criado de Val has argued that in editing medieval works which went through successive stages of elaboration (he refers specifically to the *Poema del Cid*, the *Libro de buen amor*, and *Celestina*), we should devote our attention to the final definitive version¹⁶. But there are also cogent reasons for paying some attention to a writer's first redaction, and in the case of the *Vita Christi* the problems presented by a series of revisions can be drastically reduced if we are able to discard the interventions and errors of a series of copyists. The whole problem is less daunting if we can suppose that there was one primitive redaction of the *Vita Christi*, one second and thorough-going revision, and what amounts to only some rather minor tinkering (2a) with the text which was given to the press. In the elucidation of these problems, it may well prove that an obscure Italian Franciscan had a not insignificant rôle to play.

16. Manuel Criado de Val, «Las condiciones de la redacción juglaresca en función de la edición de textos medievales españoles», in *Actele celui de al XII-lea Congres International de Lingvistică și Filologie Romanică*, Bucarest, Editura Accademiei Republicii Socialiste România 1971 (1977) 2, pp. 43-51.

RECENSIONI

The Letters of Virginia Woolf: The Flight of the Mind, 1888-1912, vol. I, pp. 531; *The Question of Things Happening, 1912-1922*, vol. II, pp. 625; *A Change of Perspective, 1923-1928*, vol. III, pp. 600; ed. by Nigel Nicolson, Joanne Trautmann, London, The Hogarth Press, 1975, 1976, 1977.

The Diary of Virginia Woolf, vol. I, 1915-1919, ed. by Anne Olivier Bell, London, The Hogarth Press, 1977, pp. 356.

«Non è una risposta che si vuole da una lettera», scriveva Virginia Woolf a Gerald Brenan il giorno di Natale del 1922, esprimendo lo spirito informatore di gran parte della sua corrispondenza, di cui sono stati pubblicati tre volumi (su cinque previsti) per gli anni che vanno dal 1888 al 1928. Quarant'anni densi di storia personale e letteraria, snocciolati nel linguaggio familiare da una scrittrice-protagonista che spesso sembra scrivere solo per sé, per distrarsi, per lamentarsi, per spettegolare, per parlare del suo lavoro. Il lettore incontra una Virginia Woolf in parte inedita, pettegola e cialliera, e trova confermate le impressioni di sensibilità estrema allo svolgersi degli eventi quotidiani, di una acuta intelligenza che non si ritrae davanti al problema della conoscenza, di una donna che non si lascia vivere anche a costo di profonde la-

cerazioni. Nel complesso il vero centro d'interesse, al di là del valore storico delle lettere, rimane la personalità della scrittrice e l'immagine di sé, sfaccettata e sfuggente, che emerge nella sua costruzione quotidiana a spese dell'invisibile interlocutore. Appare evidente che il raccontare e il raccontarsi (con reticenze di sapore ancora vittoriano) costituiscono per la Woolf un esercizio di autoaffermazione, una prova di esistenza, ancor più tangibile, nel rapporto con gli altri.

La consapevolezza della finzione, anche nel rapporto epistolare, le viene con gli anni. Se nel 1907 scriveva a Clive Bell: «*A true letter, so my theory runs, should be as a film of wax pressed close to the gravings of the mind...*» (15-2-1907, vol. I, p. 282), anni dopo, nel 1924, dimesamente confessava a Jacques Raverat: «*The difficulty of writing letters is, for one thing, that one has to simplify so much, and hasn't the courage to dwell on the small catastrophes which are of such huge interest to oneself; and thus has to put on a kind of unreal personality; which, when I write to you... becomes inevitably jocular. I suppose joviality is a convenient mask; and the being a writer, masks me*» (3-10-1924, vol. III, p. 136). I «grafiti della mente» si trasformano in innumerevoli «maschere» nella composizione di un sé cangiante in cui

via via predominano le immagini della donna, della sorella, della scrittrice, dell'amante, della comare, in cui la Woolf si proietta attraverso la parola per vincere la propria «trasparenza, inesistenza, irrealtà». Il mezzo formale, la lettera, permette una sorta di recitazione estraniata di sé che la scrittrice usa magistralmente: piange raramente su se stessa, disinvoltamente devia l'interlocutore verso altri argomenti, con una intelligente *tea-table conversation*, dove si parla d'altro, affermando così la propria alienazione come il proprio diritto a raccontare la storia.

I invitati di pietra della signora Woolf sono numerosi come numerose sono le lettere loro indirizzate nel corso degli anni. Costante la presenza della sorella Vanessa, gli interlocutori privilegiati sono via via Violet Dickinson, Clive Bell, Lytton Strachey, Roger Fry, Saxon Sidney-Turner, Jacques Raverat, Gerald Brenan, Vita Sackville-West.

Violet Dickinson predomina nella prima giovinezza di Virginia e le lettere a lei indirizzate, insieme con buona parte di quelle raccolte nel primo volume (*The Flight of the Mind, 1888-1912*), offrono dei saggi narrativi inediti della scrittrice in formazione. La Woolf stessa affermava anni dopo di aver dedicato una cura particolare alle sue prime lettere, scrivendone addirittura la brutta copia prima di dar loro forma definitiva. In realtà l'esercizio letterario, accurato e umoristico, si direbbe di ispirazione settecentesca, affiora nella lettera a Violet del 20 luglio 1907 (vol. I, p. 300), dove si racconta con gusto e humour delle visite di Virginia a un vecchio libraio ebreo, o in quella a Clive Bell (febbraio 1907, vol. I, p. 282) con

la spumeggiante descrizione del pomeriggio di una scrittrice impegnata nella Creazione, continuamente interrotta dalle banalità del volgare mondo esterno. Questo primo volume costituisce inoltre l'unico documento della vita della Woolf negli anni della prima giovinezza, anni cruciali che comprendono eventi traumatici come la morte del fratello Thoby, del padre, il matrimonio di Vanessa e la nascita di Julian Bell, e i suoi primi passi intellettuali, le letture, la nascita di Bloomsbury, per concludersi con la stesura definitiva del primo romanzo *Melambrosia* (poi divenuto *The Voyage Out*) e i preparativi per il matrimonio con Leonard. L'importanza storica della raccolta è ovvia: registra fedelmente la formazione psichica e intellettuale della scrittrice e filtra gli avvenimenti contemporanei, costruendo uno scenario in movimento in cui si assiste alla rappresentazione della quotidiana dialettica fra tradizione e rinnovamento, fra il vittorianesimo e i fremiti dell'avanguardia.

Bloomsbury è delineato nella sua normalità ed eccezionalità attraverso gli scorci sui suoi protagonisti, le loro idiosincrasie, i loro interminabili discorsi, le loro debolezze, che la Woolf coglie con piacere ironico; e quasi sembra dissimulare, fingendo leggerezza, la coscienza dell'apporto culturale di quanto stava avvenendo intorno a lei. La vivacità della rappresentazione di Bloomsbury è partecipe dell'atteggiamento epistolare della scrittrice verso il sociale: un tono di ironica leggerezza, di divertito pettegolezzo in gran parte caratterizzano la sua immagine della società, sia che si parli dell'aristocrazia vittoriana, che dei circoli cul-

turali e politici o delle donne della Women's Co-operative Guild.

La scelta del tono, il suo rapido mutare, l'andamento discontinuo e spezzato della prosa costituiscono un indizio ricco di informazioni per il lettore interessato al personaggio Woolf: segnano il carattere mutevole di un personaggio diviso alla ricerca del controllo di sé, il quale affronta, in un esemplare rapporto a due, la propria storia personale. La dissoluzione dell'io si rappresenta quindi con una tecnica di *indirection* basata sull'accumulo delle «maschere» («*as plates piled on a waiter's hand*», scriveva la Woolf in *Orlando*), e sulla metafora. Il linguaggio metaforico, qui come nella narrativa, indica spesso un momento epifanico o un suggestivo compendio di carattere, «*the kind of shimmer of reality which sometimes attaches to my people*» (a Vita Sackville-West, 9-10-1927, vol. III, p. 429). Solo occasionalmente la scrittrice parla di sé in forma esplicita, e con interlocutori particolari, come Vanessa, Gerald Brenan, o, più tardi, Vita Sackville-West.

