

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



BULZONI

XIX, 2 1980

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



BULZONI

XIX, 2 1980

INDICE

V. BIASIZZO, <i>Implicazioni ideologiche nella genesi del realismo socialista</i>	1
A. COSTANTINI, <i>Per la semiotica letteraria</i>	17
M. T. DAL MONTE, <i>Alle origini di Das Junge Wien: « Moderne Dichtung– Moderne Rundschau » (P. II)</i>	31
R. MAMOLI ZORZI, <i>Il grande (anti)romanzo americano di William Carlos Williams</i>	51
A. PARMEGGIANI, <i>Le avanguardie artistiche europee sulle pagine di « Zenit » 1921–1926</i>	67
E. VAGHIN, <i>S. P. Ševyrev e Lermontov</i>	77
W. Q. BOELHOWER, <i>The immigration novel as genre</i>	93
P. BOTTALLA, <i>Kenneth Slessor (1901–1971)</i>	101
G. MARRA, <i>Alcune note sul sistema delle arti attorno ad un libro su Charles Batteux</i>	115
T. SCANLAN, <i>Aspects of sexuality in two works by Corneille and Rousseau</i>	125

Recensioni:

AA.VV., <i>García Lorca</i> (G. BELLINI)	133
F. GARCIA LORCA, <i>Le poesie</i> (G. BELLINI)	135
E. STOJKOVIC MAZZARIOL, <i>L'occhio e il Piede</i> (G. CACCIAVILLANI)	137

VALERIA BIASIZZO

IMPLICAZIONI IDEOLOGICHE NELLA GENESI DEL REALISMO SOCIALISTA

A chi ne analizzi l'origine, il realismo socialista, dottrina imposta da Ždanov all'arte sovietica con la trasformazione della rivoluzione in istituzione, ed espressione non secondaria di tale involuzione, si presenta come la risultante di una congiuntura ideologica.

Occupandoci dei dibattiti iniziali sul realismo socialista si risale agli Anni Trenta, ed in particolare alla rivista « Literaturnyj kritik » (« Il critico letterario »), che aveva polarizzato le discussioni letterarie ed estetiche del tempo. I protagonisti di queste ultime furono dei pensatori hegelomarxisti, a cui si deve, paradossalmente, il più alto ed organico contributo intellettuale nell'elaborazione dell'« arte nuova ».

Il presente lavoro è un insieme di primi piani sulla loro attività contrapposta agli appelli di Ždanov e dei suoi banditori; è uno scorcio sul passaggio del realismo socialista da « storia di un'illusione che rientra integralmente nella sfera d'azione della marxiana critica delle ideologie », in « storia di una coercizione » ¹⁾.

« Literaturnyj kritik » apparve nel giugno del 1933; diretto da P. Judin, direttore anche dell'Istituto di filosofia; la redazione è composta dai collaboratori dell'Istituto stesso, (fra questi anche G. Lukács), e, per volere di Gor'kij, anche da ex critici della RAPP.

Tre avvenimenti indirizzavano, e limitavano, la ricerca della critica letteraria e dell'estetica sovietica del tempo:

la soppressione della RAPP (Rossijskaja asociacija proletarskich pisatelej – Associazione russa degli scrittori proletari), con delibera del Comitato centrale, 23 aprile '32;

la comparsa del concetto « realismo socialista »;

la pubblicazione degli scritti di Marx e di Engels sull'arte, nel 1933, a cura di M. Lifšic e di Šiller, con prefazione di Lunačarskij.

In breve, il programma della RAPP era stato il seguente:

la letteratura è conoscenza della realtà, quindi un tramite per giungere alla vita ed incidere su essa.

Il metodo artistico, poiché la realtà è una, coincide con quello scientifico: il materialismo dialettico. Tale metodo, nel presentare il processo sociale ed i conflitti dell'individuo: nel far conoscere la realtà, rivela la capacità, o meno, dello scrittore di comprenderla; tale possibilità deriva dalla partitarietà, dalla tendenza (partijnost') dello scrittore, poiché la realtà può essere obiettivamente conosciuta soltanto dal punto di vista del proletariato: del marxismo. Giunsero così ad affermare che il mirovozzrenie dell'artista, (le sue concezioni teoriche), si estrinseca e coincide col metodo artistico.

La RAPP si considerava un'avanguardia: la rappresentante della classe operaia in letteratura, con il compito di inserirla nella lotta contro il capitalismo per l'edificazione del socialismo. Il suo scioglimento è ricordato ancora oggi come una festa per la letteratura.

Si giunse alla suddetta deliberazione poiché esisteva il pericolo della trasformazione della RAPP « da mezzo della massima mobilitazione degli scrittori ed artisti sovietici intorno ai problemi dell'edificazione socialista, in strumento di erudizione, di sottigliezze da circolo, disgiunte dagli attuali compiti politici e da importanti gruppi di scrittori e artisti tendenti all'edificazione socialista.

Ne deriva la necessità di un adeguato riordinamento delle organizzazioni letterario-artistiche e l'ampliamento della base delle loro opere »²⁾.

Con la soppressione della RAPP si decretò di unire gli scrittori in un'unica Associazione; ben presto si chiari anche il necessario « ampliamento della base » delle opere letterarie.

Dalle concezioni di Marx e di Engels; seguendo il pensiero di Lenin; secondo gli ideali di Gor'kij, massima autorità letteraria del tempo; conforme alla politica del Partito, che, impegnato nella dura industrializzazione e nella totale collettivazione agricola, considerava un'unica Associazione degli scrittori con un programma definito, una base ideologica necessaria; sul terreno dell'alta tradizione; il Realismo si affermò come supremo metodo artistico. (Molte esemplificazioni sono presenti lungo lo svolgimento del lavoro).

E affinché la letteratura continuasse ad essere « all'altezza dei tempi », un realismo nuovo: il Realismo socialista.

Il termine fu stabilito in una riunione di letterati, presieduta da Stalin. Riecheggia la formula-ritornello del canto osannante al realismo socialista negli anni a venire: – letteratura – socialista nel contenuto, nazionale nella forma. L'aveva coniata Stalin, già nel '25, nel discorso *Sui compiti politici dell'Universalità dei popoli dell'Oriente*.

Trovando esposizione soprattutto negli editoriali della « Pravda » e della « Literaturnaja Gazeta », va delineandosi « in alto » la nuova estetica. Sulla « Literaturnaja Gazeta » del 29 aprile '32 si legge: « Le masse esigono dall'artista che nel descrivere la rivoluzione sia sincero, rivoluzionario e segua il metodo

del realismo socialista ». Il 7 maggio '33 la « Pravda » precisa: « Il realismo socialista crea uno spazio enorme per il manifestarsi delle diverse caratteristiche individuali degli scrittori... di esperimenti creativi, tendenze e indirizzi diversi ».

Contemporaneamente, « in basso » inizia una vasta discussione, frutto di un autentico impegno di critici e scrittori.

Attraverso alcuni pensieri di Gor'kij, trapelano le forze che animavano quei letterati: la loro indistruttibile convinzione di procedere nel senso della Storia, la conseguente certezza che nella generale palingsesi si avranno frutti nuovi e migliori anche nel campo dell'arte, il loro orgoglio di fronte alla Storia.

C'è una Primavera, anche nella storia del famigerato realismo socialista.

Così Gor'kij, *Sul realismo socialista (O socialističeskome realisme)*: « Affinché l'iniquo orrore di galera del passato sia ben chiarito e compreso, è indispensabile sviluppare in sé la capacità di guardare ad esso dalla sommità delle conquiste del presente, dall'altezza delle grandi mete del futuro. Questo alto punto di vista deve, e saprà, suscitare quell'ardito, felice pathos, il quale agguincerà alla nostra letteratura un tono nuovo, l'aiuterà a creare nuove forme, a creare il nuovo indirizzo a noi necessario – il realismo socialista; il quale, ovviamente, può essere creato solamente sulla base dell'esperienza socialista.

Noi viviamo in un paese felice, dove esiste chi si può amare e stimare. Da noi l'amore per l'uomo deve sorgere – e sorgerà – dal sentimento di meraviglia davanti alla sua energia creativa; dalla reciproca stima degli uomini verso la loro illimitata forza collettiva di lavoro, la quale crea forme socialiste di vita; dall'amore per il partito, che è il condottiero del popolo lavoratore di tutto il paese e maestro dei proletari di tutto il mondo »³⁾.

Racchiudendo nel realismo artistico le aspirazioni dell'epoca, gli intenti del Partito e dei letterati convergono.

In questo clima viene alla luce « Literaturnyj kritik ». All'interno della redazione della rivista, quando le ricerche dei « filosofi » cominceranno a distinguersi, essi verranno considerati una corrente a sé stante, costituendo il Tečenie (corrente); G. Lukács e M. Lifšic ne furono i due esponenti più autorevoli.

A posteriori, il primo editoriale della rivista, che ne espone la piattaforma, si rivelerà come il programma del Tečenie.

I compiti che si prefigge non sono diversi da quelli che si proponeva la RAPP; in primo piano vengono poste l'analisi e la valutazione delle argomentazioni da essa sostenute.

« La nostra rivista », si legge, « deve essere un combattivo e valido organo della critica marxista-leninista, un attivo combattente contro le teorie letterarie borghesi e piccolo borghesi, propagandista del marxismo, come unica concezione scientifica della vita ».

Alla RAPP si rimprovera, in particolare: « livello teorico estremamente basso... la volgarizzazione – la scarsa considerazione per la specificità dell'atti-

vità artistica, la semplicistica identificazione degli avvenimenti e delle persone nella vita reale con i fatti e gli uomini trasposti nell'opera artistica.

... Un conto è declamare il materialismo dialettico, un altro essere materialista dialettico. Il materialismo dialettico esige innanzi tutto concretezza. È nemico mortale di ogni schematizzazione, di ogni tentativo di adattare la multiformità e complessità della vita sotto astratte formule generali, snaturando e deformando questa multiformità con qualsiasi "universale" attestato, idoneo per tutti i casi della vita. Esige, innanzi tutto, profonda conoscenza dell'oggetto in questione, quindi, nel caso specifico, della vita della letteratura, delle opere letterarie, della specificità della letteratura.

... L'arte letteraria è uno degli aspetti dell'ideologia. Il suo svolgimento, in ultima analisi, si determina con lo svolgimento economico e politico del paese. Per comprendere i processi che si svolgono nella letteratura, per guidarla, bisogna comprendere la vita economico-politica, tutta la struttura della lotta di classe nel paese. Per noi la letteratura non è vuoto divertimento, bensì sommo mezzo di influenza su masse di milioni di uomini, mezzo per la loro educazione.

... La critica deve avvicinarsi ad essa, innanzi tutto, con una profonda conoscenza della vita ».

Ed ecco il suo vero compito: « Partendo dall'opera d'arte, determinare quali scopi si propose lo scrittore stesso, quali idee ha espresso nell'opera; dopo aver posto in luce ciò, mettere in discussione tali idee, stabilire quanto corrispondono, oppure non corrispondono, alla vita reale, qual è il grado della loro espressione artistica, quanto raggiungono il lettore, quanto lo stimolano, quanto vengono da lui percepite.

Ciò significa anche confrontare l'opera artistica non con qualche suo modello ideale, bensì con la vita e soltanto con essa, tenendo presente che il critico non può mai prescrivere allo scrittore tutte le regole dell'attività artistica, tracciargli uno schema: esistono decine e centinaia delle più disparate ricezioni, maniere, concezioni e lati, dai quali si può cogliere il materiale della realtà ed esporre una data idea » ⁴⁾.

Il raggio delle ricerche sarà ampio; comprenderà le categorie della nuova estetica: partijnost' (partitività, spirito di partito); narodnost' (carattere popolare e nazionale, espressione dei pensieri e dei sentimenti del popolo) ⁵⁾; tipičnost' (tipicità, la unità dinamica del generale e del particolare, del sociale e del particolare).

Altri temi dibattuti: il retaggio culturale, la sociologia volgare, la Decadenza, il Naturalismo.

Uno dei primi problemi esaminati fu il concetto di mirovozzrenie (Weltanschauung) e la sua correlazione con il metodo artistico. Contro le teorie della RAPP, si affermò che la visione del mondo (mirovozzrenie) è l'insieme delle concezioni filosofiche, politiche, sociali, religiose, estetiche, morali; possono essere fra loro in contraddizione. Inoltre, riferendosi ai pensieri di Lenin su

Tolstoj e di Engels su Balzac, i quali avevano indicato la grandezza dei due sommi realisti nel divario fra Tolstoj–Balzac pensatori e Tolstoj–Balzac artisti, si affermò che il mirovozzrenie dell'artista non si estrinseca attraverso il metodo artistico.

Il rapporto tra mirovozzrenie e metodo artistico divise in due parti i critici della rivista. Alcuni sostennero che determinante per un'opera d'arte fosse il metodo, altri il mirovozzrenie dell'autore. I primi ritenevano determinante l'accurato studio della realtà: esso poteva condurre l'autore anche al superamento delle sue concezioni. Gli altri affermavano che, negando al mirovozzrenie fondamentale importanza, significava non attribuire valore all'appartenenza ad una determinata classe. Questi ultimi, perciò, consideravano il mirovozzrenie condizionato dalla classe d'appartenenza. Nel subordinare il mirovozzrenie alla coscienza di classe, ci si anteponeva alla concezione della totalità storica e dialettica, che situa l'uomo di fronte all'intera società e nega ogni psicologismo di classe.

Era questa una tesi sostenuta dal Tečenie, che andava costituendosi man mano che le dispute portavano alla luce la comunanza d'idee dei suoi membri. In particolare il Tečenie, conforme al programma esposto nel primo editoriale del « Literaturnyj kritik », si propose di individuare quei principi di ricerca storico-letterari che, distinguendosi per la loro concretezza storica, dimostrassero e spiegassero l'alto valore estetico, ideale e conoscitivo delle grandi opere del passato, ed il loro significato per la società socialista e per la sua letteratura.

Ma ciò significava ignorare il proclama di Ždanov, il quale, già nel '34, sulla base del « grande invincibile insegnamento di Marx–Engels–Lenin–Stalin », aveva stabilito che la letteratura sovietica, « carne della carne e sangue del sangue » della costruzione socialista, è la più progressista: nessun'altra aveva posto come suo fondamento la vita della classe operaia, dei contadini e la loro lotta per il socialismo; ottimista per sua essenza, in quanto letteratura di una classe in ascesa; è tendenziosa, poiché non può esistere in un mondo dominato dalla lotta di classe una letteratura apolitica; impregnata di un romanticismo rivoluzionario, che sorge dall'eroismo e dalle grandiose prospettive dei suoi protagonisti. Dopo aver criticamente assimilato il retaggio borghese, gli scrittori devono guardare al domani, preparato già oggi da un lavoro cosciente e pianificato; devono accompagnare la trasformazione e l'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo: saranno scrittori–ingegneri di anime ⁶⁾.

Ždanov ebbe molti ossequiosi funzionari, che seguirono pedissequamente i suoi dettami; contemporaneamente i filosofi del Tečenie svolsero le loro indagini letterarie, secondo la linea presentata.

Sarebbe molto interessante poter soffermarsi su uno dei temi dibattuti: *Lo scrittore ed il critico*. In esso i protagonisti guardano se stessi, riflettono i loro orizzonti culturali, il loro opposto marxismo: « fede formalistica » da un lato, « convinzione intellettuale », erede del razionalismo, dall'altro.

È da rilevare che, poiché Stalin aveva sancito nella *Storia del partito comu-*

nista bolscevico che « il materialismo dialettico è il mirovozzrenie del partito marxista-leninista » ed aveva provveduto alle debite delucidazioni; poiché quello era un tempo beato, e quindi senza filosofia; attraverso gli studi letterari del Tečenie, si conoscono anche le ricerche filosofiche pubblicate allora.

Nel suo 1° numero del '39, « Literaturnyi kritik », dopo sei anni di vita intensa, d'indipendenza (non era organo di nessun Comitato del Partito), e di sudditanza (isolare la sua attività su un piano teorico sarebbe una palese mistificazione: essa risente ed è parte della temperie della tregenda staliniana); sentendosi, forse prossimo alla fine, riafferma nell'editoriale *La teoria leniniana del riflesso e la letteratura (Leniskaja teorija otraženija i chudožestvennaja literatura)* i fondamenti delle tesi sostenute, immersi fra le consuete altisonanti lodi all'insegnamento e all'opera di Lenin-Stalin.

L'editoriale è un'ulteriore precisazione del mirovozzrenie dei filosofi del Tečenie, in polemica con gli altri critici.

« Il retaggio teorico di Lenin rappresenta una vivificante fonte per tutte le branche della conoscenza... anche per la scienza letteraria. (...) »

Uno degli elementi essenziali del leninismo, aventi un valore colossale per i problemi della creazione artistica è la teoria marxista leninista del riflesso, la teoria della conoscenza. (...) La conoscenza, – scriveva – è il riflesso della natura da parte dell'uomo (*Quaderni filosofici*) ' coincidenza del pensiero con l'oggetto ' (*ibidem*).

(...) La teoria del riflesso non si limita, tuttavia, soltanto all'istanza dell'obiettività della conoscenza. L'autentico, profondo riflesso non è, diceva Lenin, un morto riverbero della realtà, un semplice riflesso fotografico dei fenomeni. L'autentica conoscenza si afferra soltanto in seguito alla sintesi della massa dei singoli fenomeni e fatti, come risultato della selezione dell'essenziale dal non essenziale. Nella scienza questa sintesi si esprime in categorie, concetti, leggi, che vengono creati; nell'arte, l'immagine artistica è il risultato della sintesi ». (Quest'ultima è) « espressione della profonda penetrazione nell'essenza dello... sviluppo (della realtà), l'espressione dell'infinito processo della rivelazione di nuovi lati e rapporti dell'universo oggettivo.

Se l'arte è il riflesso artistico della realtà, da ciò deriva che la realtà obbiettiva, – con ciò, gli essenziali, determinanti aspetti della realtà, – deve essere la sorgente dell'arte, costituisce il principale contenuto delle opere artistiche ».

La realtà è la storia in divenire, l'oggettività dell'opera si fonda sulla storicità, la cui prospettiva (totalità) è il principio compositivo dell'arte vera.

« La storia della letteratura conosce non pochi artisti che attribuivano porzioni cosmiche, configurazioni di interessi comuni a tutti gli uomini, alle loro sofferenze... alla loro felicità esclusivamente personale. Ma tali artisti, l'umanità ha dimenticato in fretta. Soltanto quegli scrittori, i quali nelle loro opere riflettevano gli autentici interessi della storia, i reali interessi dell'umanità, son rimasti e rimarranno per sempre nella memoria degli uomini. (...) »

Da ciò che è stato detto sulla teoria del riflesso, non è difficile capire qual è la pietra di paragone per ogni opera d'arte. In primo luogo, è la profondità del riflesso artistico della realtà », (la tipicità dell'arte – il superamento del piano dell'immediatezza in scene di « intimo dinamismo », proiezioni di una realtà più profonda, « fenomeni » che a loro volta sono all'origine di duraturi cambiamenti, nel farsi momento essenziale di un nuovo processo), « il legame degli avvenimenti e dei fenomeni rappresentati dallo scrittore con i problemi posti dallo sviluppo della società, il loro significato per l'umanità che lotta⁷⁾. In secondo luogo, è l'obiettività, la verità della rappresentazione artistica, dei lati essenziali e determinanti della realtà, il grado di convergenza delle sensazioni, dei sentimenti, dei pensieri dello scrittore con l'oggetto, col mondo reale.

Rappresentando in forma concreto-sensibile ed unica, i diversi aspetti della vita, l'artista obbliga gli uomini a comprendere più profondamente ed ampiamente la vita, induce a rivivere profondamente i loro appassionati avvenimenti, permette un godimento estetico, foggia i loro sentimenti e idee, chiama alla lotta, alla realizzazione dei grandi ideali rivoluzionari ».

« In ciò la grandissima forza ideologica dell'arte autentica, della vera letteratura ».

« Proprio questo insegna ai nostri scrittori il *Breve corso di storia del Partito comunista (bolscevico) dell'URSS* ».

Nel finale, l'articolo abbandona il piano teorico e si pone su quello della pratica.

« Intanto, in una parte dei letterati sovietici dominano concetti arretrati, che la letteratura è predestinata soltanto ad illustrare in forma artistica il nuovo della vita, il quale si rivela e può essere rivelato dalla sola scienza, poiché la letteratura stessa non è atta a svelare questo nuovo. (...) Recentemente sulla " Literaturnaja Gazeta " è apparso un articolo di V. Ermilov, tutto il pathos del quale è teso a dimostrare la necessità del ritardo della letteratura dalla scienza. In questo articolo leggiamo: ' La scienza stabilisce le leggi generali della vita. L'arte mostra come il generale si manifesta nel privato, nel particolare, nel singolo, nell'individuale '. Se l'arte mostra come il generale si manifesta nel particolare, e solo la scienza dà il generale, è chiaro che l'arte non può compiere un passo in modo indipendente, facendo a meno di questo, per non attendere finché la scienza avrà rivelato una certa legge generale. (...) V. Ermilov, assieme alla redazione della " Literaturnaja Gazeta ", pensa che, se l'idea generale per la quale lottiamo è conosciuta, l'artista ormai non deve scoprire nulla di nuovo, che tutto il problema consiste nell'illustrare quest'idea e proprio con ciò procurare ' gioia estetica ' al lettore.

Ma l'idea generale non è rimasta mai un concetto morto, cristallizzato. In ogni periodo della lotta del proletariato per il comunismo, quest'idea ha assunto nuove concrete forme, si è espressa in forme di lotta particolari, proprie soltanto di un dato periodo. Si doveva scoprire, unire queste nuove forme; ma ciò riu-

sciva non mediante l'esposizione astratta dell'idea generale, ma esclusivamente mediante lo studio individuale e creativo della realtà. (...) Tutte le più grosse carenze della nostra letteratura sono legate col fatto che una serie di scrittori si accontenta di un semplice compito: raccogliere e sistemare il materiale artistico verso una certa tesi. Precisamente da qui deriva l'aridità, il razionalismo, la mancanza di forza di persuasione, l'antirealismo delle opere di un numero rilevante di scrittori. A molti nostri scrittori manca l'ardire dello studio individuale della realtà, di una profonda riflessione del suo sviluppo e della sua trasformazione, di una rappresentazione artistica indipendente di quel grande e nuovo, che ogni giorno ed ogni ora nasce nel nostro paese. (...)

Gli scrittori realisti del passato non avevano una concezione scientifica del mondo, molti di loro si trovavano prigionieri delle più false idee sulla società. Ma la loro conoscenza, la comprensione della realtà, l'indipendente rappresentazione artistica dei rapporti sociali erano così profondi, che spesso, malgrado le loro idee soggettive, scoprivano un'enormità di alte verità sulla società capitalista, sulla borghesia, ecc. A proposito di tali scrittori, Marx scriveva che le loro 'dirette ed eloquenti descrizioni... hanno svelato al mondo più verità politiche e sociali, di quanto fecero politici, pubblicisti e moralisti presi assieme'. (...)

Gli scrittori sovietici si trovano in una situazione più felice dei loro predecessori. I grandi ideologi del proletariato, Marx ed Engels, Lenin e Stalin, hanno fornito gli scrittori sovietici di una concezione scientifica del mondo, una somma teoria che dà la possibilità di capire correttamente le complicatissime questioni dello sviluppo sociale, di orientarsi liberamente in esse, di esaminare in modo indipendente e creativo, e di rappresentare in modo veridico la più alta delle epoche storiche. Soltanto su questa via la nostra letteratura sovietica, in un periodo di tempo relativamente non lungo, seppe dare una serie di opere di prim'ordine. Soltanto proseguendo lungo questa via, si innalzerà a grande letteratura, che si erge all'altezza della nobiltà dell'epoca socialista ».

Ždanovista ed ex critico della RAPP, V. Ermilov ribatte indignato. Il suo sdegno è dovuto alle « errate opinioni sulla letteratura e sulla critica sovietica »; alla linea « falsa » e « dannosa » seguita dal « Literaturnyj kritik ». È falso sostenere che lo scrittore sovietico è solamente un « illustratore » di un'idea; è dannosa poi l'affermazione del Tečenie, per cui non sono le concezioni progressiste degli scrittori sovietici la base del valore e dello sviluppo artistico del realismo socialista.

L'articolo di V. Ermilov, *Le dannose concezioni del « Literaturnyj kritik »* (*O vrednych vzgljadach « Literaturnogo kritika »*) « Literaturnaja Gazeta », 10-IX-'39, introduce nell'ultima polemica contro il Tečenie, il cui lugubre leitmotiv sarà la « pericolosità » e « dannosità » delle concezioni del Tečenie.

La polemica si concluderà con la soppressione del « Literaturnyj kritik » (1940).

Scoppiò dopo la pubblicazione del libro di G. Lukács, *K istorii realizma* (*Contributi alla storia del realismo*) Mosca 1939.

Era una raccolta di saggi su Goethe, Hölderlin, Kleist, Büchner, Heine, Balzac, Tolstoj, Gor'kij, pubblicati su varie riviste negli anni immediatamente precedenti; rappresenta un importante momento di sintesi dell'evoluzione di Lukács, la cui estetica pre-marxista e marxista si fonda su un'unica struttura categoriale.

In quei saggi, inoltre, il Tečenie ritrovava se stesso; in essi, attraverso un suo illustre rappresentante, venivano espressi ed applicati i principi teorici della nuova estetica che stava elaborando; ai suoi occhi rappresentavano un importante traguardo della critica sovietica.

Di contro, gli avversari di sempre si coalizzarono; l'ampia polemica che ne seguì è una sintesi, nel loro riaccendersi, dei dibattiti letterari degli Anni Trenta fra le due correnti marxiste. Sarà una proiezione del passato, un lento flash-back che, nel riportarle alla luce, brucerà le appassionate ricerche del Tečenie.

Stralcio da due articoli delle due parti alcuni passi, quale brevissimo compendio.

L'articolo *Discussioni letterarie (Literaturnye spory)* del critico I. Al'tman, pubblicato su « Krasnaja nov' » (« Novale rosso ») n. 2-'40, risulta una messa a punto delle discussioni in atto e una rassegna dei tečency, con i loro rispettivi e comuni « vrednye vzgljady », concezioni pericolose.

« Ai critici da molto tempo era noto che il gruppo di Lifšic, Lukács, Usievič, Grib, Kemenov, Vercman ed altri... costituisce un gruppo settario, che gradualmente si è isolato e si è contrapposto alla critica marxista ».

Al'tman si dilunga sulla banalizzazione del leninismo da parte del Tečenie; poi si appresta ad analizzare il metodo di lavoro del gruppo, iniziando dal suo criterio astratto di narodnost'.

« Menzionando in mille modi diversi il termine ' narodnost' ', questa ' corrente ' ha dimenticato che le classi dominanti contagiavano i lavoratori con migliaia di pregiudizi e che il compito dei grandi scrittori narodnye consisteva nel far avanzare ideologicamente il popolo; ... che la lotta dei popoli nelle diverse epoche, nei diversi paesi assumeva forme diverse; ... che come forza possente, ideal-politica, socialista, creativa, il popolo per la prima volta si consolida soltanto dopo la vittoria della rivoluzione proletaria... La vera fioritura della letteratura con il carattere del popolo e della narodnost' nell'arte, incomincia appunto in questo periodo. (...)

Dal punto di vista metodologico, il tečenie di Lifšic e di Lukács, agisce allo stesso modo dei sociologi volgari, eludendo l'analisi concreta... Ne deriva lo stesso soggettivismo nei giudizi, che è caratteristico della sociologia volgare ».

Al'tman risale al « punto centrale » delle posizioni teoriche: al concetto di mirovozzrenie e del suo rapporto con la creazione artistica. « Cosa ha fatto

il Tečenie? Ha rinunciato alla soluzione del complesso problema, sottraendosi interamente ad esso, annoverando in modo arbitrario fra i reazionari ora uno, ora un altro scrittore. M. Lifšic scriveva nel '36: 'In Lenin, in nessun punto troveremo quelle, si direbbe esatte, ma in realtà volgari definizioni del carattere classista di Tolstoj, dei quali i nostri 'sociologi' son così ghiotti'. Al contrario di ciò che dice Lifšic, Lenin ha fatto un'analisi molto profonda e particolareggiata del contenuto e del carattere di classe della creazione artistica di Tolstoj. Lenin, ovunque sottolineando le contraddizioni di Tolstoj, rileva non solo la contraddizione fra la 'dottrina' e l'opera di Tolstoj, ma anche la contraddizione nello stesso mirovozzrenie e nella stessa opera di Tolstoj», (essendo un nobile che si pone dal punto di vista del contadino); «Lenin da nessuna parte contrappone il mirovozzrenie (nell'insieme) all'opera, ... l'ideologia all'opera». (Al'tman non faceva distinzioni fra mirovozzrenie e ideologia). «Non solo. Lenin mette in evidenza i pregiudizi reazionari e l'immaturità delle concezioni politiche di Tolstoj (riflesso dell'immaturità politica del patriarcale ingenuo contadino) che, indubbiamente, non potevano non ostacolare Tolstoj come artista.

Il mirovozzrenie e la creazione sono un'unità complessa, e non polari, antagonistiche contraddizioni. Che cosa han fatto i rappresentanti del Tečenie? Han colto soltanto quella parte delle enunciazioni leniniane, nella quale si mette in risalto che Tolstoj, nonostante avesse pregiudizi politici e concezioni arretrate, reazionarie, rappresentò in modo obbiettivo la realtà con la forza del suo genio artistico e grazie alla sua integrità artistica. E dicono: 'Vedete, ciò significa: grazie al suo mirovozzrenie reazionario Tolstoj poteva offrire quadri meravigliosi, oggettivamente esatti, artistici. Vedete, ciò significa: la mancanza di un mirovozzrenie d'avanguardia non impedì a Tolstoj di diventare un grande artista'. Ma del fatto che i pregiudizi reazionari impedivano a Tolstoj di porsi ancora più in alto, cioè del fatto che il divario fra il mirovozzrenie e la creazione ostacola l'artista, limita la portata della sua opera, su ciò, non una parola».

Al'tman si scaglia poi contro G. Lukács, il quale «bistratta Tolstoj» ponendolo più in basso di Balzac, «di cui tutti hanno le tasche piene», «poiché – vedete... considera la società con gli occhi del contadino sfruttato».

Come travisa il pensiero di Lenin su Tolstoj, così il Tečenie travisa anche quello di Engels su Balzac. Secondo il Tečenie, Engels considera quest'ultimo un perfetto reazionario; in realtà Engels scrive soltanto delle simpatie politiche di Balzac, non del suo mirovozzrenie nell'insieme.

«Il vero padre spirituale del Tečenie è K. Grün, la cui metodologia è stata stigmatizzata da Engels: Egli 'ricerca con diligenza... ogni elemento filisteo, piccolo-borghese, meschino, li raccoglie insieme, li gonfia retoricamente alla maniera dei letterati, si rallegra tutte le volte che può appoggiare la sua specifica limitatezza all'autorità di un Goethe per giunta anche sfigurato'».

Le esemplificazioni a questo proposito non mancano, continua Al'tman, ma limitiamoci ad alcune. «È noto che, quando facciamo riferimento alle tre

fonti del marxismo » (i classici dell'economia politica, della filosofia tedesca del XIX secolo e del socialismo utopistico) « teniamo presente quel pensiero leniniano, secondo cui il marxismo ha preso dal retaggio classico ciò che è più avanzato e valido, rielaborando criticamente questi elementi e ponendoli alla base di una nuova scienza, alla base del socialismo scientifico. Ma i discendenti di Grün, intendono le tre fonti del marxismo in modo straordinariamente singolare, proprio da filistei »: esaltano la spontaneità, i processi naturali, come un tempo Ricardo; ignorano e trattano con disprezzo il materialismo di Feuerbach; Lukács esalta Hegel non per il suo metodo, ma per la sua accettazione della reazione, dei rapporti sociali arretrati, dell'orientamento termidoriano. Per quanto riguarda i socialisti utopisti, si ricordano soltanto per dimostrare la loro arretratezza, si pone in oblio ciò che di progressista il marxismo ha colto in loro.

La loro posizione verso l'Illuminismo è nota: han posto non poche forze per cancellare la differenza tra l'Illuminismo rivoluzionario e moderato, preferendo considerarlo « in generale »; classificano l'attività degli Illuministi rivoluzionari, di Černyševskij, di Lessing, di Diderot, come « empiria corrente »; esaltano Winckelmann, la linea illuministica piccolo-borghese; pongono Vico alla pari e perfino al di sopra di Rousseau, Voltaire, Ferguson, Linguet. Tre membri del Tečenie, Grib, Osokin, Vercman, si sono coalizzati contro la tesi di Lessing, antesignano della filosofia di Hegel e di Feuerbach, sostenuta dallo stesso Al'tman.

Giunto all'ultimo paragrafo, riepilogando gli enunciati precedenti e ricorrendo ad una serie di domande retoriche, Al'tman si accinge a trarre altre ampie e logiche conclusioni.

« Se le epoche rivoluzionarie nel passato – secondo il parere del gruppo – hanno contribuito poco allo sviluppo della creazione artistica, allora, la nostra epoca, risulta del tutto propizia allo sviluppo della cultura estetica?

Se molti artisti-reazionari... 'accettando la realtà', hanno salvato dallo sfacelo il meglio del retaggio borghese... certi artisti contemporanei dell'Occidente che 'accettano la realtà', non risultano forse depositari delle migliori tradizioni della letteratura del passato?

Se, infine, le concezioni reazionarie, secondo il parere del Tečenie, non ostacolano affatto la creazione artistica, ma al contrario, spesso la favoriscono, vale, allora, la pena di interferire nel processo di formazione del mirovozzrenie degli artisti; non è forse meglio benedire questo 'processo spontaneo' della creazione e portare alla luce l'antico divino principio oggettivista 'laissez faire, laissez passer' ».

Dopo nuove note ironiche sul Tečenie, che intravede nelle Lettere sovietiche solo lo spiraglio aperto dal gruppo stesso nella critica, e nella letteratura da Platonov, che non si confonde fra gli altri scrittori « illustrativi », Al'tman assicura: « La letteratura sovietica continuerà il proprio cammino, il cammino della attiva rappresentazione e attiva edificazione della vita socialista. Gli artisti sovietici formeranno sempre più e più attivamente il proprio mirovozzrenie... nel

processo d'apprendimento dei testi marxisti, ... dell'edificazione attiva del socialismo e dell'attiva assimilazione (nel processo di creazione) delle basi e dei vertici del marxismo – la scienza più avanzata ».

In chiusura anch'egli si apre uno spiraglio: « Ma io sono convinto che d'ora in avanti, questi 'teoretici' non riusciranno ulteriormente ad ingannare la letteratura sovietica ».

La replica del Tečenie, firmata da A. Stecenko, lo pseudonimo collettivo, con l'articolo *A proposito dei procedimenti della polemica e di discussione sostanziale (O priemach polemiki i o spore po suščestvu)*, è immediata e lapidaria: « Alcuni argomentano, altri falsificano ».

Poi con tratto un po' altero e snob, conforme all'atteggiamento di sufficienza che i filosofi assunsero nei confronti delle manovre teoriche degli avversari, ricorda al lettore che, si sa, la falsificazione è un grave « danno », contro il quale bisogna lottare « in officina, nell'Istituto scientifico di ricerca, nell'appartamento in coabitazione e sulle pagine della " Literaturnaja Gazeta " ».

Perché il lettore possa giudicare se si tratta di falsificazione un esempio: M. Lifšic nel suo articolo *G. Vico*, riferendosi ai cartesiani Fontenelle, La Motte, Perrault, commenta:

'La filosofia della prosa trionfante, possedeva in quest'epoca una singolare grandezza. Se la spartivano, in modo personale, i sommi rappresentanti della metafisica del XVII secolo'. Qui per la prima volta, in forma ingenua, quasi sistematica, si esternava la doppiezza della coscienza borghese. Da un lato, l'effettivo affrancamento del pensiero dalle astruse assurdità preistoriche 'dell'età poetica' – dei tempi di Achille e di Rolando, della mitologia pagana e cristiana. Ed accanto a questo avanzamento – le assurde trovate di una ragione infuriata, ostile all'energia creativa ed al libero gioco delle possibilità spirituali dell'uomo. Guardate ora che cosa ne ha tratto Kirpotin ⁸⁾.

'L'estensore di nuove vie 'creative' M. Lifšic ripete l'antica fandonia da pope sulla 'ragione infuriata' che ha osato assestare un irreparabile colpo all'ideologia medioevale'. Nell'esposizione di Kirpotin, Lifšic chiama 'trovate di una ragione infuriata' appunto quel reale, inconcepibile da Kirpotin, a proposito del quale Lifšic parla di 'avanzamento'; effettivo affrancamento del pensiero, ecc. ».

La falsificazione si annida anche nell'impostazione di uno dei più importanti problemi della critica: gli elementi conservatori del mirovozzrenie. « Senza dubbio, essi sono il risultato della limitatezza storica, di classe dello scrittore. Ma come intendere questa limitatezza? ».

Gli avversari di Lukács e di Grib, che attribuiscono loro la tesi della « fecondità » delle concezioni reazionarie, eludono la questione ed anche l'altra ad essa coordinata: « la contraddittorietà dello sviluppo dell'arte nella società classista ».

L'obiezione di Kirpotin, che avverte di non dimenticare che infinitamente

più numerosi sono gli esempi d'arte che si nutrono di idee progressiste, non regge. In realtà l'arte si è sempre nutrita di idee avanzate, che nel tempo hanno avuto ruoli diversi, ma non sempre disancorate da principi conservatori; la questione, poi, non è di ordine statistico.

Se per i loro tratti conservatori, si relegano fra gli apologisti della minoranza sfruttatrice alcuni grandi scrittori del passato, si ricade su posizioni volgarmarxiste. Quindi il problema verte ancora sugli errori radicatisi nelle parti in causa di una determinata situazione storica, nella peculiarità di una determinata fase della lotta di classe. Per esempio con Tolstoj (« In lui si è incarnato il contadino autentico », secondo le parole di Lenin), nell'im maturità della coscienza sociale di milioni di masse contadine; Balzac, la cui profonda critica del capitalismo rispondeva agli interessi delle classi popolari, perviene alla sua utopia conservatrice, a quel compromesso tra latifondo e capitalismo, perché la situazione storica non gli permetteva di trovare vie diverse per un altro ordine sociale.

G. Lukács, contro cui ci si scaglia, nell'affrontare il problema delle illusioni, che non impediscono la descrizione obbiettiva del processo sociale, indicava la loro natura sociale, la loro « necessità storica ». Anziché partecipare alla discussione con altre argomentazioni, si preferisce parlare di « difesa dello spirito reazionario ».

Il Tečenie impegnato in un ulteriore chiarimento delle sue posizioni, si sofferma ad esaminare il significato delle idee progressiste, nell'autentica accezione marxista-leninista.

Se ogni astrazione viene bandita il primo passo consiste nel distinguere il progresso e le idee avanzate del passato e del presente. Il rapporto tra le teorie d'avanguardia premarxiste e l'arte del passato, non può essere equiparato a quello tra la teoria marxista-leninista e l'arte socialista. Kirpotin e gli altri non vedono in tale equiparazione nulla di riprensibile; inoltre, la più grave delle loro accuse – ' voi sottovalutate il ruolo del mirovozzrenie avanzato per lo scrittore sovietico ' – prende l'avvio propria da questa equiparazione.

' Voi additate l'unilateralità degli Illuministi borghesi; questo significa che, secondo voi, una Weltanschauung avanzata non è necessaria all'artista sovietico '.

Al contrario, ciò significa che è necessario studiare il marxismo-leninismo – in primo luogo alcuni partecipanti alla discussione... Il valore della filosofia del XVIII secolo e quello della Weltanschauung marxista-leninista sono diversi; là, l'artista in qualche misura si contrapponeva al filosofo; qui, sono un'unità assoluta.

Se si tien presente tutto ciò, si capiscono i pregiudizi di Balzac e di Tolstoj.

« Siate almeno tanto marxisti da capire: non si tratta soltanto di Tolstoj come individualità... Tolstoj esprimeva le concezioni di una certa classe; si tratta di quei milioni di contadini che parlavano per bocca di Tolstoj; ma precisamente da qui sorge l'originalità dell'opera e della Weltanschauung di Tolstoj »⁹⁾.

Al di là della polemica, è il concetto di r e a l i s m o che emerge, inteso

dal Tečenie come categoria estetica, concettualmente chiarita all'interno del materialismo dialettico e della teoria del riflesso di Lenin.

Realismo – è la verità nell'arte; la definizione « socialista » non è essenziale.

« Raffigura proprio quel vivo processo dialettico per cui l'essenza trapassa nel fenomeno, si rivela nel fenomeno, nonché quell'aspetto dello stesso processo per cui il fenomeno tradisce nella sua mobilità la sua propria essenza »¹⁰.

Realismo – è l'arte che in ogni tempo ha afferrato il senso della vita e della storia; il suo fulcro è quindi l'uomo vero, l'essere sociale in un determinato momento storico nella totalità dei suoi elementi (fantastici, progressisti, reazionari); una totalità che diventa parte integrante della Weltanschauung dell'artista, il quale elevandosi a questo grado supera la sua condizione particolare.

Realismo – non è uno stile, ma il riflesso della realtà, in ogni epoca, all'interno dei vari stili, nella coscienza dell'artista.

Realismo – è « vita concentrata », pienezza di vita, dove il bello ed il vero coincidono.

Il realismo letterario è interpretazione della condizione umana, nello sforzo di capirla per modificarla.

Lenin aveva scritto: La materia è una realtà che non dipende dallo spirito, esiste al di fuori di esso. « La materia designa la realtà obbiettiva, è una categoria filosofica ».

La coscienza non è qualcosa d'altro rispetto all'esistenza; è la capacità di trattenere le impressioni prodotte dalla realtà esterna sui nostri sensi; è il reale processo dell'esistenza; è « consapevolezza, responsabilità davanti al tribunale della Verità assoluta ». (*Materialismo e Empiocriticismo*).

Il Tečenie venne catalogato come « nemico della letteratura »; in realtà ha colmato il vuoto di pure affermazioni e di slogan, indagando sulle norme oggettive ed universali del « nuovo realismo ».

« La vittoria del realismo non è un miracolo » – aveva scritto Lukács in *Marx e la decadenza ideologica* (1938), « bensì il necessario risultato di un processo dialettico assai complicato, di un mutuo e fecondo rapporto dello scrittore con la realtà »¹¹.