Vanessa e Vita emergono dalla corrispondenza come le due figure femminili cruciali per la Woolf. L'una (la sorella) ammirata e realizzata, l'altra (l'amica) «diversa» e affine al tempo stesso con una aristocratica carica vitale dominata dal desiderio, quasi realizzazione di un io immaginario della più matura e tormentata Virginia.

Vanessa è sempre metaforicamente associata all'acqua e al cielo, donna celeste e marina insieme (un «del-fino», nel lessico familiare), eterea e turgidamente splendida, «casta», o, con una immagine forse presa a prestito da Henry James, «*a bowl of*

golden water which brims but never overflows». Vita invece è solare, immersa in una calda luce, «*a sunny patch on a hot bank*», di una aristocratica ma doviziosa bellezza, «*pink with pearls, lustruous, candlelit in the door of a Sevenoak draper*». Anche lei è casta, ma di una castità a prova di lama, evocante un leggendario e avventuroso spirito cavalleresco.

Vanessa è il frutto maturo delle donne Stephen, sembra fungere da madre (e non a caso la Woolf stessa ammetteva, pubblicando *To the Lighthouse*, che Vanessa e Mrs. Stephen si confondevano l'una con l'altra nel personaggio di Mrs. Ramsay e nella sua mente). È depositaria delle più segrete inquietudini della sorella, che la interroga e si confronta con lei nelle sue angosce esistenziali come nei più minuti problemi della vita quotidiana. Nel novembre 1918, ad esempio, con i sordidi clamori dei festeggiamenti per la pace in lontananza, scritta l'ultima pagina di *Night and Day*, Virginia Woolf le confida la propria disperazione. Lo spettacolo dei «poveri di Londra» è ripugnante nel momento, che sembra glorioso per l'umanità, della pace riconquistata. L'utopia socialista pare confondersi nella realtà fisica e morale di una massa abbruttita e la delusione si riflette nel pessimismo individuale della scrittrice, sulla sua realtà: «*Do you ever feel that your entire life is useless – passed in a dream, into which these brutal buffaloes come butting? or are you always certain that you matter more than other people? I believe having children must make a lot of difference; and yet perhaps its no good making them responsible for one's own inefficiency – but I mean rather*

transparency – nonentity – unreality» (13-11-1918, vol. II, p. 293).

Con Vita si apre il mondo delle sensazioni. Le «sue» lettere incidono profondamente l'immagine della donna; più di quelle indirizzate a Leonard, spesso cariche di un lessico familiare a volte lezioso nella sua puerilità, rivelano una carica emotiva e sensuale unica, anche se tenuta a freno da una costante lucidità intellettuale. Il contrasto fra la mente e il cuore, fra la torre d'avorio dell'una e il precipizio dell'altro («*Now what would happen if I let myself go over? answer me that. Over what you'll say. A precipice marked V*»), è un dato costante, ma non sufficiente a mascherare la scoperta del proprio corpo attraverso quello, flessibile «come un salice», dell'amica, le sue lunghe gambe, il volto *lustruous*. La donna che, scrivendo al futuro marito, si dice *no more than a rock* si definisce ora nell'immagine schizofrenica, cauta ma piacevole, del proprio corpo come «*a grey mare, trotting along a white road. We go evenly for a time like this... suddenly she jumps a gate... this is my heart missing a beat and making a jump at the next one. I rather like the grey mare jumping, provided that she doesn't do it too often*» (a Vita Sackville-West, 6-6-1927, vol. III, p. 388).

Pur ammantati di ironia, i segni e i richiami d'amore si succedono gli uni agli altri, in presenza di usignoli, betulle, luna e stelle che ricordano i paesaggi di *Orlando*, scritto per l'amica, per rappresentare *the lust of your flesh and the lure of your mind*, quasi per scongiurare, al deteriorarsi del rapporto fra le due donne, la possibile angoscia dell'amore-passione.

Nel ritratto epistolare di vita si delinea già il personaggio Orlando, con la sua fantasmagorica personalità, la commistione fra aristocratica fedeltà alla tradizione e l'impulso al rinnovamento, il fascino della diversità, la istintiva adesione all'arte e alla natura. Anche nel caso della Sackville-West, come lo era stato per i propri genitori con *To the Lighthouse*, appare evidente che la Woolf si libera di presenze che rischiano di diventare ossessionanti nella memoria; attraverso la creazione artistica riesce a far tacere le loro «voci». La scrittura è sia prova di esistenza che esorcismo della coscienza, ma richiede solitudine e consapevolezza di vivere in un mondo fittizio. Proprio a Vita, Virginia affida questa consapevolezza quando, fra il serio e il faceto, l'invita a scrivere *The Edwardians*, aggiungendo: «*and then you will enter into the unreal world, where Virginia lives – and poor woman, can't now live anywhere else*» (30-8-1928, vol. III, p. 521).

La problematica inerente alla creazione di questo mondo fittizio, la sua arte, si affaccia in sordina lungo il corso degli anni, una costante di natura dialettica che illumina il rapporto fra la scrittrice e i suoi contemporanei, Lytton Strachey e Roger Fry in particolare. Tracciarne lo sviluppo attraverso il solo epistolario sarebbe impossibile. Oltre alla natura asistemica del mezzo formale, vi si inseriscono troppi elementi di carattere personale, primo fra tutti l'evidente pudore e tensione della Woolf per tutto ciò che concerne la sua opera, e, come appare dalle lettere a Lytton Strachey, il timore che nasce dalla sua insicurezza nei confronti dell'interlocuto-

re. Solo a tratti, e soprattutto dopo il successo di *Mrs. Dalloway* e *To the Lighthouse*, la scrittrice esprime per esteso il proprio punto di vista sul suo lavoro o sullo scrivere in generale. D'altronde l'interesse letterario di questa raccolta non è secondario o subordinato alla compilazione di una poetica della Woolf, ma risiede nel suo intrinseco porsi come opera aperta, come narrativa in prima persona di una brulicante quotidianità.

Rimane tuttavia esemplare per questo ritratto di artista la già citata lettera a Gerald Brenan (Natale 1922, vol. II, pp. 597-600). È un consuntivo artistico-esistenziale alle soglie della maturità, una esplorazione frammentata e profonda, suggestiva e cosciente di sé e del proprio tempo. Vi si esprime l'ansia di vivere in un periodo di transizione in cui, scomparsa la illusione della totalità, ci si deve accontentare del frammento, «*to catch a glimpse of a nose, a shoulder, something turning away, always in movement*», di una bellezza che può esistere solo nella sua negazione: «*beauty... is only got by the failure to get it; by grinding all the flints together...*». L'artista, che si confronta con la «vita», vede sfuggirla nella sua complessità e vive nella frustrazione della propria inadeguatezza. Quanto al messaggio, ci si deve limitare all'allusività simbolica dei segnali intermittenti delle navi nella notte: «*an intermittent signal as they forge past - a sentimental metaphor, leading obviously to ships, and night and storm and reefs and rocks, and the obscured, uncompassioned moon*». Anche nelle lettere, lo scrivere è spesso associato a metafore di un paesaggio marino, *whirlpools* atten-

dono lo scrittore, le parole si formano «*on the top of the waves*» della mente, nelle onde è il segreto del ritmo («*A sight, an emotion creates this wave in the mind, long before it makes words to fit it*»). *Le phantom waves* di cui scrive la Woolf nel suo diario il 23 giugno del '29, le protagoniste dell'omonimo romanzo, si rincorrono naturalmente ossessionanti nell'epistolario, quasi casualmente scelte a rappresentare il carattere sfuggente e magmatico dell'esperienza, e ad affermare la loro funzione catalizzatrice della coscienza.

Riguardo le proprie opere, la Woolf dimostra di essere ottimo critico: stabilisce la consuetudine di rispondere alle lettere di amici e conoscenti che, richiesti o no, le inviano commenti e appunti alla pubblicazione dei suoi romanzi, spiegando e criticando le sue scelte. Costanti le sue preoccupazioni formali da *Melymbrosia*, di cui nota la mancanza di «atmosfera», che occorre rivedere per dargli «*the feel of running water*», per far risaltare «*a stir of live men and women against a background*», ai pericoli, insiti, nel suo metodo, di «volare per aria» in un romanzo come *Jacob's Room*. Lamenta le difficoltà strutturali di *Mrs. Dalloway*, il fascino, a volte incontrollato, esercitato su di lei dalle metafore, e il vago simbolismo di *To the Lighthouse*. È conscia dell'importanza della riuscita della sezione centrale (*Time Passes*) e dell'audacia di «rivoluzionare in una notte la biografia» con *Orlando*. Non sempre dimostra altrettanto acume nella considerazione dei suoi contemporanei; a parte Fry e Strachey e la Sackville-West, trincia giudizi e lava i panni sporchi di tutti, di personaggi come

j. Joyce (di cui legge e rifiuta *Ulysses* per la Hogarth Press) che a più riprese definisce un volgare imbroglio; come E. Pound, di cui si rifiuta di imparare persino l'indirizzo, come la Stein, sbrigativamente catalogata come una ebrea presuntuosa, ironicamente descritta «*throned on a broken sittee*» a una festa in suo onore in casa Sitwell; o come il «povero» Tom Eliot che ha il vizio di essere incorreggibilmente noioso ed esageratamente cattolico. Ammira Katherine Mansfield (benché la trovi un tantino triviale); e incondizionatamente ammira chi non è più in grado di nuocere, come Proust e Conrad. È chiaro che i giudizi espressi nelle lettere fanno spesso parte di quel gioco di *gossips* che ne è la caratteristica principale, di quell'immagine effervescente di sé riflessa nella corrispondenza che aveva procurato alla Woolf la fama di essere una sleale e cinica pettegola, irrispettosa della *privacy* altrui e noncurante delle conseguenze delle sue «rivelazioni».

La fama sembra meritata e puntualmente confermata dalla lettura dei diari della scrittrice, almeno dal primo volume sinora pubblicato a cura di Anne Olivier Bell, che copre gli anni che vanno dal 1915 al 1919. A parte il dichiarato intento di porre alla berlina amici e conoscenti, ne escono ritratti impietosi dei personaggi di Bloomsbury, gli Strachey in testa, definiti «*a prosaic race, lacking magnanimity, shorn of atmosphere*». Ma si scopre anche, a parziale giustificazione, che il gusto della Woolf per il «fermento di vita» si alimentava della curiosità nei confronti degli altri, e che da ciascuno amava farsi raccontare problemi e storie che poi registrava fedel-

mente, persino in forma dialogata, e che commentava nel suo diario la sera.

Diversamente dalla scelta di carattere essenzialmente artistico pubblicata da Leonard Woolf nel 1953 (*A Writer's Diary*), i diari ora pubblicati integralmente rivelano, oltre alle considerazioni di carattere letterario, una minuta descrizione di fatti, conversazioni, impressioni, che a volte coincidono con alcune lettere dello stesso periodo e le completano nel senso di un maggior dettaglio e di una maggiore continuità narrativa. Le giornate sono descritte con una precisa elencazione, in una prosa secca, incisiva, interrotta qua e là da impressioni paesaggistiche, da piccoli gioielli stilistici, appunti, quasi, da utilizzare per un romanzo o per un racconto. È certamente il diario di una scrittrice, uno zibaldone ricco di spunti; come annotava la Woolf il 20 gennaio 1919: «...*I have just reread my years diary & am much struck by the rapid haphazard gallop at which it swings along, sometimes indeed jerking almost intolerably over the cobbles. Still if it were not written rather faster than the fastest typewriting, if I stopped & took thought, it would never be written at all; & the advantage of the method is that it sweeps up accidentally several stray matters which I should exclude if I hesitated, but which are the diamonds of the dustheap*» (pp. 233-4).

Il metodo di scrittura è diretto e impressionistico, maggiore il tentativo di oggettivazione: e ne risultano frammenti variegati che spesso colpiscono per la loro immediatezza e sapore di «realtà». Le sensazioni, le impressioni, si trasferiscono nelle cose quotidiane, la tovaglia a qua-

dretti o il colletto di pizzo della vicina. Gli oggetti, gli animali, i fiori impongono la loro presenza riverberando i significati e sembrano preludere a l'écôle du regard nella loro scabra e delineata rappresentazione.

Qui più che altrove, forse, si svela e si afferma la illusione consapevole di catturare la realtà attraverso la scrittura, sostituendola e rendendola

RICHARD BRAUTIGAN, *Sombrero Fell-out, A Japanese Novel*, Simon and Schuster, New York 1976.

Una storia che si scrive da sola, a che lo scrittore ne abbia controllo, un tentativo abortito di scrivere un racconto, uno scrittore nevrotico che rivive in una sera il suo incontro, la sua passione e la sua gelosia nei confronti di una donna di origine giapponese che lo ha abbandonato e la donna stessa, che sogna cullata dalle fusa del proprio gatto, sono i tre elementi essenziali che, sotto il controllo della voce di un narratore dal distacco degno di un maggiordomo inglese da vignetta, costituiscono l'ultimo romanzo di Brautigan. Se si esclude il piccolo miracolo di inventività surrealista di *Trout Fishing in America*, decisamente superiore a qualsiasi cosa abbia prodotto prima e dopo, questa sua ultima fatica ha tutte le qualità e tutti i difetti del Brautigan migliore.

Come sempre in Brautigan si tratta di un romanzo (per quanto l'applicazione di queste categorie descrittive alle operazioni letterarie che ci offre sia sempre piuttosto problematica) fatto di niente; una catena di «simple declarative sentences», piat-

1. Un sombrero cadde dal cielo e atterrò sulla strada principale della città davanti al sindaco, a suo cugino e a un disoccu-

omologa alle impressioni e alla memoria. Nell'ultima pagina del diario, prima di suicidarsi, la Woolf scriveva, dopo una disperata annotazione di banalità quotidiane, con amara ironia: «*I think it is true that one gains a certain hold on sausage and haddock by writing them down*».

ALIDE CAGIDEMETRIO ALLEGRETTO

te affermazioni del narratore che scraggiano ogni amplificazione simbolica e nello stesso tempo sembrano richiederla, forzarla addosso al lettore proprio per la tensione tra la loro totale semplicità dichiarativa e l'assurdità della situazione che presentano, «A sombrero fell out of the sky and landed on the Main Street of town in front of the mayor, his cousin and a person out of work», ci racconta la prima pagina, e più avanti si precisa: «The temperature of the sombrero is 24 degrees below zero. That's a cold sombrero»¹.

Eppure dietro a questa leggerezza al limite del *nonsense* si nasconde non solo un controllo del linguaggio degno di un professionista di tutto rispetto, ma anche una notevole saggezza compositiva.

Infatti è proprio dal gioco strutturale di questi tre elementi: lui, lei e la storia, che prende vita il significato del testo. Ognuno di essi è in realtà un mondo isolato al quale solo la voce del narratore riesce a trovare uno spazio nel perimetro del romanzo e in questo spazio riesce a rendere la loro ormai impossibile interazione, inevitabile. Qualsiasi rapporto esistesse tra lo scrittore e la storia e tra lo scrittore e la donna

pato. La temperatura del sombrero è 24 gradi sotto zero. Proprio un sombrero freddo.

che lo ha abbandonato è all'atto della narrazione interrotto senza possibilità di recupero. Del resto anche l'interazione che esisteva tra i due prima che si separassero era solo apparente. Il loro incontro era frutto di quella tranquilla disperazione che tiene sveglio il bisogno di entrare in rapporto con l'altro, un bisogno destinato ad essere continuamente frustrato e a risorgere con altrettanta ostinazione.

Lei, nonostante la sua esperienza da psichiatra, non ha mai visto la pazzia di lui. Lui, nonostante il suo mestiere di scrittore (di creatore di sogni?) non ha mai capito ed accettato i sogni di lei. Ora, divisi, sono entrambi senza futuro, strettamente rivolti al passato, lui mentre rivive il loro rapporto, lei mentre sogna più o meno edipicamente la presenza del padre, ed entrambi irrimediabilmente distaccati, tra loro e dal «reale», condannati ad autoingannarsi; lui a pensarla con un altro uomo mentre in realtà dorme col gatto, lei, come dicevamo, a sognare.