Ermilov invece invocava Gor'kij, il quale « si basava sempre sul fatto che la letteratura sovietica è un fenomeno singolare, storicamente nuovo, innovatore per la sua stessa essenza. La tradizione e l'innovazione, nel senso più alto di questi termini, caratterizzano la nostra letteratura sovietica »¹². Il crisma del tempo vanificava ogni ricerca.

Con le sue invocazioni, Ermilov si era posto in perfetta sintonia col proclama di Ždanov; Stalin poi, nei suoi insegnamenti, era stato molto chiaro: « La sovrastruttura è creata dalla struttura specificatamente per soddisfare i suoi interessi ». (*Marxismo e Linguistica*).

Se festa ci fu con la scomparsa della RAPP, fu cinicamente vigilata. E come al ballo del plenilunio ne *Il maestro e Margherita*, dopo « l'ultimo giro »

tutto fu come prima, nella « letteratura socialista » ufficiale: appoggiandosi sugli ex critici della RAPP ci si sprofondò alle posizioni più volgari del Proletkult.

Il realismo socialista è diventato manifesto di scrittori – « anime morte che un nuovo Čičikov poteva acquistare a bassissimo prezzo ».

I filosofi hegelomarxisti, « senza più argomenti su quelli al potere », si posero di fronte a questa situazione con « coscienza ironica », nella consapevolezza che « la causa è più grande di quanto i potenti lo siano ». Secondo il loro « piano del mondo », la libertà giace « più profonda dell'accadere stesso » e si traduce in esistenza attraverso le passioni ed il logorio degli uomini, il cui compito è

« ... lavorare puntualmente
come la stella che attraversa il cielo ».

Il moderno Principe nella stabilizzazione e nel consolidamento del suo regime, si attorniava ormai di cortigiani e servitori ai quali indicava tesi e temi; i saggi, fedeli alla loro esperienza vissuta con impegno morale e intellettualmente assoluto, con il loro apporto critico, furono spazzati via.

Si instaurò quel sano « controllo profilattico », tuttora in vigore.

1) V. Strada, *Dalla metafisica fichtiana di Lukács all'empiria deformante di Stalin*, « Rinascita », n. 51, 1969.

2) *Sulla trasformazione delle organizzazioni artistico-letterarie (O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij)*, 23-IV-1932.

3) M. Gor'kij, *Sulla letteratura (O literature)*, Mosca 1935, pp. 330-331.

4) *I nostri compiti (Naši zadači)* « Literaturnyj kritik », n. 1, '33, pp. 3-10.

5) Corrisponde al concetto gramsciano « nazionale-popolare » sul carattere della letteratura.

6) V. Strada, *Rivoluzione e Letteratura*, Laterza, 1967, pp. 5-14.

7) Individuando la peculiarità dell'arte nell'adeguata manifestazione dell'essenza attraverso il fenomeno, è evidente la matrice helegiana di tale categoria.

8) V. Kirpotin, *Concezione del mondo e letteratura (Mirovozzrenie i chudožestvennaja literatura)* « Literaturnaja Gazeta », 26-I-'40.

9) A. Stecenko, *A proposito dei procedimenti della polemica e di discussione sostanziale (O priemach polemiki i o spore po suščestvu)*, « Literaturnyj kritik », n. 2, '40.

10) G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, '69, p. 45.

11) Ivi, p. 178.

12) V. Ermilov, *G. Lukács e la letteratura sovietica (G.L. i sovetskaja literatura)*, « Literaturnaja Gazeta », 5-III-'40.

ALESSANDRO COSTANTINI

PER LA SEMIOTICA LETTERARIA *

La semiotica letteraria, nella sua accezione più ampia (al di fuori quindi di qualsiasi denominazione e divisione particolare di scuola), si contrappone frontalmente a tutta una prassi di analisi che, per quanto differenziata, vorremmo indicare qui sotto la denominazione generica di 'explication de texte', con un termine che dovrebbe risultare, per consuetudine universitaria, familiare ai più. Volendo caratterizzare – negativamente – questa pratica di critica letteraria, tradizionalmente e universitariamente imperante fino a non molto tempo addietro, potremmo indicarne con Culioli (1971: 65) il 'peccato originale' in una doppia illusione. La prima illusione riguarda i rapporti fra linguaggio e realtà: « illusion spéculaire, selon laquelle le langage est un reflet ponctuel de la réalité », che fa sì che il critico si comporti « comme si les mots avaient, malgré leur polysémie évidente et leur statut complexe, des acceptions univoques et un 'mode d'existence' unique ». La seconda illusione riguarda la lingua dell'analisi, vista dal critico come « un appareil 'qui lui permet de discuter d'un texte [...] sans jamais remettre en question cette terminologie », senza che compia mai una vera riflessione sull'attività metalinguistica che, bene o male, lo contraddistingue.

Per la semiotica letteraria si tratta invece di sostituire, a una pratica che mira a 'sentire' e a 'consumare' il testo, un'altra pratica che cerchi di descriverlo e, fin dove possibile, di 'comprenderlo': questo nella misura in cui si va verso il testo invece di condurlo o trascinarlo verso di sé. Come dice Culioli (1971: 65–6), se si vuole che la pratica dell'analisi del testo eviti di comportarsi come il suo stesso oggetto ed eviti di appropriarsi delle sue caratteristiche, essa deve « prendre du champ, une extériorité, une distance qui permettrait de juger de ce texte comme objet de connaissance »¹⁾. Ma il nuovo atteggiamento del soggetto dell'analisi e il nuovo statuto accordato all'oggetto della stessa comportano, al contempo, qualcosa che virtualmente li esorbita in misura decisiva: cioè il riconoscimento della nuova dimensione conoscitiva su cui dovrà esercitarsi la prassi analitica in questione. Si tratta di assumere che questo soggetto

e questo oggetto non costituiscono più i confini di un processo chiuso e auto-sufficiente, autonomo, bensì i limiti di uno spezzone di attività semiotica, di significazione, molto più vasta. Si darebbe insomma un processo generale – quello dell'attività del linguaggio – al cui interno andrebbe fondato l'altro processo: quello, particolare, di analisi di un testo letterario. Ciò implica che la *démarche* analitica deve, da un lato, procedere dall'insieme di presupposti teorici costituenti il sistema generale ('inglobante') che è alla base del processo che abbiamo chiamato 'attività del linguaggio' e, dall'altro, che essa deve essere reversibile nel suo percorso. Solo così potrà rientrare nella generalità del sistema 'inglobante' in quanto attività che contribuisce alla sua definizione, invece di esserne soltanto una propaggine bastante a sé stessa e, necessariamente, votata all'esaurimento, all'auto-estinzione: deve insomma contribuire – sul piano scientifico – alla definizione teorica della dimensione semiotica che la fonda e da cui muove.

Da un altro punto di vista potremmo dire che non ci si deve neppure rinchiodare nell'analisi di *un* testo: l'analisi – perfino quella semiotica – del testo rischia infatti di ridursi a una pratica – frammentaria e frammentata – di testi sempre particolari e non ridotti – se non irriducibili – alla sistematicità e alle costanti di un modello. Tale è il probabile esito di ciò che dovremmo denominare la 'non-reversibilità' della prassi analitica: esito che denuncia la riluttanza (o l'indisponibilità) a produrre, attraverso una sintesi critica dei propri risultati, una teoria o almeno l'abbozzo di una teoria. Bisogna che la conoscenza – acquisita – del testo (di *un* testo) serva anche ad illuminare altri testi esistenti o possibili: per usare le parole di Meschonnic (1970: 163), bisogna avere « l'idée aiguë que la théorie ne peut être issue que d'une pratique, aller-retour constant de l'une à l'autre »²⁾. Questa è la condizione necessaria perché questa pratica di analisi s'isciva all'interno di una pratica scientifica mirante a descrivere il senso dei testi letterari e il funzionamento dei sistemi di significazione che li caratterizzano. Nel caso contrario essa si limiterebbe a lanciare delle idee che – per quanto suggestive e stimolanti – sarebbero destinate a restare delle mere ipotesi, in mancanza di una pratica e di presupposti teorici preliminarmente definiti che permettano di verificarle e di attribuire loro uno statuto scientifico operativo, come avviene per la critica letteraria. Il modello descrittivo di partenza – assunto in seguito a un primo contatto sedicente 'naïf' con il testo – dev'essere 'esperimentato', sottoposto alla prova dei fatti, in modo da farne risultare il modello del testo in questione: beninteso, il modello 'adeguato' rispetto al piano di osservazione che ci si è dati. Ma è necessario altresì che ne risulti anche *un* modello più potente, più forte (nell'accezione scientifica di: capace di rendere conto di un numero elevato di elementi del 'reale') di quello iniziale, che serva per l'accostamento preliminare di altri testi: insomma, un nuovo 'modello generale' più comprensivo e meno rigido. Si tratta quindi, come dice Segre (1969: 9), di « un'attività critica *in progress* »:

più che di scientificità costituita sarebbe bene parlare di 'procès de scientificité'³⁾; infatti non si tratta di « formulare delle leggi, ma soltanto [...] definire sperimentalmente (cioè su singoli testi) dei procedimenti, il cui catalogo dovrà restare aperto » (p. 34).

L'analisi, in quanto *démarche* che ricerca la scientificità, deve darsi un criterio di pertinenza⁴⁾; Starobinski⁵⁾ afferma: « Le strutture non sono cose inerti né oggetti stabili. Esse emergono a partire da una relazione instauratasi tra l'osservatore e l'oggetto; si destano in risposta a una domanda preliminare, ed è in funzione di questa domanda posta alle opere che si stabilirà l'ordine di preferenza dei loro elementi decifrati ». È dunque in rapporto al livello di astrazione scelto che l'analisi deve rivelarsi adeguata. Nondimeno pensiamo che dovrebbe, pur conservando il proprio carattere di 'finitzza' rispetto ai piani del testo presi in esame, mantenere delle possibilità di 'apertura': dovrebbe cioè, senza rinunciare all'esatta determinazione del proprio grado di 'astrazione', poter prendere a carico virtualmente gli altri piani del testo che siano in relazione con quello che costituisce il suo oggetto, per l'interesse che le sue possibili prosecuzioni avrebbero, sia rispetto – ovviamente – alla comprensione del testo in questione, sia rispetto a degli sviluppi della teoria generale soggiacente. L'analisi dovrebbe inoltre tener conto delle differenze di significazione presentate, da una eventualmente possibile visione diacronica del testo, rispetto al modello descrittivo costruito sincronicamente: e cioè, in realtà, a partire da un momento diacronico ben preciso: quello contemporaneo⁶⁾. Ma dovrebbe render conto non tanto di differenze concrete, realizzate storicamente (cioè delle significazioni rilevabili da un lettore partecipe del sistema semiotico all'interno del quale il testo è stato prodotto e recepito all'origine⁷⁾), quanto degli elementi e dei rapporti tra elementi che all'occorrenza possono produrre quelle varianti di significazione. Farsi carico di queste possibili varianze porta ad una rettificazione del modello costruito in modo puramente sincronico, nel senso di una sua maggiore astrazione, di una sua maggiore generalità e comprensività.

Se abbiamo fin qui parlato di semiotica letteraria in termini generali, se non generici, ci pare a questo punto necessario situare in modo più preciso sul piano teorico la nostra ipotesi di ricerca semiotica. Ci pare in particolare appropriato situare la nostra proposta di analisi all'interno o in rapporto alla teoria semiotica elaborata da A. J. Greimas e dalla sua scuola, che così la definiscono:

« La sémiotique se donne pour but l'exploration du sens. Cela signifie tout d'abord qu'elle ne saurait se réduire à la seule description de la communication (définie comme transmission d'un message d'un émetteur à un receuteur): en l'englobant elle doit également pouvoir rendre compte d'un procès beaucoup plus général, celui de la signification » (Courtés, 1976: 33).

Il modello di *segno*, di oggetto dell'analisi semiotica che propongono riprende quello di Hjelmslev, il quale vede il segno (manifestazione linguistica di super-

ficie) come composto di un' *espressione* e di un *contenuto*, e questi a loro volta costituiti da una *forma* e da una *sostanza* ⁸⁾: nella pratica, gli sforzi della scuola greimassiana si sono concentrati sull'analisi del contenuto. Nel porre il problema di un'analisi che sia transfrastica per poter render conto di fenomeni di significazione complessa (come sono i testi narrativo-letterari), i livelli dell'analisi sono stati così articolati ⁹⁾:

a) PIANO DEL CONTENUTO:

		SEMANTICA	SINTASSI
STRUTTURE SEMIO-NARRATIVE	livello profondo	semi	modello costituzionale (quadrato semiotico) o strutture elementari della significazione
	livello di superficie	sememi	modello attanziale
STRUTTURE DISCORSIVE		tematizzazione figurativizzazione	discorsivizzazione (attorializzazione temporalizzazione spazializzazione)

b) PIANO DELLA MANIFESTAZIONE TESTUALE

c) PIANO DELL'ESPRESSIONE

Le 'strutture discorsive' dello schema toccano anche il piano della manifestazione linguistica, testuale: costituiscono quindi un piano fondamentale per un'analisi di semiotica letteraria, fermo restando che non basteranno a esaurirla, in quanto non si uscirebbe ancora dall'analisi del contenuto. Ma, sfortunatamente, ci sembra che per il momento l'analisi delle 'strutture discorsive' sia, più che una pratica nuova, un'esigenza futura della teoria generale: di solito – anche se vi sono eccezioni – le analisi presentate dalla scuola greimassiana insistono soprattutto sull'esame delle 'strutture semio-narrative'. Questa *impasse* della semiotica nelle sue applicazioni letterarie si potrebbe spiegare, da un punto di vista storico, con l'osservazione di Blanchard (1975: 300) per cui c'è « *tendance des sémioticiens vers l'étude des textes collectifs ou folkloriques, c'est-à-dire en fait déjà désubjectivés et normalisés* »: i modelli generali, esaustivi (semioticamente) altrove, diventano parziali e limitati – senza però per questo perdere la loro validità – una volta riferiti ai testi letterari ¹⁰⁾. È pur vero che l'obiettivo primario prefissosi dalla scuola è appunto quello dell'analisi delle strutture semio-narrative e che, pertanto, i limiti individuati sono l'esito di una scelta precisa di pertinenza: nondimeno ci sembra che le indicazioni e le ipotesi

riguardanti questi settori scoperti della teoria tardino a venire. Ne consegue che le analisi effettuate dalla scuola sui testi letterari (non a caso essi appartengono normalmente al genere narrativo, che comporta sul piano della manifestazione una complessità minore di quella di altri generi letterari e, soprattutto, comporta una 'narratività' come elemento di base) non sembrano differenziarsi dalle analisi condotte sui testi verbali non-figurativi¹¹⁾, eccetto che per la scelta dell'oggetto dell'analisi stessa: caratterizzazione, questa, che non può essere considerata soddisfacente. Come infatti sottolinea Lotman¹²⁾, a differenza « des systèmes sémiotiques de type linguistique, l'étude séparée du plan du contenu et du plan de l'expression en art est impossible », in quanto si ha a che fare con un linguaggio di connotazione che prevede due piani del contenuto, uno dei quali – quello denotativo – funziona rispetto all'altro come una componente del suo piano dell'espressione¹³⁾. Ha ragione allora, in fondo, Blanchard (1975: 311) ad affermare:

« La remise à plus tard de l'analyse textuelle, au moment même où on admet que seul un examen plus approfondi pourrait aider à définir la *sémantité* de certains domaines [...] ne semble guère justifiée, tant qu'il est vrai que l'étude du contexte pourrait mettre fin à l'indétermination de certains contenus, et introduire dans le modèle des variations fondamentales »¹⁴⁾.

Esiste una specificità del testo letterario e, più in generale, dei discorsi verbali figurativi? Caratterizzarlo come un oggetto estetico la cui materialità è linguistica sposta soltanto il problema; né basta aggiungere che la caratteristica di questo tipo di oggetti sarebbe « une intention, une visée de signification, mais sans que la clé de la signification soit donnée » (Culioli 1971: 72), perché ciò equivarrebbe a dire che, da un lato, vi è una presenza rilevante della jakobsoniana 'funzione poetica'¹⁵⁾ e che, dall'altro, si tratta di un linguaggio di connotazione riconosciuto come tale anche nell'eventuale ignoranza del contenuto connotato. Non basta perché non spiega il meccanismo di questi fenomeni.

Non sembra che esistano criteri tipologici assoluti per qualificare un discorso come letterario: l'individuazione, ad esempio, della nozione di 'chiusura/finitzza' (fr. *clôture*)¹⁶⁾ o di quella di 'non-referenzialità'¹⁷⁾ come caratteristiche ascrivibili al testo letterario non ha retto ad un più attento esame perché, oltre che caratteristiche non esclusive, non 'sufficienti', si sono rivelate anche caratteristiche non 'necessarie', la cui assenza non determina obbligatoriamente una mancanza di letterarietà. Più importanti si sono rivelate invece due altre caratteristiche: quella di (a) testo letterario come 'linguaggio di connotazione' e quella di (b) testo letterario come 'produttività'. Di esse si può dire perlomeno che, nel caso di (a), si tratta di una caratteristica necessaria e, nel caso di (b), di una condizione – se non necessaria – sufficiente. Il testo letterario sarebbe un linguaggio di connotazione, come dice Arrivé¹⁸⁾, in quanto doppiamente sottoposto alle strutture linguistiche: da un lato, come manifestazione di una lingua naturale e, dall'altro, in quanto costituisce esso stesso un linguaggio, cioè « una

categorizzazione, una creazione di oggetti e di relazioni tra questi oggetti »¹⁹). La nozione di connotazione, comune tuttavia ad altri linguaggi, pone allora il problema fondamentale dell'« identification des unités du second système et de leurs relations avec celles du premier, c'est-à-dire la langue naturelle » (Arrivé, 1969: 7). È a partire dalla nozione chomskyana di 'creatività governata dalle regole' (piano della competenza), opposta a quella di 'creatività che cambia le regole' (piano dell'esecuzione), che Arrivé può riformulare la nozione di 'testo come produttività', già kristeviana:

« Cette seconde forme de productivité est donc, en quelque sorte, la condition synchronique de l'évolution *diachronique*. On peut constater que le texte littéraire fonctionne à l'égard de certaines de ses unités (quel qu'en soit le plan) comme une diachronie » (Arrivé, 1973: 281).

Infatti, dice, questo carattere diacronico tocca non le unità – o almeno non immediatamente – bensì le relazioni che le reggono, ovverossia le regole: facendo funzionare il testo letterario come una produttività di sistemi di segni e facendone, allo stesso tempo, una 'diachronie achevée'²⁰.

Queste caratteristiche, ancorché non determinanti in modo assoluto, sembrano la base più consistente da cui si possa partire per affrontare la realizzazione del fenomeno semiotico della letterarietà. La letteratura sarebbe dunque un linguaggio, una semiotica connotativa – questo è vero – ma al limite ogni 'testo' o prodotto linguistico lo è, essendo la distinzione tra semiotiche denotative e semiotiche connotative solo un momento dell'analisi e non il fondamento di una tipologia di oggetti intrinsecamente diversi; caso mai si tratta di identificare dei *connotatori* appartenenti specificamente al discorso letterario invece che alla lingua comune²¹, e di analizzare le funzioni che li legano sul piano dell'espressione²².

La letterarietà non ci appare come una caratteristica intrinseca dell'oggetto, né – come forse sarebbe meglio dire – una costante dello spirito umano, bensì l'esito di « un confronto con una realtà necessariamente esterna, [...] in virtù del funzionamento sociale del testo » (Di Girolamo, 1978: 23): o, come direbbero Greimas e Courtés (1979: 214), una 'connotazione sociale' variabile secondo le culture e le epoche²³, che fa sì che la letteratura sia « l'ensemble des textes reçus comme littéraires dans une synchronie socio-culturelle donnée » (Arrivé, 1973: 272). Giustamente Di Girolamo (1978: 58) dice allora che « la prova della letterarietà di un testo consiste [...] nel suo risultare 'attuale' presso un'udienza, oltre i confini geografici e storici e al di là delle contingenze particolari in cui è stato prodotto ». Anche se ciò implica che, se questo carattere di 'attualità' permane, è perché permane anche una certa determinata nozione di letterarietà: con tutti i limiti, ma anche le possibilità (possibilità che un testo non considerato come letterario all'atto della sua produzione/apparizione lo sia in seguito, in un contesto socio-culturale diverso), che ciò com-

porta. Esercitandosi infatti l'attività di analisi semiotica non in vista di una conoscenza metafisica e ultima delle cose, bensì in vista di una conoscenza del mondo *hic et nunc*, questa conoscenza sarà condizionata dalle variazioni – o varianti – culturali: se non storica, cosa che non le pertiene, la conoscenza (meta)semiotica sarà però storicizzata. Vogliamo dire che il modello d'interpretazione che proporrà sarà sì sincronico, ma di una sincronia cosciente di appartenere a una diacronia non chiusa, e che non pretende – e non deve pretendere – di dimenticarlo per ipostatizzarsi in una validità che da generale voglia diventare assoluta: intanto, sul piano della (nostra) sincronia, la semiotica non può che rilevare, a nostro avviso, la pertinenza culturale per una tipologia dei discorsi dell'opposizione tra discorsi verbali e discorsi non-verbali prima, tra discorsi verbali figurativi e discorsi verbali non-figurativi poi, come categorizzazione preliminare²⁴). Il problema della scientificità dell'analisi letteraria è legato allora a quello della soggettività, della relatività culturale. Come dice Meschonnic (1970: 166): « il n'y a pas de littérature hors des oeuvres, ni hors d'un observateur (indéfiniment relatif selon l'époque et la culture) – tout contact avec un texte est un rapport entre un objet et un sujet, à l'intérieur d'une histoire, d'une idéologie [...] Reconnaître la relation objet-sujet ne renvoie pas à l'empirisme, mais au seul lieu possible d'une scientificité ». E, aggiunge, avremo non « scientificité constituée, impossible par le caractère même de son 'objet', mais procès de scientificité indéfiniment en cours, indéfiniment inachevé » (p. 168).

Necessità di un'analisi che sia testuale, di un'analisi che non si limiti al piano del contenuto, ma prenda in considerazione anche il piano dell'espressione nell'unità delle sue realizzazioni manifeste: si tratta di fare, come dice Segre (1977: 94), « una semiotica della creazione, che sarebbe appunto una semiotica tesa a spiegare come si arrivi a dare una significazione a gruppi di segni capaci di esprimerla ». Per farlo, ci sembra che l'analisi semiotica – quale praticata dalla scuola greimassiana e con le modalità cui abbiamo qui sopra accennato – vada integrata con un'analisi del piano testuale condotta a due diversi livelli: uno linguistico e uno retorico²⁵).

A livello linguistico, in primo luogo. Il piano della manifestazione testuale non può infatti realizzarsi che in una lingua naturale o – nel caso di testi linguisticamente 'devianti' – almeno a partire da una lingua naturale data. Non vediamo come sia possibile ricostituire correttamente la lingua (letteraria) messa in opera nel testo – lingua che è un sistema secondo, derivato – se non in relazione a un sistema linguistico iniziale²⁶). Questo non implica che lo stile sia uno 'scarto', produca o no 'straniamento'²⁷); va piuttosto considerato come una continuità, come « ce qui permet de reconnaître un auteur, de le distinguer, principe de choix à l'intérieur des possibilités de la langue, du vocabulaire, des formes grammaticales » (Butor, 1972: 42)²⁸). È dunque lo 'stile linguistico' del testo l'oggetto di questo livello dell'analisi che proponiamo: gli stili, dice Uspenskij²⁹), sono le varianti in cui si realizza un certo sistema più generale,

una specie di macrolinguaggio rispetto al quale essi costituiscono come dei micro-linguaggi; la varietà stilistica altro non è, per lui, che un fenomeno di poliglottismo inerente alla lingua stessa. La differenza, rispetto allo stile considerato nella lingua, è che lo stile linguistico dell'opera, del testo ci sembra doversi considerare piuttosto – a causa del suo ambito estremamente e forzatamente circoscritto – come un sistema chiuso invece che aperto³⁰). In ogni caso però di sistema si tratta: non si devono quindi solo individuare e studiare degli elementi di un sistema, bensì le relazioni tra gli elementi, il loro principio unificatore³¹): « c'est l'oeuvre qui fait le style et non le style l'oeuvre » (Meschonnic, 1970: 20). Come dice Segre (1969: 30), rifacendosi a una formula delle *Tesi del '29*: « Lo stile è [...] un fatto globale. Un testo artistico costituisce un vero e proprio sistema stilistico, in cui ogni parte ha una sua funzione in rapporto con le altre ».

Bisogna identificare, rispetto alla lingua che serve da 'macrolinguaggio', l'idioletto del testo: cioè gli elementi particolari del sistema linguistico dato che costituiscono – a livello fono–morfo–sintattico–lessicale – il sistema linguistico del testo stesso: « le choix même de tel ou tel style devient signifiant » (Uspenskij, 1968: 458). Si tratta di mettere a confronto la *parole* del testo con la *langue* standard, passando per l'idioletto dell'autore³²). Dice Bachtin (1968: 262):

« La stilistica deve fondarsi non solo e anzi *non tanto* sulla linguistica, quanto sulla metalinguistica, che studia la parola non nel sistema della lingua e non espunta dalla relazione dialogica col 'testo', ma appunto nella sfera della vera vita della parola »³³).

Ciò che è selezionato deve essere esaminato per vedere se comporta una significazione solo 'linguistica', da semiotica denotativa, o se ne comporta invece una di diversa, di peculiare. Le unità linguistiche in questione entrerebbero a far parte, in questo caso, anche di un altro sistema che è particolare: quello del testo considerato; più che unità linguistiche di valore generale – e dotate anche di una realizzazione concreta – avremo unità che sarà legittimo considerare ormai solo come unità del sistema testuale in esame, pena la loro riduzione, il loro snaturamento. Ciò comporta che neanche i valori connotativi – ad esempio, per la negazione, i possibili valori d'indeterminazione, rifiuto, assenza³⁴) – sono più i valori ultimi, il livello finale di significazione: essi entrano infatti in un sistema di relazioni che li trasforma e ne fa delle nuove unità di significazione, che sono quelle del testo considerato nella sua organizzazione complessiva, pur continuando a sussistere le unità del sistema linguistico di base.

Il livello retorico, dal canto suo, esige uno spostamento dell'ambito dell'analisi; bisogna infatti spostarsi dal livello della frase – sede dell'analisi dello 'stile linguistico' –, se si vuole fondare un'analisi del piano della manifestazione che l'abbracci, la comprenda tutta: un'analisi che, ogni volta che prenda in considerazione un elemento, lo faccia tenendo conto del sistema di relazioni

testuali realizzate in cui è preso. In questo caso, come dice Segre (1969: 22), i rapporti di opposizione, neutralizzazione, ecc... – analizzati nelle loro virtualità, al livello linguistico – « sono bloccati definitivamente ai nessi che han permesso di realizzare il contesto, e che vengono evidenziati attraverso una considerazione sinottica delle parti correlate del contesto stesso ». Ma, aggiunge Segre, questo tipo di rapporti continua a sussistere anche a questo livello: non si tratta più, però, di rapporti linguistici, quanto invece di rapporti ‘poetici’ (es.: rapporti tra immagini, momenti dell’azione, espedienti drammatici, ecc...). Questi rapporti fanno parte di « un’altra segmentazione, quella istituita dalla tecnica espositiva » (p. 33).

L’analisi condotta al livello linguistico considera, sostanzialmente, gli elementi in rapporto a due sistemi che sono immanenti, ma virtuali: virtuali sono infatti il sistema linguistico iniziale dato e il sistema linguistico idiolettale del testo. Caratteristica del livello del sistema retorico testuale è invece quella di darsi come esplicitamente realizzato e come ‘secondo’ rispetto al sistema linguistico idiolettale, che non è una costruzione del tutto originale, nuova, bensì il risultato di possibilità particolari – previste dal sistema linguistico di base – che si trovano poi, sole, ad essere sfruttate nel testo. Il sistema retorico testuale è invece la combinazione a livello transfrastico degli enunciati linguistici idiolettali: ci troviamo dinanzi, insomma, come dice Segre (1969: 21–2), da una parte ad un’analisi della « fisionomia linguistica (fattori attivi: le inclinazioni, la cultura, il gusto dello scrittore, che privilegiano certi tipi di parole o espressioni rispetto a certi altri, determinando il cosiddetto ‘linguaggio dello scrittore’) » e dall’altra ad un’analisi della « funzionalità specifica (fattore attivo: il calcolo dell’azione che ogni parte del discorso viene ad esercitare entro il contesto cui essa appartiene) ». Il sistema retorico delle ‘funzionalità specifiche’ è una vera costruzione nuova, particolare (qualsiasi sistema retorico lo è, salvo che appartenga a un genere letterario specifico e che, pertanto, cessi di essere una costruzione nuova, senza per questo cessare di essere particolare). Nota Segre (1969: 33) che gli elementi del sistema stilistico, retorico operano, in quanto elementi linguistici, « inseriti, uno ad uno, definitivamente, in un dato punto di un discorso di parole e frasi [...] come membri di sintagmi, esprimendo un discorso esplicito », d’altra parte operano anche « come membri del sistema stilistico, esprimendo un discorso implicito, che può continuare, integrare o persino contraddire quello esplicito »³⁵).

L’analisi della retorica della manifestazione testuale (possibile grazie a un’analisi linguistica preliminare), una volta integrata all’analisi del piano del contenuto manifestato e del piano del contenuto connotato, darebbe l’analisi semiotica del testo letterario che noi proponiamo: cioè un’analisi della significazione che abbracci il piano del contenuto e quello dell’espressione considerato a partire dalle sue manifestazioni, oltre alla significazione che risulta dall’interazione dei due piani:

« Il significato reale di un'opera letteraria è una struttura complessa in cui il contenuto semantico viene dimensionato, arricchito e precisato dalla calcolata interazione dei significanti » (Segre, 1969: 34)³⁶⁾.

Si domanda allora Blanchard³⁷⁾ a partire da che momento la decodifica di un livello di superficie specifico diventi una transcodifica integrativa a un livello profondo. Afferma infatti, basandosi sull'analisi di *Mateo Falcone* di Mérimée, che « au niveau du décodage, c'est l'identification par le lecteur d'une structure stylistique qui déclenche, le plus souvent indirectement, et par contraste, le sentiment d'un procès logique » (Blanchard, 1975: 308). Avverrebbe cioè – per il testo scritto e letterario – che « l'élaboration d'une logique des possibles narratifs n'a de sens que pour autant qu'elle reflète par contraste, et comme en miroir ou en *abysme*, la clôture des choix du scripteur au niveau de la forme de l'expression » (*ibid.*). Il risultato può essere, per esempio, una correlazione tra piano del contenuto e piano della manifestazione di questo tipo: a un cambiamento di azione (livello delle strutture semio-narrative) può essere correlato un passaggio dalla narrazione alla descrizione (strutture discorsive) e un passaggio (sul piano della manifestazione) dal tempo storico del *récit* a un tempo del discorso (o da un aspetto puntuale a uno durativo); oppure la correlazione può riguardare l'irruzione delle modalità dell'enunciazione: o un 'salto' stilistico – a livello della lingua del testo – provocato dall'apparizione del monologo interiore o del discorso indiretto libero, che implicano una variazione nel livello retorico del testo, per via dello spostamento del punto di vista narrativo in tal modo attuato.

Resta il problema dell'ordine da seguire nell'analisi dei piani della significazione: problema non trascurabile sia sul piano metodologico che su quello teorico. Blanchard³⁸⁾, pur sottolineando la necessità di integrare 'stilistica' e 'semiotica' in modo non banale – cioè non semplicemente giustapponendole – non ci sembra avanzare in fondo proposte veramente operative. Dal canto nostro ci limitiamo ad avanzare, schematicamente, un abbozzo di proposta che mira a sintetizzare e a ordinare, sul piano operativo, quanto fin qui esposto. Riteniamo che l'analisi potrebbe consistere, come prima fase, in un momento di analisi stilistico-linguistica, mirante alla definizione dell'idioletto del testo: momento che servirebbe a fondare l'analisi semiotica del piano del contenuto – quello denotato e, poi, quello connotato –, da condursi nei termini indicati dalla scuola greimassiana³⁹⁾. Quest'analisi dovrebbe essere successivamente integrata da un'analisi stilistico-retorica: successivamente perché quest'ultima ci sembra essere gerarchicamente superiore, dal momento che può modificare, sul piano retorico appunto, la costituzione semiotica 'primaria' della significazione. Il livello stilistico-retorico si darebbe – con prassi cronologicamente omologa, ma gerarchicamente invertita rispetto a quella che va a costituire il 'testo' onirico – come una specie di livello 'secondario': con la differenza che la verità della significazione, se di verità si può parlare, ha in questo caso sede

non nel livello primario, bensì in quello secondario, o meglio nell'interazione dei due⁴⁰⁾: la significazione globale del testo ci appare cioè imprescindibile dal piano della sua manifestazione.

(maggio–agosto 1980)

* Una prima versione di questo lavoro è stata presentata a Mme Sophie Fisher nel quadro del suo seminario 1979–80 (sui problemi dell'analisi linguistica) all'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi: partecipazione che è stata resa possibile da una borsa di studio concessami dal Ministère des Affaires Etrangères francese. Desidero qui ringraziare per le osservazioni e i consigli ricevuti Loredana Bolzan e Sophie Fisher, alla quale devo l'idea stessa di questo lavoro.

1) Cosa che, su un versante di 'critica', si nega come fa Meschonnic (1970: 152): « Il faut que la critique soit homogène à son objet ».

2) Ci riferiremo – in genere – a Meschonnic per estrapolazione: lo citeremo in modo 'parziale', condividendo sovente il punto di partenza delle sue formulazioni, senza però necessariamente condividere il punto di arrivo della sua teoria.

3) Vedi in proposito Meschonnic (1970: 168).

4) Come dice Coquet (1976: 66), riferendosi all'analisi delle modalità: « Guidés par la recherche d'un point de vue défini ou encore d'une pertinence, nous nous efforçons à la fois de développer un discours démonstratif et de produire une nouvelle connaissance ».

5) Citato in Segre (1969: 24).

6) Similmente – ma con prospettiva invertita – Segre (1969: 91) parla di « incremento di significazione che il tempo conferisce alle strutture del messaggio ». L'inversione di prospettiva – in un senso che va dalla significazione 'originaria' a quella 'contemporanea' – è in sintonia con la differente posizione epistemologico–operativa: si tratta qui, per lui, di 'critica semiologica' e non di 'semiotica (letteraria)'.

7) Questo è compito invece del ricercatore che compie un'analisi di critica semiologica.

8) La *materia* resta esclusa in quanto extrasemiotica: si tratta infatti della *sostanza* prima che venga 'informata' dalla *forma*. Resta da segnalare la presenza nel metalinguaggio greimasiano, rispetto alla fonte glossematica, di alcune differenze terminologiche e di alcune novità di applicazione dei termini.

9) Cfr. Greimas e Courtés (1979: 160) e Courtés (1976: 62); cfr. Greimas (1972: 14) per gli altri piani di articolazione del segno. Diamo qui i termini del metalinguaggio greimasiano in una traduzione provvisoria: la traduzione italiana del *Dictionnaire* è infatti ancora in preparazione.

10) Per un esempio: vedi Blanchard (1975: 311–2).

11) La tipologia greimasiana del discorso prevede una prima articolazione in discorsi verbali e non–verbali: questi ultimi comprendono, ad esempio, il 'discorso' gestuale, planare (come quello delle arti bidimensionali), spaziale (come quello dell'architettura), musicale. I discorsi verbali si suddividono a loro volta in d. verbali figurativi e non–figurativi. I d. verbali non–figurativi comprendono, ad esempio, il discorso scientifico, didattico, socio–politico; ai discorsi verbali figurativi sono invece ascrivibili il discorso letterario, etno–letterario, poetico e religioso: cfr. Greimas (1979: 14).

12) Citato in Meschonnic (1970: 149–50).

13) Secondo la nota formula di Hjelmslev – ripresa da Barthes e, più recentemente, da

E

Di Girolamo (1978: 11–23) – che vuole $\frac{E}{C}$, cioè: una semiotica connotativa è una semio-

C

tica il cui piano dell'Espressione è dato da una semiotica denotativa (data a sua volta da un piano dell'Espressione e da un piano del Contenuto).

¹⁴) In questo senso va anche l'osservazione di Arrivé (1973: 273) che rileva come una parte dello strutturalismo abbia ridotto il testo al *récit*, alla narratività.

¹⁵) Per una critica di questa funzione: vedi Di Girolamo (1978: 40-55).

¹⁶) Vedi in proposito Arrivé (1969: 5-6) e (1973: 276-8).

¹⁷) Vedi Arrivé (1969: 6-7), (1973: 274-5) e Di Girolamo (1978: 78-84).

¹⁸) Vedi Arrivé (1969: 7-10).

¹⁹) E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 83 (tr. it.: p. 101): citato in Arrivé (1969: 7).

²⁰) Vedi Arrivé (1969: 11): in particolare l'esempio tratto da *Ubu roi* di Jarry; v. anche Arrivé (1973: 281) per un esempio tratto da *L'étranger* di Camus.

²¹) Vedi Di Girolamo (1978: 16-23) che sottolinea anche, con Hjelmslev, che il problema dei connotatori specificamente letterari andrà visto all'interno di una metasemiotica che si gioverà del contributo di varie scienze (sociologia, psicologia, etnologia, ecc...), perché ci sarà bisogno dell'analisi delle 'materie del contenuto': analisi che non è di competenza della semiotica (letteraria).

²²) Ricorda Segre (1969: 73) che « i sistemi connotativi sono eminentemente formali: essi vengono messi in atto mediante un particolare uso o una particolare scelta dei segni linguistici che danno vita non ad altri segni, ma a simboli e ad icone, così da precisare e potenziare, magari contraddire, ma non annullare, i significati linguistici ».

²³) Si tratta anche della posizione di un formalista russo come Tynjanov (1968: 136-7), che dichiara che il sistema della letteratura « è prima di tutto il sistema delle funzioni della serie letteraria, nella sua incessante correlazione con le altre serie », quali la serie storica, quella sociale, ecc...

²⁴) Altro resta il problema del giudizio di valore, il quale può riconoscere – o meno – al testo identificato come 'letterario' uno statuto artistico, di 'opera d'arte'.

²⁵) È quello che sembra indicare anche Nef (1976: 59-60) quando, esaminando i livelli semiotici d'investimento del verosimile narrativo, vede un passaggio dalla sintassi profonda a quella di superficie e un ulteriore passaggio « aux discours et énoncés, dernière conversion qui est moins connue, et qui réclamerait une stylistique et une rhétorique, enveloppant un vraisemblable particulier, que nous laisserons de côté pour l'instant ».

²⁶) Segre (1969: 32) considera questa soluzione come inadeguata, « perché ci porta al di fuori del sistema stilistico costituito dall'opera, e ci prospetta un'antiorità ipotetica (le scelte offerte dalla *langue*) invece che un'antiorità reale (le scelte effettivamente operate dall'artista) ». Ora, se ciò può essere vero nei confronti di una 'critica semiologica' dell'opera, l'obiezione non ci sembra sostenibile nei confronti di un'analisi semiotica del testo: questa può sì, casomai, soffermarsi sull'opera ulteriormente – al fine di descriverla in modo più esaustivo – dopo avervi studiato l'attuazione del modello ipotetico da (in)validare e prima di rivolgersi all'esame delle nuove possibilità emerse dall'analisi: così facendo, però, perde di vista il criterio di pertinenza che si era dato: a meno che lo studio dell'antiorità 'reale', dell'intertestualità ristretta (relativa all'Autore) dell'opera non sia indirizzato verso il potenziamento del modello.

²⁷) Vedi Meschonnic (1970: 34-7).

²⁸) Questo al di là del fatto che sia, o meno, costituito da automatismi nati dal 'corpo' e dal passato dello scrittore, come dice Barthes (1953: 12).

²⁹) Vedi Uspenskij (1968: 449-52).

³⁰) Vedi Uspenskij (1968: 456).

³¹) Cfr. Meschonnic (1970: 15).

³²) Vedi in proposito Di Girolamo (1978: 31-9).

³³⁾ Avanziamo, ovviamente, delle riserve sulla scelta del termine 'metalinguistica'.

³⁴⁾ Vedi Culioli (1971: 69).

³⁵⁾ La nostra distinzione fra uno 'stile linguistico' e uno 'stile retorico' corrisponde, in un certo modo, alla doppia caratteristica dello stile individuata da Uspenskij (1968: 447-8), che consiste nel fatto di rappresentare qualcosa di COMUNE e qualcosa di PARTICOLARE allo stesso tempo, così come corrisponde anche alle nozioni chomskiane – cui abbiamo accennato sopra – di 'creatività governata dalle regole' (per il primo aspetto) e di 'creatività che cambia le regole' (per il secondo).

³⁶⁾ D'altronde, come ricorda Di Girolamo (1978: 71) citando Hjelsmlev, lo studio dell'espressione e lo studio del contenuto sono entrambi uno studio del rapporto fra espressione e contenuto.

³⁷⁾ Vedi Blanchard (1975: 304).

³⁸⁾ Vedi Blanchard (1975: 320).

³⁹⁾ Per una bibliografia sommaria della produzione della scuola greimassiana si veda « Langages » 43, 1976, pp. 123-4 e « Le Bulletin » 12, 1979, pp. 28-30.

⁴⁰⁾ Per es., un'isotopia stilistica di « ironia » può sovradeterminare tutto il discorso, modalizzandolo in modo 'veridittorio' diverso; si veda in proposito il nostro lavoro: *Il testo letterario e l'enunciazione (Appunti per una teoria semiotica)*, d'imminente pubblicazione (1982) su « Strumenti Critici ».

BIBLIOGRAFIA

- Arrivé, M. (1969) *Postulats pour la description linguistique des textes littéraires*, « Langue Française » 3, pp. 3-13.
- Arrivé, M. (1973) *La sémiotique littéraire*, in Pottier, B. (éd.) *Le langage*, Paris, Denoël, pp. 271-83.
- Bachtin, M. (1968) *Dostoevskij [Problemy poetiki Dostoevskogo, 1963]*, tr. it., Torino, Einaudi.
- Barthes, R. (1953) *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil (coll. « Points »).
- Blanchard, J. M. (1975) *Sémiostyles: le rituel de la littérature*, « Semiotica », 14: 4, pp. 297-328.
- Butor, M. (1972) *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard.
- Coquet, J.-Cl. (1976) *Les modalités du discours*, « Langages », 43, pp. 64-70.
- Courtés, J. (1976) *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette.
- Culioli, A. (1971) *Un linguiste devant la critique littéraire*, Conférence, Clermond-Ferrand (dans: *Quelques articles sur la théorie des opérations énonciatives*, recueil d'articles photocopiés, sans indications de lieu et de date d'édition).
- Di Girolamo, C. (1978) *Critica della letterarietà*, Milano, Il Saggiatore.
- Greimas, A. J. (1972) *Pour une théorie du discours poétique*, ds Greimas, A. J. (éd.) *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, pp. 5-24.
- Greimas, A. J. (1979) *Rapport d'activité du groupe sémio-linguistique 1977-78 et 1978-79*, « Le Bulletin », 12, pp. 6-35.
- Greimas, A. J. e Courtés, J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Meschonnic, H. (1970) *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard.
- Nef, F. (1976) *Le contrat énonciatif: de la grammaire narrative à l'énonciation*, ds Nef, F. (éd.) *Structures élémentaires de la signification*, Bruxelles, Ed. Complexes, pp. 58-66.

- Segre, C. (1969) *I segni e la critica*, Torino, Einaudi.
- Segre, C. (1977) *Semiotica, storia e cultura*, Padova, Liviana Ed.
- Tyanjanov, J. (1968) *L'evoluzione letteraria* [*O literaturnoj evoljucii*, Leningrado 1929],
in Todorov, T. (ed.) *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, pp. 125–43.
- Uspenskij, B. A. (1968) *Les problèmes sémiotiques du style à la lumière de la linguistique*,
« Information sur les sciences sociales », VII, 1, pp. 447–66.

MARIA TERESA DAL MONTE

ALLE ORIGINI DI DAS JUNGE WIEN:
« MODERNE DICHTUNG-MODERNE RUNDSCHAU »

(parte II)

VII. *Psicologia dell'arte e psicologia della critica.* L'auspicio, formulato dall'avanguardia culturale intorno al 1890, a « tornare alla psicologia », trova un interprete in uno dei critici più fini di *Moderne Dichtung-Moderne Rundschau*, Leo Berg ¹⁾. Fortemente influenzato da Nietzsche, non ne condivide tuttavia certe idiosincrasie in campo letterario, in primo luogo l'avversione totale e indiscriminata per il naturalismo. Proprio di questa corrente letteraria egli ritiene si possa acquisire da una prospettiva psicologica una visione più obiettiva, facendo cadere in primo luogo il mito dell'oggettività naturalista. Se per rilevare la soggettività del naturalismo come di qualsiasi espressione artistica Ola Hansson si richiamerà di lì ad un anno sulla *Freie Bühne* al zoliano « coin de la création vu à travers un tempérament » ²⁾, Berg sottolinea un fatto, che allora non era una verità lapalissiana, e cioè che anche il più rigoroso realista conseguente opera di necessità una selezione nella folla degli *Erlebnisse* ³⁾. Egli dimostra inoltre di aver intuito, al di là delle dichiarazioni programmatiche, l'essenza più autentica del naturalismo, che raffigurando la decadenza fisica e morale del proletariato e della piccola borghesia altro non è che un aspetto del decadentismo. Ma insieme il naturalismo ha per Berg un significato che trascende la rappresentazione della decadenza di determinate classi sociali. Esso decreta la morte dell'eroe, con cui il ruolo di protagonista passerebbe non volutamente ma necessariamente all'« halber Held », un piccolo uomo che non regge più a recitare la parte di Dio, annientato dal peso della sua miseria e della sua paura ⁴⁾. E a ciò ascrive principalmente l'insuccesso di questa corrente presso il pubblico. Berg si interessa non solo alla creazione poetica ma in egual misura all'artista e al destinatario, al fruitore dell'opera. L'arte moderna deprimerebbe e respingerebbe il grosso pubblico, non perché tratti temi più crudi e terrificanti che in passato, come dimostra sulla base di celebri esempi dall'antichità classica al romanticismo, ma perché è la coscienza del tempo, e ritrae uomini in cui ripugna

ai contemporanei rispecchiarsi, ch  si vedono in essi come sono e come non vorrebbero essere. Per l'artista di ogni scuola e di ogni tempo l'arte   infine da Berg intesa nietzscheanamente come « Neurose der Gesundheit » ⁵⁾, sublimazione e spiraglio sociale della nevrosi, poich  ci  che in essa viene oggettivato   « das Zuviel von Liebe und Gl ck, aber vor allem die Gefahren und die Krankheiten » ⁶⁾.   questa un'ottica cui sottopone l'intera vita spirituale. Se l'opera d'arte   un problema vitale soggettivo, un pericolo scampato, ogni ideologia, il panteismo, il cosmopolitismo, l'umanesimo gli appaiono a loro volta mezzi di difesa dell'io nei confronti di se medesimo e della societ . Coerentemente egli include in questo processo se stesso, il critico, ed esige una critica della critica o pi  precisamente una psicologia della critica, poich  essa   altrettanto arma a servizio della volont  di potenza, scudo di debolezze e frustrazioni. Se ogni problema critico rimanda dunque ad un altro all'infinito, un prospettivismo che scalza inesorabilmente ogni ultima certezza gli si rivela come la conquista e insieme la condanna dell'uomo moderno ⁷⁾.

VIII. « *Il saggio come forma d'arte* » ⁸⁾ di *Hugo von Hofmannsthal*. Se per Leo Berg uno scritto critico ci parla del suo autore non meno che del poeta preso in esame, nessuno pu  dire secondo Hofmannsthal pi  di quanto una poesia stessa non dica ⁹⁾. All'impossibile esegesi egli oppone l'alternativa del silenzio o implicitamente di un'interpretazione che sia a sua volta poesia. Il 23 dicembre 1892 scrive a Schnitzler di essere riuscito a mettere insieme a fatica cinquanta righe intorno all'*Anatol*, ed attribuisce la pena che ci  gli   costato al fatto di conoscere tanto bene l'opera da misurare l'inadeguatezza di qualsiasi tentativo critico ¹⁰⁾. Queste cinquanta righe non sono mai state pubblicate. Ma gi  allora egli aveva composto il prologo in versi, squisita espressione della lettura tutta hofmannsthaliana dell'*Anatol*.   sulla base di questa posizione teorica, l'impossibilit  dell'esegesi critica, esposta in maniera paradigmatica nel 1896 in *Poesie und Leben*, articolo che Schnitzler legger  come si legge una bella poesia ¹¹⁾, che nasce gi  su *Moderne Rundschau* « il saggio come forma d'arte » di Hofmannsthal. All'esigenza di una critica della critica, espressa da Berg, sembrerebbe accompagnarsi il postulato della morte della critica. E se materia della poesia sono le parole, la forma « d.h. nichts  usserliches, sondern jenes tief Erregende in Mass und Klang wodurch zu allen Zeiten die Urspr nglichen, die Meister sich von den Nachfahren, den K nstlern zweiter Ordnung unterschieden haben » ¹²⁾, lo stile aforistico dei suoi primi articoli, fuoco d'artificio di brillanti metafore e di citazioni colte, concilia esigenze speculative ed estetiche evocando la *Stimmung* di un'opera, di un'epoca, sia essa il decadentismo francese o l'et  vittoriana, con la magia di una lingua ora preziosa ora spoglia ¹³⁾.

Nella recensione al proprio dramma *Die Mutter Bahr* ritiene di trovarsi di

fronte al primo esempio di critica tedesca che si adegui al livello di quella francese, o meglio di averne scoperto l'originale traduzione austriaca non per proposito ma per felice istinto. « ... endlich ein Psychologe und Psychagoge. Und das alles in der leichten, ungesuchten, gern ein wenig ironischen Anmut des Lemaître » è l'annuncio che dà nel gennaio 1892 sul primo numero della *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit*, che segna la cessazione dell'esistenza autonoma dell'organo letterario austriaco, quasi esso avesse ormai esaurito il suo compito. Loris rappresenta per Bahr un punto fermo, la fine dello sperimentalismo della *Moderne*.

Il simbolismo decadentistico con cui Hofmannsthal « supera » il naturalismo è fin dall'inizio, come conferma la sua produzione saggistica, consapevole autocritica. Si tratta di un atteggiamento non dissimile da quello di Bourget e Nietzsche che partecipano della sensibilità decadente e insieme ne sono critici sottili e spietati. L'alternarsi in Hofmannsthal, con un ritmo quasi regolare di sistole e diastole, di condanna e ammirazione, distacco e partecipazione, è tentativo di obiettività critica e insieme gioco sottile che dissimula la posizione di fondo dell'autore. Quando sembra identificarsi con un personaggio, se ne discosta all'improvviso, ma, si può esserne certi, mai in maniera definitiva. Amiel ¹⁴⁾ è delineato sulla scia di Bourget come un rappresentante della generazione che già vive le lacerazioni dei contemporanei, un esempio di schopenhaueriana volontà debole e malata, di spirito che si condanna all'inazione e uccide la vita con un'autoanalisi corrosiva. L'autore degli *Essais de psychologie contemporaine*, cui Hofmannsthal guarda, non fa il processo al « vecchio psicologismo », né esige una psicologia della critica, ma mette sotto accusa la psicologia: se ogni equilibrio interiore, la vita stessa « riposa su una base di incoscienza » ¹⁵⁾, l'analisi dell'inconscio rischia di avere come conseguenza la morte dell'io. Alla sua dissoluzione contribuirebbe il gusto che Hofmannsthal giudica squisitamente francese dell'autoanalisi e della dissezione intima ¹⁶⁾, ed è dai « dissecteurs de conscience » e dagli « analystes du moi », in particolare da Bourget, che egli deriva la teoria dell'eccesso di autocoscienza come primo fattore del decadentismo dei moderni.

Se la volontà sembrava a Nietzsche più malata là dove la cultura aveva raggiunto il grado estremo di raffinatezza, vale a dire in Francia, meno in Germania, meno ancora in Inghilterra, ad Amiel Hofmannsthal contrappone su *Moderne Rundschau* la « eiserne Willenskraft » ¹⁷⁾ di un tipico rappresentante dell'età vittoriana, campione di una vita d'azione, guidata dalla sicurezza infallibile degli istinti. L'autore che come pochi rappresenta il passaggio, sancito da Bahr, dagli *états de chose* agli *états d'âme* esalta nel saggio, che ha per tema la biografia di Lord Oliphant, i *facts*. Un artista consumato, che odia le biografie, prende in considerazione un'opera men che mediocre perché in essa c'è « ... Englands Geist... mit seinem Reichtum und seiner Beschränktheit, entbehrend der höchsten Höhen und der tiefsten Tiefen » ¹⁸⁾, l'aurea mediocritas che è

misura e presupposto della vita stessa. Anche mediante i suoi scritti il lord inglese vuole agire e non esporre verità soggettive con splendide immagini¹⁹⁾, rifiuto analogo a quello del poeta auspicato da Brahm nell'introduzione programmatica alla *Freie Bühne*, che nulla vuole « occultare » o « abbellire ». È questo un altro aspetto dell'autocritica di Hofmannsthal, che affronta il problema del valore etico dell'attività letteraria. La sua posizione si paleserà a pieno in *Poesie und Leben* e più tardi nel *Gespräch über Gedichte*²⁰⁾, in cui metafore e simboli si definiscono cifre con cui egli circoscrive una realtà altrimenti ineflabile, ma una risposta è già rappresentata dai primi personalissimi « saggi artistici ».

Se il vitalissimo Lord Oliphant, l'opposto dell'esteta squisito del tipo di Swinburne e Pater, cui andrà in seguito l'attenzione di Hofmannsthal, anche dopo il rivolgimento spirituale che ne fa un mistico, resta un uomo d'azione a servizio della comunità, il cui scopo è « das Leben zu leben », il Barrès hofmannsthaliano di *Le Culte du Moi*, innegabile autorispecchiamento pur né compiaciuto né acritico, è il « filosofo » della tragedia dell'io moderno che perduta la fede manca di un centro, un mistico senza misticismo che non cerca Dio ma l'unità dell'io²¹⁾. La letteratura tedesca del tempo, un tardo naturalismo, fagocitato ben presto dagli « ismen » della *Neu-Romantik*, nel senso estensivo conferito alla parola da Lublinski²²⁾, è oggetto degli strali di Hofmannsthal nella recensione al dramma *Die Mutter*. Egli lo paragona infatti in maniera quanto mai pregnante ad un bambino che da « umile e pieno di speranze » è divenuto nel giro di poco tempo « malato, nervoso e febbricitante ». Nell'opera di Bahr, condotta a freddo come un gioco o un esperimento, condanna una poesia dilettantesca che vuole realizzare artificiosi chimismi quali l'unità di « Epik der Strasse » e « Lyrik des Traumes »²³⁾. Poiché la grande poesia non può nascere e a sua volta essere compresa col superficiale orecchiamento di modelli stranieri, sulla base di un'estetica ridotta a formule additive, egli giudica *Die Mutter* non vera, non viva. Il Bahr, che Hofmannsthal rivela su *Moderne Rundschau* di amare, è invece lo spirito inquieto che errava oltre i confini dell'Europa all'epoca della composizione dell'articolo *Die Moderne*, simbolo dell'incoerenza e della molteplicità della vita, di un'arte per eccellenza all'insegna di un'eternamente mutevole e per questo tanto più autentica verità soggettiva. La conoscenza dell'io che egli pone alla base della vera arte ha bisogno del mondo, ma nel senso di Philippe²⁴⁾, vale a dire non come l'altro da sé, bensì quale campo di proiezione. L'autocritica di Hofmannsthal, rispecchiata dai primi saggi, è dunque fundamentalmente una dialettica all'interno del proprio « estetismo »: le posizioni « altre » vengono considerate aggirandole.

IX. *Das Junge Skandinavien*. Bahr ha scritto di aver ricevuto *Das Junge Wien* dalle mani di Ibsen²⁵⁾. E se ogni corrente della *Moderne* ha una sua guida

ideale, si può pensare che il gruppo austriaco abbia eletto a tale ruolo il drammaturgo norvegese. Ciò è vero, a stare alle dichiarazioni di Hofmannsthal, se si precisa che egli è apparso loro per lo meno agli inizi soprattutto un maestro di vita e anche in campo poetico non più che uno stimolo all'autorealizzazione²⁶⁾. L'affermazione di Bahr sarebbe quindi da intendersi nel senso che la presenza nell'aprile 1891 alla prima dei *Kronpräsidenten* al Burgtheater degli *Jungwiener*, di cui egli stesso ha tenuto a rilevare l'indipendenza da qualsiasi modello, asurge a simbolo della ricerca e della conferma della loro stessa vocazione poetica. Illuminati dall'arte di Ibsen, secondo le parole di Dörmann e di Specht²⁷⁾, essi acquistano la fede nella propria missione e creatività, posseduta dallo scaldo *Jätli*. Nei versi celebrativi dei due *Jungwiener*, pubblicati su *Moderne Rundschau*, Ibsen è infatti una luce che prevale sulle tenebre della notte e squarcia le nubi nere del cielo tempestoso. Si tratta di una metafora, suggestiva quanto vaga, non infrequente in quegli anni nella caratterizzazione del novatore, riferita da altri a Nietzsche o con meno lirismo dai primi naturalisti a Zola. L'Ibsen di Dörmann²⁸⁾ sembra essere in verità quello inesorabile di *Brand*, riletto da un socialista che insieme conosce e ammira Zarathustra, mentre ci si sarebbe attesi che all'autore delle morbose liriche di *Neurotica* dovesse essere ben più affine *Hedda Gabler*, che sogna di morire in bellezza. La voce potente che annuncia agli uomini del suo tempo l'alba di una nuova umanità si confonde sulle pagine della rivista austriaca con il vuoto pathos di voci analoghe di autori minori. Innegabili affinità elettive verranno rilevate tuttavia di lì a pochi anni dallo stesso Hofmannsthal, che nel 1893 acquisisce il drammaturgo norvegese al simbolismo decadente quale creatore di figure umbratili che « denken übers Denken, fühlen sich fühlen und treiben Autopsychologie »²⁹⁾, riducibili fondamentalmente ad un solo personaggio, ad un solo io, quello del poeta.

Nella sua attualità più bruciante e angosciata la *Moderne* scandinava compare piuttosto sulla rivista di E. M. Kafka con Ola Hansson e Strindberg, due rappresentanti di *Das Junge Skandinavien*, che si impone agli austriaci in quanto esempio di superamento del naturalismo, analogo a quello francese, ma condotto in maniera indipendente e originale³⁰⁾. Di Strindberg appaiono su *Moderne Rundschau* i due atti unici *Gläubiger* e *Samum*³¹⁾, il primo dei quali si ascrive generalmente alla produzione naturalista dello scrittore, anche se ben poco risponde ai canoni del naturalismo in questa commedia quasi totalmente priva di indicazioni ambientali ed essenziale fino allo schematismo. Con *Samum* e con *Am offenen Meer*, il più recente dei suoi romanzi, al quale soprattutto va l'interesse dei critici austriaci della rivista, si fa invece di solito iniziare il periodo romantico-simbolista di Strindberg. In realtà *Gläubiger* e *Samum* sono accomunati dal tema dell'omicidio per forza di suggestione, esempio significativo di arte degli *états d'âme* realizzata dal « nuovo psicologo »³²⁾ Strindberg. Qui l'assassinio non è infatti azione concreta e violenta, pur con le emozioni profonde cui si accompagna, come in *Thérèse Raquin* o nella *Bête humaine*,

ma omicidio psichico condotto con fredda predeterminazione, tanto più crudele in quanto la vittima è sottoposta ad una lunga, estenuante tortura psicologica. La psicofisica, assurta al rango di scienza, che Bahr e Ola Hansson pongono alla base della conoscenza ormai senza confini dell'uomo che informerebbe la poesia del loro tempo, diviene in maniera paradigmatica in *Samum* arma potente e sottile per l'annientamento dell'uomo stesso. Alla guarigione operata dallo spirito in cui credono gli *Jungwiener* amici di Freud, si contrappone il tragico risvolto negativo della distruzione della vita mediante lo spirito. L'interesse di Strindberg per la suggestione e l'ipnosi è sottolineato dai critici che recensiscono su *Moderne Rundschau*³³⁾ il suo ultimo romanzo *Am offenen Meer*. Passato secondo Erich Holm da una fase socialista ad una « psicologica », da socialdemocratico ad aristocratico dello spirito, egli è ascritto all'epoca di transizione all'insegna di un'evoluzione analoga a quella da Marx a Nietzsche, vissuta da più di un naturalista tedesco. È in particolare Marie Herzfeld, mediatrice degli autori dell'estremo nord nel mondo culturale tedesco che interpreta *Am offenen Meer* in chiave nietzscheana³⁴⁾ e insieme non manca di scorgere in Axel Borg, personaggio dai nervi delicati, che si pasce di impressioni ed ha un'esigenza vitale di vivere in ambienti raffinati, l'esteta di fine secolo. Né si può negare che il suo individualismo sfrenato, la sua concezione della vita intesa in ogni espressione quale volontà di potenza, siano privi di tratti nietzscheani. Ma la Herzfeld giunge a vedere nella fine di Borg, cui si addicerebbero le parole di Zarathustra: « O meine Brüder! Wer ein Erstling ist, wird immer geopfert », una sorta di ultima ora gloriosa, foriera del sorgere di uomini nuovi. Del superuomo di fine secolo, che il deserto degli affetti cui si relega porta ad una progressiva decadenza interiore ed esteriore e alle soglie della follia, è rappresentato in realtà nell'opera di Strindberg il totale fallimento, all'origine del quale è l'orgoglioso proposito di restare coerente ai dettami di una intelligenza superiore e della razionalità più rigorosa, l'aspirazione a vivere prescindendo dalle leggi della vita³⁵⁾.

Se nel piccolo universo di *Moderne Dichtung – Moderne Rundschau* Strindberg si erge come un gigante solitario, o per usare un'immagine tratta dal suo ultimo libro, come un'isola, perfettamente inserito nel clima della « neue Psychologie » è invece il connazionale Ola Hansson, un autore oggi quasi dimenticato che della *Moderne* ha rappresentato per i contemporanei la quintessenza. Perfino un critico sottile ed esigente come Hofmannsthal ricercava i suoi scritti sulla *Freie Bühne* « per versare lacrime di gioia »³⁶⁾. Poeta e critico egli stesso, Hansson ha teorizzato una nuova poesia « psicofisiologica », espressione dell'io potenziato, « Divination des Centralen in ihm selbst »³⁷⁾. Tale potenziamento dell'individualità non significa tuttavia accrescimento vitale, bensì conduce al solipsismo, all'autodistruzione. L'io diviene un universo a sé o, come scrive Przysbyszewski, « un mondo tutto chiuso al quale nessun ponte e nessun adito conduce, « non sente che i propri stati d'animo, non vede che le immagini cen-

trali di suoni e la sua causalità è solo il complesso delle sue condizioni psichiche e delle sue sensazioni »³⁸⁾. Il soggetto del rinnovato « criticismo idealistico » di Prszybyszewski si rivela una tragica monade, la quale privata di un interlocutore cerca salvezza nel sogno ad occhi aperti, evade nell'allucinazione. Il protagonista di *Die Pfauenschweife*³⁹⁾ chiede alleanza contro l'altro da sé, il « profanum vulgus », a mostruosi fantasmi della sua mente, alimentati dall'afa estiva che grava sulla pianura deserta. Matrice della poesia di Hansson è per Prszybyszewski, non a caso, il silenzioso e uniforme bassopiano di Schonen, in cui « non c'è nulla che possa comunque colpire il cervello e deviare l'attenzione tutta rivolta verso la vita interiore », un paese il cui abitante « vede senza vedere » e l'io si fa spettatore di se stesso⁴⁰⁾. Se Bahr ha presentato la « neue Psychologie » come estetica non ancora realizzata poeticamente, Prszybyszewski scrive uno dei due saggi contenuti in *La psicologia dell'individuo* a posteriori sulla base dell'opera di Hansson, il cui ricordo è affidato oggi in gran parte a questo breve, significativo scritto. Di un poeta caduto nell'oblio e che tanto interesse seppe destare presso i contemporanei si sarebbe tentati di pensare che manchi di quella dose di inattualità la quale permette ad un autore veramente grande di durare nel tempo. Espressionistica, « kafkiana » è invece la descrizione dell'annientamento dell'individuo nella società massificata che l'artista più « moderno », dotato come nessuno di nervi sensibili, secondo Bahr e Prszybyszewski, fa in *Spukbild*⁴¹⁾ sullo sfondo di una grande città, che una spessa coltre di neve ha immerso in un sinistro silenzio, tanto più sinistro in quanto i congegni della « macchina gigantesca della vita » continuano a muoversi senza posa. Rivisitata nei suoi rappresentanti non più celebri, la *Moderne* può rivelare una persistente, sorprendente attualità.

X. *Das Junge Wien*. Il superamento del naturalismo, passaggio « vom Bilde des rings um uns zur Beichte des tief in uns, von dem *rendu de choses visibles nach den intérieurs d'âme* », si realizza in maniera non meno emblematica in alcuni studi e schizzi di autori austriaci⁴²⁾ nei quali la problematica esistenziale del protagonista si accentra esclusivamente sul sentimento amoroso. In *Liebe?*⁴³⁾ dello *Jungwiener* Gustav Schwarzkopf, è in primo piano l'*intérieur d'âme*: la protagonista fa l'analisi della propria vita intima. La problematica di fondo, l'insoddisfazione di una giovane donna della buona borghesia che ha contratto un matrimonio di convenienza e non ha mai conosciuto l'amore, potrebbe essere quella delle isteriche freudiane della Vienna di fine secolo. Ma nulla di isterico è in questa formidabile razionalizzatrice dei propri turbamenti, la quale travolta da un'improvvisa passione che la porta sull'orlo del suicidio, non le permette di pensare ad altro né di esprimersi con coerenza intorno ad argomenti banali, tiene pur tuttavia un diario in cui annota con acuta introspezione le proprie sensazioni e insieme ne fa la diagnosi⁴⁴⁾. Si tratta di un dolo-

roso smascheramento intimo, operato a livello profondo da una lucida vivisezionatrice della propria anima, consapevole che l'amore ha bisogno prima di tutto per nascere dell'intima disponibilità ad amare⁴⁵⁾. Il prospettivismo e il relativismo coinvolgono il più intimo dei sentimenti e lo smitizzano in una sorta di rapporti funzionali di tipo machiano. Non ci troviamo tuttavia di fronte al personaggio estetizzante e passivo che si guarda vivere, analizza sterilmente le reazioni dei suoi nervi ipersensibili, ma non impedisce, ove essa incomba, la tragedia. L'autoanalisi si rivela per la protagonista liberatoria; lo psicologismo, cui è improntata la narrazione, è « Heilung durch den Geist »⁴⁶⁾ nel senso di Freud, fattore di salvezza e non corresponsabile della dissoluzione dell'io come per Bourget ed Hofmannsthal⁴⁷⁾.

È ancora l'amore che assorbe, paralizzando ogni sua altra facoltà, la figura maschile, forse un poeta, di cui Felix Salten registra con sottile minuzia la nuance del pensiero e del sentimento⁴⁸⁾. La gelosia che lo angoscia nasce dal tarlo della riflessione che gli impedisce di abbandonarsi all'amore e alla vita e dalla convinzione dell'impossibilità costituzionale della donna, macchiata da un peccato originale inestinguibile, come la definisce con biblica implacabilità il protagonista di Salten, di essere fedele. Il mondo circostante, escluso rigorosamente dalla narrazione, si impone quindi indirettamente con la forza della mentalità e dei pregiudizi diffusi nella Vienna di fine secolo.

Nei riguardi di un sentimento misterioso e incoercibile come l'amore Schnitzler sancisce l'impotenza della scienza o l'intercommutabilità di scienza e magia. Se in uno schizzo risalente agli anni '90 Anatol sperava di cancellare il ricordo delle passioni trascorse della sua donna mediante una sostanza chimica⁴⁹⁾, il suo *Lebemann* cerca, in alternativa ai miracoli della scienza moderna, l'elisir della fedeltà⁵⁰⁾, destinato a rivelarsi beffardamente una pozione mortale, in un oriente da fiaba. Ma proprio la veste fiabesca di *Die drei Elixire* non piaceva nel 1892 a Bölsche⁵¹⁾, allora direttore della *Freie Bühne*, che non trovava la novella « attuale » quanto *Der Sohn*. Se Schnitzler è indubbiamente l'autore che per determinanti matrici culturali e per molti aspetti della sua opera non solo si situa senza contrasti accanto ai naturalisti della *Menagerie* di E. M. Kafka, ma a volte a ben maggiore ragione può essere definito tale, il successo ottenuto negli ambienti naturalisti berlinesi da questo racconto a discapito dei *Drei Elixire* unisce e insieme significativamente divide *Jungwiener* e *Jüngstdeutsche*. Un capitolo a parte, ma non per questo meno significativo, è costituito dall'ammirazione reciproca e dalle affinità elettive che lo legavano ad Otto Brahm, di cui era insieme ad Hauptmann l'autore tedesco preferito. Altrimenti Schnitzler ha fondamentalmente per la grande maggioranza dei contemporanei due volti, che sono due scorci limitativi della sua vera personalità poetica. Lo Schnitzler « naturalista » e attuale suscitava i più fervidi consensi di autori del tipo di Bölsche, mentre sia Kraus che lo stesso Bahr nell'ultimo decennio del secolo vedevano nel poeta di Anatol il creatore di estenuate figure

decadenti. Ma anche a chi nei confronti della sua restante produzione sopravvalutava *Der Sohn*, il cui tema e solo le ultime tre righe, erano giudicate dallo stesso Hofmannsthal squisitamente 1892⁵²⁾, Schnitzler rimproverava di aver capito i particolari e non l'autentica atmosfera di fondo della sua opera⁵³⁾ e rimpiangeva con l'amico che essi non avessero una rivista propria. Nel 1892 aveva infatti cessato le pubblicazioni l'organo della *Moderne* austriaca in cui erano apparsi i due episodi di Anatol destinati ad aprire e a chiudere il ciclo⁵⁴⁾ e *Reichtum*⁵⁵⁾.

Della Vienna della fine degli anni '80, in cui nacque *Anatol*, l'autore ha evocato l'atmosfera « nicht sehr rein und erquicklich »⁵⁶⁾ quando Lueger arringava la folla e i facili amori con la ragazza di periferia rappresentavano per la classe borghese una piacevole evasione da brucianti questioni politiche. Sulla psiche decadente di un personaggio del cui mondo aveva vissuto i torbidi retroscena e gustato senza riserve le ambigue dolcezze, quella successione di brevi e squallidi amori che sembrano passare nell'opera, resi piccanti o ingentiliti dalla *pointe* brillante, Schnitzler esercita il suo bisturi. Se il *Lebemann* austriaco sembra essere l'edizione innocua e bonaria dei *Viveurs* di Lavedan, la cui maschera è « paura della morte »⁵⁷⁾, la gaia malinconia⁵⁸⁾ di Anatol nasconde una realtà più amara e complessa di quella di Lavedan e di Halévy, da cui Schnitzler ha ricavato non molto di più che la forma esteriore della « novella dialogata ». Gli effimeri amori di Anatol sono più che un'alternativa-evasione ad un confronto con la situazione storica del tempo. Sono infatti spia di un'auto-coscienza turbata, non rafforzano, ma costituiscono la sua identità⁵⁹⁾. La stessa incapacità di dimenticare che lo condanna inesorabilmente a trascinare con sé il fardello di tutti gli amori passati è caratteristica di un personaggio per cui il tempo è divenuto spazio. Bahr giudicava in quegli anni Schnitzler poeta dei mezzi toni, negato a rappresentare la forza delle passioni e la violenza delle emozioni, perché non capiva che Anatol, alla ricerca del proprio io, è per la sua stessa costituzione psichica incapace di grande amore.

Il dissezionatore dell'anima decadente demistifica il potere delle proprie armi, dotandone il suo personaggio. Che il *Lebemann* austriaco pratici l'ipnosi, sembra fare di lui un « moderno » aperto agli ultimi sviluppi della scienza, come postulavano i naturalisti. Ma se durante la composizione dell'opera Schnitzler aveva risolto brillantemente alcuni casi di afonia funzionale grazie alla terapia ipnotica, il protagonista vorrebbe applicarla a se stesso e nella misura in cui ciò non è possibile, non la ritiene ancora sfruttata appieno scientificamente. Conferendo ad Anatol doti ipnotiche, Schnitzler gli dà uno strumento con cui egli non rivela altro che la propria labilità psichica. Il procedimento dell'ipnosi non gli serve per conoscere la verità ma per rimuoverla e salvare le proprie illusioni. A chi condannava l'egotismo, Barrès replicava del resto che il primo imperativo è quello di esistere e che si possono prendere in considerazione gli altri solo una volta che si sia padroni di sé⁶⁰⁾.

Come gli innumerevoli amori di Anatol sono già segnati al loro nascere dai presagi della fine, alla scomparsa o alla perdita di mordente polemico della questione sociale si sostituisce nella produzione degli *Jungwiener* lo spettro ossessivo della morte, costante sinistro risvolto di un mondo apparentemente vacuo e ap problematico. Un tema cardine dell'ultimo « ismo » trova concreta rispondenza in una situazione storica. Il motivo squisitamente simbolista della morte trapassa nella loro opera, incentivato dal senso di disfacimento che incombe sulla compagine asburgica. Nelle metafore della vita come sogno e della vita come teatro, nel binomio amore–morte, il barocco rivive arricchendosi di nuove valenze attraverso il medium della psicologia e della psicanalisi. La tradizione, attualizzata e reinterpretata dalla *Moderne* austriaca, offre senza forzature temi e moduli stilistici in naturale consonanza con la problematica *fin de siècle*.

Su *Moderne Rundschau* l'eredità barocca è tangibile nella poesia di Salten *Mephistophela* ⁶¹⁾, in cui l'amante vorrebbe dissepellire, quale memento mori, il teschio sinistramente ghignante di una *femme fatale*. Ma anche del rococò si coglie il fondo tragico. Prima ancora che Hofmannsthal trasponesse il mondo dell'*Anatol*, « böser Dinge hübsche Formel, Agonien, Episoden », nel settecento teresiano, in un proclama ai viennesi ⁶²⁾, di cui è probabilmente autore lo stesso Salten, originato da una polemica intorno all'artista che avrebbe dovuto erigere il monumento a Mozart, la scelta di Victor Tilgner, celebre per i suoi puttini e per i sensuali gruppi barocchi da giardino, suscita l'obiezione che il musicista non è solo l'autore della *Entführung aus dem Serail*, ma anche del *Requiem*. Salten o chi per lui ha in mente certo il Mozart turbato da presagi di morte, quale Mörike lo ha descritto mirabilmente in viaggio per Praga, poche settimane dopo la composizione della musica per le ultime scene del *Don Giovanni*. Nell'opera più mozartiana di Hofmannsthal, il *Rosenkavalier*, c'è del resto la trasposizione dello spirito delle *Terzinen. Über Vergänglichkeit*.

Ben più che in *Anatol* l'amore è funzionalizzato alla problematica dell'unità dell'io nella produzione hofmannsthaliana che appare a cominciare dal 1891 su *Moderne Rundschau* ⁶³⁾. In *Gestern*, che vede la luce sulla rivista austriaca, tale problematica trova ulteriore oggettivazione, come ha osservato Szondi ⁶⁴⁾, e da questo momento viene demandata al dramma, scomparendo dalla lirica, in cui il poeta non farà più sentire la sua voce in prima persona. Nel sonetto *Frage* il tu non è un partner amoroso, ma l'io si sdoppia per creare un interlocutore fittizio cui esprime in una serie di interrogativi, destinati a rimanere senza risposta, la sua angoscia esistenziale. Anche in *Gestern* il soggetto, considerato in relazione al tempo ⁶⁵⁾, ha come misura l'amore; è infatti il sentimento amoroso deluso a dar consistenza all'ieri dell'impressionista, il quale credeva di poter vivere solo nell'istante. Ad Arlette, che non sente più di essere la stessa che il giorno prima ha tradito, si attaglia per eccellenza un'affermazione delle *Aufzeichnungen* che a sua volta sembra di Mach: « Mein Ich von

gestern geht mich so wenig an, wie das Ich Napoleons oder Goethes »⁶⁶). Tutta hofmannsthaliana è invece in *Gestern* l'angoscia che sotto la maschera dell'edonismo accompagna il dissolversi impressionistico dell'io e lo spregio dell'attualità che gli fa dar vesti cinquecentesche ad un personaggio in cui i contemporanei, come testimonia la Herzfeld⁶⁷), non vedevano l'individuo rinascimentale ma l'egotista barresiano⁶⁸). Il relativismo gnoseologico di Hofmannsthal sembra toccare la sua punta estrema in *Sünde des Lebens*, dove alla condanna al silenzio dell'esegeta egli antepone quella del poeta stesso, poiché la poesia muore già nel suo spirito e ancor prima di prender forma gli è divenuta estranea. Metafora della mendacità del linguaggio, tema non meno di *Frage* e di *Gestern*, è qui il movimento circolare delle parole, che recepite in mille modi diversi descrivono cerchi senza fine. Ma ancora una volta il giovane Hofmannsthal oppone all'autocritica paralizzante e dissolutrice un'alternativa vitalistica rappresentata questa volta dall'accettazione della menzogna e del peccato come elemento imprescindibile della darwinistica lotta per l'esistenza, dall'aspirazione ad adeguarsi al dionisiaco « girotondo della vita », rigenerando il proprio spirito stanco come arbusto che per sopravvivere non tema di sottrarre ad altri preziose linfe. Se egli stesso ha definito *Sünde des Lebens*, non priva di echi nietzscheani, una poesia filosofica⁶⁹), al suo saggio « come forma d'arte » fa dunque da pendant su *Moderne Rundschau* una poesia intessuta di lirismo e di riflessione⁷⁰).

XI. *A proposito di un bilancio culturale di Bahr*⁷¹). Bahr fa di *Moderne Dichtung* una sorta di pietra miliare della letteratura, quando a fine secolo la prende come punto di partenza di un ampio consuntivo della vita culturale dell'impero asburgico. La verifica della realizzazione delle mete, che egli ed E. M. Kafka si sarebbero posti nel 1889 e che pur nell'alveo della tradizione avrebbero dovuto portare alla creazione di un'arte autenticamente austriaca, è incentivo ad un esame critico della cultura del paese, in particolare della figura del poeta e dei suoi rapporti col pubblico. In realtà Bahr proietta sulla poesia austriaca nel suo complesso caratteristiche precipue degli *Jungwiener*. Si tratta fondamentalmente quindi di autocritica, di un processo a se stessi e di un anelito all'autosuperamento di cui dall'epoca della fondazione di *Moderne Dichtung* si può solo constatare nel corso di un decennio il fallimento progressivo, con la sola eccezione costituita dal sorgere di una produzione poetica di alta qualità, non tanto di una letteratura austriaca o europea, quanto di una letteratura di livello europeo. A Bahr e a E. M. Kafka l'arte appariva in Austria appannaggio di individualità solitarie ed orgogliose⁷²), circondate al massimo da una ristretta cerchia di adepti, ma non inserite in un tessuto culturale che coinvolgesse l'intero paese. Per loro il grande poeta austriaco non aveva mai fatto scuola, non aveva creato mode, era stato sempre principio e fine ed aveva trovato forse a volte la comprensione di un solo lettore.

Bahr statuisce ancora una linea di continuità tra *Biedermeier* e fine secolo, all'insegna dell'incomunicabilità e della solitudine, recensendo nel 1896 *Wie ich es sehe*. I personaggi di Altenberg gli appaiono sempre gli estenuati rappresentanti degli « altösterreichische Menschen, die nichts erleben können, die kein Schicksal haben, weil sie es sich nicht nehmen »⁷³⁾. Ma il proposito più ambizioso, che egli aveva accarezzato insieme ad E. M. Kafka nel periodo di gestazione di *Moderne Dichtung*, era appunto quello di fare della letteratura austriaca, retaggio di geniali isolati, negati alla vita e all'azione, l'espressione di tutto un popolo come nei tempi antichi.

Per verificare in che misura ciò si sia realizzato è già significativo considerare le figure di poeti della *Moderne*, apparentemente opposte, che spiccano sulla rivista di E. M. Kafka: il poeta di Karl Henckell, il quale incita il lavoratore a scioperare e offre la propria arte a sostegno della sua lotta⁷⁴⁾ e quello delineato in *Tagebuchblatt*⁷⁵⁾, una pagina di diario in versi nella quale si ha la trasposizione, nelle dimensioni della Vienna fine secolo, dello spirito del *Vor dem Tor* di Goethe. Il protagonista schnitzleriano, solo e a differenza di Faust ignorato dalla folla, rappresenta in realtà la non lontana e necessaria evoluzione del poeta di *Glühende Gipfel* che ha constatato il fallimento della sua missione.

Nel *Märchen der 672. Nacht*, espressione limite della chiusura alla società e alla vita nella produzione del giovane Hofmannsthal, la condanna dell'esteta è sancita proprio da coloro che Bahr ed E. M. Kafka sognavano di rendere partecipi del canto di un nuovo rapsodo austriaco. Il tragico finale della via alla socialità che Hofmannsthal intraprende sarà siglato dalla disperata confessione di Sigismund, invocato dalla folla: « ich bin allein und sehne mich verbunden zu sein »⁷⁶⁾. Come i « vecchi austriaci » di Bahr anche Hofmannsthal è circondato da una ristretta cerchia di adepti. Lo stesso Kraus, che non peccava certo di tenerezza nei confronti del poeta, è scosso nel 1901 dall'incomprensione per *Der Tor und der Tod* e dal malcelato disprezzo dei rappresentanti della nuova borghesia ricca e volgare, allorché viene portata sulle scene « la vita non visuta » di Claudio⁷⁷⁾. Eppure nel gioco al massacro contro *Das Junge Wien* egli satireggia a sua volta lo sterile estetismo di coloro che si riunivano ogni notte al Caffè Griensteidl, « sich mit dem Leben auseinanderzusetzen oder, wenn es hoch ging, das Leben zu deuten »⁷⁸⁾.

Il più assiduo frequentatore di caffè letterari, Peter Altenberg, vive letteralmente in società. « Aber es war, als ob ihn unsichtbare Gräben voll Einsamkeit umgeben würden »⁷⁹⁾. Nessuno è come lui una monade pateticamente non integrata nel contesto sociale. Schnitzler ha delineato già nel 1886 il ritratto di un « genio del frammento »⁸⁰⁾, patologica natura di impressionista che di un caso Altenberg rappresenta appunto la facile degenerazione. Ma i sognati « nuovi Austriaci » di Altenberg avrebbero insieme dovuto essere campioni di una salute e di un vigore riconquistati. Gli eterni « vecchi Austriaci », da cui non riesce nella sua opera a congedarsi, gli sembrano infatti intravedere in lontananza

« eine helle Schar von harten und gewaltsamen Gestalten... die singend in den Kampf mit dem Leben gehen »⁸¹⁾. Prefigurazione ne è già la « figura deliziosamente crudele » di una dodicenne che affascina Bahr. L'ammirazione che egli condivide con Altenberg⁸²⁾ per lo spettacolo di una « rude forza che impera in lieta bellezza » è ancora una volta di origine nietzscheana e nasce dal desiderio di reagire alla decadenza fisica e spirituale proprio di un poeta, la cui arte resta fondamentalmente espressione solipsistica del machiano io che non si può salvare.

Nel già citato bilancio del 1899 Bahr scorge la maggiore realizzazione di *Das Junge Wien* in un *Wiener Stück*⁸³⁾ che non sarebbe prerogativa di un singolo autore, ma espressione di un'indole comune, di una città. Egli non menziona alcuna opera, ma si riferisce presumibilmente alla produzione teatrale di argomento viennese. La sua non è prima del '900 di particolare rilievo⁸⁴⁾. È sufficiente ricordare *Das Tschaperl*, che a metà tra il *Konversationsstück* e il *Volksstück*, fra Bauernfeld e Raimund, rappresenta il tentativo, giudicato da Kraus non a torto assai deludente, dopo le attese generate dalla predicazione di un nuovo psicologismo⁸⁵⁾, di rifarsi alla tradizione popolare ed insieme di privilegiare la teatralità dell'opera nei confronti del testo letterario. Difficilmente etichettabile quale *Wiener Stück*, inteso in tale senso, è quindi la produzione di livello superiore di questi anni, basti pensare a *Der Tor und der Tod* e allo stesso ciclo di *Anatol*. Prodotto squisito di *Das Junge Wien* è da considerarsi invece, per non parlare di *Anatol*, *Alkandi's Lied*⁸⁶⁾. Quest'atto unico, avente per tema le tensioni inconsce di una coppia di sposi, che trovano espressione e soluzione in sogno, un sogno che il lettore vive dalla prospettiva di Assad come una realtà, anticipa la *Traumnovelle* e ben si colloca nel segno di una « nuova psicologia ». Non meno significativo è nella letteratura *Jungwien l'Einakter* lirico, con cui si fa iniziare non solo la produzione teatrale di Hofmannsthal⁸⁷⁾, ma appunto con *Alkandi's Lied*, anche quella di Schnitzler. I tre *Einakter* in prosa, stazioni della vita amorosa di Anatol, che vengono pubblicati su *Moderne Dichtung*, portano nel teatro austriaco di fine secolo una interessante variante e anticipazione dell'avanguardistica struttura dello *Stationendrama*, mentre il presunto *Wiener Stück* non presenta alcuna innovazione degna di nota, se si eccettua *Liebelei* di Schnitzler.