La metafora della coppia, della illusoria unità e «salvezza» esistenziale che speso provvede, della disperazione che lascia nel maschio e della dubbia, illusoria liberazione – un sogno – che offre alla donna al suo rompersi è fin troppo evidente e, dal punto di vista della descrizione sociologica, ferocemente accurata nonostante la leggerezza ironica, quasi elegiaca del tono.

Il «reale» poi è non meno isolato di questi due individui; è un romanzo assurdo che si scrive da solo nel cestino della carta straccia, senza

2. «Ti odio» gridò una vecchia di settantun anni ad uno sconosciuto, e poi lo picchiò, un vecchietto anche lui, dritto sulle balle.

che lo scrittore ne abbia controllo, peggio, senza che lo scrittore, che gli ha offerto un inizio e lo ha poi rifiutato, ne sappia nulla. Il «reale», il «sociale», in contrapposizione a questi due individui, è una cittadina che dopo la caduta di un sombrero dal cielo si trova coinvolta in un *riot* senza apparente motivo: «I hate you' a seventy-one year old woman shouted at a total stranger, and then she punched the person, who was an elderly man, right in the balls»². Una cittadina che finisce col ribellarsi all'autorità della nazione tenendo sotto scacco per tre giorni esercito e Guardia Nazionale e facendo centinaia di morti.

Come nel caso dei due individui, questo romanzo assurdo, che si scrive da solo, contiene nella sua totale artificialità e improbabilità molta più verità di quanto non sembri. Come avverte ammiccando l'impassibile narratore: «In other words: There is more to life than meets the eye»³. Ma la metafora del caos, della perdita di controllo, della impotenza, non solo dello scrittore, ma anche del cittadino è ancora una volta fin troppo trasparente. Non è un caso se l'unica forza di razionalità rimasta allo scrittore-protagonista gli serva ad individuare un sistema – lente di ingrandimento e pila – per recuperare l'ultimo lunghissimo capello della ex-partner rimastogli o per trasformare la sua stessa storia d'amore in un parodia sentimentale zuccherosa alla maniera della country-music:

She's my little lady from Japan
And I love her as much as I can⁴.

3. In altre parole: «Nella vita c'è più di quanto si noti a prima vista».

4. Dal Giappone è il mio piccolo amore / e io le dono tutto il mio cuore.

Del resto cosa ci si può aspettare da lui se perfino il grande Norman Mailer, che degli Stati Uniti capisce tutto, accorso in funzione di reporter sulla scena dei disordini, può passare davanti al sombrero senza riconoscerne in lui la causa prima della rivolta.

Il significato portante deriva, come dicevamo, dalla struttura costruttiva stessa del romanzo ed è una metafora dell'isolamento e della impotenza dello scrittore, non meno che dell'uomo, a controllare la propria storia, pubblica e privata, ma il tema, l'elegia dell'amore perduto e il tono di mesta ironia, dietro e attraverso il distacco della voce del narratore, non sono meno importanti. Anche qui, come succede quasi sempre in Brautigan, siamo ad un passo dal gioco scoperto sui buoni sentimenti, dal recupero del sentimentalismo romantico zuccheroso alla *Love Story*, anche se per un pubblico più sofisticato, più *hip*, soprattutto per un pubblico che ama far sfoggio della propria diversità dalla massa, con un tocco di cinismo più o meno autentico, più o meno affettato. Sono libri fatti a misura del luogo dove sono stati prodotti; il *campus* della università di San Francisco, di Berkeley, di Los Angeles dove, sia pure con un calo notevole, continuano a trovare il loro mercato più fertile.

La molla che muove questi libri, *Sombrero Fallout* anche più degli altri, è quella della ironia con tutte le ambiguità che essa offre, sono libri aperti a due tipi opposti di pubblico; da quello più distaccato che li legge come pura presa in giro del sentimentalismo a quello (a nostro avviso assai più numeroso) ingenuo,

5. D. Barthelme, «The Indian Uprising», in *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*,

pronto a partecipare e a riconoscersi. E naturalmente, in mezzo, tutte le possibilità di combinazioni – godersi il sentimentalismo e prenderlo in giro allo stesso tempo – che queste due polarità offrono.

In realtà però quella che domina in *Sombrero Fallout*, e che lo distingue almeno in parte dalle opere precedenti, è la nota dell'elegia. Si tratta di un libro sull'onda della nostalgia, del *revival*, in questo, più che a *Love Story* assomiglia ad *American Graffiti*. È un libro di nostalgia degli anni sessanta ormai perduti per il tema: la perdita della *togetherness*, della fratellanza, della unione, della comprensione totale dell'altro, anzi di tutti gli altri a cui si accompagna l'esposizione della inutilità, della apparente assenza di motivazione, e anche della necessaria sconfitta del *riot*, che sono due dei più grossi miti degli anni sessanta almeno nell'ambiente del *campus*. Ed è un libro di nostalgia anche nello «sperimentalismo» della struttura: nell'essere a suo modo un altro romanzo della impossibilità di scrivere romanzi. E per cogliere pienamente il valore di nostalgia dei temi e della formula di un romanzo come questo basterebbe confrontarlo con «Indian Uprising» di Donald Barthelme, così simile e così profondamente diverso⁵.

Per usare le categorie dei luoghi, non solo geografici, ove è stato prodotto, e di cui conserva un sapore evidente, *Sombrero Fallout* è un libro *mellow*; una parola che ha rimpiantato il vecchio *cool* aggiungendovi un tocco extra di abbandono e di dolcezza come opposto di *uptight*; teso, nervoso, difensivo. È un libro profondamente datato e profonda-

Farrar, Strauss and Giroux, New York 1968.

mente regionale: nostalgia della California degli anni sessanta, con il suo tono di *gentle concern*, di *care*, di *feeling*, di *peace and love movement*, tutte parole la cui traduzione è difficile, e «negativa sul piano delle vendite» come quella delle marche dei prodotti famosi alle quali al massimo si cambia la pronuncia, ma che creano nel loro complesso un universo semantico di sicuro riferimento segnalato appena da un fil di fumo di canapa indiana.

Rosyjska szkoła stylistyki, a cura di M.R. Mayenowa e Z. Saloni, PIW, Warszawa 1976; *Texte der russischen Formalisten*, vol. II, a cura di W.-D. Stempel e I. Paulmann, Fink, München 1972.

Le sillogi del formalismo russo che han visto la luce numerose durante gli anni sessanta, affiancavano, a scritti di teoria letteraria generale, analisi di testi in maggioranza prosastici. Queste due raccolte (= *RSzS* e *TRF/II*), posteriori, sono motivo di grande interesse già per il fatto di concedere tutto o moltissima parte del loro spazio a ricerche sul linguaggio poetico e sul verso. *RSzS* emana, in più, una particolare suggestione evocativa, poiché rinasce idealmente dalle ceneri dell'antologia, ormai leggendaria, dovuta a Franciszek Siedlecki (*Rosyjska szkoła formalna. 1914-1934*: in corso di stampa nell'estate del '39, andò distrutta, insieme alla quasi totalità del manoscritto, al momento dell'aggressione nazista), e ridà voce in concreto a un esiguo fascio di pagine superstiti. (C'è poi un altro elemento «fisico» di continuità: Zvonimunt Saloni, uno dei curatori di *RSzS*, è figlio di un'allieva e colla-

È una nostalgia di cui è quasi troppo facile ridere adesso che una nuova ondata di conformismo sembra avanzare sui *campus*, e non solo sui *campus*, e che lo sperimentalismo degli anni sessanta sembra aver lasciato il passo alle confessioni, più o meno sincere, del tipo di *Fear of Flying* e a dubbi recuperi della «storia» del tipo di *Ragtime*, o peggio, *Roots*.

GUIDO CARBONI

boratrice di Siedlecki: Janina Kulczycka.)