« Opera non tedesca, bensì viennese »⁸⁸⁾ appariva ad Hofmannsthal *Wie ich es sehe*. Ai tragici viandanti goethiano e nietzscheano egli vede qui sostituirsi il *flâneur* della Vienna fine secolo, dalla raffinata semplicità, che passeggia per i parchi e guarda al mondo con gli occhi di un bambino precocemente maturo, cui le cose da nulla rivelano un volto affascinante e inconsueto, si disvelano gli abissi della vita quotidiana, si palesa l'essenza delle creature e delle cose. L'attenzione, rivolta al particolare in apparenza insignificante, non esclude bensì implica, secondo Hofmannsthal, la capacità di intuire la totalità dell'esistenza e di capire la morte. La civiltà del frammento tenta di riscattarsi, facendo del frammento stesso un microcosmo. L'opera dello *Jungwiener* impres-

sionista, il quale nella schnitzleriana esemplificazione fittizia della sua degenerazione patologica non riesce a fermare sulla carta la propria ispirazione, diviene per Hofmannsthal metastorica e il *Wienertum* perde ogni contingenza per rappresentare valori assoluti.

Il tentativo di autocritica e di autoaffermazione insieme della cultura austriaca, ad opera soprattutto di Bahr e di E. M. Kafka, è a sua volta un aspetto di un più vasto processo di ripensamento e di un anelito alla chiarificazione che coinvolge tutto il mondo culturale tedesco, non da ultimo sotto le sferzate di Nietzsche, il quale arrossiva alle domande: « Gibt es deutsche Philosophen? Gibt es deutsche Dichter, gibt es deutsche Bücher? ». Anche *Moderne Dichtung* cerca una risposta a questi quesiti. Realizzare la *Moderne* non è tanto il problema del naturalismo o del simbolismo bensì dell'arte *tout court*. Mentre situa in una dimensione storica più precisa la produzione iniziale di un gruppo di autori, che ama spesso evadere dalla storia, la rivista austriaca rivela la polivalenza ma anche l'unità di fondo della *Moderne*.

Nel 1890 Hauptmann non aveva ancora scritto *Die Weber* e il naturalismo tedesco, a dispetto dello sbandierato « superamento » non era morto. La scena di lutto di *Arbeiterbegräbnis*⁸⁹⁾ nell'andito angusto della vecchia casa, dove intorno alla bara del lavoratore si piange in silenzio, si stringono i pugni, si sognano palazzi che crollano, rimanda per opposizione alla morte della lussuosa *femme fatale*⁹⁰⁾ di F. Dörmann, il cui cadavere nudo giace tra la seta cangiante su cui il sangue cade in forma di perle nere. Ma l'*Arbeiterbegräbnis* ricorda a sua volta un racconto di Schnitzler del 1888, *Der Fürst ist im Hause*, in cui il decesso del flautista, che deve passare inosservato per non turbare l'atmosfera della serata di festa, non è meno polemico ma per la totale mancanza di pathos tanto più toccante. L'estetismo alla Swinburne di Dörmann, traduttore di Baudelaire sull'organo della *Moderne* austriaca, l'universo di profumi e di colori della sua lirica, descritto con le più audaci sinestesie, puro prodotto delle reazioni dei sensi e dei nervi, e il realismo schnitzleriano di *Der Fürst ist im Hause* sono due poli entro i quali *Das Junge Wien* si palesa nelle sue dimensioni più complesse e più vere.

Punto di volta ideale della rivista è l'estetica della « neue Psychologie », che in virtù della matrice naturalista e degli esiti antinaturalisti diviene *trait d'union* tra gli *ismi* di fine secolo. Meraviglia solo che Bahr non ne abbia scorto il compimento già nella produzione degli anni '90 del futuro autore del primo monologo interiore integrale in lingua tedesca. È infatti elettivamente col sosia di Freud⁹¹⁾ che si attua quel passaggio dagli *états de chose* agli *états d'âme*, memore della psicologia e nel contempo della sociologia, secondo gli auspici di Bahr e, al di fuori di qualsiasi intenzione programmatica, non meno di E. M. Kafka e Joachim nel numero d'apertura di *Moderne Rundschau*⁹²⁾.

- 1) L. Berg, *Das Erlebnis*, M.R., 15. April 1891, 3. Band, p. 68.
- 2) O. Hansson, *Freie Bühne für modernes Leben*, 3. Jahrgang, 1892, Berlin, 1, 2. Quartal, p. 59.
- 3) L. Berg, *Das Erlebnis*, cit., p. 67.
- 4) L. Berg, *Weshalb die moderne Kunst so deprimierend auf das Publicum wirkt?*, M.D., Juni 1890, 1. Band, pp. 274-377.
- 5) L'espressione usata da Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* 1, Schlechta, p. 13 è ripresa da Ludwigs, *Physiologische Lyrik*, cit., p. 348.
- 6) L. Berg, *Objektivität*, M.R., 15. November 1891, 4. Band, p. 128.
- 7) Non ne resta immune neppure chi si considera marxista come Paul Ernst. L'artista non gli appare sottrarsi al rigido determinismo che su di lui esercitano i fattori sociali; « Man sieht eben die Dinge stets nur so, wie man sie sehen will, oder vielmehr wie man sie sehen muss ». Ma nella stessa misura dalla medesima ipoteca non esenta il critico. Qualsiasi giudizio estetico perde dunque valore assoluto e innegabile risulta solo l'imprevedibile rapporto di dipendenza tra individuo e società in continua trasformazione. « Es gibt nur ein Absolutes – egli conclude – und das ist die Erkenntnis, dass nichts absolut ist », P. Ernst, *Das Absolute in der Kritik*, M.D., Mai 1890, 1. Band, p. 313.
- 8) Cfr. E. O. Gerke, *Der Essay als Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal*, Lübeck, Hamburg, 1970 (*Germanistische Studien* 236) a cui qui non si fa specifico riferimento.
- 9) Hofmannsthal, *Poesie und Leben*, *Die Zeit*, Mai 1896; J.W. 1, pp. 601-602.
- 10) H. Hofmannsthal-A. Schnitzler, *Briefwechsel*, 1964, Fischer, lettera del 23-12-1892, pp. 32-33.
- 11) Ivi, lettera del 23-5-1896, p. 66.
- 12) Hofmannsthal, *Poesie und Leben*, cit., p. 599.
- 13) Tale linguaggio appariva a Bahr la realizzazione dell'utopia nietzscheana dello stile, formulata nella prefazione alla *Fröhliche Wissenschaft*, senza rilevare che ad esso mancava la dimensione essenziale dell'ironia. « Sein Geist schwitzt nicht – egli scrive – Er hat das Fröhliche, das Tänzerische von dem die Sehnsucht Nietzsches träumte. Was er berührt wird Anmut, Lust und Schönheit », Loris, *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit*, Januar 1892; J.W. 1, p. 297. Cfr. Hofmannsthal, *Die Mutter*, M.R., 15. April 1891, 3. Band; *Das Tagebuch eines Willenskranken*, 15. Juni 1891, 3. Band; *Maurice Barrès*, M.R., 1. Oktober 1891; *Englisches Leben*, M.R., Dezember 1891, 4. Band.
- 14) Hofmannsthal, *Das Tagebuch eines Willenskranken*, cit.; J.W. I, pp. 232-240.
- 15) P. Bourget, *Amiel* in *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1866, p. 289.
- 16) Hofmannsthal, *Das Tagebuch eines Willenskranken*, cit., pp. 232-233.
- 17) Hofmannsthal, *Englisches Leben*, cit., *Prosa* 1, Fischer, p. 55.
- 18) Ivi, p. 65.
- 19) Ivi, p. 57.
- 20) Hofmannsthal, *Das Gespräch über Gedichte*, *Prosa* II, Fischer, 1951, pp. 94-112.
- 21) Nell'ultima parte della trilogia, *Le jardin de Bérénice*, dominata dal tema della comunione dell'uomo col cosmo, Hofmannsthal rileva l'ambiguo coesistere di un sì alla vita di stampo goethiano, nel senso di una partecipazione al ritmo della vita universale, e di un no alla vita, nel senso schopenhaueriano di rinuncia alla volontà individuale. A modello del superamento di tale dicotomia porta Nietzsche, nel quale scorge la tendenza a superare il dualismo tra istinti e morale e coglie la concezione di una vita non intesa più cosmicamente ma biologicamente e psicologicamente, come si palesa in particolare a cominciare da *Jenseits von Gut und Böse*. Le *Aufzeichnungen* del 1891 tradiscono in primo luogo la lettura di *Menschliches, Allzumenschliches*, come testimoniano le osservazioni intorno all'eterno divenire dell'io e del mondo, ma frequenti sono nei saggi e nella stessa produzione

lirica di questo periodo i riferimenti a *Jenseits von Gut und Böse* e non meno alle *Unzeitgemässe Betrachtungen*.

22) S. Lublinski, *Die Bilanz der Moderne*, 1904, hrsg. von G. Wunberg, Niemeyer, Tübingen, 1974.

23) Hofmannsthal, *Die Mutter*, cit., *J.W.* I, p. 196.

24) « Für Philippe ist die ganze Welt nur eine ideologische Karte, ein Schlüssel der Analogie, der ihm sein Inneres deuten hilft », Hofmannsthal, *Maurice Barrès*, cit., p. 274.

25) Bahr, *Selbstbildnis*, cit., p. 278.

26) Hofmannsthal ebbe un colloquio privato con Ibsen (18–4–1891), nel cui resoconto nega l'esistenza di un'associazione di giovani poeti austriaci, *Aufzeichnungen*, p. 91.

27) *Die Kronpräsidenten* di Richard Specht (*M.R.*, 3. Band, 15. April 1891, p. 72) e *Henrik Ibsen* di Felix Dörmann (ivi, p. 1).

28) « ... der Wüste mahrender Prophet /, Der tief im Herzen den Messiasglauben, / Das kommende, das dritte Reich uns kündet. / Der Hammer... der da niederschmettert / Auf alles, was vermorscht und todesreif, / Der alte Werte, alte Lügen mordet / Und Licht und Raum dem neuen Leben bricht », F. Dörmann, *H. Ibsen*, *M.R.*, 3. Band, 15. April 1891, p. 72.

29) Hofmannsthal, *Die Menschen in Ibsens Dramen*, *Wiener Literatur-Zeitung*, Januar, Februar, März 1893; *Prosa* I, p. 100.

30) Cfr. Bahr, *Die Krisis des Naturalismus*, cit., p. 145.

31) Strindberg, *Samum*, *M.R.*, Juni 1891, 3. Band; *Gläubiger*, *M.R.*, Nov.–Dez. 1891, 4. Band.

32) Bahr, *Die neue Psychologie*, cit., p. 93.

33) E. Holm, *August Strindberg*, *M.R.*, 15. Juni 1891, 3. Band, pp. 211–216.

34) Marie Herzfeld, *Der Roman vom Übermenschen*, *M.R.*, 1. April 1891, 3. Band, pp. 23–26.

35) L'ultimo viaggio in mare, origine e nemico della vita stessa, grembo materno e bara, non riscatta la disperazione di Borg che, educato a pensare che la procreazione fosse cosa per spiriti inferiori, poiché quelli superiori avrebbero continuato a vivere grazie alle loro opere, è in realtà pervaso da uno struggente desiderio dei figli e come l'Ippolito euripideo maledice il destino dell'uomo di non poter aver figli senza donna. Cfr. M. Pensa, *August Strindberg, Scritti di Mario Pensa. Quaderni dell'Istituto di Filologia germanica*, VI, Tipografia compositori, Bologna, 1978, p. 154.

36) Si veda la lettera già citata di Hofmannsthal ad E. M. Kafka.

37) O. Hansson, *Kritik, Freie Bühne*, III. Jahrgang, 1892, Fischer, Berlin, pp. 57–62.

38) S. Przysbyszewski, *Ola Hansson*, in *La psicologia dell'individuo*, Carabba Editore, Lanciano, s.d., p. 96; *Zur Psychologie des Individuums*, Berlin, 1892.

39) O. Hansson, *Die Pfauenschweife*, *M.R.*, 15. Oktober 1891, 4. Band, p. 65.

40) Ivi, p. 123.

41) Per le vie della metropoli si incrociano fiumane umane, innumeri marionette dai gesti convulsi, ai cui occhi i confini della realtà in movimento si confondono in un'unica figura spettrale che alla luce di un lampione svela la maschera dell'angoscia. È una sorta di danza frenetica, cui l'uomo è sottoposto dalle leggi della civiltà industriale e a cui Hansson trova un suggestivo equivalente mitico nella saga del maligno che trascina le sue vittime in un'altrettanto tragica danza « finché è loro caduta l'ultima ciocca di capelli », O. Hansson, *Stimmungsspiele* I, *Spukbild*, *M.D.*, Juni 1890, 3. Band, pp. 347–348.

42) H. Bahr, *Die Krisis des Naturalismus, Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes*, 1890, *J.W.I.*, p. 145.

43) G. Schwarzkopf, *Liebe?*, *M.D.*, 1. Januar 1890, 1. Band, p. 34.

44) La narrazione non è condotta secondo i moduli della « neue Psychologie » di Bahr,

ma nulla ha a che vedere con la superficiale ricostruzione delle motivazioni dei propri sentimenti e del proprio agire che caratterizza, secondo lo stesso Bahr, il personaggio che si analizza in base agli schemi del « vecchio psicologismo ».

⁴⁵⁾ *Liebe?*, cit., p. 40.

⁴⁶⁾ S. Zweig, *Die Heilung durch den Geist*, Fischer, Frankfurt/Main, 1966.

⁴⁷⁾ Alla protagonista di *Liebe?* si contrappone idealmente la baronessa Eva, il personaggio femminile del breve racconto di Michael Georg Conrad, imperniato su una tematica politico-sociale, che compare nello stesso primo numero di *Moderne Dichtung*. Ella sposa infatti un servo socialdemocratico, scacciato dal padre, senza che venga fatta alcuna luce sulle motivazioni razionali ed irrazionali che la spingono ad un passo tanto fuori dal consueto e appare non più che lo strumento consenziente ma fondamentalmente passivo della nemesi storica.

⁴⁸⁾ F. Salten, *Nuance, M.R.*, 1. Juli 1891, 3. Band, pp. 282-284.

⁴⁹⁾ Schnitzler, *Gespräch in der Kaffeehausecke, Entworfenes und Verworfenes*, hrsg. von R. Urbach, Fischer, Frankfurt/Main, 1977, p. 34.

⁵⁰⁾ Schnitzler, *Die drei Elixire* (1890), *Das erzählerische Werk*, Band 1, Fischer, pp. 87-91.

⁵¹⁾ H. v. Hofmannsthal-A. Schnitzler, *Briefwechsel*, Fischer, 1964, lettera del 6-8-1892, p. 27.

⁵²⁾ H. v. Hofmannsthal-A. Schnitzler, *Briefwechsel*, cit., p. 14.

⁵³⁾ Ivi, p. 27.

⁵⁴⁾ Schnitzler, *Die Frage an das Schicksal, M.D.*, Mai 1890, 1. Band, p. 299; *Anatols Hochzeitsmorgen, M.D.*, Juli 1890, 2. Band, p. 431; *Denksteine, M.R.*, 15. Mai 1891, 3. Band, p. 151.

⁵⁵⁾ Questo racconto di cui Hofmannsthal, nonostante l'iniziale tono fiabesco non escludeva la possibile trasformazione in una narrazione a carattere sociale, non è in realtà né una novella fantastica né a sfondo sociale. L'incontro tra la miseria e i sogni infranti degli abitanti della periferia ed i rappresentanti di una società ricca e dissipata che gioca con la vita altrui con la stessa disinvoltura con cui gioca a carte avviene a quel confine estremamente sottile tra sogno e veglia, tra lucidità e follia nel quale si situa l'arte più raffinata di Schnitzler. *Reichtum, M.R.*, September-Oktober 1891, 3. Band.

⁵⁶⁾ Schnitzler, *Jugend in Wien, Eine Autobiographie*, hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, dtv, 1968, Wien-München-Zürich, p. 5.

⁵⁷⁾ H. Lavedan, *Viveurs*. Pièce en quatre actes. Représentée pour la première à Paris sur la scène du Vaudeville le 20 novembre 1895. Modern-Théâtre, pp. 57-127. Arthème Fayard et C. Éditeurs, Paris, Lacroix, p. 80.

⁵⁸⁾ Bahr, *Das junge Österreich*, cit., p. 368.

⁵⁹⁾ Cfr. Rolf-Peter Janz/Klaus Laermann, *Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977, p. 9.

⁶⁰⁾ M. Barrès, *Examen des trois romans idéologiques*, in *Le Culte du Moi*, cit., p. 14.

⁶¹⁾ F. Salten, *Mephistophela, M.R.*, 15. April 1891, 3. Band, p. 74.

⁶²⁾ F. Salten, *Das Mozartdenkmal, M.R.*, 1. April 1891, 3. Band, pp. 35-36. La citazione « und Mozart hat ja nicht nur die *Entführung aus dem Serail*, sondern auch das *Requiem* geschrieben » è tratta dal proclama *Mitbürger, Kunstgenossen* che segue l'articolo di Salten a p. 36.

⁶³⁾ *Frage, M.R.*, 1. April 1891, 3. Band, p. 28; *Gedichte und lyrische Dramen*, Fischer, 1965, p. 468. *Sünde des Lebens, M.R.*, 1. Juli 1891, 4. Band, p. 275; *Gedichte und lyrische Dramen*, cit., p. 481. *Gestern, M.R.*, 15. Oktober, 1 November 1891, 4. Band.

⁶⁴⁾ P. Szondi, *Lyrik und lyrische Dramatik in Hofmannsthals Frühwerk*, in *Satz und Gegensatz*, Insel Verlag, Frankfurt/Main, 1964, pp. 67-68.

⁶⁵) Hofmannsthal, *Ad me ipsum, Aufzeichnungen*, p. 216.

⁶⁶) Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, 17-VI-1891, p. 93. Anche il pessimismo gnoseologico di Andrea, la validità da lui riconosciuta solo alla sensazione fuggevole, la sua convinzione che nulla esiste al di fuori della coscienza individuale riportano di continuo all'*Analyse der Empfindungen* non meno che a Nietzsche.

⁶⁷) M. Herzfeld, *Ein junger Dichter und sein Erstlingsstück, Allgemeine Theaterrevue für Bühne und Welt*, 15. Mai 1892; *J.W.* I, p. 324.

⁶⁸) Si offre qui il paragone con l'impressionista della *Moderne* tedesca, il cittadino della metropoli, che nella sua astrazione nulla ha ormai di naturalistico. Cifra senza volto di una vita alienante, con una presa di coscienza che non dura più che un attimo, egli si percepisce « Verbindung von Atomen, welche denkt und atmet und von sich weiss und von Anderen, Weniges », non conosce l'ieri, non ama il domani. M. Halbe, *Weltstadtstimmungen, Impressionistische Skizzen, M.R.*, 15. August 1891, 3. Band, pp. 375-377.

⁶⁹) Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, 10-1-1890, Fischer, p. 89.

⁷⁰) « Loris schreibt Prosa und Verse... An der Prosa merkt man den Lyriker gleich... Aber an den Versen wieder merkt man den kritischen Philosophen », scrive Bahr, cui non è sfuggita fin dall'inizio la componente speculativa ed etica dell'opera di Hofmannsthal. Bahr, *Das junge Österreich*, cit., p. 370.

⁷¹) Bahr, *Zehn Jahre*, cit.

⁷²) Grillparzer, nei cui drammi non c'è consonanza fra la problematica del protagonista e la vicenda storica, e a cui pur senza far nomi essi pensavano certo prima che ad ogni altro, può in effetti giungere a sottrarre al pubblico la sua produzione poetica, relegandosi in una posizione di sterile isolamento, negandosi alla vita e alla storia. A chi ama l'arte come il Freiherr von Risach nel *Nachsommer* di Stifter, per il quale la storia viene all'ultimo posto nell'ordine ideale degli studi dopo l'anatomia, la logica, la psicologia, l'etica e il diritto, sotto la spinta di un individualismo esasperato, per l'incapacità di dedicarsi agli interessi superiori della comunità, può capitare di ritirarsi dalla vita politica prima di avere raggiunto il vertice della carriera.

⁷³) Bahr, *Ein neuer Dichter, Die Zeit*, 2. Mai 1896; *J.W.* I, p. 589.

⁷⁴) K. Henckell, *Glühende Gipfel*, cit.

⁷⁵) *Tagebuchblatt, M.R.*, 15. April 1891, 3. Band, p. 58; Frühe Gedichte, Hrsg. von H. Leder, Propyläen Verlag, Berlin, pp. 63-64.

⁷⁶) Hofmannsthal, *Der Turm*, (Neue Fassung), 1927, *Dramen IV.*, Frankfurt/Main, 1958, p. 461.

⁷⁷) « ... Und wenn das erste Murmeln von einem entfernten Verständnis durch die Parquetreihen geht, so gilt es der Klage des lebensfremden Thoren: 'Wo andere nehmen, andere geben, blieb ich beiseit, im Innern stummgeboren!' ... So lebensfremd und solche Thoren sind die Premièrenbesucher des Deutschen Volkstheaters nicht! Und sie zischen ». Recensione di K. Kraus alla rappresentazione di *Der Tor und der Tod* di Hofmannsthal al Deutsches Volkstheater, *Die Fackel*, Nr. 64, Jänner 1901, Kösel Verlag, München, 1968, p. 10.

⁷⁸) Kraus, *Die demolierte Literatur, Wiener Rundschau*, Nov. 1896, Januar 1897; *J.W.* I, p. 647.

⁷⁹) S. Grossmann, *Wiener Köpfe. 2. Peter Altenberg, Die Zeit*, 12. Februar 1898, *J.W.* II, p. 823.

⁸⁰) Schnitzler, *Er wartet auf den vazierenden Gott*, 1866, *Das erzählerische Werk*, Band 1, cit., p. 11.

⁸¹) Bahr, *Ein neuer Dichter*, cit., p. 589.

⁸²) Ivi, p. 590.

⁸³) Bahr, *Zehn Jahre*, cit., p. 1007.

⁸⁴⁾ Bahr, *Das Tschaperl. Ein Wiener Stück*, Berlin, Fischer, 1898. Bahr, *Der Star. Ein Wiener Stück in vier Akten*, Berlin, Fischer, 1899.

⁸⁵⁾ K. Kraus, *Tschaperl*, *Wiener Rundschau*, 15. März 1897; *J.W.* II., p. 697.

⁸⁶⁾ Schnitzler, *Alkandi's Lied, An der schönen blauen Donau*, 1890; *Die Dramatischen Werke*, 1. Band, Fischer, 1962, Frankfurt/Main, pp. 7-25.

⁸⁷⁾ Dell'Einakter lirico Szondi ha dato un'interpretazione in *Das lyrische Drama des Fin de Siècle*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1975.

⁸⁸⁾ Hofmannsthal, *Ein neues Wiener Buch, Die Zukunft*, Berlin, 5. September 1896, p. 626; *Prosa I*, pp. 269-285.

⁸⁹⁾ Victor Paul Huhl, *Arbeiterbegräbnis*, *M.R.*, 15. Juli 1891, Band, p. 297.

⁹⁰⁾ F. Dörmann, *Farbenträume*, *M.R.*, 1. Oktober 1891, 4. Band, p. 25.

⁹¹⁾ In Freud, che tanto vicino fu agli *Jungwiener*, la descrizione del mondo interiore, ai limiti della poesia, supera il scettico determinismo di Schnitzler, per divenire infine veicolo di una non più utopica *Erlösung*. Penetrare gli abissi dell'io per salvarne l'integrità mediante lo spirito, espressione di una rivoluzione copernicana che vuole essere « sovvertitrice e ricostruttrice insieme » (Zweig, *Die Heilung durch den Geist*, cit., p. 321) è una delle risposte più nobili che si offra in Austria all'imperativo di Bahr del « superamento » del naturalismo.

⁹²⁾ Cfr. nota 11, p. 8.

ROSELLA MAMOLI ZORZI

IL GRANDE (ANTI) ROMANZO AMERICANO
DI WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Volgersi indietro a considerare il romanzo americano degli Anni Venti di questo secolo dalla prospettiva degli Anni Ottanta, rileggere i «classici» americani del periodo dalla prospettiva di lettura di quella che per brevità viene chiamata la «post modern fiction», o fictions (finzioni) alla Borges, significa operare una messa a fuoco diversa delle «grandi opere» del periodo. Significa giungere ad uno spostamento di valutazione sull'importanza dei «classici», continuamente modificati dal sopraggiungere di nuove opere, secondo le ben note teorie di Eliot e di Pound sulla «contemporaneità» delle opere letterarie nel tempo e nello spazio. Se il *Gilgamesh* può e deve essere letto in relazione, per esempio, al romanzo del Settecento, al *Tom Jones*, ancora per fare un esempio, è anche vero che l'apparizione del *Tom Jones* sulla scena letteraria modifica la lettura del *Gilgamesh*, per ogni cultura che li possenga entrambi. O, entro limiti e campi culturali meno ampi, i romanzi della «post modern fiction» a cui si faceva riferimento, i romanzi di Barth e Barthelme, Coover e Brautigan, Vonnegut e Pynchon in campo americano o magari le opere di Borges e Calvino per abbattere un qualche limite nazionale, modificano la prospettiva sui «classici» degli Anni Venti.

Opere come *The Great Gatsby* (1925), *The Sun Also Rises* (1926), *The Sound and the Fury* (1929), o magari anche *Manhattan Transfer* (1925) di Dos Passos, in campo americano, resteranno probabilmente in primo piano, assieme, naturalmente a *Ulysses* (1922) e accanto alla Woolf (*Mrs Dalloway*, 1925), senza nemmeno tentare di nominare i «classici» precedenti agli Anni Venti o degli Anni Venti, da Proust a Kafka. Limitandoci al campo americano, acquisteranno una nuova rilevanza, affioreranno in primo piano assieme ai grandi romanzi citati poco sopra, almeno due testi, *The Making of Americans* di Gertrude Stein e *The Great American Novel* di William Carlos Williams, con sullo sfondo, certo in posizione un po' arretrata, *The Enormous Room* (1922) di E. E. Cummings.

Andranno fatte immediatamente, peraltro, alcune specificazioni riguardo a *The Making of Americans*.

The Making of Americans esce nel 1925 a Parigi e se anche viene scritto assai prima (1903, 1906–11) non è un caso che venga pubblicato negli Anni Venti, il momento cioè in cui quanto in realtà è già stato fatto negli Anni Dieci, in particolare, ma non solo, nelle arti visive, procede con un maturare della consapevolezza teorica. La Stein che scrive *The Making of Americans*, un testo che è tanto di narrativa quanto sulla narrativa, è evidentemente già pienamente consapevole dell'operazione di rinnovamento che sta conducendo, ma è anche vero che le formulazioni di *Composition as Explanation* sono del 1926. L'importanza della Stein, proprio in rapporto all'evoluzione del romanzo, è del resto stata ampiamente messa in luce anche in Italia, soprattutto da B. Lanati¹⁾, e la traduzione di questo testo fondamentale, *C'era una volta gli Americani*, è un ulteriore segno della consapevolezza di questo mutamento di prospettive anche all'interno della cultura italiana. Il passo seguente è *Il grande romanzo americano*.

Perché dunque *Il grande romanzo americano*. Perché esso è l'altro testo degli Anni Venti in cui più chiara e consapevole emerge la problematica della « scrittura », del rinnovamento del linguaggio e della forma del romanzo. La convinzione dello scrittore che il romanzo tradizionale non può più esistere ma che un romanzo, una qualche sorta di romanzo può e deve esistere. Il problema non è nuovo, è evidente. Williams con *Il grande romanzo americano* è uno di quei punti di forza della sottile e resistente rete di lavoro ed elaborazione, pratica e teorica, che si estende dalla metà dell'Ottocento ai giorni nostri, passando, in campo americano, soprattutto per Henry James – come ha messo in luce S. Perosa²⁾ – e per la Stein. Elaborazione che è peraltro preannunciata già agli albori del romanzo inglese (come *novel*) dalle continue rotture della trama, dalla dilatazione dell'ordito, dai giochi strutturali e verbali di L. Sterne nel *Tristram Shandy* (1761–7) e che arriva negli Anni Settanta di questo secolo alle teorizzazioni e alla pratica narrativa degli scrittori americani di *Tri-Quarterly* o al saggio-narrazione di Ihab Hassan³⁾.

La preoccupazione per la forma del romanzo, se non l'interrogativo sulla possibilità che esista il romanzo, è un dato comune nei contemporanei di Williams. È la ricerca di un modo nuovo di narrare – e insieme di un nuovo linguaggio – che produce i « classici » degli Anni Venti: Fitzgerald sceglie per la sua storia di *Gatsby* un jamesiano « centro di coscienza » nel narratore Nick, Hemingway opta per la drammatizzazione dell'azione e punta sull'essenzialità « colloquiale » del dialogo, ottenuta attraverso un sottile lavoro letterario, per la storia di Jake Barnes, Faulkner sovrappone tre punti di vista molto particolari e totalmente diversi l'uno dall'altro, completandoli con la quarta sezione « oggettiva » ed esterna per la sua storia dei Compson; la giustapposizione calei-

doscopica delle storie di *Manhattan Transfer* tende a ricreare la molteplicità simultanea di una visione. Preoccupazioni riguardanti la forma del romanzo emergono anche in testi in apparenza meno significativi, come *Winesburg, Ohio* (1919) di Sherwood Anderson, che nelle « storie » di cui è fatto *Winesburg* cerca una forma aperta (e « loose ») la cui unità sia garantita dal protagonista-narratore George Willard. E Anderson, guarda caso, cerca una nuova forma che esprima la nuova realtà americana. E Williams, con la Stein si pone *tutte* le questioni sulla forma e la possibilità di esistenza del romanzo. Distrugge la trama, elimina completamente i personaggi, dichiara l'impossibilità di fare romanzo, l'incapacità di possedere un linguaggio. Costruisce, come risultato, un romanzo completamente nuovo. Il poeta Williams, fa, per la narrativa, quanto i grandi poeti del Novecento americano, Eliot e Pound in primis, ma anche Crane, stanno facendo per la poesia. Nel *Paterson* anche Williams farà per la poesia quello che in precedenza si trova a fare nel romanzo, ma quanto ha già incominciato a fare per la poesia in *Kora in Hell*. È evidente che poesia e romanzo si muovono nella stessa direzione, anche se gli esiti possono essere molto diversi.

The Great American Novel esce a Parigi nel 1923 ⁴⁾, per interessamento di Pound, « editor » della nuova collana della Three Mountains Press di Robert McAlmon, uno degli « espatriati » americani del periodo, che in America con Williams aveva pubblicato la rivista *Contact* nel 1920. Anche lo Hemingway di *In Our Time* viene pubblicato dalla stessa casa editrice nel 1923 e nel 1925 per la Contact Editions dello stesso McAlmon esce *The Making of Americans*. Non si tratta, è evidente, di coincidenze casuali, semmai ci sarebbe molto da dire sul luogo della pubblicazione, Parigi, l'Europa, per il grande romanzo americano. Il romanzo che si pone programmaticamente, e polemicamente — come del resto tutta l'opera di Williams, in poesia o in prosa — come espressione di una forma e di un linguaggio americani deve proprio uscire a Parigi? È questo il segno del rapporto inevitabile, anche se insistentemente rifiutato da Williams anche nelle lettere a Pound, tra America ed Europa: è il segno di quel filo rosso che collega le sperimentazioni che avvengono da una parte e dall'altra dell'oceano, sulla base di presupposti comuni, ma anche attraverso il continuo scambio di lettere, di invii di testi, di esortazioni a pubblicare. Un filo rosso che collega Williams e Pound, la Monroe di *Poetry* e Pound, o anche Anderson e la Stein. La sperimentazione si basa soprattutto sulla rivoluzione verificatasi negli Anni Dieci nel linguaggio delle arti figurative, ma procede a volte per vie parallele. Pound ha una sorta di « shock of recognition » leggendo le formulazioni di Kandinski, vi ritrova i punti principali della poetica che è andato elaborando in modo parallelo e indipendente. I rapporti America-Europa sono molteplici. È Stieglitz che pubblica la Stein nel 1912, poco prima della famosa Armory Show, la mostra dei cubisti e postimpressionisti a New York.

Scegliendo due « saggi », o « ritratti », *Matisse* e *Picasso* per la sua rivista *Camera Work*, non tanto per l'argomento (i pittori) quanto per la consapevolezza che la Stein sta usando un nuovo linguaggio, comune alle arti visive e alla letteratura. I rapporti sono di lavoro comune e di opposizione: il *Prufrock* di Eliot provoca uno shock a Williams (« Ebbi la sensazione violenta che Eliot avesse tradito tutto ciò in cui credevo »). La *Waste Land* per Williams è una « grande catastrofe ». Williams e Pound sono in aperta polemica in numerose lettere. Ma tutto questo non è che la prova di questa continua interazione ⁵⁾.

Il « grande romanzo americano » a Parigi, dunque. Un'ironia più apparente che reale. Perché di qua e di là dell'oceano è un problema di forma. Perché l'« americanità » di Williams, in esplicita polemica con l'Europa, è legata al « nuovo »; al « nuovo mondo » (*Nuevo Mundo*, il grido dei marinai di Colombo) che in quanto tale deve esprimere o essere espresso da una nuova forma. È l'Americanità che richiede una nuova forma o è la nuova forma che richiede un campo, vastissimo, di novità? Non ci sono realmente prima o poi, c'è contemporaneità di necessità, in un'identità di forma e contenuto. Di « romanzo nuovo » e di « americanità ». Attraverso la disposizione del materiale che forma *The Great American Novel* Williams sembra privilegiare innanzitutto la forma, anche se il titolo sembra privilegiare l'americanità del romanzo. Ma il titolo è evidentemente ricco di toni ironici. Infatti il grande romanzo americano può essere soltanto un non-romanzo, un romanzo distrutto. E, come si vedrà, i « prima » e i « poi » del grande romanzo americano sono in realtà inesistenti.

Ci si ritrova allora con la Stein: che l'America se la lascia alle spalle, per distruggere la forma del romanzo (e, naturalmente, crearne un'altra). Forse in America non sarebbe stato possibile scrivere *The Making of Americans*? Il paese non conta, ce lo dice (l'americanissimo) Williams:

No use for Stein to fly to Paris and forget it. The thing, the United States, the unmitigated stupidity, the drab tediousness of democracy, the overwhelming number of the offensively ignorant, the dull nerve – is there in the artist's mind and cannot be escaped by taking a ship ⁶⁾.

(Non serve a nulla che la Stein se ne fugga a Parigi per dimenticare. La cosa, gli Stati Uniti, la stupidità immensa, la tediosità sciatta della democrazia, il numero eccessivo dei troppo ignoranti, il nervo ottuso – tutto è lì nella mente dell'artista e non si può sfuggirvi prendendo un piroscafo).

Restare in America o andare in Europa è lo stesso. Perché è un problema di *risoluzione della forma*:

... the purpose of art, so far as it has any, is not at least to copy that (i.e.: emotion, etc.), but lies in the *resolution* of difficulties to its own comprehensive *organization of materials*.

(... lo scopo dell'arte, se ne ha uno, non è quello, affatto, di copiare (l'emozione, ecc.) ma consiste nella *risoluzione* delle difficoltà fino ad ottenere una *organizzazione* comprensiva e indipendente dei propri materiali).

L'unico problema dell'artista è quello dell'organizzazione, della forma, della scrittura:

To be democratic, local (in the sense of being attached with integrity to actual experience) Stein, or any other artist, must for subtlety ascend to a plane of almost abstract design to keep alive. To writing, then, as an art itself.

(Per essere democratico, locale (nel senso di essere collegato con integrità all'esperienza del reale) la Stein, o qualsiasi altro artista, deve ascendere ad un piano di quasi totale astrazione per mantenersi vivo, e per ottenere effetti sottili. Alla scrittura, dunque, come arte essa stessa).

Williams e la Stein, biograficamente così agli antipodi, un uomo che sceglie la città industriale di Paterson, New Jersey, per viverci come medico facendo nascere centinaia di bambini di emigranti, una donna che con una fortuita e fortunata base di indipendenza economica si stabilisce a Parigi, forgiandosi un ruolo di scrittrice totalmente anomalo rispetto al mondo e all'epoca in cui vive – sono dunque accomunati in questi chiarissimi principi teorici e in una ricerca di scrittura che ha esiti diversi ma rapportabili, *The Great American Novel* e *The Making of Americans*.

L'America e l'Europa dunque. Ma soprattutto un problema di forma.

Williams dedica al problema della forma – che cos'è o che cosa può essere un romanzo – una serie di osservazioni sempre più precise, che occupano almeno i primi sei capitoli del romanzo, costituendone, in gran parte, la storia. Il romanzo incomincia così:

If there is progress then there is a novel. Without progress there is nothing. (p. 158)

(Se c'è progresso c'è dunque romanzo. Senza progresso non vi è nulla).

Il solo fatto che vi sia *progress*, *pro-gress*, progresso ma soprattutto *progressione*, è sufficiente perché ci sia romanzo. Ma questa affermazione è subito negata. Nella pratica narrativa e nella dichiarazione teorica – che naturalmente fa parte del romanzo. È negata dalla non-progressione del racconto:

Everything exists from the beginning. I existed in the beginning. I was a slobbering infant. Today I saw nameless grasses – I tapped the earth with my knuckle. (p. 158)

(Ogni cosa esiste fin dall'inizio. Io esistevo dall'inizio. Ero un bambino bavoso. Oggi ho visto erbe senza nome – ho battuto la terra con le nocche delle dita).

La progressione narrativa viene infranta, immediatamente (« Today I saw »). Si instaura un « processo » che in realtà fa procedere (« pro-gress ») l'intero romanzo nel momento in cui è dichiarata nulla la progressione (e quindi la possibilità che il romanzo esista). Un processo di accostamento, non di consequenzialità, logica o causale. Questi piccoli « units » di cui è formato il romanzo – a volte più lunghi, a volte brevissimi – si pongono nella loro leggibilità nei due sensi: in avanti e all'indietro. Come l'anno del primo paragrafo:

The year progressed. Up one street and down another. It is still September. Down one street, up another. Yesterday was the twenty-second. Today is the twenty-first. Impossible. Not if it was last year. (p. 158)
(L'anno è progredito. Su per una strada e giù dall'altra. È ancora settembre. Giù da una strada e su per l'altra. Ieri era il ventidue. Oggi è il ventuno. Impossibile. No se era l'anno scorso).

L'illusione del « progredire » viene evidenziata. Al processo apparente di progressione si accompagna il processo inverso. L'inizio non è all'inizio, è *somewhere*, soltanto perché *da qualche parte* bisogna incominciare. Si instaura una sorta di sospensione temporale dove pro-gress e re-gress coesistono, si scambiano le parti (*up one street, down... down, up*). La nebbia – è il titolo del primo capitolo, « The Fog » – si pone come metafora ricorrente di questo stato di atemporalità o di mancanza di direzione: la nebbia annulla la prospettiva, l'avanti e l'indietro. Pure da questa « nebbia » – fog of words – o « massa gelatinosa », lo scrittore riesce a fare romanzo nel momento stesso in cui lo nega, con dichiarazione esplicita:

There cannot be a novel. (p. 160)
(Non può esserci romanzo).

Non può esserci romanzo, in senso tradizionale, nella forma tradizionale. Lo scrittore lo dichiara. Ma ci può essere un « grande romanzo americano » costruito attraverso l'accostamento di unità narrative all'interno di un capitolo e di un insieme di capitoli, in un tessuto narrativo tutto percorribile nei due sensi, che assume l'intero significato solo nella compresenza simultanea di tutte le parti di cui è costituito, come i *Cantos* o come il *Paterson*. Se invece che un romanzo avessimo davanti un quadro, direbbe la Stein, l'intera superficie del quadro – tutte le parti costitutive dell'immagine – sarebbero contemporaneamente presenti ai nostri occhi. Si pensa a un Braque, un Picasso o un Duchamp. Trattandosi di un romanzo il testo è legato (rilegato) ad una sorta di necessità fisica di progressione (giro le pagine, leggo linearmente). Contro questa linearità la Stein ricomincia i capitoli di *The Making of Americans*, ripete i numeri dei capitoli (quanti uno, quanti due, quanti tre fino alla fine del libro) in *The Geographical History of America*. I capitoli di *The Great American Novel* preludono al romanzo con le pagine a mazzo di carte, leggibili in molte disposizioni, come negli esempi del Fiction Collective degli anni Sessanta e Settanta.

La struttura simultanea di *The Great American Novel* costituisce dunque uno degli esempi americani più importanti di anti-romanzo, rimanda in avanti – come fa la Stein – a teorie del romanzo (materia del romanzo) divenute molto popolari negli ultimi due decenni; per esempio a Kurt Vonnegut che presenta una « teoria » del romanzo sul pianeta Trafalmore, dove il romanzo è costituito da blocchi di messaggi, « gruppi di simboli », ognuno dei quali è un « messaggio breve e urgente »:

Non vi è rapporto particolare tra i messaggi, salvo che per il fatto che l'autore li ha scelti con cura, di modo che quando vengono visti tutti contemporaneamente producono un'immagine di vita bella, sorprendentemente profonda.

Trout Fishing in America (1967) avrà esattamente questa struttura.

Negata la possibilità di fare romanzo, continuando a fare romanzo, Williams suggerisce (e ritrae) una diversa soluzione:

Oh catch up a dozen good smelly names and find some reason for murder,
it will do.

(Oh afferra al volo una dozzina di buoni nomi odorosi e trova una qualche ragione di omicidio, basterà).

Anche qui, Williams preannuncia un fenomeno che nella « new fiction » trova sviluppi anche molto raffinati: l'uso cioè di una struttura narrativa qualsiasi – in questo caso quella della « detective story », il romanzo giallo – come « frame », struttura portante da riempire come lo scrittore meglio crede. Il Nabokov di *Pale Fire*, usa fra le tante, anche questa struttura; il Barthelme di « The Gingerbread House », il Barth di *Chimera*, usano altre strutture preesistenti (fiaba, mito) nello stesso modo.

Suggerita e scartata questa possibilità, Williams procede nell'esplorazione della impossibilità–possibilità di fare romanzo con una serie di osservazioni sulla parola. Perché il problema è la consapevolezza delle possibilità e dei limiti della parola. La consapevolezza dell'assoluta necessità di rinnovare la parola.

My invention this time, my dear, is that literature is a pure matter of words.
The moon making a false star of the weather vane on a steeple makes also
a word. You do not know the fine hairs on a hickory leaf? Try one in the
woods some time. You will grasp at once what I mean. (p. 168)

(La mia invenzione questa volta, mia cara, è che la letteratura è puramente un fatto di parole. La luna che fa sembrare una stella la banderuola in cima a un campanile crea anche una parola. Non conosci la sottile peluria sulla foglia di un noce nel bosco? Prova a guardarne una nel bosco una volta o l'altra. Capirai subito che cosa intendo).

« Si deve incominciare con le parole se si vuole scrivere ». Lo scrittore è preso tra le parole. Senza le parole lo splendore della verga d'oro nei campi non esiste (« Words, white goldenrod, it is words you are made out of – » « Di parole, bianca verga d'oro, è di parole che sei fatta – ») ma come conservare alle parole il profumo dei boschi, la peluria delle foglie, il segno delle fossette in un sorriso?

Lo scrittore è prigioniero e insieme forza le parole, cercando di staccare dalla « fog of words » le parole chiare, nette, precise, come i rami spogli di « Spring and All ».

There cannot be a novel. There can only be pyramids, pyramids of words.
Tombs. (p. 160)

(Non può esservi romanzo. Ci possono essere solo piramidi, piramidi di parole. Tombe).

È la preoccupazione di Pound, di Cummings, di Eliot, degli imagisti, e poi di Olson e di Cage. La lotta con le parole morte. Contro le parole che « hanno perso il filo », bisogna « make it new », rinnovare il linguaggio. « Clean, clean he had taken each word and made it new » (p. 167). Lo scrittore del Novecento ha l'incubo del rinnovamento delle parole, uno sforzo che va perseguito fino al limite massimo, a costo di spezzare le parole:

Break the words. Words are indivisible crystals. One cannot break them –
Awu tsst grang splith gra pragh og bm – Yes, one can break them. (p. 160)
(Spezza le parole. Le parole sono cristalli indivisibili. Non si possono spezzare – Agl tsst spacc gra og mb – Ma sì, si possono spezzare).

La spezzettatura grafica (e tipografica) delle parole è quanto fa Cummings, la spezzatura e la fusione delle parole è quanto fa Joyce (specie nel *Finnegans Wake*), il tentativo di sostituire alla parola un altro segno più pregnante – l'ideogramma o il geroglifico Maya – è quanto fanno Pound e Olson. Ma alla parola si ritorna.

Ancora, Williams indica una strada, ma la lascia. Non procede sulla via della rottura della parola. Prevale semmai la spezzettatura della frase, di cui rimangono (ma non esclusivamente) singoli « units » accostati l'uno all'altro. Williams tende ad ampliare i limiti del linguaggio in altri modi, servendosi ad esempio di monosillabi « da fumetto », e come molti suoi contemporanei – e come i futuristi – non rifiuta la parola nuova, creata dalla macchina. Ma vediamo più da vicino.

Per quanto riguarda l'uso degli « units » accostati, Williams costruisce paragrafi che iniziano molto spesso con una sintassi totalmente tradizionale, per poi concentrarsi, sincoparsi, in periodi e « units » sempre più brevi. Un esempio, tra i tanti:

I perceive that it may be permissible for a poet to write about a poetic sweetheart but never about a wife – should have said possible. It is not possible. All men do the same. Dante be damned. Knew nothing at all. Lied to himself all his life. Profited by his luck and never said thanks. God pulled the lady up by the roots. Never even said thank you. Quite wrong. Look what he produced. Page after page. Helped the world to bread. Have another slice of bread Mr Helseth. No thank you – Not hungry tonight? Something on his mind.

The word. Who.

Liberate the words. You tie them. Poetic sweetheart. (p. 166).

(Mi rendo conto che sia ammissibile che il poeta scriva di una poetica innamorata ma mai della moglie – avrei dovuto dire possibile. Non è possibile. Tutti gli uomini fanno lo stesso. Maledetto Dante. Non sapeva niente di niente. Menti a se stesso tutta la vita. Approfittò della sua buona fortuna e non disse mai grazie. Dio sradicò la donna tirandola su. Non disse mai nemmeno grazie. Sbagliatissimo. Guarda cosa ha prodotto. Pagine su pagine. Servi pane al mondo. Prenda un'altra fetta di pane Signor Helseth. No grazie – Niente fame stasera? Qualcosa in mente.

La parola. Chi.
Libera le parole. Le legghi. Innamorata poetica).

In questo passo il primo periodo è in perfetto Standard English. Poi inizia il processo di rottura della sintassi attraverso l'eliminazione del soggetto, necessario in inglese (Should, knew, profited...) con l'inserimento del « colloquiale » « Dante be damned ». L'ellissi riduce la frase ai minimi termini (Quite wrong. Page after page. Not hungry). Fino ai monosillabi « The word » e « who », le unità più ridotte, ed essenziali, del paragrafo.

La sincopazione di Williams procede per riduzione, per riallargarsi poi nel periodo completo e non ellittico, riuscendo così a produrre un ritmo particolare. Non è un caso che il *ritmo* sia una delle preoccupazioni della Stein (e di Pound) e che Williams usi molto spesso i « dashes » (trattini), un segno d'interpunzione che la Stein trovava « molto interessante », come interessanti trovava gli spazi bianchi. Nel « dash » di Williams, nella pausa-sospensione di un ritmo c'è già tutto il silenzio di Cage e il bianco di Rauschenberg in nuce.

Per quanto riguarda l'uso dell'esclamazione « da fumetto », Williams, in quantità peraltro molto limitate, non disdegna di usarla. Troviamo infatti esclamazioni molto comuni (*oh, yes, ah, yes*) assieme ad altri monosillabi meno usati di solito. Tra questi ad esempio *Bah* (p. 159), *Ow, ow!* (p. 162), *Waaa!* (p. 162), *Ugh* (p. 166), quello splendido *Blui!* (p. 173) in relazione a Kandinski, *Wow!* (p. 174), *Hey!* (p. 224), o la serie *Bing!* (p. 191), *puh, puh, puh* (p. 173), *Calang, glang!* (p. 189), più propriamente onomatopeica, assieme a **CRRRRRRASH** (p. 170) e **BLAST** (p. 171), il secondo così indicativo dei tempi, dato che indica esplosione e quindi distruzione (del passato) e, come è noto, fu il titolo della famosa rivista vorticista di Wyndham Lewis.

Tra le parole « nuove » create dalla macchina, la dinamo, e qui il riferimento a Henry Adams si fa inevitabile, troviamo *hum* (= ronzo), che diventa *hmmmmmmmm*, *UMMMMMMMM*, *vrmmmmmmmm* nel secondo capitolo: la disgregazione (di Adams) è recuperabile in senso positivo, di apporto nuovo; come i personaggi (scomparsi) che includono la « piccola Ford » e il camion.

L'uso di questi particolari elementi è peraltro assai limitato. Williams infatti lavora sul linguaggio entro termini abbastanza « tradizionali », se allarghiamo questo termine a includere le forme colloquiali ed ellittiche dell'inglese parlato. L'abilità di Williams è straordinaria e le parole si fanno vive nel testo. Come nel passo in cui una serie di verbi monosillabici tutti riferibili (ma non riferiti) all'acqua, preannuncia la poetica del *Paterson* (« What common language to unravel? The falls... » « Per districare quale lingua comune? Le cascate... »):

Words roll, spin, flare up, rumble, trickle, foam. Slowly they lose momentum
– Slowly they cease to stir. At last they break up into their letters –. (p. 160)
(Le parole rotolano, vorticano, esplodono, rombano, stillano, spumeggiano.

Lentamente perdono velocità – Lentamente cessano di muoversi. Alla fine si frantumano nelle lettere che le compongono –).

Le lettere delle parole sono ormai le goccioline minime e splendide delle cascate del Passaic River, a Paterson.

La lotta dello scrittore è dunque una lotta all'ultimo sangue per « liberare le parole ». Se è impossibile mantenere un rapporto d'amore con le parole (ironicamente, « My dear Miss Word, let me hold your W. Of all the girls in school you are the one – » « Mia cara Signorina Parola, lasci che le tenga la P. Di tutte le ragazze della scuola Lei è la sola – ») lo scrittore non può che continuare a scrivere:

I am a writer and will never be anything else. In which case it is impossible to find the word. But to have a novel one must progress with the words. The words must become real, they must take the place of wife and sweetheart. They must be church – wife. (p. 166)

(Sono uno scrittore e non sarò mai null'altro. Nel qual caso è impossibile trovare la parola. Ma per avere un romanzo bisogna progredire con le parole. Le parole devono diventare reali, devono prendere il posto della moglie e dell'innamorata. Devono essere chiesa – moglie).

Fino al punto in cui lo scrittore si chiede « Am I a word? Words, words, words – » (Sono una parola? Parole, parole, parole –).

Lo scrittore non può fare altro. Se non continuare a tentare. Di liberare le parole.

Alla condizione inevitabile – per tutti gli scrittori, in generale – si aggiunge la consapevolezza delle maggiori difficoltà dello scrittore americano, perché l'America *non ha parole*:

We have no words. Every word must be broken off from the European mass. Every word we get placed over again by some delicate hand. Piece by piece we must loosen what we want. (p. 175)

(Non abbiamo parole. Ogni parola che otteniamo deve essere ricollocata al posto giusto da una mano delicata. Pezzo a pezzo dobbiamo staccare quello di cui abbiamo bisogno).

Lo scrittore americano ha soltanto il linguaggio dell'Europa, l'inglese d'Inghilterra. Il linguaggio del passato che si vuole rifiutare e che in ogni modo non corrisponde alla realtà americana. Fin dallo sbarco dei Padri Pellegrini l'inglese non esprimeva realtà uguali con gli stessi segni. Il tordo americano è diverso da quello inglese. Lo scrittore americano deve dunque liberare un suo linguaggio attraverso una delicata (delicate hand) operazione di chirurgia. Deve anche accettare, se necessario, qualcosa di « brutto », pur di cominciare; come ad esempio l'espressione « a United Stateser » di cui Williams sottolinea la bruttezza (Yes it is ugly) ma riconosce la necessità (« there is no word to say it better »). Allargando dunque i confini del linguaggio, senza credere nella bruttezza ma solo nelle possibilità del linguaggio. E quindi includendo tanto i *Wows!* quanto

l'esclamazione del padre del neonato (Shit, said the father). Anche nel saggio del 1927 su Joyce Williams ritorna sulla necessità di « lasciar fuori la bellezza » citando la Stein, « where none of the words is beautiful » (nessuna delle parole è bella). Conta far uscire, tirar via dalle parole la « staleness », il vecchiume, l'usato, come ha fatto, per l'appunto, Joyce.

In questa insistita consapevolezza della necessità di allargare i limiti (« fixities ») del linguaggio per esprimere una realtà diversa (l'America) Williams riconosce i « compagni di viaggio ». Soprattutto riconosce la funzione fondamentale che ha avuto Joyce nel « liberare le parole », malgrado la sua « vantata invenzione » possa essere stata una « fragile nebbia », malgrado gli « sfugga il metodo », malgrado il suo « genio dia una breve luce e si spenga ». Joyce ha compiuto un servizio « nascosto » e reale:

He has in some measure liberated words, freed them for their proper uses.
He has to a great measure destroyed what is known as literature. (p. 169)
(In qualche misura ha liberato le parole, le ha liberate per un loro uso giusto.
Ha distrutto in larga misura quel che è noto come letteratura).

Importa soprattutto far esplodere (« blast ») le « fissità » del linguaggio, come hanno fatto Joyce e la Stein citati esplicitamente nel saggio *The Modern Primer*. L'importante è dunque ampliare i confini del linguaggio e della forma fissa (« fixities », « fixed form ») del romanzo (novel). Il tessuto di *The Great American Novel*, rotte le fissità del linguaggio, rotta la struttura fissa del romanzo, si apre a ricevere altre forme di linguaggio, oltre a quelle viste poco sopra, brani di plurilinguismo (francese, spagnolo, tedesco), si apre a ricevere altri « oggetti » collocati nello spazio del romanzo. Sono i « ready mades », gli « objets trouvés » di Duchamp, nel campo del linguaggio verbale. Così Williams include brani pubblicitari (« If you care for a magazine that satisfies... » p. 222, « Se volete una rivista che soddisfi ») spiegazioni di medicine (« DIONAL applied locally over the affected areas... » p. 202, « Il DIONAL applicato localmente sulla zona infiammata... »), brani di documenti legali (« Public Service Railway... » p. 222), titoli di libri con indicazioni di edizione, luogo e data (p. 215), e magari anche « citazioni » senza fonte di un titolo di una poesia di Pound (« See they return », p. 215), ovviamente inserito in contesto del tutto diverso, o ancora brani di commenti di Pound alle poesie di Williams nelle lettere (il « famoso » commento di Pound alle *Improvisations*, « Oui, ça: j'ai déjà vu ça », p. 167) o magari il ricalco di una famosa nursery rhyme (p. 225). In *In the American Grain* questa tecnica di collage⁷⁾ passerà ad includere passi di documenti originali, come qui il *Nuevo Mundo*, più volte ripetuto, di Colombo.

Ma l'Americanità? l'Americanità di cui si diceva prima? Allargato il romanzo come forma, « blasting » it, facendolo esplodere come forma tradizionale (novel) mediante la discussione della forma stessa e l'abolizione della progressione narrativa – e, naturalmente, anche della storia e dei personaggi – proclamata l'impossibilità di fare romanzo, facendolo, proclamata l'impossibilità

di usare il linguaggio, usandolo, Williams « procede » (il linguaggio ci limita) a riempire il suo mazzo di carte narrative di argomenti americani e di personaggi americani: naturalmente, anche del « passato » americano. Perché la distruzione del passato voluta dai Dadaisti (« Dadaism is one of the prettiest modes: rien, rien, rien – But wait a bit. Maybe Dadaism is not so weak as one might imagine », p. 173 – « Il Dadaismo è uno dei modi più graziosi: rien, rien, rien – Ma aspetta un attimo. Forse il Dadaismo non è così debole come si potrebbe pensare ») è per Williams applicabile al passato europeo, non al proprio. E il passato americano, che infatti viene chiamato « background » e non « passato », va tenuto. È qui che entra la materia specificamente americana di *The Great American Novel*, in una costruzione atemporale dove passato e presente coesistono sulla pagina per esprimere il nuovo mondo e la nuova forma: « l'avanti e indietro » del testo funziona anche riguardo al passato e al presente, per cui conta riportare in primo piano Colombo e i suoi marinai, Brigham Young e Joseph Smith e i Mormoni, la Mayflower e i Padri Pellegrini, Washington, Hamilton, De Soto, Eric il Rosso, e ancora gli Indiani della Mesa, Aaron Burr, i pionieri e i coloni olandesi. Tutti i *landmarks* della storia americana, in un processo di nominazione che esula totalmente dall'ordine cronologico, nel « susseguirsi » dei paragrafi e dei capitoli, e che esula anche dal procedimento « progressivo ». La narrazione dei singoli episodi cioè viene continuamente spezzettata e nella spezzettatura viene inserito altro materiale, di altro tipo, secondo la tecnica dei cut-up. Il processo di composizione a mosaico cioè continua, con rimandi da una « storia » all'altra – storie molto diverse tra loro, ma che in qualche modo, molto diverso da quello tradizionale, « tengono ». Si veda ad esempio il capitolo VII dove ai marinai di Colombo sono sovrapposti i bambini usciti di scuola. Episodi totalmente diversi, eppure tenuti insieme dal comune binomio « release-relief »: i marinai di Colombo sentono « *release from torment and pain* » (p. 181) e « *released from school* », « *with what relief the children had pranced in the wind!* » (p. 182). E nel romanzo si celebra, e si pratica, « *the apotheosis of relief* » (p. 173). Il senso del nuovo mondo, per i marinai di Colombo e per i bambini liberi dalla scuola, è il senso dell'energia liberata, forze giovani, nuove, non bloccate da sovrastrutture (il puritanesimo in primis), capaci di espandersi nel nuovo mondo. Così il romanzo diventa un « *release of energy* » – e un *relief* (sollievo) – di una nuova forma, che diventa campo di energia, alla Olson – dove si instaurano nuovi procedimenti di forza e rapporti tra gli « episodi » e i frammenti.

O, per fare un altro esempio, di questi nuovi rapporti di forza che si instaurano all'interno delle parti costitutive del testo, si veda l'episodio dei Mormoni e della bugia: sovrapposti e intersecantisi, in apparenza totalmente diversi, ma alla fine accomunati dalla riflessione sul valore della parola, « *the folly of words* » (la follia delle parole), le cui « fissità » costituiscono « *lies* » (menzogne). Il linguaggio funziona se può trasformarsi:

Let us bless him only with that change often and never stiffen nor remain to form sentences in seven parts. To him I send a message of words like running water. (p. 188)

(Benediciamolo soltanto col dono di parole che mutano spesso e non si irrigidiscono mai né restano a formare frasi di sette parti. A lui mando un messaggio come acqua che scorre).

È dunque compito del poeta cogliere il linguaggio nelle sue continue trasformazioni, rifiutare l'espressione irrigidita (rigor mortis), optare per il linguaggio dell'acqua che scorre: come, ancora una volta, il linguaggio del Passaic e delle cascate del *Paterson*. Il linguaggio dunque vibra di vita e di energia nella rievocazione di elementi fondamentali della storia americana, affastellati (« these fragments I have shored against my ruins », Eliot) per ricreare una realtà caleidoscopica e priva di sequenza cronologica fissa. Agli episodi storici, infatti, si intrecciano, come s'è detto, riferimenti alla storia contemporanea americana, personaggi del presente, scrittori e poveracci, donne delle montagne ed emigranti, tutto il mondo di letteratura e povertà che costituisce il mondo di Williams, anche nelle poesie. Queste immagini si accostano l'una all'altra in un gigantesco pannello – il grande romanzo americano – il cui procedimento è espresso esplicitamente, ancora una volta, nella storia di Villa dei Carrancisti. Alla « fine » dell'episodio una delle tante « voci » narranti di *The Great American Novel* dichiara:

These pictures are... The end is shown in this picture...

La storia è dunque narrata attraverso accostamenti di immagini, fotografie (pictures) che presentano un frammento di realtà, inframmezzato, appunto, da un'altra realtà. È il tipo di tecnica che – attraverso le sequenze di fotogrammi – provoca il « presente continuo » della Stein, attraverso l'accelerazione, il passaggio dalla fotografia al film. Si è parlato di « quadro », « pannello » per questo romanzo di Williams. Non si può parlare di film – come in altri casi di opere letterarie – poiché quello che conta è la simultaneità della visione generale; si può invece insistere sul termine collage, data la diversità dei materiali usati, degli stili impiegati, come avviene del resto – ed è stato ampiamente osservato dalla Lanati – per *In the American Grain*.

Del resto sono noti gli stretti rapporti di Williams con le avanguardie nelle arti visive, in particolare col gruppo di Stieglitz e di 291⁸⁾. Segno ulteriore della importanza di questi rapporti è la frequente citazione nel testo di quei nomi che segnarono una svolta nella cultura del tempo: oltre a Kandinski, Nijinski e Musorgski o anche Kreisler e Ysaye (violinisti). È anche caratteristico della grande arte di Williams che la consapevolezza teorica, la implicita ironia rivolta al proprio mezzo espressivo, non privino l'autore di una straordinaria carica di « sympathy » nei grandi ritratti delle « tre donne » del capitolo XVII o anche dei self-made men degli ultimi capitoli. Dal collage di Williams emerge

il passato-presente americano, con la sua carica di violenza e di oppressione, si preannuncia la visione critica dell'America degli Anni Sessanta, non solo con il « modello indiano », con il richiamo ad una istintualità alla Lawrence, ma anche con le invocazioni al potere liberatorio dell'immaginazione. Il « grande romanzo americano » con quelle figure di donne « hemmed in », circondate, da ogni lato, da povertà e lavoro, figli e malattie, cariche di un'energia quasi primordiale che sembra impossibile abbiano, esprime la risposta di un uomo alla condizione femminile che avrebbe trovato modo di esprimersi soltanto attraverso i movimenti di liberazione delle donne.

Il messaggio di denuncia di Williams è dunque espresso attraverso una rottura degli schemi narrativi tradizionali; una nuova visione, al di fuori della fissità rigida degli schemi, è espressa attraverso una nuova forma, altrettanto liberata dalle categorie restrittive. Williams recepisce il messaggio Dada, ma non si limita al « rien, rien, rien », ricostruendo, in forme diverse, la narrazione, additando la strada che la « new fiction » degli Anni Sessanta doveva ricominciare a percorrere, dopo la pausa dell'illusione realista degli Anni Trenta e Cinquanta.

1) Si veda l'introduzione a *C'era una volta gli americani*, Einaudi, 1979, pp. v-xvi e « The Making of Americans: Storia (senza) Storia », sempre della Lanati, in A. Cagidemetrio, B. Lanati, B. Tarozzi, *La signora plusvalore: Gertrude Stein*, Pitagora Ed., 1979, pp. 39-78. Nell'« Appendice 2 » (XYZ), la Lanati stessa indica il rapporto di specularità dell'operazione della Stein e di Williams, *ibidem*, p. 93.

Importanti in Italia anche i saggi sulla Stein in *Gertrude Stein, L'esperimento dello scrivere*, a/c B. M. Tedeschini Lalli, Liguori, 1975.

2) Si veda principalmente S. Perosa, *Henry James and the Experimental Novel*, Virginia University Press, 1978, in particolare il Cap. III « Rival Creation and the Antinovel » e la nota conclusiva « Looking Forward ». In italiano, « Henry James alle soglie dell'antiromanzo », cap. IV di *Vie della narrativa americana*, Einaudi, 1980.

3) *Tri-Quarterly*, è pubblicato da Northwestern University, Evanston, Illinois.

Altra importante rivista di « post modern literature » è *Boundary 2*, pubblicata da State University of New York at Binghamton. Molto attivo nella pubblicazione di « post modern literature » è anche il Fiction Collective di New York, diretto da R. Federman. Per I. Hassan, si veda *Para-Criticisms*, University of Illinois Press, 1975.

4) Cfr. E. Mitchell Wallace, *A Bibliography of W. C. Williams*, Wesleyan University Press, 1968, pp. 16-18. È stato ristampato in W. C. Williams, *Imaginations*, a/c Weber Schott, McGibbon & Kee, 1970 (ed. americana, New Directions). I riferimenti alla pagina, incorporati nel testo, si intendono all'edizione inglese.

5) Per Pound su Kandinski, cfr. il saggio sul Vorticism, in *Ezra Pound*, ed by J. P. Sullivan, Penguin Books, 1970, p. 51. Per la scelta consapevole di *Matisse* e *Picasso*, cfr. B. Dijkstra, *The Hieroglyphics of a New Speech*, Princeton University Press, 1969, p. 13 (e in generale sui rapporti tra avanguardie pittoriche e letteratura negli USA). Per le lettere, cfr. il recente volume in italiano E. Pound, *Lettere 1907-1958*, a/c di A. Tagliaferri, Feltrinelli, 1980, in particolare la lettera di Pound del 10 nov. 1917 da

Londra, che Williams pubblicò in gran parte nel « Prologue » a *Kora in Hell*, Sett. 1918. Il « Prologo » è incluso in *Imaginations*, cit.

6) Cfr. « The Work of Gertrude Stein », in *Imaginations*, cit., p. 350.

7) Cfr. B. Lanati, *L'avanguardia americana, Tre esperimenti*, Einaudi, 1977, il saggio su « In the American Grain e il collage: tra indagine storica e sperimentalismo linguistico ».

8) In proposito si vedano B. Dijkstra, *op. cit.* e D. Tashjian, *Skyscraper Primitives, Dada and the American Avant-Garde, 1910-1925*, Wesleyan University Press, 1975.

ALICE PARMEGGIANI

LE AVANGUARDIE ARTISTICHE EUROPEE
SULLE PAGINE DI «ZENIT» 1921-1926

È difficile valutare l'importanza delle avanguardie russe e occidentali nella cultura serba e croata fra le due guerre se non si tiene conto di un gran numero di fattori eterogenei, legati sia alle diverse condizioni socio-culturali della Jugoslavia degli anni '20, '30 e '40, sia alla tradizione letteraria jugoslava in cui l'influenza culturale russa e quella occidentale giocano ruoli molto diversi. Mentre infatti la cultura e le « mode » tedesca, francese o italiana rimangono sempre un riferimento per l'appunto « culturale », la cultura e la letteratura sovietica acquistano, per il fatto di filtrare per lo più illegalmente attraverso una severa censura e per il loro carattere tendenzioso, un valore innegabilmente politico, che rende molto difficile una loro valutazione obiettiva da parte del pubblico.

Ecco così che di una personalità emblematica e complessa come Majakovskij viene recepito sia dai detrattori borghesi che dagli esegeti « sociali » solo l'aspetto rivoluzionario della sua poesia; *l'ingegnere d'anime* cioè prevale del tutto sul futurista e sul lirico che saranno riscoperti solo dopo la seconda guerra mondiale.

Tuttavia bisogna subito aggiungere che, prima che avvenga quel processo riduttivo, il messaggio poetico delle avanguardie sovietiche in genere (o di Majakovskij in particolare) viene percepito con intuizione e partecipazione da alcuni intellettuali progressisti, legati alla sinistra, ma non di formazione proletaria; imbevuti di cultura occidentale, leggono e diffondono Blok, Esenin, Pasternak e Majakovskij attraverso quel filtro leggermente deformante rappresentato dalle idee espressioniste.

La letteratura sovietica ha certamente anche per loro un interesse « politico », ma al di là di questo dato essi ne apprezzano soprattutto l'innovazione formale e tematica, l'aderenza insomma a quella *Rivoluzione dello spirito* preconizzata da tutti i rappresentanti delle avanguardie occidentali.

La rivista « Zenit » rappresenta un momento molto interessante di quel complesso fenomeno culturale che fu l'Espressionismo in Croazia e in Serbia, e il modo in cui percepì e presentò al pubblico gli stimoli intellettuali e artistici che provenivano dalla Russia fu certamente influenzato dalle poetiche e dalle tematiche occidentali, più che dalle teorie sull'arte rivoluzionaria, che, sempre provenienti dalla Russia, iniziavano a diffondersi anche in Jugoslavia, attraverso la stampa di sinistra più impegnata.

Questi intellettuali portarono certamente un contributo originale al dibattito che si svolgeva nella sinistra sulla funzione e la responsabilità dell'artista (o dell'operatore culturale, o del critico) nella Rivoluzione, contributo che sarà spesso violentemente contestato da sinistra e da destra, ed è spesso proprio nella riflessione sulla nuova arte sovietica che le reciproche posizioni si chiariscono, e vengono alla luce le contraddizioni sia di chi propende per un'arte tendenziosa, per un'Arte della Rivoluzione, sia di chi difende la libertà dell'ispirazione artistica, la Rivoluzione dell'Arte.

È proprio sul numero 10 di « Zenit » che il nome di Majakovskij appare per la prima volta al pubblico jugoslavo nel 1921; ne viene tradotta la seconda parte di *Guerra e Universo*, con una breve nota sull'autore: « V. Majakovskij, capo dei Futuristi russi (il Futurismo russo non è identico all'italiano, il nome è preso solo come segno di radicalismo) è il miglior poeta della nuova epoca in Russia Sovietica; vive a Mosca e minaccia tutti: troverò forme che varranno per 150.000.000! La sua opera più nuova, *Misterija-Buff*, è una grottesca drammatica che i privati docenti d'arte proletaria hanno a lungo rifiutato e definito 'borghese'. Oggi in Russia applaudono Majakovskij e *Misterija-Buff*. Uno scrittore tedesco che gli ha parlato a Mosca lo descrive: "Un uomo alto, con un volto ossuto e rozzo, volgare nell'espressione, ma fresco, con uno sguardo forte, movimenti torreggianti e voce tonante" ».

Nel 1921 Majakovskij ha già scritto poemi come *La nuvola in calzoni*, *Il flauto di vertebre*, *Guerra e Universo*, *150.000.000*, i lavori teatrali *Vladimir Majakovskij* e *Misterija-Buff*, e poesie come *Ordinanza all'esercito dell'arte* e *Marcia di sinistra*: tutte opere che, prese a sè, in un certo senso e per motivi diversi, potrebbero rappresentare dei manifesti programmatici di movimenti d'avanguardia diversi, oppure essere almeno in parte strumentalizzate da diverse tendenze, per avvalorare determinate politiche socio-culturali.

In alcuni casi ciò è effettivamente avvenuto ¹⁾.

Nel caso specifico di « Zenit » non è forse casuale che i brani scelti dalla redazione per rappresentare il *capo dei Futuristi russi* siano singolarmente adatti non tanto per far conoscere Majakovskij quanto per illustrare soprattutto alcuni aspetti dello Zenitismo. E qui, prima di parlare di queste traduzioni (che, è il caso di ricordarlo, non solo rimasero per alcuni anni le uniche cose di Majakovskij apparse in Jugoslavia, ma furono anche fra i primi e pochissimi esempi che negli anni '20 illustrassero in questo paese la produzione poetica delle

avanguardie sovietiche²⁾), è opportuno cercare di caratterizzare brevemente il movimento zenitista e la rivista « Zenit ».

Quest'ultima viene fondata da Ljubomir Micić nel 1920 a Zagabria, dove nel 1921 esce il suo primo numero; dal 1924 al 1926 esce a Belgrado, e di Belgrado sono i suoi più numerosi collaboratori in patria; non a caso infatti è una delle prime riviste a porre il problema della necessità di unificare la letteratura, e in genere la cultura, dei popoli jugoslavi, favorendo la collaborazione di letterati e artisti croati, serbi e sloveni, oltre che di numerosi stranieri³⁾.

Si sta spegnendo l'euforia dell'unificazione dei popoli jugoslavi nel Regno dei Serbi, dei Croati e degli Sloveni, e la realtà politica e sociale è caratterizzata dalle pesanti conseguenze della guerra, dai primi atti contraddittori del nuovo ordinamento statale, dalla repressione e dalla corruzione nella vita politica, dalla violenza e dall'instabilità della nuova società jugoslava, e contemporaneamente anche dalle prime e sempre più decise forme di opposizione, dalla diffusione di idee progressiste, in senso strettamente politico o largamente culturale, attraverso numerose riviste, di indirizzo molto diverso fra loro⁴⁾.

Le riviste più nuove del primo dopoguerra, che riuniscono attorno a sé giovani entusiasti e spesso pieni di talento, sono legate soprattutto al movimento espressionista, oppure operano nell'ambito del movimento operaio e della lotta più o meno organizzata per il socialismo (il partito comunista viene messo fuori legge e dal 1921 è costretto a condurre un'attività clandestina). Fra queste ultime riviste sono di eccezionale importanza « Plamen » e, più tardi, « Književna Republika » (1924), ambedue dirette da Krleža e Cesarec, impegnate in prima linea nella lotta per una moderna 'letteratura realista in senso socialista', contro il nazionalismo, il clericalismo, il decadentismo reazionario da una parte, e contro un'estetica utilitaristica di sinistra dall'altra.

La posizione di Krleža e Cesarec è quindi, dal 1919, polemica nei confronti delle prime correnti espressioniste che in quegli anni (1916–1924/25) si erano sviluppate attorno alle riviste « Kokot » (1916) di U. Donadini, « Vijavica » (1917–18) e « Juriš » (1919) di A. B. Šimić⁵⁾; si tratta di un Espressionismo fortemente influenzato da correnti tedesche e a cui si mescolano anche elementi fantastico-visionari e forti influenze futuriste. U. Donadini in un articolo del 1917 afferma: « ... una espressione artistica adeguata di tutta questa guerra può essere costituita solo dai versi rabbiosi dei seguaci di Marinetti, dove un'impresione è spezzata da un'altra, le parole volano una dopo l'altra come scoppio dopo scoppio, e tutto si ricompone solo in una satanica cacofonia di infuocati rullii di tamburi »⁶⁾.

D'altro canto, le professioni di simpatia che si ritrovano in tanti testi espressionisti o modernisti jugoslavi per la Russia e la rivoluzione bolscevica, non significano in realtà adesione consapevole alla costruzione di un regime socialista, ma sono piuttosto manifestazioni, spesso generiche, della rottura con il passato e di entusiasmo per esperienze artistiche e sociali, di cui però in

Jugoslavia si sapeva molto poco in maniera diretta. Per queste sue caratteristiche questa prima fase dell'Espressionismo viene giudicata da molti critici di sinistra, contemporanei e posteriori, come una manifestazione anarchica e incoerente dello spirito di rivolta piccolo borghese, che non è riuscita ad evolversi oltre posizioni idealistiche, o come un ridicolo tentativo di importazione di mode straniere in un ambiente culturale arretrato e provinciale ⁷⁾.

Quanto disorientamento potessero provocare in un pubblico, anche preparato, queste « mode » e queste idee di importazione (nate in un ambiente e in condizioni storiche, sociali e culturali molto diverse, spesso non sufficientemente meditate e completamente estranee alla mentalità e alle necessità culturali della Jugoslavia del primo dopoguerra), è del resto chiaramente dimostrato proprio dall'assunzione, spesso indiscriminata, acritica e talvolta probabilmente inesatta, di termini come Espressionismo, Modernismo, Futurismo, Dada, a proposito di diversi fenomeni artistici jugoslavi, da parte di critici e scrittori che in occasioni differenti li hanno usati come astrazioni, e raramente come termini concreti, da verificare ⁸⁾.

Ciò non significa che non esistano un modo e uno stile autenticamente espressionisti nella letteratura croata e serba, basta pensare alla poesia di A. B. Šimić e di T. Ujević, e a certa prosa di S. Vinaver; tuttavia, scorrendo le pagine delle riviste del tempo, si ha spesso l'impressione che molte polemiche sull'Espressionismo o sul Modernismo, che infuriavano fra intellettuali legati a questo o a quel raggruppamento, o certe recensioni e analisi, del resto acute e corrette, o addirittura interi « movimenti » artistici e letterari (che venivano lanciati con vere campagne pubblicitarie da riviste incredibilmente all'avanguardia, come « Dada Tank », « Dada Jazz », « Hipnos »), fossero in gran parte basati su delle comode astrazioni o sul fascino evocativo puro e semplice che termini come Espressionismo, Futurismo o Dada potevano appunto dare a manifestazioni molto eterogenee.

Non è quindi strano che questi termini siano stati usati, in modo quasi indifferenziato, non tanto per definire, quanto per dare impliciti giudizi di valore a movimenti della letteratura croata e serba, come appunto lo Zenitismo, che invece, analizzati nel loro complesso, non rientrano se non per singoli aspetti nell'una o nell'altra poetica.

A. Flaker ⁹⁾ propone alla critica jugoslava il concetto non alternativo, ma inclusivo, di « avanguardia », chiarendone ovviamente le caratteristiche fondamentali, e non escludendo la possibilità di usare i termini tradizionali dove si debbano mettere in risalto particolarità o valori specifici.

Lo Zenitismo viene generalmente classificato come una corrente espressionista o modernista, con molti elementi tratti dal Futurismo italiano ¹⁰⁾; in realtà fin dall'inizio Lj. Micić e i suoi collaboratori si sforzano di dare a questo movimento e alla rivista « Zenit » un carattere il più possibile internazionale e aperto ai vari esperimenti artistici europei di quegli anni. Micić vuole lanciare le

Zenitismo come movimento « europeo »¹¹⁾, e realmente sulle pagine di « Zenit », variopinte e caratterizzate da una composizione grafica dettata da un tipo di sensibilità comune alle *Tavole parolibere* di Marinetti, a certe pubblicazioni dadaiste e a manifesti e pagine costruttivisti¹²⁾, trovano spazio riproduzioni di artisti cubisti, espressionisti, suprematisti e futuristi, e testi, anche inediti, dei più famosi rappresentanti delle avanguardie europee degli anni '20.

B. Donat osserva che le vie per cui il nuovo spirito espressionista si irradiava dai grandi centri europei erano spesso molto misteriose: « ... ci si pone il problema rilevante di come Lj. Micić, in una Zagabria piccola, economicamente povera, politicamente inferiore, oppressa da un concetto convenzionale della 'tradizione', sia stato in grado di dirigere "Zenit", rivista relativamente riuscita, e di raccogliere sulle pagine di questa piccola rivista dadaista nomi tedeschi, francesi e sovietici di primo piano nell'arte modernista »¹³⁾.

Dare una valutazione dello Zenitismo è ancor oggi complesso, perché si rischia, come spesso avviene del resto anche per il Futurismo italiano e Marinetti, di identificare le caratteristiche del movimento con le idee e il temperamento del personaggio che sembra averlo illusionisticamente evocato con la sola forza della sua energia di organizzatore.

Uno dei critici contemporanei più interessanti, M. Ristić, che fu fra i fondatori e teorici del gruppo surrealista di Belgrado, in un noto articolo del 1929 dà un quadro della nuova letteratura serba, cercando di interpretarne le rivoluzionarie linee informatrici in senso surrealista, come impegno totale dell'artista di fronte al proprio spirito e nella società. In questo articolo c'è solo un accenno polemico a « Zenit » e a Micić, che Ristić accusa di limitatezza e ambizione di voler fare dello Zenitismo un'ideologia che dovrebbe riformare, 'balcanizzare' l'Europa. Secondo Ristić ciò ha reso impossibili i tentativi di collaborazione, per un profondo rinnovamento dell'arte e della letteratura, con le altre forze nuove, ovvero i poeti serbi come Crnjanski, Vinaver, R. Petrović ecc., che si definiscono modernisti e che sono anch'essi influenzati dalle tendenze e dagli stimoli dei movimenti d'avanguardia occidentali¹⁴⁾.

In realtà, fin dall'inizio, nel movimento zenitista si rilevano grosse contraddizioni di fondo; viene espressa e, come abbiamo visto, realizzata, l'aspirazione a farne un movimento europeo (del resto uno dei suoi primi manifesti viene steso da un espressionista, l'alsaziano Yvan Goll, precursore anche del Surrealismo, mentre il programma dello Zenitismo di Lj. Micić viene pubblicato in « Der Sturm » da H. Walden¹⁵⁾. D'altro canto Micić problema di voler creare una nuova arte 'balcanica', barbarica e primitiva, ma accanto a questa tendenza esiste l'esaltazione dell'industrializzazione e di un'arte dinamica, che della nuova era industriale esprima la meccanicità e la simultaneità; il primitivismo cioè, l'opposizione alla civiltà e alla pseudocultura europea, elementi tipici dell'Espressionismo tedesco, convivono con l'esaltazione di questa stessa civiltà, attraverso i procedimenti tipici del Futurismo italiano. I programmi e i testi zenitisti risen-

tono di suggestioni e influssi di molti dei più noti « ismi » del secolo, e accanto alle richieste di un'arte sociale troviamo così l'aspirazione ad un'arte senza leggi psicologiche, che costituisca un'immediata relazione con la realtà totale, troviamo esigenze di chiarezza e ricerca di associazioni alogiche, ecc. Questo eclettismo si riflette anche nei contatti internazionali della rivista, che per merito di Micić ha molti rapporti soprattutto con Parigi e Berlino ¹⁶).

È proprio da Berlino, dove Erenburg e El Lisickij avevano fondato la rivista costruttivista « Vešč' », che « Zenit » riceve notizie e materiali sulla nuova arte sovietica. Con l'entusiasmo sincero, ma un po' superficiale, con cui accoglieva ogni manifestazione artistica, purché nuova e anticonvenzionale, Micić dedica all'avanguardia russa un numero doppio nel 1922 e pubblica nei numeri successivi varie altre traduzioni di poesie e articoli, finché Erenburg non si trasferisce a Parigi e viene così interrotto l'unico tramite sicuro con la Russia.

« Vešč' » è una rivista costruttivista, con un campo di interessi analogo a « LEF », diretto da Majakovskij; il costruttivismo è infatti una tendenza, o meglio un insieme di tendenze in arte figurativa e grafica, architettura e cinematografia, ecc., la cui base comune è costituita dalla ricerca di una « funzionabilità dell'arte nella prassi », come componente della rivoluzione proletaria in atto.

Le idee del gruppo di Majakovskij a questo proposito si avvicinano comunque più a quelle del gruppo « produttivista » di Tatlin che a quelle di Gabo (espresse nel manifesto del Realismo del 1920), o di Malević, perché per loro l'impegno rivoluzionario era primario: l'arte doveva cessare di essere puro esperimento, per diventare espressione della verità rivoluzionaria e veicolo delle sue idee.

« Vešč' », la rivista di Erenburg e Lisickij, di cui uscirono tre numeri a Berlino nel 1922, e in genere tutta l'attività di questi due artisti in Occidente, mira, più che a dar vita ad una tendenza definita, a creare un campo di elaborazione, di confronto e di verifica comune sia alle avanguardie sovietiche che a quelle dell'Europa occidentale, tale da costituire un punto di attrazione e di raccolta ¹⁷).

È questa, in fondo, la vocazione anche di Micić e di « Zenit ». Ma Micić non è Lisickij, e benché le loro aspirazioni in campo internazionale siano analoghe, o forse proprio per questo, il fascino e la suggestione che sulla sua rivista esercitavano le idee e la personalità di esponenti di varie tendenze occidentali, non permettono probabilmente a Micić di valutare appieno il significato della poesia e della poetica di Majakovskij, la sua evoluzione all'interno dell'ancor multiforme letteratura sovietica e il potenziale apporto rivoluzionario (in campo formale più che tematico) delle avanguardie sovietiche nella letteratura occidentale e in quella jugoslava.