Gli indici dei due volumi (il tedesco dà a fronte della traduzione l'originale russo) si sovrappongono o si toccano a varie riprese: com'è abbastanza ovvio, del resto; tanto più che non possono non tener d'occhio, sia pure integrandolo, il prototipo di qualsiasi antologia del formalismo, *Teória literatúry* di Mikuláš Bakoš (Trnava 1941: ne è riapparsa, a proposito, una seconda edizione a Bratislava, giusto trent'anni dopo). Sia *RSzS* che *TRF/II*, ad esempio, s'aprono con lo *Šklovskij di Voskresenie slova*; entrambi accolgono *Ritm i sintaksis* di O Brik e *Oda kak oratorskij žanr* di Ju. Tynjanov. Nel primo troviamo, di S. Bernštejn, *Stich i deklamacija* e nel secondo *Estetičeskie zavednosylki teorii deklamacii*; di R. Jakobson, gli appunti su *Majakovskij* che chiudono *O češskom stiche* e (per intero!) *Novejšaja russkaja poèzija*, oltre al ben più tardo *Co je poesie?*

La vitalità e l'attualità dei lavori antologizzati varia, naturalmente, dall'uno all'altro, e non è con questa breve nota che se ne vuol tentare un bilancio in tale direzione. Tuttavia, pure quando appaiono «superati»,

lo sono, dialetticamente, da nuove ricerche quasi sempre passate attraverso di essi o che con essi, in modo diretto o indiretto, per il tramite di più o meno complesse mediazioni, hanno dovuto misurarsi; e il leggerli o rileggerli è un'esperienza sempre prodiga di stimolanti scoperte.

Accuratissimi sul piano filologico, i due volumi possono fornire occasione, tra l'altro, per fare il punto sugli equivalenti polacchi e tedeschi di certa terminologia formalista, che nelle loro oscillazioni tradiscono una difficoltà a cristallizzarsi comune a non poche delle forme corrispondenti in altre lingue, italiano compreso.

Priëm ('procedimento') è *chwyt* in polacco almeno fin dalla metà degli anni trenta: si veda la traduzione dello žirmunskiano *Zadači poëtiki* a cura della Kulczycha e di Siedlecki (W. Zyrmuński, *Wstęp do poetyki*, W-wa 1934), e l'articolo di Manfred Kridl, *W sprawie t.zw. formalizmu* («Prosto z Mostu», 33, 1935) dove, in particolare, si accenna alla formula šklovskiana «sztuka jako 'chwyt'». Per parte sua, TRF/II ricorre a *Verfahren*, e ripudia così sia *Wirkungsmittel*, adottato da V. Žirmunskij nella sua rassegna *Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft* («Zeitschrift für slavische Philologie», I, 1925), sia *Kunstgriff*, usato da Vl. Peretc recensendo il libro di Žirmunskij, *Bajron i Puškin*, nello stesso fascicolo della «Zeitschrift für slavische Philologie» (questa coincidenza di sede spiega, evidentemente, l'erronea affermazione di J. Striedter, nel saggio introduttivo al primo volume dei *Texte der russischen Formalisten*, München 1969, p. xxii: «Russisch *priëm*... wurde bereits von V. Žirmunskij in seinem deut-

schen Bericht über russischen Formalismus... mit 'Kunstgriff' übersetzt»), e in seguito trascritto *kunstgrif* da Jakobson nel testo ceco di *Co je poesie?* (lo ha ripreso recentemente G. Drohla in V. Šklovskij, *Theorie der Prosa*, Frankfurt a/M 1966), sia infine *Kunstmittel*, a cui è arrisa una discreta fortuna negli ultimi tempi (cfr., ad esempio, la versione tedesca di V. Erlich, *Russian Formalism*, preparata da M. Lohner e rivista dall'autore, München 1964; B. Eichenbaum, *Ausätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, a cura di A. Kaempfe, Frankfurt a/M 1965, ecc.).

Sjužet ('intreccio'), reso perlopiù con *temat* nella Polonia degli anni trenta, in *RSzS* viene semplicemente traslitterato (*sjuzet*), mentre TRF/II adopera il francesismo *Sujet*, che Žirmunskij, nel citato *Formprobleme...*, dava in sostanza come un sinonimo di *Handlung* (e oggi incontriamo *Handlung*, per esempio, nell'Erlich tedesco e nello Šklovskij tedesco di *Theorie der Prosa*).

Skaz (lasciato così in italiano) resta *skaz* in TRF/II (che, al pari delle altre traduzioni tedesche di scritti formalisti, lascia cadere l'equivalente proposto, in *Formprobleme...*, da Žirmunskij, e cioè *Vortrag*), allorché *RSzS* si affida a una perifrasi, *narracja mówiona*, che ricorda l'«analytyczne złożenie» *narracja wypowiedza* coniato da Siedlecki nel tradurre il saggio vinogradoviano *Problema skaza v stilistike* (L. Spitzer, K. Vossler, V. Vinogradov, *Z zagadnień stylistyki*, W-wa 1937).

Quanto infine al neologismo di Šklovskij *ostranenie*, o più puristicamente *ostranenie*, la Mayenowa e Saloni lo rendono col neologismo polacco «seriale» *udziwnienie* (da

dziwny 'strano, insolito'), che ha avuto la meglio ormai da tempo su concorrenti più vecchi, e più sofisticati, come *uniezwyklenie* (cfr. M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, Wilno 1936; D. Hopensztand, «Satyry» *Krasickiego. Próba morfologii i semantyki*, pubblicato in *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, a cura di K. Budzyk, W-wa 1946, ma scritto un decennio prima; da *niezwykły* 'inconsueto, raro') e *odpowszednienie* (cfr., ad esempio, F. Siedlecki, *Trzy dziedziny badań nad wierszem*, in *Prace ofiarowane K. Wóycickiemu*, Wilno 1937; da *od-* 'de-, dis-', con valore di privazione-negazione, e *powszedni* 'quotidiano, abituale'). *TRF/II*, così come tutta in genere la letteratura tedesca riguardante il movimento formalista, si tiene saldamente al neologismo brechtiano *Verfremdung*.

E si aprirebbe qui un complesso discorso sulle affinità e le differenze incontestabili tra i concetti espressi dal vocabolo tedesco e dal russo, al di là di un loro rapporto genetico, teoricamente ben possibile. Nella sua introduzione a *TRF/II*, Wolf-Dietel Stempel delimita una specifica «accezione šklovskiana» del termine, intesa piuttosto angustamente come «Erschwerung der Wahrnehmung» (p. xvii). Fra gli studiosi sovietici, Vjač. Ivanov e R. Zarinov – annotando l'edizione russa di A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique* (*Teorija in-*

formacii i èstetičeskoe vosprijatie, M. 1966) –, se da un lato giustificano la resa di *étrangeté* con *ostranenie*, dall'altro non vanno oltre il rilievo di una «vicinanza» di *ostran(n)enie* a *Verfremdung* (in russo, la parola brechtiana viene tradotta *otčuzdenie*), quasi in risposta a I. Revzin, che ha visto i due termini accomunati da una totale identità di «contenuto e forma interna» (*Schemma jazyka s konečnym čislom sostojanij i vozmožnosti ee primenija v poëtike*, in *Poetics/Poetyka/Poëtika*, II, The Hague-Paris-W-wa 1966, p. 122, n. 1).

(Un problema del tutto simile, sia detto qui per inciso, si pone per l'italiano *straniamento*, che vien fatto corrispondere a entrambi quei neologismi. Senonché l'aggettivo russo *strannyi/stranen*, da cui deriva *ostran(n)enie*, nel linguaggio comune moderno vale 'strano, inconsueto, difficile o impossibile da capire', – quantunque ancora il suo analogo russo-antico, *stran'n'*, spesso significati, è vero, 'appartenente a/proveniente da una terra limitrofa ma aliena', con implicito riferimento alla «frontiera» delle dicotomie «topologico»-culturali. Così, per distinguere anche terminologicamente i due concetti, di Šklovskij e di Brecht, converrebbe disporre di un equivalente di *ostran(n)enie* che sia il più possibile «autonomo»: potrebbe essere *stranificazione?*).