È particolarmente significativa, a questo proposito, la scelta dei brani che rappresentano Majakovskij sulla rivista: la seconda parte di *Guerra e Universo* (« Zenit » n. 10, 1921), *Canaglie* (n. 17-18, 1922), *Prologo di Misterija-Buff*

(n. 23, 1923). Per quanto riguarda il primo brano, leggendolo si ha la sorpresa di veder completamente travisato il senso del poema, che nel suo insieme rappresenta una precisa denuncia dell'orrore e delle contraddizioni della guerra. Questa seconda parte pubblicata da Micić, presa a sé, avvicina invece le posizioni programmatiche di Majakovskij a quelle di Marinetti, e ricorda irresistibilmente il brano di U. Donadini citato sopra: «... le parole volano una dopo l'altra come scoppio dopo scoppio, e tutto si ricompone solo in una satanica cacofonia di infuocati rullii di tamburi...»; Donadini in effetti si riferisce qui a Marinetti.

Il dubbio di un travisamento (o per lo meno di una disinvolta interpretazione, se non di una mistificazione), si fa poi più consistente se si osserva che nella traduzione di Micić manca la beffarda allusione all'Italia.

È fin troppo facile quindi intuire, per mezzo di questi semplici indizi, le ragioni per cui «Zenit» non riuscirà mai ad imporsi in patria come una rivista seriamente impegnata a livello sociale ed artistico, e diventano chiare le accuse di 'spirito di rivolta piccolo borghese' o di 'importazione di ridicole mode straniere' che provengono da sinistra e da destra nei confronti di questa e di altre iniziative analoghe nell'ambito del clima espressionista e modernista, poi surrealista, degli anni '20 e '30.

Tuttavia, anche se, come abbiamo visto, queste accuse posseggono un fondo di verità, esse non tengono conto di una realtà importante: dell'effettiva, entusiastica e sistematica opera informativa svolta da «Zenit» all'interno di un gruppo di intellettuali, forse ristretto, ma senz'altro estremamente rappresentativo. Se questa opera informativa e di ricerca è stata condotta in modo acritico e talvolta mistificante, sono stati proprio questi intellettuali che, magari in polemica con il movimento che li aveva riuniti agli inizi, si sono poi incaricati, nell'evoluzione della propria personalità artistica, con una propria ricerca e con un affinamento dei propri mezzi espressivi, di rielaborare, di chiarire e di mettere a frutto gli spunti che in maniera contraddittoria e caotica erano giunti dall'Europa intera in Jugoslavia proprio attraverso le pagine di «Zenit».

L'unica colpa che si può fare a Micić è forse quella di aver avuto ambizioni troppo alte e confuse, rispetto a quelli che erano effettivamente i suoi limiti, non come organizzatore, ma come critico. Se però gli si può rimproverare di non aver capito l'avanguardia russa o Majakovskij (i brani scelti sono raramente rappresentativi e i suoi interventi critici sono molto mediocri, quando non sono inopportuni), e forse nemmeno le avanguardie occidentali, bisogna almeno rendergli atto che la sua rivista è l'unica in Jugoslavia che in quegli anni si pone il problema dell'avanguardia in quanto tale e di un suo possibile comun denominatore.

È fin troppo facile accusare Micić anche di immaturità politica; è evidente infatti che «Zenit», malgrado cerchi negli ultimi tempi di stringere legami più stretti con il movimento operaio internazionale (ed è infatti molto più cono-

sciuta e apprezzata all'estero che in patria), si è mossa troppo tardi per trovare una base che le dia il vero significato rivoluzionario tanto auspicato.

Quando nel 1926 « Zenit » rappresenta con orgoglio la sinistra letteraria jugoslava alla Mostra dell'Arte Rivoluzionaria di Mosca, la sua sorte è già segnata; e quando nel 1927 in « Molodaja Gvardija » Majakovskij la nomina fra le riviste occidentali di sinistra che assieme a « LEF » partecipano direttamente alla lotta proletaria, « Zenit » ormai non esce più. Rimangono comunque al suo attivo, come è già stato osservato, la possibilità che ha dato a diversi movimenti artistici di confrontarsi sulle sue pagine, e il coraggio, o forse la spericolatezza, con cui ha accolto e cercato di inglobare ogni stimolo che venisse dall'Europa occidentale e orientale; in fondo la superficialità del suo eclettismo è oggi più accettabile forse del rigore, ma anche della limitatezza, con cui certi critici « sociali » affrontarono negli anni '30 e '40 la stessa problematica dell'*Arte nella Rivoluzione* e della *Rivoluzione dell'Arte*¹⁸⁾.

¹⁾ Si pensi ad esempio alla 'programmaticità' diversa di *Ordinanza all'esercito dell'arte* e di *Marcia di sinistra* (che soprattutto durante la Lotta di Liberazione jugoslava e nel primo dopoguerra divenne quasi un canto di lotta).

²⁾ Cfr. A. Flaker, « Zenit » i sovjetska književnost, « Mogućnosti », Zagreb, 9-10/1968; A. Flaker, *Sovjetska književnost u Jugoslaviji (1918-1941)*, « Radovi Zavoda za Slavensku Filologiju », Zagreb, 7/1965.

³⁾ S. Z. Marković, *Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata*, Obelisk, Beograd, 1970.

⁴⁾ Š. Vučetić, *O hrvatskoj književnosti između 1914 i 1941*, « Izraz », Zagreb, 1/1957, knj. 2; S. Z. Marković, *op. cit.*; M. Vaupotić, *Časopisi 1914-1963*, in AA.VV., *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća*, Stvarnost, Zagreb, 1965.

⁵⁾ Tuttavia agli inizi della loro attività Krleža e Cesarec furono profondamente influenzati, sia dal punto di vista dell'ispirazione che dei procedimenti, dall'Espressionismo e dalle contemporanee correnti e poetiche occidentali; cfr. Š. Vučetić, *op. cit.*, e A. Flaker, *Stilske formacije*, Liber, Zagreb, 1976.

⁶⁾ Š. Vučetić, *op. cit.*, p. 229.

⁷⁾ Oltre ai vari articoli pubblicati su questo argomento da Krleža e Cesarec in « Plamen » e « Književna Republika », cfr. soprattutto M. Bogdanović, *Slom posleratnog modernizma*, del 1934, in *Sabrana kritika*, Prosveta, Beograd, 1961, e *Slom modernizma između dva rata*, Beograd, 1968; inoltre due successive e diverse valutazioni del fenomeno da parte di M. Ristić, *Kroz noviju srpsku književnost*, « Nova Literatura », Beograd, 7-8/1929, e *Sada i ovde, protiv modernističke književnosti*, in *Književna Politika*, Izdanje Prosvete, Beograd, 1952.

⁸⁾ Ad esempio in un'importante raccolta di saggi e studi sull'Espressionismo nella letteratura croata, promossa dalla rivista « Kritika » (AA.VV., *Ekspressionizam i hrvatska književnost*, Posebno izdanje časopisa « Kritike », Zagreb, 1968) D. Pejović afferma: « L'Espressionismo è solo a prima vista un fenomeno tedesco, in realtà è una manifestazione europea; in Germania si chiama appunto così, in Italia Futurismo, e in Francia Cubismo e Surrealismo, per cui l'intreccio delle varie influenze è complesso e molteplice ». Precisando più avanti questo concetto, Pejović considera il Futurismo, il Dadaismo e il

Surrealismo come l'estremo prodotto della tendenza espressionista di sperimentare con la lingua e di manipolarla (D. Pejović, *Filozofski izvori i idejne komponente Ekspresionizma*, in *Ekspresionizam etc.*, op. cit., pp. 3–24). Tuttavia se la sperimentazione linguistica è effettivamente un elemento ricorrente delle avanguardie, nei vari movimenti essa nasce da esigenze e da poetiche ben diverse. Un notevole sforzo di chiarificazione in questo senso è stato compiuto da A. Flaker, soprattutto per quanto riguarda la definizione o ridefinizione di concetti e termini ormai consunti, svuotati o poco produttivi, relativi a 'formazioni stilistiche' europee del XIX e XX secolo, in relazione ad analoghe manifestazioni letterarie croate: A. Flaker, *Stilske formacije*, cit.

⁹⁾ A. Flaker, *ibidem*, pp. 92–93.

¹⁰⁾ Cfr. il citato *Ekspresionizam i hrvatska književnost*, e AA.VV., *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Liber, Zagreb, 1970.

¹¹⁾ Cfr. «Zenit» n. 1, p. 1.

¹²⁾ L'uso anticonvenzionale delle possibilità e delle combinazioni tipografiche e grafiche in genere, tipico della pubblicità, non è un aspetto minore dell'arte e della poesia moderna; lo si ritrova in tutte le avanguardie che sembrano talora giungere a prodotti analoghi per vie autonome e con differenti motivazioni; tecniche di visualizzazione diverse, dal poema-oggetto *Un coup de dés* di Mallarmé, ai *Calligrammi* di Apollinaire, al libro visuale di El Lisickij per Majakovskij, alla poesia concreta, tendono a creare nuovi modelli combinati di percezione, in cui il fruitore è sollecitato ad usare il senso della vista non più linearmente e passivamente, modelli in cui cadono le convenzionali barriere fra arti e generi diversi, in cui la *parola*, o addirittura la singola *lettera* 'autonoma' e liberata dalle esigenze del 'significato', operano concretamente anche con il loro aspetto visivo ed evocano quello fonico. Quest'ultima è una tipica esigenza del Futurismo russo (cfr. *La parola come tale* e *La lettera come tale* del 1913, di Kručenyh e Chlebnikov, riportati da G. Kraiski; *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza, Bari, 1968). D'altra parte, l'opposta esigenza di LEF e dei costruttivisti di un'arte orientata verso la strada e la folla, arte che deve favorire una coscienza artistica attiva nella collettività, porta alla sintesi di arti diverse nella composizione tipografica, con montaggi e varie tecniche pubblicitarie e grafiche, insomma all'uso dei mixed media, che ottengono anch'essi l'effetto di una percezione multipla, complessa, e di una lettura non più lineare. Partendo a sua volta da presupposti completamente diversi, Marinetti crea le sue tavole parolibere, in cui l'aspetto tipografico e l'aspetto sonoro così evocato tendono programmaticamente a rendere l'espressione «integrale e simultanea dell'universo» (mentre da Omero a D'Annunzio si è sempre poetato allo stesso modo...; cfr. *Tavole parolibere e tipografia futurista*, a cura di L. Caruso, Catalogo della Mostra, 15–X/20–XI 1977, Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee; *Tavole parolibere futuriste, 1912–44*, a cura di L. Caruso e S. Martini, Liguori, Napoli, 1974–1977, 2 voll.). Dalla abbondante bibliografia sull'argomento si possono citare: V. Horvat–Pintarić, *Oslikovljena riječ – The word–image*, e B. Donat, *Konkretna poezija – La poésie concrète*, «BIT International», Zagreb, 5–6/1969; *Concrete Visual and Signalist Poetry, An Anthology*, «Delo»; Beograd, 3/1975; E. Neumann, *Le graphisme fonctionnel*, in *Paris–Berlin, 1900–1933*, Catalogo della Mostra, Paris, 1978, pp. 398–408; *Paris–Moscou*, Catalogo della Mostra, Paris, 1979, pp. 312–362.

¹³⁾ B. Donat, *Politički teatar M. Krleža i nasljedje evropskog Ekspresionizma*, in *Ekspresionizam etc.*, cit., pp. 89–100.

¹⁴⁾ M. Ristić, *Kroz noviju srpsku književnost*, cit.

¹⁵⁾ Z. Konstantinović, *Ekspresionizam*, Obod, Cetinje, 1967, riporta ambedue i testi (pp. 163–167); il primo (I. Goll, *Zenitistički manifest*) fu pubblicato per la prima volta in «Der Ararat» nel 1921, con una nota della redazione: «“Zenit” è una rivista poliglotta internazionale pubblicata da persone giovani e pulite di Zagabria». Per il secondo

(Lj. Micić, *Zenitozofija ili energetika stvaralačkog Zenitizma*) cfr. anche S. Z. Marković, *op. cit.*

¹⁶⁾ Cfr. ambedue i Cataloghi, sopra citati, delle mostre parigine dedicate ai rapporti culturali fra Parigi e Berlino e Parigi e Mosca.

¹⁷⁾ M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del '900*, Milano 1966, e il numero dedicato a Bauhaus di « Controspazio », Milano, 4-5/1970.

¹⁸⁾ Cfr. M. Iveković, *Hrvatska lijeva inteligencija, 1818-1945*, Naprijed, Zagreb, 1970; S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*, Liber, Zagreb, 1970.

EVGENIJ VAGHIN

S. P. ŠEVYREV E LERMONTOV

Il nome di Stepan Petrovič Ševyrev * ricorre molto spesso nei lavori aventi per tema l'opera di Lermontov. Tuttavia i rapporti tra questi due protagonisti della cultura russa della prima metà dell'Ottocento sono ben lunghi dall'essere stati indagati in modo soddisfacente.

Nella critica sovietica la menzione del nome di Ševyrev è abitualmente accompagnata da una valutazione negativa di tutta la sua attività culturale e, in particolare, dei suoi noti articoli del 1841 su Lermontov. Uno dei più esperti studiosi di quest'ultimo, D. E. Maksimov, il quale pure non esita a riconoscere i « meriti » della critica accademica ottocentesca nello studio dell'opera lermontoviana, ha scritto queste parole: « Possiamo dire che non solo gli studiosi liberali, ma persino (!) Ševyrev, contemporaneo di Belinskij, scrisse su Lermontov degli articoli non completamente inutili », sebbene, quest'è chiaro, « dalle sue posizioni di esteta e conservatore Ševyrev non era in grado di interpretare correttamente (!) e valutare nel suo complesso la creazione poetica lermontoviana » ¹⁾.

Una diversa valutazione della attività di Stepan Petrovič troviamo nei letterati pre-sovietici, per i quali basterà citare le parole scritte nel 1864 dall'accademico Ja. K. Grot: « Nella schiera, fino ad oggi non numerosa, dei critici russi egli è certamente tra i più notevoli; se poi consideriamo soltanto quelli, e sono ancor più rari, che alla base dei loro giudizi hanno posto lo studio coscienzioso e la severità scientifica, allora egli, con la sua poderosa attività, emerge senz'altro tra i primi » ²⁾.

Dopo Belinskij (il quale, sia detto subito, nutriva per lui una viva, e ricambiata, ostilità), Ševyrev è, tra i contemporanei di Lermontov, quello che maggiormente scrisse sul poeta. Presso i posteri gli scritti di Belinskij hanno poi avuto una importanza primaria, e direi eccezionale; invece a tutt'oggi ci manca ancora un repertorio di quello che sul poeta scrisse Ševyrev, disperdendolo nei suoi numerosi articoli, appunti, e nella « Storia della letteratura russa » (scritta in italiano). Scopo del presente lavoro è proporre delle indicazioni fondamentali per una ricerca in questa direzione.

La personalità di S. P. Ševyrev suscita in chi l'accosta un senso di rispettosa meraviglia e insieme di compatimento; meraviglia per la sua operosità inesauribile e l'erudizione vastissima, e compatimento per tanti suoi modi di fare che hanno contribuito a rafforzare una sua cattiva fama di suddito devoto e anzi carrierista. « Ševyrev non sostenne l'urto della reazione – scrisse B. Ejchenbaum, – In ogni caso egli costituisce un rilevante problema per gli storici della letteratura, non considerando il quale molte cose restano incomprensibili o incomprese nella letteratura russa degli Anni Venti e Trenta »³⁾. D'altro canto vi sono molti fatti indiscutibili che ci raccomandano una più viva attenzione verso Ševyrev: lodato da Goethe quando era un giovane critico e traduttore sconosciuto⁴⁾, contemporaneo di Puškin che ha lasciato nei suoi scritti una serie di positive menzioni su di lui⁵⁾, buon conoscente e corrispondente di Gogol', amico di A. Mickiewicz, primo in Russia a scrivere una « Storia della poesia » accolta con entusiasmo dagli stessi Puškin e Gogol'⁶⁾, fu anche un pioniere della dantologia e shakespearologia russe, uno dei primi seri studiosi della letteratura russa antica⁷⁾ e, infine, negli ultimi anni, un propagandista della letteratura russa in Occidente. Le sue posizioni nell'arena letteraria passarono dalla giovanile adesione al *ljubomudrie* e dalla collaborazione al « Moskovskij Vestnik » * fino al nazionalismo ufficiale (*oficial'naja narodnost'*) di cui fu un tipico rappresentante nella seconda metà della sua vita⁸⁾.

S. P. Ševyrev nacque a Saratov nel 1806. Fin da ragazzo prese gusto ai libri, nella scelta dei quali subì certamente l'influsso della madre, donna profondamente religiosa. Molto presto lesse Sumarokov, Cheraskov, i racconti di Karamzin. Per quest'ultimo Ševyrev proverà sempre molta attrazione, e l'influsso dell'autore della *Storia dello stato russo* si sente in molta sua opera. Nel 1818 entrò al Nobile Collegio Universitario di Mosca, che già godeva di solide tradizioni, e si distingueva per l'eccellente corpo insegnante: I. I. Davydov, I. F. Merzljakov, M. G. Pavlov (gli stessi che, poco dopo, saranno gli insegnanti di Lermontov). Nel 1822 terminò gli studi secondari brillantemente e, dopo un infruttuoso tentativo di entrare all'università, fu assunto al Ministero degli esteri, divenne uno dei « giovani d'archivio » cantati da Puškin. Anche qui Ševyrev si distinse per l'eccezionale diligenza e costanza d'impegno con cui si immergeva nel lavoro su antichi manoscritti. Contemporaneamente mostrò interesse per l'attualità letteraria, partecipò al circolo del poeta Raič, dove leggeva le sue traduzioni dal greco e i suoi primi tentativi poetici. Un frutto della partecipazione a questo circolo fu la traduzione (insieme a V. P. Titov e N. A. Mel'gunov) delle *Phantasien über die Kunst* di Tieck e Wackenroder, edita nel 1826. Insieme a Pogodin tradusse dal latino la grammatica slavo-ecclesiastica del Dobrovsky.

Una delle sue composizioni poetiche, *Ja esm'* (Io sono), pubblicata nell'almanacco « Urania », fu notata da Puškin, con il quale Ševyrev aveva fatto conoscenza tramite Venevitinov⁹⁾. Ancora più frequenti saranno le menzioni di Puškin dopo che si formò il gruppo del « Moskovskij Vestnik », in cui Ševyrev

acquisì subito una posizione di primo piano come critico e teorico della nuova scuola ¹⁰⁾.

Nel febbraio del 1829 Sevyrev va all'estero, e precisamente in Italia, come precettore del figlio della principessa Volkonskaja, e vi rimarrà fino all'autunno del 1832. A ricordo della sua indefessa operosità, sui libri e nei musei, ci è rimasto un ampio *Italjanskij dnevnik* (Diario italiano), in tre volumi, custodito attualmente nel settore Manoscritti della Biblioteca pubblica statale di Leningrado. In questo diario troviamo anzitutto nomi di luoghi e cose, le descrizioni di ciò che il Nostro vide a Roma e nelle altre città italiane. Abbiamo qui lo Ševyrev erudito, brillante conoscitore di lingue europee. Non mancano citazioni in greco e latino. Quasi ogni giorno il curioso precettore di casa Volkonskij registra con minuta scrittura le sue impressioni, i suoi giudizi. Come osservò acutamente Goethe commentando l'analisi critica della *Elena* pubblicata nel «*Moskovskij Vestnik*», Ševyrev tende a «far proprio» ciò che esamina ¹¹⁾. Questa è anche la tendenza osservabile nelle note di diario di Stepan Petrovič, il quale, d'altronde, non si limitava ad assimilare avidamente quanto vedeva e sentiva. La ricca biblioteca della principessa Volkonskaja gli permetteva di continuare gli studi di lettere patrie. Leggiamo nella sua autobiografia: «Qui (in Italia – E.V.) continuò la sua conoscenza con la lingua delle antiche cronache, dei canti russi raccolti da Kirša Danilov e, dopo aver riletto più d'una volta la *Storia* di Karamzin per insegnarla al principe, poté ancor meglio formarsi una visione autonoma sullo svolgimento della storia russa, anche per aver sott'occhio, come costante termine di paragone, la storia dell'Occidente e del suo principale centro, Roma » ¹²⁾.

Le note del suo diario che riguardano la storia russa sono di un particolare interesse, perché dicono che nello Ševyrev si va formando e si rafforza l'idea di uno speciale cammino storico della Russia, una speciale missione affidatale dalla Provvidenza. Ecco cosa leggiamo sotto la data del 30 agosto 1830: «Devo scrivere la storia di una ragazza senza doti (o senza dote). Sarà così: c'era un re che aveva cinque figlie; la maggiore era Italia, la seconda Inghilterra, la terza Francia, la quarta Germania, e la minore Russia. La prima ebbe in dote l'arte, la seconda ebbe l'industria, alla terza andò la vita civile, alla quarta la scienza, e alla quinta, infine, non arrivò nulla, ma le fu dato un baule, nel quale era possibile mettere tutte le altre quattro doti, e le fu data anche la capacità di prendere quelle doti dalle sue sorelle... » ¹³⁾. Nel diario italiano di Ševyrev troviamo dunque le prime formulazioni della ideologia 'messianica' sulla Russia che si svilupperà con le sue teorie sul «marcio» Occidente. Quell'Occidente – qui è il paradosso – che Ševyrev conosceva bene come pochi russi del suo tempo. Quelle idee trovarono riflesso anche nelle sue poesie, tra le quali è caratteristica *K neprigožej materi* (A una madre sgraziata), rivolta alla Russia.

Quasi ogni settimana Ševyrev scriveva lunghe lettere in Russia, all'amico Pogodin, che rispondeva a tutte le sue questioni. In una delle lettere inviategli

da Pogodin (29 aprile 1830), era contenuto anche un poscritto di Puškin¹⁴⁾, cui Ševyrev rispose tutto eccitato: « A Puškin: le sue parole sono state elettriche. Leggere una lettera di Puškin qui a Roma è una cosa indicibilmente dolce e stimolante per l'animo. Egli mi ha inviato un po' di spirito russo, contrastante con la rilassatezza meridionale che qui indebolisce i nervi! (...) Qui a Roma io ho capito meglio il destino della Russia e di Puškin. Spero di potergli parlare di questo e della nostra lingua russa... »¹⁵⁾.

Ševyrev formula in questo periodo molti progetti, alcuni dei quali non mancherà di realizzare: manda a Pogodin il piano di un « Museo di estetica »¹⁶⁾, lavora al libretto d'opera *Vadim* e alla tragedia *Romul*, in cui spera molto, e scrive soprattutto l'ampia « discussione » *Sulla possibilità di introdurre l'ottava italiana nella versificazione russa*¹⁷⁾, donde germinano in lui nuovi aspetti. Ne fa partecipe l'amico Pogodin, nella lettera del 15 marzo 1831: « A proposito della discussione: temo che non contenga a sufficienza di pedantismo scientifico, che sia scritta troppo superficialmente. Ecco cosa ho pensato: voglio scrivere una *Piitika* * [cancellato: « Estetika » – E.V.] in forma di storia (poiché a mio parere la filosofia in Russia deve essere storia, cioè filosofia incarnata, e i metodi storici dovremmo adottarli ovunque è possibile, ma questo è un discorso lungo), e questa *Piitika* [cancellato: « Estetika » – E.V.] storica rapportarla alle nostre lettere, cioè in ogni letteratura guardare il rapporto che ha o può avere con le lettere russe. Solo in questo modo sarà determinato il posto della letteratura russa nell'ambito delle letterature europee, e così forse io potrò mostrare storicamente tutti i tipi di poesia nella loro scaturigine, nella loro purezza iniziale »¹⁸⁾.

Su questi pensieri si baserà il ciclo di lezioni *Storia della poesia*, che nel 1835 sarà stampato in volume¹⁹⁾. A quest'epoca Ševyrev è tornato in patria, dove ottiene il posto di « aggiunto » alla cattedra di lettere russe dell'università di Mosca (sostituirà il prof. Merzljakov) presentando la dissertazione su *Dante e il suo tempo*²⁰⁾, e contemporaneamente opera con successo nell'arena letteraria collaborando a varie riviste. Il suo articolo *Letteratura e commercio*, pubblicato nel primo numero del « Moskovskij Nabljudatel' » fu animatamente discusso sulla stampa e nei salotti letterari. Nel gennaio 1837 il trentenne Ševyrev difese con successo una sua dissertazione dal titolo *Sviluppo della teoria poetica presso i popoli antichi e moderni*²¹⁾, che gli valse il posto di professore straordinario.

Ora però è bene interrompere questa esposizione biografica, per tornare indietro di alcuni anni, al tema specifico propositici.

Quando Ševyrev collaborava attivamente al « Moskovskij Vestnik » il giovanissimo poeta Michail Lermontov, che frequentava a sua volta il Nobile Collegio, era un attento lettore della rivista. Gli studiosi hanno già osservato indubitabili echi della *Ruskaja razbojničja pesnja* (Canto brigantesco russo) di Ševyrev nel *Prestupnik* (Il bandito) di Lermontov²²⁾. Così la *Cyganskaja pesnja* (Canto

zigano) di un « autore ignoto »²³⁾, che interessò tanto Lermontov da indurlo a progettare un'opera lirica su quel tema, apparteneva a Ševyrev²⁴⁾. Possiamo dunque affermare che già all'inizio del suo cammino poetico Lermontov fu in rapporto con Ševyrev-poeta.

A proposito della poesia dal titolo *Romans. Kovarnoj žiznju nedovol'nyj...* (Romanza. La vita meschina disdegnando...) è stata fatta l'ipotesi che sia stata scritta in occasione della partenza per l'Italia di Ševyrev²⁵⁾. L'ipotesi è però poco probabile, il destinatario più verosimile della ballata è Adam Mickiewicz, che andò in Italia all'incirca nello stesso periodo. Invece è opportuno segnalare una notevole somiglianza tra i versi del *Bulevar* lermontoviano (1830) e quelli del *Guljanie* (La sfilata) di Ševyrev²⁶⁾. Il tema è lo stesso, una « passeggiata in maschera », per dirla con le parole di Lermontov, il quale offre una serie di mordaci schizzi satirici di una « famiglia da passeggio ». Per Ševyrev il boulevard è uno specchio della vita umana in generale. Nei suoi versi già sentiamo il futuro russofilo:

Il nostro popolo non ama star seduto!
Non è un poltrone, e non ammazza
il tempo immerso nella vil pigrizia.
Natura russa è di muoversi sempre! ...

È ben noto che i motivi, come suol dirsi, 'russofili' sono caratteristici del giovane Lermontov: dalla « santa Russia e belle fanciulle » della poesia *Vojna* (La guerra), alla « balalajka nazionale » di *Russkaja melodija* e di *Romans*, tutte del 1929. Leggiamo una quartina della sua poesia *K. kn. L.L.-oj* (Alla principessa L.G.):

Un'idea grande in te s'è conservata
come un seme di grano sottoterra:
insieme a te anch'ella è nata al mondo,
e non le sarà dato di perire²⁷⁾.

Questi versi sono una specie di riassunto poetico dell'allora nota poesia di Ševyrev *Mysl'* (Pensiero), definita da Puškin « una delle più notevoli composizioni nella letteratura attuale »²⁸⁾, che comincia così:

Entrerà un piccolo seme nella nostra mente
e vi maturerà, nutrendosi del succo della vita;
verrà l'ora, allorquando crescerà
in alta creazione o in bell'impresa...²⁹⁾.

Osservando queste e anche altre minori affinità tematiche (un ultimo esempio: il tema della notte, così importante nella lirica di ambedue i poeti in questo periodo)³⁰⁾ non vogliamo qui affermare che ci fu un diretto influsso di Ševyrev sulla poesia di Lermontov. Quello che conta è il terreno poetico su cui crebbe il grande talento di Lermontov, terreno poetico di cui possiamo dire che la poesia di Ševyrev – la « poesia di pensiero » – è un elemento imprescindibile.

Abbiamo già ricordato la « discussione » *Sulla possibilità di introdurre l'ot-*

tava italiana nella versificazione russa, pubblicata sul « Teleskop » del 1831. Sotto l'influsso della poesia italiana il giovane poeta e filologo pensò a una riforma del modo di poetare russo, tendente a creare una « poesia di pensiero » autenticamente nazionale. « Ponetevi come regola – così egli si rivolgeva ai giovani poeti – di leggere e pensare il più possibile in russo; (...) badare alla chiarezza, fluenza e forza dell'eloquio; prestare orecchio al parlare del popolo... »³¹⁾. Secondo lui « ogni opera d'ampio respiro, che abbia in sé un intero mondo di svariati sentimenti, abbisogna di un verso flessibile come un filo, non fatto come una verga di ferro, un verso che sappia piegarsi su tutti i toni, ed esprimere tutte le situazioni dell'animo umano. Tale è l'ottava italiana, in cui si incontrano, o meglio si fondono tutte le possibili misure in una piena armonia »³²⁾.

La riforma di Ševyrev non ebbe successo. Alla « discussione » era aggiunta una traduzione del settimo canto della *Gerusalemme Liberata*, ma le sue ottave piuttosto pesanti – in una lingua arcaizzata – non potevano minimamente reggere il confronto con l'armoniosa ottava, poniamo, di Puškin nel *Domik v Kolomne* (La casetta di Kolomna)³³⁾. Ma è la « discussione » in sé, scritta in una lingua chiara e facile, senza « pedantismo scientifico », che, invitando ad ardita sperimentazione nell'ambito del verso (« Siamo un popolo che tutto recepisce, nel quale devono schiudersi esperienze di ogni genere »³⁴⁾) ebbe molta importanza nella storia degli studi poetici in Russia. Il giovane Lermontov, che era allora studente diciassettenne, dovette senz'altro approvare quella esortazione a innovare in poesia, e forse non è un caso che poco dopo (pare nel 1832–33, comunque prima che apparisse il sunnominato poema puškiniano) scrivesse un poema in ottave, *Aul Bastundži*. Una analisi di questo poema, alla luce dei principi enunciati da Ševyrev, sarebbe interessante. In questa sede ci limitiamo a osservare una prevalenza, nel detto poema, di rime maschili, indicate da Ševyrev come peculiari del russo rispetto all'italiano, e anche di ardite rime 'fonetiche', contrarie alla usanza del tempo, che apprezzava solo la rima 'visiva'.

Ci interessa qui maggiormente evidenziare come il giovanissimo poeta seguisse la attività critica del pure giovane professore universitario. Nel 1835 usciva il primo numero della rivista « Moskovskij nabljudatel' », riunente attorno a sé tutto un gruppo di ideali continuatori dei *ljubomudry* (I. Kireevskij, N. Mel'gunov, A. Chomjakov); la rivista conteneva un articolo di Ševyrev, *Letteratura e commercio*, in cui l'autore, analizzando lo « stato attuale delle lettere », giungeva alla conclusione che la tendenza dominante in esse era allora quella « commerciale ». « È arrivato, se non il secolo d'oro, almeno il secolo più sazio della nostra letteratura. Abbiamo a lungo atteso questo tempo felice, in cui i nostri scritti vengono considerati come banconote... »³⁵⁾. Ševyrev condannava la dilagante letteratura commerciale, e in particolare la « Biblioteka dlja čtenija » di Senkovskij; solo per prudenza verso la censura si astenne dal biasimare nel suo insieme il « giornalismo pietroburghese » capeggiato da Bulgarin e Greč, personaggi di notoria venalità. Bulgarin era un vecchio avver-

sario di Ševyrev, il quale già nel 1830 lo caratterizzava così, nel diario italiano: « Bulgarin non è russo. Egli può appartenere a ogni nazione e insieme non appartiene a nessuna (...) Deve il suo successo alla propria destrezza, e alla magnanima ospitalità e fiducia della gente russa (...) La miglior lode che egli può fare è espressa da queste parole: prego, comperate! »³⁶⁾.

La sortita del « Moskovskij nabljudatel' » fu raccolta dal « Sovremennik » di Puškin, sul cui primo numero (1836) c'era l'articolo di Nikolaj Gogol' *Sul movimento della letteratura giornalistica nel 1834 e 1835*, in cui tra l'altro si criticava un errore di Ševyrev, consistente nel fatto di aver attaccato il principio stesso del reddito derivante da lavoro letterario³⁷⁾.

È già stato mostrato che la posizione espressa da Gogol' contro Senkovskij si riflette in un epigramma di Lermontov³⁸⁾. Ci sembra comunque che anche le idee espresse da Ševyrev non lasciarono indifferente il poeta, se, alcuni anni dopo, nella poesia *Ne ver' sebe, mečtatel' molodoj...* (Non credere a te stesso, giovane sognatore...) rivolgendosi a un giovane poeta, ebbe a scrivere questi versi:

Non abbassarti. Non voler fare commercio
di un'ira o una tristezza compiacenti,
né ostentare il marcio delle ferite interne
per meraviglia del popolo semplice³⁹⁾.

Ricordiamo anche la nota quartina della poesia *Žurnalist, čitatel' i pisatel'* (Il giornalista, il lettore e lo scrittore), che recita:

Quand'è che nella sterile Russia
abbandonando ogni falso orpello
il pensiero avrà una lingua semplice,
della passione nobile la voce?⁴⁰⁾

Il ambedue questi esempi v'è una precisa eco e consonanza con le idee espresse da Ševyrev nel suo articolo sulla « tendenza commerciale » in letteratura. Alla fine di quell'articolo si auspicava l'avvento di una « generazione pensante », allorché « anche la nostra parola russa, che ora è deturpata dal cattivo gusto (...) si animerà di un pensiero, abbrevierà il suo periodare prolisso, e sarà una lingua degna dell'intelletto... »⁴¹⁾.

Questo programma volto a una letteratura « pensante », a un periodare essenziale e senza fronzoli era anche il programma che il poeta Lermontov mirava ad attuare nella propria opera. In Ševyrev, peraltro, il desiderio di vedere realizzata una poesia « di pensiero » era tanto alto quanto era confusa l'immagine che aveva di questa nuova poesia, visto che si affrettò a definire « poeta di pensiero » V. Benediktov, che tutto fu fuorché un poeta originale. Il « lettore » di Lermontov è un po' più scettico in materia, e molto probabilmente le parole sul « falso orpello » alludono proprio ai versi di Benediktov, che in quel periodo incontravano molto successo. Ciò non impedisce che il contenuto

essenziale dell'articolo *Letteratura e commercio* sia stato recepito da Lermontov e creativamente utilizzato nella sua produzione poetica.

Nell'articolo in questione veniva toccato un altro problema, direttamente collegato al principale, quello della « furoreggiante » letteratura francese. Le idee di Ševyrev sulla giovane letteratura francese derivavano dalla sua tesi generale sulla « vecchiaia » dell'Europa: invano chiamavano 'giovane' quella letteratura che, come le altre europee, portava in sé « la disillusione di una vita che volge al declino ». Certi romanzi si diffondevano anche in Russia solo per opera dei letterati speculatori, cui è facile « ammannirci ombre cinesi, come si fa coi bambini, produrre un artificio, piuttosto che cogliere la vita come essa è (...) e disegnarne un quadro fedele, penetrato dalla ispirazione del pensiero ». Sono, queste, le stesse idee che alcuni anni dopo Ševyrev ripeterà a proposito di *Un eroe del nostro tempo*.

L'articolo sul romanzo di Lermontov, da poco pubblicato, apparve in forma di recensione sul secondo numero della rivista « Moskvitjanin ». Lo scritto era dedicato a *Un eroe del nostro tempo*, ma Ševyrev si dava anche una caratterizzazione generale dell'opera di Lermontov, che merita di essere riferita. Secondo il critico, Lermontov è « un talento forte e vario, padrone ugualmente del verso e della prosa (...) Entrambi i mondi della poesia, quello interiore, spirituale, e quello esterno, operativo, gli sono facilmente accessibili (...) Quasi ogni opera del signor Lermontov è un'eco di un momento intensamente vissuto. È notevole che fin dall'inizio del suo cimento vi sia questa finezza nell'osservare, questa leggerezza e duttilità del narratore nell'afferrare interi caratteri e riprodurli nell'arte... »⁴²⁾. La lode qui è chiara e inequivocabile, estranea a ogni considerazione non letteraria. Ševyrev si compiace della apparizione di un vero talento, e di lui sottolinea soprattutto la vicinanza alla vita. « Immediatamente ci colpisce quella lucidità, quella brevità e pienezza di espressione che sono proprie di talenti più esperti, e da giovani indicano la presenza di un dono specialissimo. In un poeta, ancor più che nel narratore, è visibile il legame con i suoi predecessori, il loro influsso: una nuova generazione deve partire da là dove altri sono arrivati; e anche nella poesia, pur con tutta l'imprevedibilità del suo sbocciare, c'è la memoria di una tradizione. Anche il poeta, per quanto sia originale, ha i suoi educatori. Ma noi osserviamo con compiacimento allorché gli influssi subiti dal nuovo poeta sono vari, egli cioè non ha un maestro esclusivo. Questo già depone a favore della sua originalità. Vi sono poi le molte opere, dal cui stile appare lui stesso, traspare la sua limpida individualità »⁴³⁾.

Ci siamo permessi di dare una lunga citazione solo perché questo passo dell'articolo di Ševyrev non è mai stato riportato nei lavori su Lermontov. Si noti che il critico non nega minimamente l'originalità del talento lermontoviano (cosa di cui lo rimproverano i critici sovietici), al contrario: il legame organico coi predecessori è, insieme alla mancanza di un « maestro esclusivo », una garanzia della serietà e della « limpida individualità » del poeta. La citazione data

non cambia di molto le nostre idee sullo Ševyrev come critico di Lermontov. La sua valutazione del romanzo nel suo complesso, e soprattutto del carattere di Pečorin, resta diversissima da quella belinskiana. Ma per lo storico della letteratura i due punti di vista hanno un pari interesse ⁴⁴).

Le opinioni di Ševyrev su *Un eroe del nostro tempo* sono abbastanza note perché ci si abbia a soffermare dettagliatamente ⁴⁵). Il concetto principale, nella sua valutazione del contenuto 'ideale' del romanzo, è che « la radice prima di ogni guasto sta nell'educazione occidentale ». Pečorin è un'incarnazione del male giunto dall'Occidente. A proposito della raffigurazione del male in letteratura Ševyrev osserva: « Il male, in quanto moralmente deforme, può essere ammesso nel mondo del bello solo in presenza di un suo profondo significato etico, che temperi la sua essenza per natura odiosa » ⁴⁶).

Nelle sue lezioni sulla teoria poetica, alcuni anni dopo (nel 1850) Ševyrev parla della raffigurazione del « principe del male » nei poeti europei; esprime il timore che « quel qualcosa di razionale » presente nei Mefistofele e Luciferi (di Goethe e Byron) possa « indurre poeti minori, incapaci di cogliere l'essenza dell'opera d'arte, a qualche deviazione », o a cercare « astute vie per giustificarlo [il male], mentre esso non ammette alcuna giustificazione » ⁴⁷). È evidente che, con tali presupposti filosofici, Š. non era in grado di capire l'essenza profonda della ribelle poesia di Lermontov, il suo *bogoborčestvo* *. Ciò è evidente dal suo secondo articolo apparso sul « Moskvitjanin » nel 1841, dedicato alle *Poesie di M. Lermontov*. In questo articolo incontriamo moltissime osservazioni pregevoli, che saranno riprese e sviluppate dai lermontovisti ⁴⁸). È qui che Ševyrev parla di « proteismo » del talento di Lermontov, e non è per lui definizione sminuente. C'è anzitutto un proteismo della forma, tuttavia « la peculiare personalità del poeta non si rivela tanto nella forma d'espressione poetica, quanto nella forma dei pensieri e nei sentimenti che la vita gli dà » ⁴⁹).

Anche qui comunque il punto di vista di Ševyrev non era adeguato a capire la poesia di Lermontov. La lirica tipicamente lermontoviana *Duma* (Riflessione) non viene da lui affatto apprezzata, vede in essa « uno spaventoso epitaffio su tutta la giovane generazione », come « altre opere consimili che, infrangendo l'armonia del sentimento, si pongono fuori dal mondo del bello » ⁵⁰). Qui si avverte già il rigido schema della *oficialnaja narodnost'* e, insieme, la latente polemica con Belinskij, che emergerà chiaramente in scritti successivi. Belinskij, recensendo la raccolta lermontoviana del 1840, aveva detto: « La stella luminosa del talento di Lermontov brilla in un cielo quasi deserto, senza rivali in grandezza e splendore » ⁵¹). Per tutta risposta Ševyrev iniziò il suo articolo dicendo che, per Lermontov, una raccolta delle proprie poesie era cosa ancora prematura ⁵²). Nell'articolo si leggevano poi varie altre formulazioni discutibili (e aspramente discusse fin da allora), tuttavia il tono era molto pacato, e non c'era nulla che potesse suonare offensivo nei confronti di Lermontov. Non sappiamo quale fu la reazione dello stesso poeta a quell'articolo, ma il fatto che

poco dopo fece pubblicare da Ju. Samarin una sua poesia, *Spor* (La disputa) sullo stesso « Moskvitjanin » ci fa pensare che i suoi rapporti con la rivista non si guastarono, né abbiamo altre ragioni per ritenere che si fossero guastati quelli personali con Ševyrev.

Se non fosse così non si spiegherebbe l'origine della lirica « patetica » (l'aggettivo è di Ejchenbaum)⁵³⁾ di Ševyrev *Na smert' poeta* (Per la morte di un poeta), dedicata alla memoria di Lermontov, e stampata sul secondo numero della « Russkaja beseda », nello stesso 1841. I versi di questa poesia sono indicativi dell'atteggiamento del loro autore verso il defunto poeta. Anzitutto il titolo della poesia riecheggia apertamente quello della celebre poesia di Lermontov per la morte di Puškin, stabilendo per ciò stesso un preciso legame tra i due poeti. Certamente il pathos di Ševyrev è molto lontano da quello accusatorio di *Smert' poeta*, è piuttosto quello di un requiem, il cui motivo di fondo è quello del fato assurdo e impietoso. La sua idea principale è in questi versi:

Il nostro secolo non ama ciò che è bello
ma inutile a nutrir la cupidigia,
insensato e borioso ne distrugge
anche la fonte, e di nulla più gl'importa...⁵⁴⁾.

La poesia esprime nitidamente l'idea fondamentale di tutto quello che Ševyrev scrisse su Lermontov dopo la morte di lui. Per usare le sue stesse parole, il poeta « non aveva terminato di cantare » (*pesni ne dopel*).

Il particolare interesse di Ševyrev per il destino di Lermontov è mostrato anche da un'altra circostanza, cui la critica ancora non ha fatto attenzione. Nel numero 9 del « Moskvitjanin » (1841) c'è un necrologio anonimo del poeta ucciso: poche righe accorate, che terminano con queste parole: « Il cuore si inonda di sangue al pensiero di quanti bellissimi talenti qui da noi periscono prematuramente »⁵⁵⁾. Tra le carte di P. Viskovatov, conservate al « Puskinskij dom », si trova una copia manoscritta di questo necrologio, e alla fine è scritto: « Ševyrev (?) »⁵⁶⁾. Se pensiamo che il nostro Ševyrev era in sostanza l'unico critico letterario del « Moskvitjanin », che egli stesso pochi mesi prima vi aveva pubblicato un articolo su Lermontov, che, infine, in un saggio di qualche anno dopo, *Rassegna critica della letteratura russa nell'anno 1843* egli scriverà queste parole: « E non pensino alcuni che noi si voglia sminuire il talento di un poeta, la cui perdita fortemente abbiamo sofferto e *compianto* »⁵⁷⁾, possiamo concludere con sicurezza che è lui l'autore del necrologio a Lermontov sul « Moskvitjanin ».

Mentre i giudizi dati fino al 1841 da Ševyrev su Lermontov sono stati spesso presi in considerazione (più o meno correttamente) dalla critica, di quello che egli scrisse in seguito ci consta che nessuno se ne sia specificatamente occupato. Anche qui noi possiamo raccogliere del materiale utile allo studio della eredità di Lermontov nella letteratura russa.

Ciò che ci interessa si trova in alcuni articoli pubblicati sul « Moskvitjanin »

nel corso degli anni Quaranta. Si tratta di scritti tutti nello spirito della *oficialnaja narodnost'*, in cui Ševyrev polemizza duramente con i rappresentanti del nascente fronte democratico-rivoluzionario, e in primo luogo con Belinskij. La confutazione delle tesi di Belinskij diventa il primo compito del reazionario critico del « Moskvitjanin », che mette in secondo piano anche la lotta alla tendenza « commerciale ». In quelle tempestose dispute intorno all'eredità di Puškin e Lermontov Š. si palesa precursore prossimo della critica che sarà detta « estetica ». Per lui, come poi per i rappresentanti della critica « estetica », la poesia di Puškin è un'arma contro l'indirizzo « satirico » della letteratura⁵⁸). Nel suo saggio *Sguardo sulla letteratura russa contemporanea*, stampato sulla rivista in due puntate, Ševyrev si contrappone alla concezione di Belinskij in merito allo sviluppo storico-letterario della Russia. Egli dà un'importanza di prim'ordine a Karamzin, ritenendolo una pietra miliare nella formazione della lingua letterario, e mettendogli a fianco Žukovskij, che ebbe uguale funzione nel campo della poesia. Finalmente, « la musa di Puškin passò dal verso alla prosa e riportò la parola russa a quella pura limpida meravigliosa semplicità che ha messo in ombra la semplicità di Karamzin (...) La prosa di Puškin è la nobildonna-contadina, che volentieri si toglie di dosso ogni superfluo ornamento e va nella più semplice acconciatura villana, ma in cui traluce ancora tutta la nobiltà dell'origine e dell'educazione... »⁵⁹).

Erede di Puškin nella prosa è per l'appunto Lermontov, che Ševyrev così caratterizza: « Egli è stato come un satellite che si infiamma e riluce subito dopo il tramonto del suo pianeta, e si spegne sulla stessa scia e nello stesso abisso di quello, senza fare in tempo a formarsi come un mondo a sé stante. Nessun altro nella nuova generazione ha come lui avuto la vocazione di capire e assimilare intimamente l'arte di Puškin. Questa eredità non sminuisce affatto l'originalità di Lermontov, il quale non avrebbe potuto trovare maestro migliore, senza poi avere vauto il tempo di rivelarsi in tutta la sua autonoma bellezza »⁶⁰).

Parlando di Lermontov come erede di Puškin, Ševyrev considera esclusivamente la sua produzione in prosa, quella che incondizionatamente apprezza. A riguardo invece della poesia di Lermontov, Ševyrev si lancia furiosamente contro « quei critici misconosciuti che, nel delirio delle loro fragilissime e senza posa mutevoli opinioni, oggi sono pronti a mettere Lermontov più in alto di Puškin »⁶¹). È evidente l'attacco a Belinskij, così come è evidente che per questa foga polemica va spiegata in buona parte la conclusione eccessiva cui egli giunge a proposito della poesia di Lermontov: « Con Lermontov la poesia russa non ha fatto neanche un passo avanti rispetto a Puškin, perché il poeta non poté raggiungere la stessa maturità di sviluppo che Puškin raggiunse »⁶²).

L'idea che Ševyrev esprime a proposito della poesia *Valerik* arriva quasi al paradosso: « La forma è bella, nella sua semplicità, ma ricorda talmente Puškin, che su questa base noi non possiamo indovinare quale nuovo indirizzo avrebbe preso il talento di Lermontov. Col tempo, quando si sfuocheranno i

ricordi dei contemporanei, sotto questi versi noi potremo scrivere il nome del Puškin degli anni Venti, e nessuno se ne accorgerebbe... »⁶³).

Tutti i suoi argomenti contro gli odiati « Otečestvennyje zapiski » Ševyrev li concentrò in un lungo articolo dedicato alla *Polnaja russkaja chrestomatija* curata da A. Galachov⁶⁴. Le sue idee sono quelle di un acceso tradizionalista. Al centro della sua attenzione è appunto il problema della « tradizione »: « L'odio alla tradizione (*predanie*) è un tratto comune a tutti i falsi rappresentanti dell'epoca nuova... »⁶⁵. Ševyrev rimprovera al belinskiano curatore dell'antologia di violare la naturale gerarchia dei valori letterari, metendo il nome di Lermontov « accanto a quelli di Karamzin, Krylov, Žukovskij, Puškin, e perfino Schiller e Goethe ». Poi, quasi giustificandosi davanti al lettore che potrebbe sospettare in lui una speciale antipatia per Lermontov, Ševyrev scrive: « Non pensino i lettori che si sia voluto attentare alla gloria di un giovane poeta, morto nel fiore degli anni (...) Noi con gioia salutammo il suo giovane talento; solo non apprezzammo l'orientamento di alcune composizioni, ma eravamo certi che in seguito si sarebbe modificato, perché non rappresentava nulla di originale, contenendo un'evidente imitazione, come avviene in ogni giovane ingegno all'inizio del suo cimento »⁶⁶.

Anche qui Ševyrev ripete la sua idea preferita, che cioè Lermontov non poté palesare tutte le sue doti, e non arrivò a occupare un posto di primo piano accanto agli altri « creatori della parola russa », coi quali dunque non deve essere accomunato. Con pari insistenza sottolinea la sua idea, già espressa negli articoli del 1841, che l'originalità di Lermontov si esprime più che altrove in quelle opere dove egli più è vicino alla vita russa. E per Ševyrev la vita russa sta nella fedeltà agli usi e costumi patriarcali. Questa è la ragione delle sue infervorate parole sulla *Pesn' pro kupca Kalašnikova* (Canzone del mercante Kalašnikov), nella quale Lermontov « così profondamente esprime il sentimento dell'antico onore familiare nella figura di Kalašnikov, e l'ironia del potere, tratto storico del carattere di Ivan il Terribile, testimoniato anche dai suoi scritti. Qui c'è in germe un futuro genuino dramma russo preso dalla nostra vita di un tempo; c'è una promessa del fatto che Lermontov avrebbe abbandonato quei caratteri-fantasma come sono gli Meyri e Pečorin, per rivolgersi a caratteri veri, storici, quali la poesia russa da tempo attende da parte dei poeti della nuova generazione, seguenti le orme di Puškin (...) Con questo solo componimento Lermontov s'è posto sopra i suoi coetanei, e ha insegnato loro che limitandosi allo studio delle sole forme artistiche esteriori di Puškin, senza ripercorrere in sé tutta la sua evoluzione, essi sarebbero stati solo una pallida eco dei suoi versi, e nulla più »⁶⁷.

L'indignazione del critico si appunta specialmente sul fatto che nell'antologia di Galachov siano state inserite alcune poesie giovanili di Lermontov, tolte dai suoi quaderni scolastici, mentre non è stata messa quella che egli ritiene una delle migliori, *Spor*. Ševyrev si oppone in linea di principio alla pubblica-

zione dei primi manoscritti del poeta, sulla base della sua tesi della di lui mancata maturazione artistica. « Valutare Lermontov sulla base dei suoi quaderni giovanili significa o mancargli di rispetto, o non capire niente di poesia »⁶⁸). Anche in questa tesi è facile sentire l'atteggiamento ostile di Ševyrev verso le posizioni degli « Otečestvennye zapiski ». In quello stesso anno 1843 infatti Belinskij scriveva: « Gli editori delle sue poesie non potevano, dirò di più, non avevano il diritto di rinunciare a raccogliere e far conoscere al pubblico tutto ciò che è stato scritto da Lermontov, tutto ciò che potessero reperire »⁶⁹).

Possiamo dunque concludere che negli articoli scritti negli anni Quaranta e indirizzati, in maggiore o minor misura, contro Belinskij e la sua cerchia, Ševyrev in sostanza combatté quella interpretazione della poesia di Lermontov che già era divenuta patrimonio dell'ala democratica della società russa, combatté insomma le idee di Belinskij. Mentre quest'ultimo rivelava il profondo legame di Lermontov con la vita russa, con un determinato momento storico della società, Ševyrev invece cercava di collocare l'autore del *Demon* in un punto prefissato di un suo rigido schema dello sviluppo storico-letterario russo, privando così la sua poesia di quella risonanza rivoluzionaria che indubbiamente possiede.

Ci resta il dovere di ricordare che negli ultimi anni della sua vita Ševyrev guarderà all'opera di Lermontov in un modo abbastanza diverso. Nella *Storia della letteratura russa*, da lui dettata in italiano a Giuseppe Rubini nel 1861, poco prima di lasciare Mosca per un viaggio all'estero⁷⁰, Ševyrev cercò di dare del poeta una caratterizzazione più obiettiva. Nella pagina a lui dedicata egli mise in primo piano la poesia *Smert' poeta*, riconoscendone tutto il significato di critica sociale⁷¹; vi si trovano inoltre alcune parole di apprezzamento sul *Demon* (« il bel poemetto »), che Ševyrev aveva duramente criticato nel 1843⁷²).

Trascriviamo infine, a titolo di curiosità, i suoi appunti relativi a una delle lezioni da lui tenute a Parigi nel 1862. È uno degli ultimi manoscritti di Ševyrev (che morirà a Parigi nel 1864) ed è indicativo di tutta la sua riflessione sull'opera del poeta:

« Lermontov. — Versi in morte di Puškin. — L'esilio. — Il Caucaso. — Primi suoni della lira, echi di Žukovskij, Puškin, Baratynskij, D. Davydov, Venevitinov, Benediktov. — Disillusione. — Diventa sempre più originale. — Il *Demon* (alla base un'idea falsa). — Un eccellente frammento. — Promesse di originalità. — Sentimento della natura, conciliante con Dio. — Sentimento della Patria. — La Canzone del mercante Kalašnikov. — Il futuro della Russia — La disputa. Le profezie dei nostri giovani lirici sulla Russia »⁷³).

(Traduzione di Leonardo Paleari)

* Pronuncia: Sceviriof (N.d.T.).

1) D. E. Maksimov, *Ob izučenii mirovozzrenija n tvorčeskoj sistemy Lermontova*, « Russkaja Literatura », 1964, n. 3, p. 4.

2) Ja. K. Grot, *O Bludove i Ševyreve (1864)*, sta in: Ja. K. Grot, *Trudy*, vol. 3°, Peterburg, 1901, p. 351.

3) B. Ejchenbaum, *Stichotvorenija Ševyreva*, in « Literaturnoe obozrenie », 1940, n. 16, p. 46.

4) Vedi: S. Durylin, *Russkie pisateli u Gete v Vejmare (S. P. Ševyrev i Gete)*, in « Literaturnoe nasledstvo », 1932, vol. 4-6, pp. 450-476.

5) Vedi: M. Aronson, *Poezija S. P. Ševyreva*, sta in: S. P. Ševyrev, *Stichotvorenija*, Leningrad, Sovetskij Pisatel', 1939, pp. XII-XVI.

6) Vedi: A. S. Puškin, *Polnoe sobranie socinenij*, vol. XII, Moskva-Leningrad, AN SSSR, 1949, p. 65; N. V. Gogol', *Polnoe sobranie socinenij*, vol. VIII, Moskva-Leningrad, AN SSSR, 1952, p. 199.

7) La *Storia della letteratura russa, principalmente antica. Trentatre lezioni pubbliche* di Ševyrev (prima ediz. 1846-1860) secondo l'accademico Grot è « la prima accurata e sistematica esposizione storica della nostra antica letteratura, fondata sullo studio delle fonti » (Ja. K. Grot, *cit.*, p. 350). I. Kireevskij scrisse che « solo ora, dopo le lezioni di Ševyrev, la storia della letteratura antico-russa può ricevere diritto di cittadinanza accanto alle altre storie delle letterature di importanza mondiale » (I. V. Kireevskij, *Polnoe sobranie socinenij*, vol. II, Moskva, Put', 1911, p. 109; lo scritto citato è del 1845).

* *Ljubomudrie* vale letteralmente « amore della saggezza ». Lo « Obščestvo ljubomudrija », circolo letterario-filosofico moscovita (1823-25), animato dal poeta D. V. Venevtinov, risentì particolarmente l'influsso della filosofia shellinghiana. Dopo lo scioglimento del sodalizio più o meno le stesse persone si ritrovarono a collaborare nel « Moskovskij Vestnik » (1827-1830) (N.d.T.).

8) Vedi: N. Riasanovsky, *Pogodin and Sevyrev in Russian Intellectual History*, in « Harvard Slavic Studies », 1957, vol. IV, pp. 149-167.

9) Vedi i ricordi di Ševyrev su Puškin nel libro: L. Majkov, *Puškin. Biografičeskie materialy i istoriko-literaturnye očerki*, Sankt-Peterburg, 1899, p. 329.

10) Puškin nel 1828 diede a Ševyrev « in segno di simpatia » alcune poesie (tra cui *Poet i čern'*) da stampare in un almanacco che poi non fu realizzato. Vedi la autobiografia del Nostro in: *Biografičeskij slovar' professorov i prepodavatelej imp. Moskovskogo Universiteta*, vol. II, Moskva, 1855, p. 608. Esiste anche una biografia inedita di Ševyrev, scritta dalla figlia Ekaterina, conservata nell'Archivio Statale Centrale di Letteratura e Arte, che conferma l'episodio: « ... Aleksandr S. vide Ševyrev, lodò i suoi versi e glieli recitò a memoria. [Si tratta probabilmente della poesia *Mysl' - E. V.*]. Egli consigliò a Ševyrev di editare un almanacco, e gli dette due sue poesie, ancora non stampate, promettendogli di fornirne altre in seguito... » (CGALI, f. 563, op. I, ed. chr. 68, 1.3).

11) Vedi: S. Durylin, *cit.*, p. 461.

12) *Biografičeskij slovar' (...)*, *cit.*, p. 669.

13) Settore Manoscritti della Biblioteca Pubblica Statale, GPB, f. 850, post. 1892, IV-I, 1.16.

14) Cfr. A. S. Puškin, *Polnoe (...)*, *cit.*, vol. XIV, p. 85.

15) Lettera a Pogodin del 20 giugno 1830, da Roma (Settore Manoscritti del *Puskinskij Dom*, IRLI AN SSSR, f. 26 (*Sobranie Daškova*), N. 14, 1.116 ob.).

16) Pubblicato con la firma della principessa Zinaida Volkonskaja nella rivista « Teleskop », 1831, n. 11, pp. 385-399.

17) Pubblicata in « Teleskop », 1831, n. 11, pp. 263-299; n. 12, pp. 466-491.

* Forma antiquata, oggi *poetika* (N.d.T.).

- ¹⁸⁾ Settore Manoscritti (...), come a nota 15, 1.148 ob.
- ¹⁹⁾ *Istorija poezii. Čtenija ad'junkt Moskovskogo Universiteta S. Sevyreva*, vol. I, Moskva, 1835; vol. II, Peterburg, 1892.
- ²⁰⁾ Pubblicata in « Učenyje Zapiski Moskovskogo Universiteta », 1833, n. V; 1834, n. XI.
- ²¹⁾ S. Ševyrev, *Teorija poezii v istoričeskom razvitii u drevnich i novych narodov*, Moskva, 1836.
- ²²⁾ B. Nejman, *Lermontov i « Moskovskij Vestnik »*, in « Russkaja starina », 1914, n. 10, p. 204. La *Russkaja razbojničja pesnja* di Ševyrev fu pubblicata in « Moskovskij Vestnik », 1828, n. 9, pp. 119–123.
- ²³⁾ In « Moskovskij vestnik », 1828, n. 10, p. 320.
- ²⁴⁾ Fu ristampata nell'almanacco « Evterpa » (1831, pp. 145–146) con la S–v–r–v. La cosa è sfuggita anche ai compilatori del « Seminario » lermontoviano. Cfr. V. A. Manujlov e a., *M. Ju. Lermontov. Seminarij*, Leningrad, 1960, p. 336. Cfr. anche il commento di M. Aronson nell'op. cit. (nota 5), p. 220.
- ²⁵⁾ Cfr. M. Ju. Lermontov, *Polnoe sobranie sočinenij. Pod red. B. M. Ejchenbauma*, Moskva–Leningrad, Academia, 1935, vol. I, p. 423–426.
- ²⁶⁾ Stampata in « Moskovskij vestnik », 1827, n. 6, pp. 127–130.
- ²⁷⁾ M. Ju. Lermontov, *Sočinenija v šesti tomach*, Moskva–Leningrad, AN SSSR, 1954, vol. I, p. 223.
- ²⁸⁾ A. S. Puškin, *Polnoe (...)*, cit., vol. XIV, p. 21.
- ²⁹⁾ In « Moskovskij vestnik », 1828, n. 8, p. 357.
- ³⁰⁾ Cfr. l'introduzione di M. Aronson nell'op. cit. (nota 5), pp. XXI–XXII.
- ³¹⁾ In « Teleskop », 1831, parte III, n. 11, p. 298.
- ³²⁾ Ivi, n. 12, p. 490. La sottolineatura è mia (E. V.).
- ³³⁾ Ševyrev non era un capace traduttore. Nella *Zapisnaja knižka* di K. Aksakov leggiamo quanto segue: « Ieri sono stato alla lezione di Ševyrev; traduceva le canzoni di Petrarca; mi parve strano che questo poeta, così celebrato in Italia, non mi attraesse; ma adesso capisco. Stepan Petrovič ci leggeva dei versi tradotti, ma Petrarca scrisse piuttosto una musica che dei versi, ed è persino obbligatorio leggerlo in italiano » (L'appunto è datato al novembre 1835, il manoscritto si trova in: CGALI, f. 10, op. 4, ed. chr. 4, 11.33 ob, 34).
- ³⁴⁾ « Teleskop », 1831, n. 11, p. 266.
- ³⁵⁾ S. Ševyrev, *Slovesnost' i torgovlja*, in « Moskovskij Nabljudatel », 1835, n. 1, p. 9.
- ³⁶⁾ Settore Manoscritti della Biblioteca Pubblica Statale, f. 850, post. 1892, IV–I, 1.29 ob.
- ³⁷⁾ N. V. Gogol', *Polnoe (...)*, cit., p. 168.
- ³⁸⁾ Cfr. E. Z. Najdič, *Lermontov e Puškin*, sta in: *M. Ju. Lermontov. Voprosy žizni i tvorčestva*, Ordžonikidze, 1963, p. 93–94.
- ³⁹⁾ M. Ju. Lermontov, *Sočinenija v šesti tomach*, cit., vol. II, p. 123.
- ⁴⁰⁾ Ivi, p. 147.
- ⁴¹⁾ « Moskovskij nabljudatel' », 1835, n. 1, p. 28.
- ⁴²⁾ « Moskvitjanin », 1841, parte I, n. 2, p. 515.
- ⁴³⁾ Ivi, pp. 515–516.
- ⁴⁴⁾ Recentemente uno studioso sovietico ha cercato di 'riabilitare' Ševyrev (solo quello « giovane ») e ha scritto: « Bisogna lottare contro le idee, non contro le persone, e quando, nell'opera di questo e quel letterato reazionario esistono dei lati positivi (cosa naturale, data la complessità e multilateralità dell'attività umana) bisogna parlarne spassionatamente » (Ju. Mann, *Russkaja filosofskaja estetika. 1820–1830-e gody*, Moskva, Iskusstvo, 1969, p. 186). Il lettore commenti da sé.
- ⁴⁵⁾ Cfr. *Istorija russkoj kritiki*, Moskva–Leningrad, AN SSSR, 1958, vol. I, pp. 364–365.

46) « Moskvitjanin », 1841, cit., p. 518.

47) Si cita dal manoscritto conservato nella Biblioteca Pubblica Statale di Leningrado (GPB, f. 850, post. 1892, pp. 193, 5v, lezioni 10 e 11; i fogli non sono numerati).

* Letteralmente « lotta con Dio » (N.d.T.).

48) In particolare da Ejchenbaum nel suo libro: *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki* (Leningrad, 1924).

49) « Moskvitjanin », 1841, parte II, n. 4, p. 536.

50) Ivi, p. 538.

51) V. G. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, 1954, vol. IV, p. 371.

52) « Moskvitjanin », 1841, cit., p. 525.

53) Vedi: M. Ju. Lermontov, *Polnoe (...)*, cit., vol. I, p. 426.

54) Russkaja Beseda. Sobranie socinenij russkich literatorov, izd. v pol'zu A. F. Smirdina », Sankt-Peterburg, 1841, vol. II.

55) « Moskvitjanin », 1841, parte V, n. 9, p. 320.

56) Settore Manoscritti del Puskinskij Dom, IRLI AN SSSR, f. 524, op. 4, n. 94, 1.22.

57) S. Ševyrev, *Kritičeskij perečen' russkoj literatury 1843 goda*, in « Moskvitjanin », 1843, parte II, n. 3, p. 182. La sottolineatura è mia (E. V.; in russo « oplakivali » – N.d.T.).

58) Cfr. il suo articolo su Puškin nel n. 9 (1841) del « Moskvitjanin »; cfr. anche *Istorija russkoj kritiki*, cit., vol. I, p. 462.

59) S. Ševyrev, *Vsgljad na sovremennuju russkuju literaturu. Stat'ja vtoraja*, in « Moskvitjanin », 1842, parte II, n. 3, pp. 167-175.

60) Ivi, pp. 175-176.

61) S. Ševyrev, *Kritičeskij perečen' (...)*, cit., p. 181.

62) Ivi, p. 182.

63) Ivi, p. 181.

64) Vedi: A. G. Dement'ev, *Bor'ba Ševyрева s Belinskim po voprosam istorii russkoj literatury*, in « Učenyje zapiski Leningradskogo universiteta », 1939, n. 47, vyp. 4, pp. 190-197.

65) « Moskvitjanin », 1843, parte III, n. 5, p. 235.

66) « Moskvitjanin », 1843, parte III, n. 6, p. 502.

67) Ivi, pp. 503-504.

68) Ivi, p. 508.

69) V. G. Belinskij, *Polnoe (...)*, cit., vol. VI, p. 547.

70) E. S. Ševyрева scrive, nella biografia del padre: « Desiderava far conoscere agli italiani la nostra letteratura, e scrisse questo libro da un punto di vista che li potesse interessare » (CGALI, f. 563, op. I, ed. chr. 68,1.9).

71) Nell'archivio di Ševyrev si trova una trascrizione di questa poesia, con questo significativo sottotitolo: *Velikij velikomu* (« Un grande a un altro grande »).

72) *Storia della letteratura russa. Per Stefano Scéviref e Giuseppe Rubini*, Firenze, Le Monnier, 1862, p. 231.

73) Manoscritto: GPB, f. 850, post. 1914-38, gg. n. 15 (fascicolo separato, intitolato *Beseda 14. Charakteristika Lermontova i Gogolja*). Queste lezioni furono parzialmente pubblicate nel volume: S. P. Ševyrev, *Lekcii o russkoj literature, čitannye v Pariže v 1862 godu*, Peterburg, 1884.

WILLIAM Q. BOELHOWER

THE IMMIGRATION NOVEL AS GENRE

The Importance of Defining the Genre

The importance of defining the immigration genre is a critical task for two reasons. At the level of cultural creation and that of literary history, one must actually recover a genre that has been diffused under other kinds of novels (the pastoral novel, the farm novel, the radical novel, the city novel, etc.) with the result that a distinct literary thread has been left out of the weave of American literary history. In effect, this means that the interpretative model of reality inherent in this genre has been ignored, that the impact of the genre has been muted and its components left unanalyzed. Consequently, a definition of it, carried out in relation to other types of novels, allows one to uncover a "new" narrative *vraisemblance* at the formal/synchronic level, by identifying the constants that codify a series of texts into a model¹⁾. This, of course, also involves an analysis at the diachronic level. In interpreting a newly formed corpus of texts, one must go beyond the strictly formal level and study the englobing structures, the historical reality that accounts for the genesis of a genre. Here one is talking about the homological relationship between text and history and the conditions which account for the genre's new *vraisemblance* – a pluricultural reality made up of various ethnic world views in which for the first time the immigrant appears in American fiction as historical protagonist²⁾.

Furthermore, the task of defining a genre formally and that of establishing its characteristic *vraisemblance* (primarily an ideological concern) necessarily requires one to revise and call into question a tradition of literary criticism that has excluded the presence of this genre. A popular part of this tradition, for example, has developed a consensus methodology whereby concern for synthesis has tended to overlook historical particularity and specificity. I am thinking here of the school of myth criticism and such exponents as Roderick Nash, Leo Marx, R. W. B. Lewis, Henry Nash Smith and Northrop Frye, who ignore the literary presence of the new historical subjects (the immigrant groups) and their role in American culture. With such a method a genre like the

immigration novel can have no interest or place alongside other kinds of novels that make up an incomplete version of American literary history.

Finally, at the formal level, the lining up of a representative sample of texts for the creation of a distinct taxonomy brings into being a new intertextuality and leads to a new intertextual competence³⁾. Armed with specific genre conventions, one can motivate the textual elements and details which were previously considered inessential or merely decorative because they were interpreted outside of the immigrant narrative model to which they actually pertain. Taking into account this new intertextual potentiality and the *vraisemblance* peculiar to the immigration novel, then, one can construct a working instrument for controlling the process of interpretation, for sorting out the various codes and subcodes in terms of a specific semantic coherence.

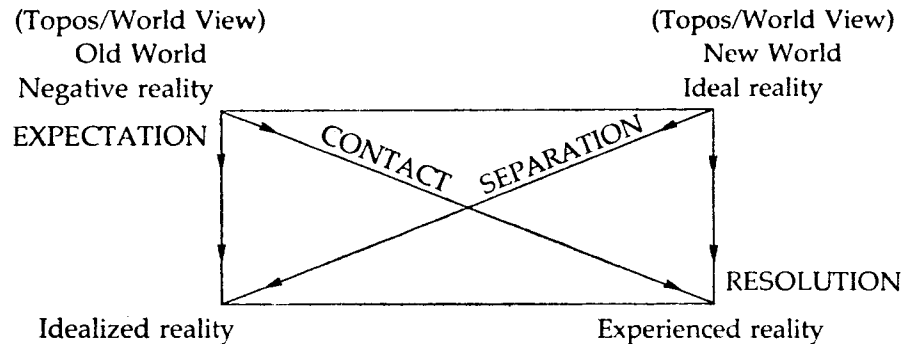
The Immigrant Novel

The first step in defining a homogeneous body of texts is to abstract from them a formal model made up of a set of structuring laws that produce these texts. This model can then be used to place single texts on the basis of their typical qualities, which imply a series of conventions. These latter allow one to order the textual encounter and pattern it as it unfolds. At this paradigmatic level, it might be said that all the novels of the corpus are really only one text and that the umbrella-word or genre-word for this macrotext is the immigration novel⁴⁾. Since it is a question of genre, moreover, one must speak of this macrotext in terms of the interaction between the semantic or thematic level and the formal level, otherwise one cannot arrive at the process of codification that constitutes a specific genre program.

At the thematic level, the specific topic of immigration defines the text's macroproposition, which in turn underlines the text's macrostructure. This topic is paradigmatic in that it explains the presence of a series of deep elements common to all the works pertaining to this genre. Thus, the topic is a principle of inclusion and exclusion and provides a closed fictional reality. The macroproposition can be stated in the following way:

An immigrant protagonist(s),
representing an ethnic world view,
comes to America with great expectations,
and through a series of trials
is led to reconsider them
in terms of his final status.

The macrostructure of this proposition can be formulated in this fabula diagram ⁵⁾:



The poles of tension that ground the structuring of the fabula are OW (old world) and NW (new world), both as location and as a set of mental categories. Its three major moments are EXPECTATION (project, dream, possible world), CONTACT (experience, trials, contrasts) and RESOLUTION (assimilation, hyphenation, alienation). At the moment of EXPECTATION, which may already be set in the NW, the latter is considered an ideal reality, while the OW is viewed as a negative reality. As the protagonist(s) moves along the CONTACT axis, a descending movement, the process of reconsideration begins and, through OW–NW contrasts, implies a de-idealization of the NW. At the same time, as the protagonist(s) discovers America first hand, he is *separated* from the OW. Ultimately, this leads the protagonist to idealize the OW – either through an attempt to preserve his OW culture, even though he may be assimilated into the NW, or through an animated critique of an alienating set of experiences in America.

Although there is usually a clear journey sequence in the immigrant novel (Cahan, Sinclair, Rolvaag, Cather, Roth), it may be present as a flashback, a digression or inserted in the novel as a late narrative sequence. A strict chronology is not necessary. In the sample of novels only Cahan, Roth and Cather (and one may also wish to include Rolvaag) order their plots in a strictly chronological way but, of course, this level pertains to that of the specific difference between novels. The journey frame may be reduced to the strangeness of NW contact or implied in the continuous contrasting of OW and NW elements. What is essential, however, is that the protagonists be foreign born. In the Williams and Di Donato novels, for example, the journey frame is a weak element, but the protagonists are clearly first generation (“just off the boat”). The reasons for immigrating, it should be added, are expressed in all immigration novels and these are an essential part of its narrative model.

Characters/Actants ⁶⁾

In the immigration macrotext there are a distinct set of characters (actants) who perform a number of stock functions which are intertextual constants. Besides having proper names that are a conventional indication of their OW provenance, the protagonists of this genre are modelled according to a series of common semes. They are *foreigners* (aliens) and *immigrants* (uprooted); they are *naïve*, *ignorant* of American life in all its facets, have a *language* barrier, are *unassimilated* and, crucially, *hopeful* (initiates). Furthermore, their actions (thus, the plot) are still motivated in relation to an OW view. In other words, they cannot help but act out their peculiar culture or contrast OW and NW, the inevitable result of the clash between their expectations and their OW cultural background. It is due to this narrative compulsion, then, that the stock functions arise. As actants, the protagonists mediate or unify not only the various macrostructural sequences that constitute the immigration fabula, but also the contributing microstructural sequences to which the stock functions can be referred. Taking into account the intersecting lines CONTACT/SEPARATION of the fabula diagram, one can isolate a number of frames (stereotyped situations, set pieces) in which these functions and characters are imbedded ⁷⁾. While they can be said to be paradigmatic, however, they need not all be actualized in each novel. What is important is that there be enough of them to regulate the model's codification process at a sufficiently capillary level. For they must establish an evident chain of microstructural contiguities so that the physiognomy of the immigrant topic may dominate other possible topics (pastoral topics, farm-novel topics, etc.), making these secondary or weak. It is also on the basis of a cluster of such frame conventions, then, that genre is determined ⁸⁾, and polysematic elements coaxed into a particular genre relevance. Of course, in seeking to determine the specific contribution of the repertory of frames listed below, one must consider them both individually and as a constellation, for their combinatory presence and persuasiveness within the narrative model may vary from novel to novel. An inventory of these characteristically immigrant frames, divided into OW coherence and NW contact, can be elaborated under the following categories: the journey; folklore (folkloric figures, folkloric wisdom, superstition); religion (belief and ritual-scenes of birth, marriage, death); immigrant gatherings and feasts (food and drink, song, dance, music); speech (foreign language dialogue, lexemes, jokes, puns, etc.); memory (the presence of OW cultural objects, OW recollections); customs; multiple character (protagonist as transindividual subject); contact (political, economic, social); acquisition and loss. In abstracting these frames for the sake of drawing up a model, one can express them as follows:

The journey [J].

Folklore [Fk]: figures (fg); wisdom (fw); superstition (fs).

Religion [R]: belief (rb); ritual–birth (ri), marriage (rm), death (rd).
 Gatherings and feasts: [C]: food and drink (cf); song (cs); music (cm);
 dance (cd).
 Speech [S]: dialogue (sd); lexemes (sl); jokes and puns (sj).
 Memory [M]: cultural objects (mo); recollections (mr).
 Multiple character [MC]: ethnic homogeneity (mce); ethnic conflict (mct);
 generational homogeneity (mcg); generational conflict (mcf).
 Customs [C].
 Contact [T]: work (tr); politics (tp); society (ts).
 Acquisition and loss [AL]: land (ald); house (alh).
 (letters are capitalized when a particular frame element is strong).

These frames, it bears repeating, deserve further definition and comment in order to demonstrate their genre pertinence and dynamism. Frames have both generic and specific value depending on their chronological locus in the plot, their complexity (the superimposition of one or more frames on another base frame), their resonance within the overall codification process and the modality and degree of their involvement in the various levels of the text. In other words, they can be weak or strong. Thus, while the base frame of the first microsequence of *The Jungle* by Upton Sinclair is a marriage feast [C], its complexity can be expressed:

C [Rm (Cf.Cs.Cm.Cd) + S + T + MC (Mce.mcg)].

Here the specific components of the frame are isolated but its chronological position in the plot is also crucial since there are no other frames that express such an intense positive grouping of the protagonists. In fact, the rest of the plot depicts the increasing negative experiences and fragmentation of the original immigrant family of twelve. Consequently, the singular appearance of this frame and its chronological locus are in themselves significant apart from the frame's construction. In Di Donato's *Christ in Concrete*, on the other hand, there are six frames of immigrant gatherings [C₆]; the first a funeral, the second a birth, the third a social gathering, the fourth a scene of women working at home, the fifth a bacchanal among Italian workers, the sixth a matrimony. These can be formulated as the following:

1. Bk II: C [Rd + MC (Mce) + mr + G + S]
2. Bk II: C [Ri + (Fg.fu.fs) + MC (Mce) + S + mr]
3. Bk IV: C [(cf.cs) + MC (Mce) + s]
4. Bk IV: C [Tr + MC (Mce) + s + Fu + (cf.cs)]
5. Bk IV: C [(Cf.Cs) + MC (Mce) + S]
6. Bk IV: C [(Cf.Cs.Cd) + MC (Mce) + S]

In contrasting the use of the C frame in these two urban immigrant novels alone, apart from its relation to other base frames, one can immediately see that in *Christ in Concrete* it has a greater extensive resonance, indicating a stronger ethnic identity and coherence among the Italians (note the component MC). It also suggests that the latter use and resort to their native tongue more

than the Polish protagonists (although I have not presented an S frame analysis here), keep their OW habits alive through their ethnic compactness and live in a circumscribed ethnic ghetto. In fact, after the C frame in *The Jungle*, the only structural sequence narrated in the present tense, the original group of immigrant protagonists are slowly reduced to ethnically indistinguishable wage slaves. Several of them die and Jurgis and Marija eventually abandon Elzbieta and her children. As the plot unfolds, there are fewer and fewer traces of their OW culture. They lose their house, live in isolation, and, in their struggle to survive, almost totally forget their native Lithuania. But this process involves the analysis of other frames as well. The unique use of the C frame in *The Jungle* is a very small indication of this process of alienation.

By elaborating all the stock frames in the above sample of texts, one can also see which are statistically strong and which are weak, particularly as clusters within the genre fabula. Although their unique constellations actually pertain to the level of specific difference, they also have a generic importance in mapping out the new world view represented by the genre.

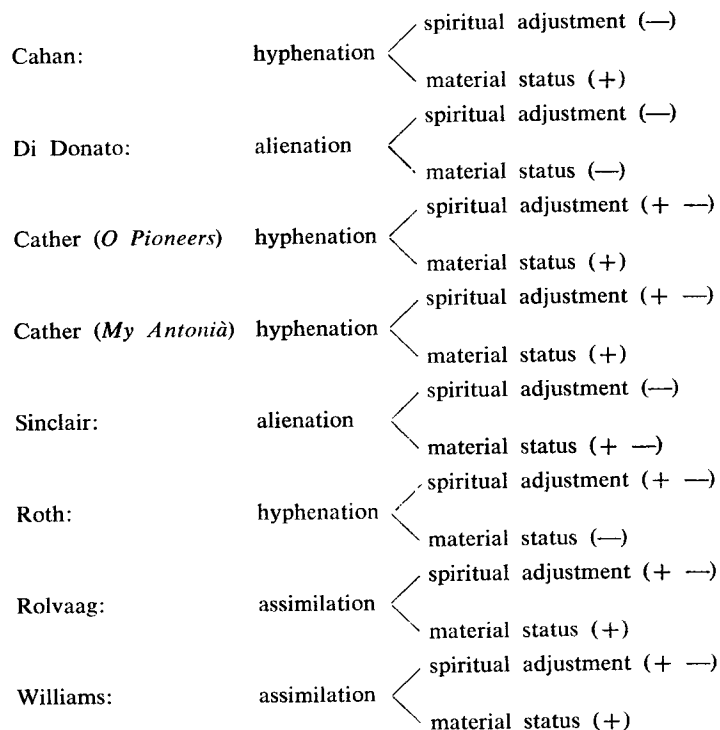
A New "Vraisemblance"

The immigration novel introduces into American literary history a new pluricultural world view and this world view, which is strictly related to the collective consciousness of immigrant groups, is, through a homological relationship, originally and dialectically responsible for the genesis of the genre's form. Unless the immigration genre is considered an ideal abstraction, one cannot account for its peculiar elements (fabula, characters/actants, stock frames), its structural coherence, by remaining at the descriptive and immanent level alone. A world view is above all a social and historical fact⁹⁾. As such it can only be produced at the transindividual level where a determinate group, in relation to other groups, seeks implicitly to order society by projecting its maximum possibilities onto it. The world view that is dialectically related to the structuring of this new cultural creation, then, is homologous to the theory and praxis of the immigrant groups in American culture.

It is only through them (through their collective consciousness) that the genre becomes functionally intelligible, through a process of insertion, for it is they who mediate between the mental categories of individuals and those which give meaning to the macrotext's aesthetic principles. As Mukarovsky writes, "The world view, which is manifested as the noetic base or as ideology or as a philosophical system, exists not only outside the work of art as something expressed by it, but becomes the very principle of its artistic structuration and acts upon the reciprocal relations between its components and the global meaning of the artistic sign"¹⁰⁾. The brief encyclopedia of frame conventions characteristic of the immigration macrotext are explained only in terms of

their functional coherence within a structuring world view, which in turn must be related to vaster structures if its meaning is to be understood. It is at this point that the genre's new *vraisemblance* can be said to be homologous to a new version of American history, that of immigrant groups. Without the postulation of such a connection, cultural praxis and social praxis would be locked into two incommunicable realms.

The extraction of this new *vraisemblance* and its relation to a particular construction of American history should help one to identify the narrative constants that structure individual immigration novels. According to this presentation, then, and contrary to myth criticism, one can "rediscover" the essential newness of Cather's novels *O Pioneers* and *My Antonia* by placing them alongside Rolvaag's *Giants in the Earth*, Williams' trilogy and other immigration novels instead of alongside such pastoral novels as Eudora Welty's *Losing Battles* or Ellen Glasgow's *Barren Ground*. According to this new alignment, the garden myth itself in the Cather novels becomes an OW invention, for the great midwest and west were domesticated by immigrants just as the metropolises were. In this sense, the pastoral theme is secondary to the immigrant theme. Furthermore, in none of the novels of the sampling can one speak of the melting pot concept simply as a process of cultural fusion, as this diagram of this RESOLUTION of the sample novels shows:



There is never acculturation pure and simple but rather the presentation of a pluricultural reality depicting a minority culture with a specific language, world view, customs and memories. In all instances, the immigrant protagonists are presented as unique historical subjects responding to a dominant culture in terms of the fabula described earlier. In the light of genre expectations, the reader is led primarily to familiarize himself with new ethnic values and traditions, and to naturalize these differences as an integral part of the American experience. Through the genre model, then, one must root a mythic conception of the American dream within a specific historical context, which means qualifying it each time there is a new immigrant protagonist, with a specific response in a specific location.

1) See Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Cornell Univ. Press: New York, 1977), pp. 131–160. Although there are many levels of *vraisemblance* that pertain to our discussion, here I am referring to genre conventions or a genre model.

2) For a clarification of the concept of homology, see Lucien Goldmann, *Essays on method in the Sociology of Literature*, edited and translated by William Q. Boelhower (Telos Press: St. Louis, 1980), especially pages 29–34 of my introductory essay. See also Ferruccio Rossi-Landi, *Semiotica e ideologia* (Bompiani: Milan, 1979), pp. 249–251.

3) The term intertextuality is developed by Julia Kristeva in *Semiotikè* (Seuil: Paris, 1969). The texts used for the sampling and which will serve as the basis of the remarks made here are: Pietro Di Donato, *Christ in Concrete*; Henry Roth, *Call it Sleep*; Abraham Cahan, *The Rise of David Levinsky*; Willa Cather, *O Pioneers* and *My Antonia*; Ole Rolvaag, *Giants in the Earth*; Upton Sinclair, *The Jungle*; William Carlos Williams, *The White Mule*, *In the Money*, *The Build-up*.

4) For a discussion of genre I am indebted to the following authors: Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria* (Bompiani: Milan, 1976), esp. pp. 151–181; Umberto Eco, *Lector in Fabula* (Bompiani: Milan, 1979), esp. pp. 76–110; Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale* (Bompiani: Milan, 1978); R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature* (Penguin Books: London, 1966), pp. 226–237. I have come across no discussion of the immigration novel as a macrotext. The idea of reducing a corpus of texts to a single macrotext is from Jurij Lotman, *La struttura del testo poetico* (Mursia: Milano, 1972), p. 71.

5) By fabula is meant the basic scheme of narration, the logic of actions; this is to be distinguished from plot, or the story as it told with its temporal dislocations. Cf. Eco, *Lector in fabula*, p. 102.