REMO FACCANI

A.I. MAZAEV, *Koncepcija «proizvodstvennogo iskusstva» 20-ch godov* (La concezione dell'«arte produttivistica» degli anni '20), Moskva, «Nauka», 1975, p. 269.

Questo libro di Mazaev, che pur

presentiamo al lettore italiano con un certo ritardo, ha il suo maggior pregio proprio nel fatto che interpreta il «produttivismo» non solo come un frutto della cosiddetta «arte di sinistra» nella letteratura sovietica degli anni '20, ma ne analiz-

za attentamente le due anime: quella che per brevità chiameremo «proletaria» e quella che deriva direttamente dall'arte d'avanguardia russa degli anni '10 di questo secolo, fornendoci in questo modo uno dei pochi quadri completi, se non l'unico, di questo complesso movimento.

Innanzitutto ci pare assai prezioso il riconoscimento che così come «la prima poesia proletaria era una particolare testimonianza del fatto che nella Russia contadina nasce una nuova cultura urbana» (p. 49), il futurismo «fu la prima corrente artistico-industriale nella storia della coscienza estetica della società russa» (p. 101). Il primo dei vari momenti che porteranno queste due tendenze in apparenza così lontane a saldarsi tra di loro dopo la rivoluzione era, senza dubbio, il rivolgimento delle coscienze provocato dallo sviluppo tecnico-industriale, che aveva dato origine a una sorta di «romanticismo della tecnica», cioè all'illusione che il solo suo sviluppo, accompagnato da una trasformazione intrinseca del carattere del lavoro, avrebbe risolto il drammatico problema della divisione degli uomini in «creatori» e «creature» (Brik, p. 143). Interessanti sono pure, a questo proposito, le osservazioni di Mazaev sulla evoluzione del concetto di «bello» e sul rapporto tra «bello» e «utile» nell'estetica produttivista. È da questo rapporto, infatti, che trae motivazione il rifiuto, tipico sia della «cultura proletaria» che dell'«arte di sinistra», della tradizione culturale definita «borghese». Il «bello» è una categoria che viene eliminata, o per lo meno introdotta solo convenzionalmente, nell'estetica rivoluzionaria degli anni '20, in quanto criterio essenziale di un'arte il cui fine

era, secondo la teoria della «compensazione» di Arvatov, una sorta di «terapia sociale che leniva le ferite procurategli / all'individuo, M. E. / dalla vita» (p. 251). Da qui l'arte-illusione, l'«arte-oppio» tanto aborrite dai produttivisti. Il criterio estetico fondamentale che veniva contrapposto al «bello» era l'«utilità», concetto che verrà sviluppato fino alla proclamazione del «lavoro» quale principio-base della futura arte rivoluzionaria.

Il secondo momento comune, individuato da Mazaev, delle due diverse componenti del «produttivismo» è l'opera filosofica di A. Bogdanov. Se, infatti, è più manifesto il legame tra il Proletkul't e Bogdanov, che ne fu il diretto ispiratore e da cui i fautori della cultura proletaria trassero tutta una serie di postulati teorici quali la «purezza» della cultura proletaria stessa, il «collettivismo» quale suo principio informatore e l'«armonicità» quale suo fine, interessante è l'analisi, operata da Mazaev, dell'origine bogdanoviana delle teorie di Arvatov e, quindi, di alcune delle tesi di fondo del «produttivismo». Il punto chiave è da vedere, secondo Mazaev, in questa formulazione di Bogdanov: «I metodi della creazione proletaria hanno la propria base nei metodi del lavoro proletario, cioè di quel tipo di lavoro che è caratteristico per gli operai della grande industria moderna» (p. 230). Ciò si precisava anche nel comune atteggiamento, che l'autore definisce «sociologico-volgare», verso l'arte, considerata esclusivamente come «ideologia», cioè in un rapporto diretto con la struttura socio-economica. Ne derivavano paralleli diretti tra i fenomeni economici e quelli artistici sul tipo dell'identi-

tà che veniva tracciata, per la società capitalistica, tra «opera d'arte» e «merce». Infine, ciò che forse è più essenziale è un identico punto di vista sull'arte in quanto «attività organizzatrice», contrapposta alla «teoria della conoscenza», ad esempio, dell'estetica plechanoviana, di vari elementi «psichici» e «fisici», che trovava la propria concretizzazione nel momento della percezione; un punto di vista che non riconosceva, quindi, all'arte alcun contenuto oggettivo autonomo.

Le tesi di Arvatov sono, tuttavia, uno dei punti di arrivo del «produttivismo». Assai più interessante è seguire Mazaev nel suo viaggio attraverso tutti i vari movimenti evolutivi di questa concezione a partire dal cubofuturismo, attraverso «Iskusstvo kommuny», le teorie del costruttivismo, da un lato, e le vicende di Gastev dall'altro, per finire con il «Novyj Lef». Il filo conduttore di tutto il libro è costituito dall'analisi del divenire della concezione dell'«arte-creazione della realtà», dell'«arte-lavoro», o meglio della trasformazione del lavoro esecutivo in lavoro creativo. Di questo processo vengono messi in evidenza quattro momenti fondamentali. Innanzitutto il passaggio dalla ricerca formale pura del cubofuturismo all'arte «oggettuale» dell'«Iskusstvo kommuny», che è da mettere in relazione all'influsso esercitato sui futuristi dalla rivoluzione. L'identificazione dell'arte con la produzione degli oggetti materiali si fondava, da un lato, sul fatto che gli «artisti di sinistra» cercavano di stabilire attraverso l'«oggetto» un rapporto più diretto con le masse protagoniste di quella rivoluzione da cui essi si aspettavano pure la rivoluzione artistica per cui si

erano battuti; e, dall'altro, sul fatto che l'«oggetto» diventava per loro il simbolo del comunismo, un comunismo che Mazaev definisce «egualitario», in quanto si risolveva nel sogno di una società, in ultima analisi, dell'abbondanza (p. 134). In questa teoria della produzione degli oggetti materiali determinanti erano, tuttavia, anche altri fattori, tra cui una volontà di polemica con le precedenti teorie estetiche, «borghesi», tutte imperniate, secondo gli «artisti di sinistra», sulla creazione dell'«illusione», del «sogno», a cui si doveva contrapporre l'arte proletaria basata sulla «creazione della vita». Non marginale doveva essere anche la componente di reazione alla reale scarsità di beni materiali che portava ad ingigantire e ad idealizzare ancor di più i prodotti della tecnica. Ed infine notevole doveva pure essere il peso della recente esperienza artistica futurista che aveva radicalmente mutato la concezione della «bellezza», aveva concentrato l'attenzione sull'acquisizione, per l'arte, di materiali e forme completamente nuovi.

Sviluppo logico dell'arte oggettuale e secondo momento cruciale dell'evoluzione del «produttivismo» è l'identificazione dell'arte con il lavoro. Infatti, la «produzione materiale degli oggetti» si prestava anche ad una falsa interpretazione, cioè poteva venire intesa come semplice «applicazione» dell'arte alla produzione. Diversa era la concezione degli «artisti di sinistra». Questa falsa interpretazione era, secondo Brik, basata «su una concezione errata dell'arte come 'bellezza inutile' e della produzione come 'brutta utilità'. Ma non si tratta né della bellezza, né dell'utilità, bensì della coscienza. L'arte aspira alla creazione coscienza-

te, la produzione a quella meccanica. Con la graduale trasformazione del processo produttivo inconscio in processo cosciente, cadrà la necessità di una particolare creazione cosciente, dell'arte. La produzione e l'arte si fondono in un tutt'unico, la creazione e il lavoro nel lavoro cosciente» (p. 144).

Il terzo momento importante dello sviluppo del «produttivismo» è l'incontro con il Proletkul't che avvenne tra la fine del 1922 e l'inizio del 1923. A questo incontro l'«arte di sinistra» pervenne dopo aver precisato il proprio presupposto dell'arte come lavoro attraverso l'esperienza costruttiva che aveva significato una maggiore tecnicizzazione della ricerca artistica e l'introduzione dei principi della «funzionalità» e dell'«organizzazione», fino a compiere con Tarabukin un ulteriore passo che portava ad individuare la peculiarità dell'arte nella «maestria» intesa come processo di elaborazione del materiale e dell'idea. Dall'altro canto, come sottolinea Mazaev, «il Proletkul't, che per lungo tempo aveva covato l'idea dell'«arte proletaria pura», vide nell'arte 'oggettuale', proposta dai teorici di 'sinistra', il modello teorico cercato. Questo modello soddisfaceva tutte le sue esigenze. In primo luogo era privo di legami formali con la cultura materiale e artistica del passato (...). In secondo luogo, esso veniva realizzato dalle forze del proletariato e degli artisti che erano scesi al suo livello nel lavoro quotidiano alla produzione. In breve, l'idea astratta dell'arte 'oggettuale' che era stata fino a quel momento un riflesso ideologico dello sperimentalismo artistico di sinistra, nel programma del Proletkul't acquistò il senso di 'arte

proletaria' chiamata a risolvere non solo la contraddizione gnoseologica tra l'essere reale (l'edificazione tecnica, sociale e del costume) e l'essere estetico (l'arte), ma anche la contraddizione sociologica, cioè il divario tra la coscienza estetica delle masse e la creazione artistica professionale» (pp. 167-168).

Secondo Mazaev la «formula definitiva del 'produttivismo'» è rappresentata dalla teoria della «costruzione della vita» del «Lef» (p. 178). Tuttavia egli ritiene che, rispetto al primo «produttivismo», quest'ultima fase, che si realizza soprattutto nel «Novyj Lef», sia caratterizzata da un maggiore interesse per i problemi dell'arte stessa. Ciò pare rilevabile dal fatto che, mentre nei primi «produttivisti» l'arte si dissolve completamente nel lavoro, ora si riconosce che «solo in parte è possibile uno sviluppo pieno e sintetico di tutte le attività creative dell'individuo e del collettivo» (Arvatov, cit. a p. 190). Tale arte doveva essere, tuttavia, «creazione delle forme della vita stessa» (ibid.). In realtà anche per i *lefovcy* rimane valido il principio della negazione delle forme dell'arte tradizionale e della sua suddivisione nelle categorie della «forma» e del «contenuto». Esemplare, a questo proposito, è la funzione da essi attribuita all'*agitiskusstvo*. Questa forma di arte era sì organizzante, ma l'influsso da essa esercitato non era «ideologico» (cioè per il contenuto), bensì «produttivo» (cioè per la forma) (p. 192).

Come valutazione complessiva di tutto il movimento produttivista ci pare assai significativo questo giudizio che Mazaev esprime a proposito del «Lef», ma che ripete diverse volte nel libro: «Dal punto di vista del-

la tensione della lotta sociale cui la generazione degli artisti degli anni '20 diede tutta se stessa, non c'è nulla di utopistico nell'ideale del 'Lef'. L'utopia era nel fatto che i *lefoucy* volevano fare di tutte le masse dei partecipanti alla rivoluzione uomini della grandezza di quell'ideale e volevano farlo subito, senza attendere che venissero create le premesse per questo (...))» (pp. 197-198). Queste premesse erano innanzitutto uno sviluppo adeguato della stessa produzione industriale: «Dalla rivoluzione proletaria in Russia – scrive ancora Mazaev –, erano state create le premesse per riempire il lavoro materiale di un contenuto estetico e, quindi, di trattare in modo diverso il problema del rapporto tra l'arte e l'attività utilitaristica. Ma il fatto è che queste nuove possibilità dovevano realizzarsi nel corso di una lunga trasformazione della produzione materiale stessa. I teorici proletari, invece, non solo pensavano che il lavoro materiale era in grado di acquisire proprietà estetiche in futuro, ma

ROBERT COOVER, *The Public Burning*, New York, Richard Seaver/Viking, 1977, pp. 534.

The Public Burning, l'ultimo romanzo di Robert Coover, è uscito con gran battage pubblicitario («not the novel of the year, but the novel of a decade», ecc.) alla fine dell'estate 1977. Di questo libro incuriosiscono, immediatamente, due fatti. In primo luogo ci si domanda perché un romanziere spiccatamente sperimentale, certamente noto ma sempre all'interno di una cerchia ristretta di lettori o accademici, sia stato improvvisamente lanciato dalla grancassa del «big business»; in

che già possedeva tali proprietà nel presente. Da questa concezione illusoria essi prendevano spunto nel costruire i loro cosiddetti sistemi estetici «del lavoro» (pp. 216-217). Ed in questa «concezione illusoria», vorremmo aggiungere, sta anche la tragedia dell'arte di sinistra degli anni '20.

Il libro di Mazaev presenta, oltre ai problemi cui abbiamo già accennato, molti altri spunti interessanti come ad esempio sulla questione del rapporto tra il «produttivismo» e altre tendenze occidentali quali il *design*, il funzionalismo e il Deutscher Werkbund, e solleva, anche all'interno dell'analisi del «produttivismo», molti altri problemi che ci è impossibile trattare. Soprattutto interessante è poi il modo in cui questa tematica viene affrontata attraverso una minuziosa e vivace ricostruzione dello spirito dell'epoca, il che facilita non poco la comprensione degli stessi problemi esaminati.

EMILIA MAGNANINI

secondo luogo, ci si chiede come questo romanziere che con Barthelme e Gass, Brautigan e Barth, è interessato soprattutto alla ricerca di nuove forme narrative (ad es. in *Prick-songs & Descants*) possa aver trattato un materiale nettamente politico. *The Public Burning* infatti ha per argomento il «caso Rosenberg», i coniugi americani accusati di aver passato segreti atomici ai Sovietici, condannati per questo alla sedia elettrica e «giustiziati» il 18 giugno 1953 (all'esecuzione si riferisce anche il titolo: «burning» significa «rogo» – con tutte le connotazioni storiche e politiche che il termine comporta, *in primis* la «caccia alle

streghe» del periodo maccartista – ma indica anche l'azione della corrente elettrica, e quindi l'elettroesecuzione). È inutile sottolineare che il caso Rosenberg costituisce uno dei momenti emblematici di un periodo della storia americana, della «red scare» e del terrore delle infiltrazioni comuniste; è paragonabile per alcuni versi al caso Sacco-Vanzetti, divenuto anch'esso argomento di innumerevoli opere letterarie – poesie, romanzi, drammi – sia negli anni venti e trenta (si pensi a Dos Passos e Upton Sinclair, a Mike Goldman o a Kenneth Rexroth), sia in tempi più recenti, come mostra la memoria pubblicata quest'estate da Katherine Anne Porter (*The Never-Ending Wrong*, Boston, Little Brown, 1977).

The Public Burning non è l'unico romanzo che ha per argomento il caso Rosenberg. Nel 1971, E.L. Doctorow ne ha dato una ricostruzione appassionata, confrontando, attraverso la figura del narratore – il figlio dei Rosenberg – l'esperienza del comunismo degli anni cinquanta con quella della New Left della fine degli anni sessanta; il «materiale» offriva elementi sentimentali – la sorte dei figli bambini dei Rosenberg – che difficilmente uno scrittore «di successo» poteva lasciarsi sfuggire, e che Doctorow ha debitamente sfruttato. È evidente che la tragicità intrinseca dell'intera storia di Julius e Ethel Rosenberg non ha alcun bisogno di puntelli sentimentali.

Con Coover, nessun cedimento sentimentale. Coover ricostruisce un clima e un momento storico particolare, denunciando la falsità, l'ignoranza, la corruzione degli uomini al potere, la loro essenziale criminalità, attraverso un montaggio in chia-

ve grottesco-pop: immagina che la esecuzione avvenga come «*public burning*», circo-spettacolo-rito davanti a migliaia di persone raccolte in Times Square, la famosa strada degli spettacoli a New York, vista come dissacrato «ritual center of the western world». Nel prologo, l'autore mostra i preparativi fatti dallo «entertainment committee» appositamente nominato, per il grande spettacolo di varietà che dovrà culminare con l'esecuzione pubblica dei Rosenberg, per sconfiggere – e mostrare che si può sconfiggere – il «Phantom» sempre in agguato e sempre più minaccioso (il comunismo). Coover racconta poi la storia dei tre giorni precedenti l'esecuzione attraverso un narratore «who'd be central to events but not quite the man who was pulling the switch» – come ha detto in un'intervista a *TREMA* – e cioè attraverso Richard Nixon, allora vice-presidente, «prescelto» come ultimo messaggero destinato a convincere i Rosenberg a «cooperare». Si noti che la scelta del narratore («some guy who knew what was going on, just a little to the edge and who was sympathetic with the idea of burning them...») avvenne *prima* di Watergate. Attraverso gli occhi di Nixon assistiamo anche alla gran scena finale, l'esecuzione, preceduta da una scena sessuale di massa in Times Square, scatenata dallo stesso Nixon, mentre un blackout generale – opera del Phantom – provoca uno scompiglio indicibile. Nella conclusione, Nixon riceve l'ultima lezione su come raggiungere il potere.

In una narrazione che nelle pagine migliori ha un ritmo scatenato e brillante, usufruendo di tecniche diverse – vi sono parti narrative, inter-

mezzi drammatici, monologhi, perfino un'opera – Coover dà una versione fantastica di una serie di avvenimenti reali, mescolando senza distinzione personaggi storici con personaggi inventati, avvenimenti della storia americana e mondiale con avvenimenti immaginari. Al «collage» di forme letterarie corrisponde un uso, a volte molto riuscito, di «collages» linguistici: frasi celebri (in politica, storia, letteratura o nella tradizione folk, ecc.) sono seguite, senza soluzione di continuità, da espressioni caratteristiche del linguaggio dei fumetti (ad esempio WHACK! SWAT! SMACK! SPAT!) o semplicemente da forme del linguaggio parlato. L'effetto comico-satirico ci sembra particolarmente riuscito nel linguaggio di Uncle Sam, e, in generale, nella resa di questo personaggio «immaginario» che incarna il potere USA, denunciato senza mezzi termini, in modi spesso spietati; con «Uncle Sam», Coover rivisita in chiave critica la «tall tale», proprio come Barthelme rivisita la fiaba in *Snow White*, distruggendole e ricreandone un'altra insieme.

Uncle Sam è «né Sam Slick, that wily Yankee Peddler who... already chin-whiskered and plug-hatted and all rigged out in his long-tailed blue and his striped pantaloons, his pockets stuffed with pitches, patents, and pyrotechnics, burst upon the withering Old World like a Fourth of July skyrocket, snorting and neighing like a wild horse: 'Who-Whoo-Whoop! Who'll come gouge with me? Who'll come bite with me? Rowff – Yough-Snort-YAHOO!» (p. 6). Egli parla così: «I can ride on a flash of lightnin', catch a thunderbolt in my fist, swaller niggers whole, raw or cooked, slip without

a scratch down a honey locust, whup my weight in wildcats and redcoats, squeeze blood out of a turnip and cold cash out of a parson, and out-inscrutabullize the heathen Chinees ...» (p. 7).

Questo «star-spangled Superhero», che parla come Davy Crocket o Sut Lov'ngood, e come Superman, perde ben presto ogni apparenza puramente comica per diventare un vero «Yahoo» swiftiano. È apparentemente un giocatore di golf tranquillo – ma mentre cammina dalla sua pipa esce un fumo a forma di bomba atomica –, solo lui sa aggiustare la sedia elettrica divelta dalla furia del Phantom con un semplice gesto della mano, ed è ancora lui che impartisce al «prescelto» Nixon una lezione di potere alla fine del romanzo, in una selvaggia e comica scena di sodomia, da leggersi tutta in termini metaforici, ancora una versione contemporanea delle esagerazioni della «tall tale».

La satira di Coover nei confronti di Uncle Sam è dunque radicata in Swift altrettanto che nella tradizione americana (numerossimi sono gli echi consapevoli di elementi specifici della «tall tale», come nel secondo passo citato o nell'uso della famosa canzone «Groundhog» nel prologo); Coover, oltre ad Uncle Sam, attacca e smitizza ogni possibile e immaginabile elemento della tradizione e della storia americana, o semplicemente, della scena quotidiana: dal presidente in carica (Eisenhower) ai presidenti del passato (da Washington a Lincoln), dagli uomini al potere (il generale McArthur, il senatore McCarthy, o Billy Graham) alle istituzioni (Capitol Hill, la Corte Suprema), dalle associazioni ai giornali (i figli di Mother

Luce: *Time* con la sorellina *Fortune* e il «baby brother» *Life*, ma anche il *New York Times*), dalle chiese (mormoni o ebrei che siano) alla Costituzione americana, fino alle canzoni celebri o agli inni (*Yankee Doodle* o *America the Beautiful*), al mondo del cinema (Cecil De Mille, *Fantasia* e la Balena di Walt Disney) e così via, in un montaggio caleidoscopico in cui nulla si salva. Perfino la pipa di Uncle Sam è una «corn-cob pipe».

Paradossalmente, la figura di Nixon, presentata con tutti i difetti e le colpe a tutti noti dopo Watergate – inetto, ingozzone, ambizioso eccetera – sembra perdere le qualità diaboliche di Uncle Sam e può forse suscitare una sorta di commiserazione nel lettore (come del resto si augurava Coover in un'intervista) poiché è in realtà anch'egli vittima del gioco del potere o perlomeno poiché paga un prezzo troppo alto per quanto vuole ottenere.

In questo caravanserraglio di fuochi d'artificio di immagini e di linguaggi non tutto riesce. Il romanzo è molto spesso prolisso, a volta registra volgarità che non sembrano avere alcuna funzione: ma soprattutto le parti che riguardano i Rosenberg non sono sempre riuscite. Coover sembra indeciso su come trattare queste due figure che ovviamente ammira: è incerto se mantenerne la presentazione in termini il più possibile realistici o se lanciarle nel gran circo fantastico. Incerte le intenzioni, ineguali i risultati. In un medesimo capitolo, ad esempio, ad una presentazione contenutissima e di grande rispetto del personaggio di Ethel Rosenberg – fatta attraverso le parole del guardiano di Sing Sing – segue un tentativo di dissacrazione effettuato immaginando che Ethel

provi una violenta attrazione sessuale per Nixon. La scena risulta del tutto gratuita e offensiva dato che non sembra avere alcuna funzione. Ethel diventa un'ennesima grottesca marionetta, ma non si capisce a che scopo. Incerta, se meno infelice nei risultati, ci sembra anche la scena finale del romanzo. Ethel non muore con le tre scariche elettriche ricevute e la quarta colpisce il suo corpo ormai in parte slegato: «Ethel Rosenberg's body... is whipped like a sail in a high wind, flapping out at the people like one of those trick images in a 3-D movie, making them scream and duck and pray for deliverance. Her body, sizzling and popping like firecrackers, lights up with the force of the current, casting a flickering radiance on all those around her, and so she burns – and burns – and burns – as though held aloft by her own incandescent will and haloed about by all the gleaming great of the nation» (p. 517).

Forse Coover tenta di ripetere in chiave contemporanea la «trasfigurazione» di Billy Budd, fornendo una sorta di visione santificante (cfr. «haloed») di questa rappresentante dei «Sons of Darkness» divenuta luminosa fiaccola dei «Sons of Light». La riuscita non ci sembra completa.

Il grande «rito» di Times Square finisce.

Anche il libro di Coover è una sorta di spettacolo – quel «gran circo» per cui Coover in un'intervista fa riferimento a Durkheim – che forse serve a esorcizzare il passato attraverso un rituale – di scrittura e lettura – selvaggio.

Potrà diventare un «best-seller» questo romanzo? La forma sperimentale servirà a rendere accettabile al gran pubblico una satira spesso

spietata? Lo diranno le graduatorie sulla *New York Times Book Review*. Coover dichiarò che un libro così non sarebbe mai stato pubblicato.

L'America degli anni settanta, invece, lo pubblica; ha accettato l'irrisoluzione e la denuncia satirica del proprio passato.

ROSELLA MAMOLI ZORZI