6) Actants, the actions of characters that can be reduced to stock roles; this term is used for character when we are interested the functions that pertain to the economy of the plot.

7) The notion of frame is taken from Eco, *Lector in fabula*, pp. 78–83. Frame: a structure of data that serves to represent a stereotyped (intertextual) situation; each frame bears with it a set amount of information, has specific actants, actions and settings.

8) See Corti, p. 163, for a diagram of this point, although she is not actually talking about frames here.

9) For a definition of world view as used here, see Goldmann, pp. 111–116, intro.

10) Jan Mukarovsky, *Il significato dell'estetica* (Einaudi: Turin, 1973), p. 462.

PAOLA BOTTALLA

KENNETH SLESSOR (1901–1971)

Nasce a Orange, New South Wales, nel 1901 da famiglia di origine tedesca per parte di padre e scozzese per parte di madre. L'ascendenza paterna era legata alla tradizione dei *kapell-meister*, e ne troviamo traccia in certi accenni nostalgici in 'Nuremberg' e 'Music'. Il padre, ingegnere minerario, era un uomo anticonvenzionale, che metteva a dura prova la pazienza della madre, presbiteriana zelante. Studia a Sydney, dove trascorre la maggior parte della vita, tranne un breve periodo a Melbourne, e vi muore nel 1971. Fa carriera giornalistica, prima come reporter per il *Sun*, poi come redattore per vari giornali tra cui *Smith's Weekly*, e finalmente come collaboratore fisso del *Daily Telegraph*. È corrispondente di guerra durante la II Guerra mondiale, in Grecia, in Medio Oriente, in Libia e in Nuova Guinea dal '40 al '43. Gli articoli sono raccolti in *Bread and Wine* (1970). Cura diverse riviste letterarie, *Vision*, *Southerly*, e *The Penguin Book of Australian Verse*; è membro del *Commonwealth Literary Fund Advisory Board* e del *National Literary Board of Review*. Poco portato alla polemica brillante e alle sottigliezze accademiche, si tiene lontano dall'ambiente universitario e si distingue per la generosità con cui aiuta poeti più giovani a farsi strada. Efficace e rivelatore il ritratto che ne fa Jack Lindsay con qualche venatura polemica.

An intently smiling face, gingery hair parted in the middle, toothbrush moustache, a Teutonically-oblong head. I found out in a few moments that he had read widely. His own poetry was still rather heavy, tight and laboriously tinted, e.g. 'Kubla Khan', 'Pan at Lane Cove' and the like. But he was struggling to break through the too-compacted and worked-up form and achieve a *felicitas* that was less *curiosa*, a fluidity that broke up the deliberate colours. He was doing well as a journalist and had nothing of my hankering for hardship as a test of devotion ... He dressed well, a Byronic dandy wanting to be almost (but not quite) undistinguished from the upper levels of the suburbanities of the rush-train¹⁾.

Fin da giovane sceglie la parte dell'uomo di società, raffinato nel vestire, amante dei buoni cibi e dei buoni vini, legato a uomini d'affari influenti, dotato di umorismo e bonomia; un personaggio affettato, ma più che nel pomposo e drammatico stile byroniano, nello stile amabile, ironico e modesto dei gentiluo-

mini settecenteschi, che ama rievocare in 'The Man of Sentiment' I e II (che ha per protagonista Sterne), 'Post Roads' (*The Atlas* II) (che si rivolge a Ogilby) e 'The Country Ride' (che tratta di Pepys).

Slessor inizia la sua carriera poetica precocemente a 15 anni, rivelando subito una notevole padronanza stilistica e una esilità di temi che si approfondiranno lentamente e faticosamente. È un poeta che reagisce all'esperienza in modo emotivo più che intellettuale e che perciò stenta a darsi una struttura disciplinata, che pure istintivamente cerca. Riceve il suo battesimo poetico dal *Bulletin*, il più importante giornale periodico del momento. Affacciandosi all'ambiente letterario, entra a far parte della cerchia dei Lindsay e diventa uno dei curatori di *Vision* (1922). Tuttavia la sua mancanza di esibizionismo lo distingue dall'esuberanza, dalla presunzione, dal vitalismo dei Lindsay. Ian Turner così riassume le posizioni di *Vision*:

... against the claims of nationalism, the demands of a universal art were counterposed; against the common man's art, an art for the élite, of intellect and sensibility ... The counter-theme had many threads. That most clearly defined was the Romance (of satyrs and fauns, buccaneers and bawds, and the lusty giants of pre-Christian mythology) with which the poets and artists of *Vision* ... sought to subvert the laconic realism of most Australian writing ... The appeal of *Vision* was to the minority who could escape the constraints of social and moral obligation, and find their fulfilment in a riot of the senses²⁾.

È una mascherata in costume che mescola epoche, personaggi, culture, e come tutte le feste di Carnevale è al nocciolo un poco allegra e un poco triste. Slessor introduce una solitaria nota di arguzia nella 'disputatious assertion of Nietzschean principles of life-intoxication, lubricious and humourless' dei seguaci di *Vision*³⁾. Con loro rifiuta la grettezza e il provincialismo della società borghese e cerca ispirazione nella mitologia classica, medioevale e rinascimentale. Personaggi storici e letterari si mescolano agli antichi dei, nella loro funzione di fuga romantica nel passato. Contemporaneamente però si apre all'influsso dei poeti inglesi moderni, soprattutto Wilfred Owen, e tenta, attingendo alla cultura europea, di superare il culto dell'*outback* australiano, con i suoi mandriani e i cavallerizzi, i canguri e i fuochi di bivacco⁴⁾. Riuscirà nella maturità a trovare la sua forma personale di nazionalismo nel recupero di un'altra tradizione passata, quella degli audaci navigatori che scoprirono ed esplorarono le coste australiane, e si prestano quanto gli esploratori e i colonizzatori dell'interno a diventare simbolo della ricerca d'identità del nuovo continente. Nel 1926 esce la prima raccolta *Earth-Visitors* con illustrazioni di Norman Lindsay, in cui il poeta fa le sue massime concessioni all'esaltazione della sensualità e della sregolatezza. Jack Lindsay stesso testimonia l'esistenza e i limiti del suo influsso là dove afferma:

Ken, though he did not at any time share our fanatical universe, in his own way drew a certain sustenance from our ideas and enthusiasms. The impact loosened

up his form and extended his range just at the moment when he needed to grow beyond the packed-mosaic efforts of his somewhat static early verse. And in many of his new poems, 'The Embarkation for Cythera' or 'Thieves' Kitchen' and the like, he ventured into the Lindsay world though keeping his eighteenth-century touch of tact and courtesy, even among the 'good roaring pistol-boys, brave lads of gold!' While in 'Realities', dedicated to N.L.'s etchings, he made the direct tribute as in 'Earth-Visitors'⁵⁾.

È abbastanza naturale che Lindsay giudichi il proprio influsso positivo, anche se il lettore contemporaneo tende a preferire la vitalità complessa e impacciata delle prime poesie alla scioltezza e alla superficialità verso cui lo spingono i Lindsay e McCrae. Slessor non rinnega mai le sue posizioni giovanili, non entra in polemica con la scuola, se ne stacca quietamente per approfondire la sua ricerca e continua formalmente a far loro omaggio, a dedicar loro poesie come *To the Poetry of Hugh McCrae* che, più che un'esaltazione della personalità poetica del destinatario, è un'indagine sulla natura della missione poetica in quanto tale.

Segue una seconda raccolta, *Cuckooz Contrey* (1932) che segna uno sviluppo formale e tematico. Slessor legge ed esperimenta nei modi di Eliot, Pound, dei fratelli Sitwell, di E. E. Cummings. Si fa strada nei suoi versi l'immagine del mare, nel suo aspetto reale del porto di Sydney e in quello simbolico del perpetuo mutamento, della culla della vita e della morte.

Il terzo periodo è segnato dalla pubblicazione di *Five Bells* (1939), in cui il poeta riesce a individuare i nuclei di fondo della sua ispirazione e a dar loro risposta, esprimendo il meglio di sé. Dalle tre raccolte fa una scelta, pubblicata nel 1944 come *One Hundred Poems* e nel 1957, con l'aggiunta di tre poesie, come *Poems*. Intorno ai '40 cessa di scrivere versi, forse perché la sua vena, mai abbondante, si è esaurita, forse perché, entro certi limiti, ha raggiunto il massimo cui poteva tendere, forse perché ha sentito superiore alle sue forze la fatica di lottare per strappare l'attimo dal flusso del tempo e conservarlo per l'eternità, e si è lasciato scivolare nel silenzio, che è il suicidio del poeta. Non è il solo caso di poeta che si sviluppa precocissimo sotto l'ombra di una personalità letteraria imponente, ha una stagione breve e molto intensa e poi si spegne e conduce per molti anni una vita che non lascerebbe sospettare un temperamento poetico: basti pensare a Rimbaud.

La sua poesia si stacca nettamente dalla tradizione australiana delle ballate popolari perché trova al suo interno le proprie dimensioni di spazio e di tempo. Il significato più vero delle incursioni degli dei sulla terra nella sua poesia è proprio l'affermazione dell'esistenza di un altro piano esistenziale che si interseca con quello quotidiano, di un assoluto che è in fondo il mondo della poesia.

La poesia colta aveva appena trovato il suo capostipite in Brennan, che però non esercita su di lui un influsso diretto, ma lo tocca solo indirettamente

in quanto scrittore cosmopolita, cittadino, teso ad esplorare la solitudine individuale, l'alienazione del protagonista dalla folla circostante, mentre esercita un influsso più specifico sull'altro poeta importante contemporaneo a Slessor, R. D. FitzGerald. Questi, pur dotato di un carattere rozzo, testardo, indipendente e alieno al misticismo, si lascia trascinare nell'area della ricerca metafisica di Brennan, uscendone però in modo personale, nel suo *Essay on Memory*, in cui affronta il tema dell'arte e del tempo. Come nell'*Ode a Grecian Urn* di Keats, l'*Essay on Memory* prende un'opera d'arte a simbolo del tentativo dell'uomo di sfidare la transitorietà e vincere il flusso del tempo. Ma Keats aveva scelto un oggetto solido che recava scolpita un'immagine di movimento, passione ed attività umana, un'« egloga gelida »; FitzGerald sceglie un simbolo più difficile perché vivo e cangiante, la danza di *Giselle* da parte della grande ballerina Pavlova. Un'opera d'arte che non è completa neppure nel momento del suo svolgersi, ma solo nella ricomposizione della memoria; che ha un'eternità molto più immateriale del quadro o della statua, dotati di una durata apparente ma altrettanto illusoria. Slessor condivide con FitzGerald il tema del tempo, vissuto come realtà che muta e fugge continuamente e trova nell'attimo preservato nella memoria la sua unica precaria forma di assoluto. La funzione dell'arte non è per lui di scardinare la realtà, o di porle davanti uno specchio, o di creare un mondo indipendente, ma più modestamente di prolungare la memoria, di staccare dal flusso del tempo visi, gesti, immagini. È il nucleo tematico su cui il poeta riflette più a fondo, ma proprio il confronto con FitzGerald scopre la sua debolezza maggiore, la sua incapacità di sostenere un impulso emotivo e lirico con una struttura logica vigorosa. Questa scarsa tensione intellettuale contrasta singolarmente con il linguaggio denso, carico di immagini bizzarre, 'metafisiche', che usa fin dalle poesie giovanili e che, sganciato dal gioco serrato di pensiero, diventa una veste fluttuante e superficiale di colori, suoni, associazioni 'esotiche' che non hanno risposdenze profonde con la struttura della poesia o addirittura rischiano di costituire tutta la poesia. Ha guizzi felici di immagini come 'kisses like warm guineas of love' che però non armonizza con la figura di Venere simile più a una fresca ragazza di campagna che a una regina possente, in 'Earth Visitors', o 'the quiet noise of planets feeding', che suggerisce lo svolgersi di una vita serena e remota nel cielo, ma contrasta con la personificazione della notte che si curva come una monaca sul mondo malato, all'inizio di 'City-Nightfall'. Queste discontinuità risultano maggiormente evidenti dal confronto con altri poeti moderni che concepiscono la poesia come un'aggregazione d'immagini. Osserva Harris che Hopkins, descrivendo il suo doloroso cammino interiore nel son. 65, esclama: 'Oh, the mind, mind has mountains; cliffs of fall/Frightful, sheer, no-man-fathomed', immagine di immediata evidenza e potenza, mentre Slessor, in 'To the Poetry of Hugh McCrae', ci presenta il poeta che ritorna dall'esplorazione interiore 'from the baleful Kimberleys of thought, from the mad continent of dreams', immagine artificiosa legata a

una assolutamente convenzionale ⁶⁾. Manca in Slessor la scintilla intellettuale che collega, fonde e giustifica le immagini.

Oltre al tema del tempo, Slessor introduce un altro tema che sarà ripreso da FitzGerald e resterà centrale nella poesia australiana, la rappresentazione dell'io. Sia Slessor per il Capitano Dobbin che FitzGerald per Abel Tasman, adottano un approccio obliquo. Non si calano completamente nei panni del personaggio, ma stabiliscono con esso un complesso rapporto che scavalca le distanze senza annullarle, e sulla stessa linea continueranno Rodney Hall e Geoffrey Lehmann.

Chris Wallace-Crabbe definisce Slessor il primo poeta modernista australiano e il primo che l'attuale scuola di Melbourne (Hope, Buckley, Crabbe ecc.) consideri come maestro, perché pur avendo una cultura europea, è perfettamente a suo agio nei suoi panni australiani: 'the experience of his surroundings is, in the poetry, absolutely at one with his evocations of Stravinsky and Rubens and Heine, Eighteenth Century English gentlemen and the Gods of the Greek pantheon' ⁷⁾. In questo ricalca il giudizio di H. M. Green, che a sua volta si appoggia all'interpretazione che Slessor stesso propone di sé come modernista e sperimentista. In un discorso alla radio, del nov. 1947, sulla poesia, Slessor infatti si dimostra estremamente renitente ad affrontare il discorso di petto, cavandosela con alcune generalizzazioni romantiche:

To talk about the 'why' and the 'how' of poetry is to talk about mysteries as profound as gum-trees or the moon or the life of the cicada. ... I don't propose to discuss the 'why' - that is to say, why poets write poetry, why men and women read it and respond to it. That would be an excursion beyond psychology into the springs of life of which I am not capable. I shall try to talk as lucidly as I can about the tiny area of the 'how' of which I know anything ... I think poetry is written mostly for pleasure, by which I mean the pleasure of pain, horror, anguish and awe as well as the pleasure of beauty, music and the act of living. There is only a kind of secondary sub-pleasure in the dissection of how it works ... The practical considerations which have guided me for many years have been those of form and experiment. By form, I mean that shape of a work, whether in music, words or design, which seems most nearly to reflect the shape of emotion which produced it.

È una versione edulcorata e sbrigativa del famoso concetto di Eliot, "the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion" ⁸⁾. Ma questa relazione dev'essere inevitabile, sgorgare automaticamente dalle cose. Invece in Slessor, tranne nei casi migliori, il legame si allenta, non c'è il trapasso istantaneo dall'immagine sensoriale all'idea caratteristico della poesia metafisica. Resta una poesia romantica basata sulle emozioni, che la forma cerca di contenere piuttosto che di esprimere. 'Writing poetry' diventa per lui anche in senso tecnico 'a pleasure out of hell'. Il suo concetto di esperimento è 'a considered breaking of rules ...

the traditional grammar of rhyme, metre and formality must be learnt by any poet ... but he must not be shackled by academic rules'. Come osserva Harris si tratta di uno sperimentalismo acerbo e limitato, "but his modernism, when it consists of a 'considered breaking of rules' within a reasonably conventional framework, is often a powerful ally to his conceptual processes"⁹⁾. Le sue poesie maggiori sono infatti di forma classica, *blank verse* con qualche variazione o sonetti dove le licenze sono reintegrate dall'uso di assonanze, rime al mezzo e allitterazioni. La forma regolare tende a offrirgli quel supporto strutturale che la concatenazione logica non gli fornisce, mentre nei metafisici la presenza di una struttura di pensiero complessa giustificava la rottura formale.

Ha una concezione molto più romantica che modernista, come già Brennan era più romantico che simbolista. Del resto Heseltine riscontra fin dall'inizio della letteratura australiana il paradosso dell'esistenza di una poesia romantico-idealista in una società prammatica e sardonica¹⁰⁾. In realtà fin dall'origine la poesia colta, di matrice romantica, tendente alla descrizione soggettiva del paesaggio-stato d'animo e alla ricerca di un passato storico o mitico, si mescola alla poesia popolare, alle ballate e al folklore, che descrivono drammaticamente l'azione nel presente e trattano realisticamente temi tragici ricorrendo all'umorismo e all'*understatement*¹¹⁾. Questi elementi che in Europa appartengono ad aree culturali distinte si mescolano nella poesia australiana rinvigorendola.

Slessor è fondamentalmente un romantico per il suo atteggiamento di regressione, riconoscibile allo stato puro in 'Sleep', per il suo desiderio di vivere nel passato, per l'importanza che attribuisce alla memoria, per la sua capacità di animare i paesaggi ed esprimerne il sentimento¹²⁾, ma gli manca assolutamente il lato dell'esibizione personale, la teatralità e l'autoindulgenza; è dotato di un forte senso dell'ironia e del limite, non ha fede assoluta nelle capacità dell'immaginazione di attingere alla verità suprema o di costruirselo, non ha neppure fede assoluta nella poesia. Questo aspetto di Slessor dovrebbe esser chiarito e risulta oscurato da un saggio giovanile di Vincent Buckley, che sferra un'accusa violenta a Slessor per il suo romanticismo, ossia 'attraction ... towards the grotesque and exaggerated elements of experience and towards a raffish sensuousness'¹³⁾, cui contrappone una poesia cattolica, asciutta, classica, controllata. La stessa poesia di Buckley si è evoluta parecchio da allora e adotta a sua volta toni retorici e apocalittici, temperati da barlumi di autoironia. Data una simile definizione di romanticismo, è chiaro che critici come Higham e Harris si sono preoccupati di mettere in luce i lati non romantici di Slessor, e hanno così contribuito a chiarire questa mescolanza di aspetti peculiare alla sua poesia. È vero che Slessor non ha 'the romantic's obsession with his subjective states of mind' e che 'also escaped the self-projective self-dramatizing qualities of the romantic'¹⁴⁾. Tuttavia è sempre intento a esprimere i suoi sentimenti attraverso un paesaggio o a proiettarli in un personaggio del passato che gli possa servire di alter-ego. Non mette se stesso al centro della scena, però

propone una visione teatrale del mondo in 'The Old Play'. Il suo problema è di individuare il ruolo della propria 'persona' poetica, che gli sfugge fino agli anni della maturità. Quando se la crea, la ammanta di comicità, ironia o addirittura riserbo sdegnoso.

Le poesie che trattano specificamente della poesia sono poche e in queste il poeta non reclama grandi diritti e missioni per l'arte: in 'Heine in Paris' il poeta malato vede scorrere davanti a sé il 'changeless flux of humanity, undying darkness and light!', l'unica realtà duratura. Svaniscono donne e uomini e le parole con cui il poeta ha cercato di eternare la loro traccia. Allora chiede di ritirarsi per non contaminarsi, di non lottare e di morire. Parlando a se stesso, in 'To Myself', sceglie invece il tono bonariamente ironico: il suo io non è un eroe romantico, è un eroe noioso e pretenzioso, 'a Graceful Zero', che crede invano di lasciarsi dietro una traccia più permanente di un tratto, un odore, una frase caratteristica, del ricordo grato e fuggevole di una persona cara. In 'Trade Circular' il poeta si rivolge scherzosamente a un pubblico femminile e ne cerca i favori. In 'To the Poetry of Hugh McCrae' presenta il poeta come un personaggio di fiaba, che torna carico di doni misteriosi, uccelli, erbe, pietre, semi fruttiferi e bacche velenose, dalle miniere di diamanti dei pensieri. È il viaggiatore che entra nel regno della morte e ne riporta maschere e immagini che fanno sentire vivi gli altri. Sotto lo scherzo, il tono si incupisce per un attimo nel riconoscere che si tratta di un'impresa audace e disperata.

L'ironia tempera la disperazione di Slessor e trasforma il suo nichilismo in un riconoscimento dell'assurdità della vicenda umana. Nella miglior poesia australiana l'impulso lirico è corretto da riserve intellettuali, amare, ironiche, divertite. Lo riscontriamo in Slessor, McCuaig, McAuley e Hope, ed è un elemento che non ha controparte nella letteratura inglese. Slessor introduce venature ironiche in molte poesie, anche se raramente lascia che l'ironia le pervada tutte, come avviene nella misurata, sorridente 'Metempsychosis' in cui soppesa, forse con ansietà, forse con disgusto, forse con sollievo la possibilità di reincarnarsi in un uomo qualunque.

Ma la sua vena più autentica è elegiaca, percorsa da ricordi tragici e amari, e Slessor impiega molto tempo prima di individuare il linguaggio adatto ad esprimerla. Nelle poesie giovanili rivela già una notevole abilità linguistica, una disposizione per la frase ritorta, carica di aggettivi, per le immagini elaborate che applica a temi che lo coinvolgono solo superficialmente. Se era chiaro fin da allora che era 'the most serious and most thoughtful'¹⁵⁾ dei poeti di *Vision*, non si dimostra però un intellettuale. 'Emotions, not ideas always seem to originate his communicative processes'¹⁶⁾. Il suo perno emotivo è la riflessione sul tempo, che all'inizio si presenta nella forma rudimentale della nostalgia e della retrospettiva. Persino nella vita, con i suoi atteggiamenti di raffinatezza e cortesia, in un ambiente letterario che posava a *bohémien*, insegue il passato.

Ma non affronta il problema del tempo dal punto di vista filosofico, vi fa piuttosto delle incursioni psicologiche. Nella seconda fase, nel suo mondo infantile di avventure esotiche, di personaggi romantici e luoghi remoti, si affermano sempre più figure di viaggiatori del '700 e '800, che iniziano un filone di esplorazione esterna sconfinante nella ricerca interiore, che continua nella poesia di Douglas Stewart, William Hart-Smith e James McAuley. La prima poesia del genere è 'Captain Dobbin', su un vecchio marinaio a riposo, dove la contraddizione fra passato e presente, mondo controllato dall'uomo e mondo governato dalla scienza, è espressa efficacemente nel contrasto tra la navigazione a vela e quella a vapore. Dobbin non può fermarsi, continua a navigare e a vivere nella mente i viaggi suoi, quelli di Magellano, Bougainville e Cook, e quelli delle navi che vede in porto, i cui percorsi immaginari registra su un diario di bordo. Il personaggio assomiglia a quello di Captain Catt di Dylan Thomas, in *Under Milk Wood*, ma il suo dramma resta chiuso nell'ambito individuale, dove in Thomas assume a dimensione corale. Il mare è la vita, il flusso continuo, da cui il capitano sta uscendo inesorabilmente, ma cui riesce a tenersi legato nel presente delle memorie. Lo stesso tema è ripreso e allargato in una delle poesie più famose di Slessor, 'Five Visions of Captain Cook'. Il grande navigatore è rievocato nel corso dei suoi tre viaggi, attraverso la voce di vari membri dell'equipaggio, il semplice marinaio, l'ufficiale, il guardiamarina, un altro capitano, con l'intervento della storia, rappresentata dal battito intrecciato dei due cronometri installati a bordo per calcolare la longitudine. La poesia si trasforma in una meditazione sul tempo, sottolineata dalla centralità della sezione sui cronometri, che, l'uno anticipando e l'altro ritardando, rappresentano il passato e il futuro. Nella V sezione Slessor ritorna al problema vitale sollevato in 'Captain Dobbin', cioè la funzione del ricordo e lo risolve con perfetta coerenza nel personaggio di Captain Hope, lo scozzese cieco per cui il presente è solo un uditorio di seggiole vuote, non ha consistenza e non ha immagini, e la vita si identifica con il passato. Contrapposta a lui la moglie, che vive nel presente avvolta dai fumi della cucina, e non ha passato in cui immergersi. Il passato diventa dunque anche libertà dalle costrizioni e dalle brutture della realtà. Questo processo di approfondimento raggiunge il suo culmine nei tre sonetti di 'Out of Time', in cui Slessor collega con successo i suoi due temi fondamentali, il tempo e l'io, e stabilisce un rapporto tra il continuo fluire del tempo e l'immobilità del momento che gli si sottrae. Il tempo è una fiumana, che ha le sue gore e le sue secche, gli attimi di vita e di coscienza che si isolano dalla corrente e la contemplanò ridendo, prodigiosamente 'fleshless and ageless, changeless and made free', per essere subito dopo riattirati nel gorgo.

La corsa orizzontale del tempo sembra interrompersi solo momentaneamente nel cerchio dell'acqua che ristagna, del riflesso che ruota lentamente nella bolla dell'esistenza, ma il disegno circolare dei sonetti agganciati uno

all'altro, secondo il modello della *Corona* di Donne, sta a indicare che i movimenti si compenetrano e sono in ultima analisi indistinguibili. Osserva Chris Wallace-Crabbe, a proposito di 'Five Bells', che 'the structure is both progressive and cyclic; ... life is both meaningful and meaningless' ¹⁷⁾.

La vera sintesi tra passato e presente la raggiunge in due elegie, 'Five Bells' e 'Beach Burial', dopo le quali, giunto al culmine della sua capacità espressiva, cessa di scrivere. Qui abbandona il passato storico, letterario e fantastico, rinuncia anche alla difesa della personificazione e accetta di misurarsi con l'esperienza del suo passato e del suo presente. Sotto la spinta di una forte emozione personale, trova in 'Five Bells' un filo coerente di sviluppo, se non logico, emotivo, che lega la contemplazione delle onde scintillanti nella notte, simbolo del continuo perpetuarsi della vita e della morte, all'intuizione del richiamo muto e angosciato che giunge dalla pallida faccia schiacciata contro i vetri, che solo in lui può parlare e vivere ancora. La poesia è incorniciata dalle onde del buio, viste dalla finestra della sua casa sul porto di Sydney, che si apre nell'ignoto, come la finestra di 'To a Nightingale' di Keats si apre 'upon perilous seas'. L'amico ritorna, anche se il poeta si rammarica di non poterne più udire le parole, perché è ormai prigioniero del passato. L'ha seguito fino all'attimo della morte, ne ha condiviso l'angoscia e la lacerazione, ma non può andare oltre, perché non c'è esperienza da condividere nell'al di là, e può solo farlo ritornare finché è in grado di rievocarlo. Il poeta è dunque, come e più di ogni altro uomo, il depositario della memoria, colui che entra nel regno della morte e ne strappa quell'unica, labile forma di permanenza che è concessa all'uomo, il ricordo. La poesia è scritta per rievocare, a distanza di tempo, la morte di Joe Lynch, un amico di gioventù, anch'egli artista, che affogò durante una gita nel porto. Il poeta non può più sentirne la voce, neanche come nella vita a scoppi improvvisi tra le raffiche del temporale, sente solo il segnale delle navi, il computo del tempo. Slessor racconta che l'ispirazione gli venne da un racconto arabo, in cui un marinaio tuffa la testa in una fonte magica, e in un attimo attraversa i sette mari, fa naufragio ed è preso dai pirati, trova un diamante, sposa una principessa, combatte innumerevoli battaglie ed è messo a morte, per rialzare la testa tra le risa e lo stupore degli astanti: ha vissuto un'intera vita in un'altra dimensione temporale. Così qui, tra i due tocchi doppi e il singolo della campana ¹⁸⁾, in tre secondi entrano trent'anni. Le parole 'five bells' sono ripetute tre volte nel corso della poesia proprio per ricordare che nell'altra dimensione l'attimo non è ancora trascorso. Dell'amico tornano immagini vivide e fuggevoli come i lampi che quella notte squarciavano il buio: parlavano di rivoluzione, di donne, di poesia, e l'amico veniva progressivamente risucchiato all'indietro, verso la memoria del padre cieco, suonatore di violino e scultore di tombe, che tanti aveva messo a giacere sotto le sue lapidi, stupiti di avere ancora un carico da portare. Le parole del poeta aleggiano sulla distesa tranquilla e luminosa delle acque che ricoprono l'amico, ma non si intrecciano

con quelle che salgono dal profondo come un grido acuto e inespresso. Entrambi i richiami cadono nel vuoto. "If the pressure to remember Joe comes poetically from Joe's shade, seeking resurrection, it comes no less actually from the older poet's yearning to return to his youth and the possibilities of the past. Even the 'speechless panes' of the fourth verse, against which Joe squeezes his face, seem in retrospect also a mirror, reflecting the anxious face of the older poet looking for his younger self" ¹⁹). Il gioco perenne delle onde, il dondolio delle luci delle boe, il rintocco periodico della campana sono l'unica risposta e ci riportano al presente. Dalla rievocazione del passato del singolo, si passa quindi alla meditazione sulla relatività del tempo. La disperazione di 'Five Bells' non nasce tanto dalla presenza della morte, quanto dalla consapevolezza che la memoria non è un continuum, è 'the flood that does not flow'. Nello stesso momento in cui Slessor arriva ad affermare la funzione eternante della poesia, ne percepisce i limiti.

Quest'uomo che non crede e non spera quasi nulla, assegna al poeta un compito di pietà umana, quasi religiosa: gli affida le anime dei morti, che continuano a vivere in lui poiché il tempo è memoria. Arriva a un concetto di poesia corale e classico, che contrasta singolarmente con la particolarità e la frammentazione di prospettive caratteristica della poesia moderna. Mentre la poesia australiana tende a essere impressionistica e descrittiva (Kendall, Campbell, Douglas Stewart) o intellettualistica e dogmatica (Buckley, McAuley), Slessor riesce, sia pure in pochi casi, ad esprimere nella sua poesia un impegno profondo verso la vita, a farne una testimonianza di integrità umana e ad assicurare attraverso di essa all'amico l'immortalità che si era proposto.

Fin dall'inizio la sua poesia si incarna in una serie di personificazioni; Slessor ha veramente vissuto molte vite, come dichiara in 'Five Bells'. Ma nell'ultimo periodo non cerca più rifugio negli uomini celebri del passato, si situa nel presente e là evoca l'amico e, spingendo più lontano il suo richiamo, i morti sconosciuti di 'Beach Burial'. Se ne dichiara responsabile, ne celebra le esequie, assicura come può all'immortalità le vittime della guerra. Se il loro nome è stato ridotto a una pallida traccia bluastra e illeggibile sulle croci, è scritto in modo indelebile nella sua poesia. In 'An Inscription for Dog River' il tono elegiaco si mescola al sarcasmo amaro. Il generale s'è preoccupato di garantirsi l'immortalità con una targa di bronzo, per dimostrare che la sua gloria eguaglia quella degli eroi del passato, egizi, babilonesi, romani, francesi, che là hanno vinto e sono stati inghiottiti dalla polvere. Un gesto di orgoglio insano che fa a metà sorridere e a metà indignare il poeta, il quale appone la sua poesia come targa commemorativa degli uomini che, per costruire la gloria effimera del generale, gli hanno dato giovinezza, speranza, futuro, energia, vita, tutto fuorché il rispetto.

BIBLIOGRAFIA SCELTA

(aggiornamento reso possibile dalla cortesia della bibliotecaria della Fryer Memorial Library of Australian Literature, Univ. of Queensland, che ha fornito fotocopia dei cataloghi).

Opere di Kenneth Slessor.

Poesia:

- Thief of the Moon*, Sydney, The Hand Press of J. T. Kirtley, 1924.
Earth Visitors, London, Fanfrolico Press, 1926.
Five Visions of Captain Cook, Sydney, Sunnybrook Press, 1931.
Cuckooz Contrey, Sydney, F. C. Johnson, 1932.
Darlinghurst Nights and Morning Glories, Sydney, F. C. Johnson, 1933.
Funny Farmyard, Sydney, J. Evans, 1933.
Five Bells. XX Poems, Sydney, F. C. Johnson, 1939.
One Hundred Poems, 1919-1939, Sydney, Angus and Robertson, 1944.
Poems (riediz. del precedente con l'aggiunta di tre poesie, scritte dopo il '45), Sydney, Angus and Robertson, 1957.

Prosa:

- Bread and Wine* (articoli e saggi), Sydney, Angus and Robertson, 1973.

Come curatore:

- Vision: A Literary Quarterly*, eds. Jack Lindsay and Kenneth Slessor, Sydney, 1923-24.
Poetry in Australia, 1923, eds. Jack Lindsay and Kenneth Slessor, Sydney, The Vision Press, 1923.
Australian Poetry, 1945, selected by K. Slessor, Sydney, Angus and Robertson, 1945.
The Penguin Book of Australian Verse, sel. and edited by John Thompson, Kenneth Slessor and R. G. Howarth, Ringwood, Victoria, Australia, Penguin, 1958.
Southerly, No. 2, 1956; No. 4, 1961, Sydney, Angus and Robertson.

Critica.

- McCuaig, Ronald, 'K. S. 's Poetry', *Bulletin*, 9 Aug. 1939, p. 2.
McCrae, Hugh, 'K. S. 's Poetry', *Australian Quarterly*, Sept. 1940, vol. 12, No. 3, pp. 95-7.
Miller, E. Morris, *Australian Literature from its Beginnings to 1935*, Melbourne, M.U.P., 1940, pp. 98-9.
Ewers, J. K., *Creative Writing in Australia*, Melbourne, Georgian House, 1945, pp. 78, 104; II ed. 1956, pp. 110-112.
Moore, T. Inglis, 'K. S.', *Southerly*, 1947, vol. 8, pp. 194-205.
Green, H. M., *Australian Literature 1900-1950*, Melbourne, M.U.P., 1951.
Buckley, Vincent, 'Poetry of K. S.', *Meanjin*, 1952, vol. 11, pp. 23-30.
Ingamells, Rex, 'K. S.', *Walkabout*, Oct. 1952, vol. 18, no. 10, pp. 41-2.
Lindsay, Jack, 'Vision of the Twenties', *Southerly*, 1952, vol. 13, pp. 62-71.
Howarth, R. G., 'Sound in S. 's Poetry', *Southerly*, 1955, vol. 16, pp. 189-96.
Thomson, A. K., *Companion to Living Verse*, Brisbane, Jacaranda, 1955; II ed. 1960.
Miller, E. Morris, *Australian Literature, a Bibliography to 1938*, extended by F. T. Macartney, Sydney, Angus and Robertson, 1956, pp. 432-34.
Buckley, Vincent, 'K. S.: Realist or Romantic?' in *Essays in Poetry, mainly Australian*,

- Carlton, Melbourne U.P., 1957, pp. 111–21.
- Macartney, F. T., 'The Poetry of K. S.', *Meanjin*, 3, 1957, pp. 265–72.
- Wilkes, G. A., 'K. S. and Australian Poetry', Commonwealth Literary Fund Lecture No. 2, delivered at the U. of Queensland, 13 June 1957.
- Shapcott, Thomas, 'S. 's Poetry', *Bulletin*, Jan. 28, 1957, p. 17.
- Hadgraft, C. H., *Australian Literature*, London, Heinemann, 1960, pp. 215–19.
- Higham, Charles, 'The Poetry of K. S.', *Quadrant*, summer 1959–60, No. 13 (vol. 4, No. 1), pp. 65–73.
- Green, H. M., *History of Australian Literature*, Sydney, Angus and Robertson, 1961, 2 vols, pp. 845–54 e 856–68.
- Harris, M. H., K. S., Melbourne, Lansdowne P., 1963, Australian Writers and Their Work.
- , 'Conflicts in Australian Intellectual Life 1940–64', *Literary Australia*, Melbourne, F. W. Cheshire, 1966, pp. 16–33.
- Hope, A. D., *Australian Literature 1950–62*, Melbourne, M.U.P., 1963, pp. 21.
- Dutton, Geoffrey (ed.), *The Literature of Australia*, Ringwood, Victoria, Australia, Penguin 1964; v. Evan Jones, 'Australian Poetry since 1920', pp. 100–34 e Chris Wallace-Crabbe, 'K. S. and the Powers of Language', pp. 342–53; bibliografia pp. 507–8.
- Wallace-Crabbe, Chris (ed.), *Six Voices* (Contemporary Australian Poets), Sydney, Angus and Robertson, 1963.
- Literary Criterion*, winter 1964, vol. 6, No. 3, pp. 52–60, Alec King 'Contemporary Australian Poetry I'; pp. 61–75, Douglas Stewart 'Contemporary Australian Poetry II'.
- Mitchell, A. C. W., 'K. S. and the Grotesque', *Australian Literary Studies*, 1963–4, vol. 1, pp. 242–50.
- Wright, Judith, *Preoccupations in Australian Poetry*, Melbourne, O.U.P., 1965, pp. 140–53.
- Ward, Russel, *Australia*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1965, pp. 1–37 e 77–100.
- Semmler, Clement, K. S., London, Longmans Green, 1966, *Writers and Their Work*, pp. 44.
- Thompson, John, 'Poetry in Australia. K. S.', TV interview, *Southerly*, 1966, vol. 26, pp. 190–8.
- Wright, Judith, 'Inheritance and Discovery in Australian Poetry', *Literary Australia*, Melbourne, F. W. Cheshire, 1966, pp. 1–15.
- Elliott, Brian, *The Landscape of Australian Poetry*, Melbourne, F. W. Cheshire, 1967, pp. 288–96.
- Blake, L. J., *Australian Writers*, Adelaide, Rigby, 1968, pp. 210–11.
- Thomson, A. K. (ed.), *Critical Essays on K. S.*, Brisbane, Jacaranda, 1968 (rist. McCuaig, McCrae, Elliott, Buckley, J. Lindsay, N. Lindsay, R. G. Howarth, T. Inglis Moore, A. D. Hope e altri e diversi scritti critici di Slessor stesso), pp. 209.
- Stewart, Douglas, 'K. S. 's Poetry', *Meanjin*, 1969, vol. 28, pp. 149–68.
- Wilkes, G. A., *Australian Literature: a Conspectus*, Sydney, Angus and Robertson, 1969.
- McAuley, James, *The Personal Element in Australian Poetry*, Sydney, Angus and Robertson, 1970.
- Moore, T. Inglis, *Social Patterns in Australian Literature*, Sydney, Angus and Robertson, 1971.
- Semmler, Clement, 'S. and Eliot; some personal musings', *Southerly*, 1971, vol. 31, pp. 267–71.
- Smith, Vivian, 'The Ambivalence of K. S.', *Southerly*, 1971, vol. 31, pp. 256–266.
- FitzGerald, R. D., 'K. S.', *Australian Literary Studies*, 1971–2, vol. 5, pp. 115–20.
- Jaffa, Herbert C., *K. S.*, N. Y., Twayne, 1971, pp. 169.
- Sturm, T. L., 'K. S. 's Poetry and Norman Lindsay', *Southerly*, 1971, vol. 31, pp. 281–306.

- Heseltine, Harry, (ed.), *The Penguin Book of Australian Verse*, Ringwood, Victoria, Australia, Penguin, 1972, pp. 15–7.
- Macdonald, Alexander, *The Ukulele Player under the Red Lamp*, Sydney, Angus and Robertson, 1972, pp. 250–65.
- Jaffa, Herbert C., 'Aspects of Modern Poetry: K. S. 1901–1971', *Poet Lore*, vol. 68, 1973, pp. 191–99.
- McAuley, James, 'An Imprint of S.', *Quadrant*, Jan.–Feb. 1973, no. 81, pp. 5–10.
- , 'On Some of S.'s Discarded Poems', *Southerly*, 1973, vol. 33, pp. 118–28.
- Docker, John, *Australian Cultural Elites*, Sydney, Angus and Robertson, 1974, pp. 22–41.
- Stewart, Douglas, 'A Portrait of K. S.', *Southerly*, 1974, vol. 34, pp. 323–41.
- Porter, Hal, 'Wine, Wives and Ham on the Bone' (estratto da *The Extra*), *Bulletin*, S. 13, '75, pp. 48–51.
- Porter, Hal, *The Extra*, Melbourne, Nelson, 1975, pp. 85–108.
- K. S.: A Bibliography*. Fryer Library, U. of Queensland, St. Lucia, 1975.
- Stewart, Douglas, 'K. S.'s Prose', *Southerly*, vol. 35, Je. 75, pp. 112–31.
- , 'S. and *Vision*', *Quadrant*, No. 96, 19/4, Jl. 75, pp. 68–76.
- , 'S. and *The Bulletin*', *24 hours*, 1/1, F. 76, pp. 38–39.
- K. S.: A Guide to His Papers in the National Library of Australia*. Manuscript Section, NLA, Canberra, 1976.
- Auchterlonie, Dorothy, 'For whom the five bells tolled' (review of Stewart, D., *A Man of Sydney*) *Nation Review*, 16, S. 77, pp. 8–14.
- Dobrez, L. A. C., 'Portrait of the Man of Sentimen: K. S.', *Southerly*, 37, Mr. 77, pp. 16–32.
- Hickey, Bernard (ed.), *Da Slessor a Dransfield*. Poesia australiana moderna, Milano, Accademia, 1977.
- Kramer, Leonie, 'The Landscapes of S.'s Poetry', *Southerly*, 37, Mr. 77, pp. 3–14.
- Mezger, Ross, 'K. S. (Orange, 1901–)' U. of Queensland, Dept. of External Studies, Australian Literature (Verse).
- Smith, Graeme Kinross, 'K. S.', *Westerly*, No. 2, Je. 78, pp. 51–9.
- Stewart, Douglas, *A Man of Sydney, an Appreciation of K. S.*, Bennett Books, Melbourne, Nelson, 1977.

1) Jack Lindsay, *Life Rarely Tells*, London, The Bodley Head, 1958, cit. in Max Harris, *Kenneth Slessor*, Melbourne, OUP, 1963, Australian Writers and Their Work, p. 8.

2) Ian Turner, 'The Social Setting', *The Literature of Australia*, ed. G. Dutton, Ringwood, Victoria, Australia, Penguin, 1972, pp. 46–7.

3) Max Harris, *op. cit.*, p. 9.

4) Cfr. A. K. Thomson, 'Kenneth Slessor: An Essay in Interpretation', in *Critical Essays on K. S.*, selected and with an Introductory Essay by A. K. Thomson, Brisbane, Jacaranda, 1968, pp. 13–14.

5) J. Lindsay, *Life Rarely Tells*, cit. in M. Harris, *op. cit.*, p. 8.

6) *Op. cit.*, p. 35.

7) Chris Wallace-Crabbe, conferenza inedita tenuta all'Università di Venezia nel 1973

8) T. S. Eliot, *Selected Prose*, Harmondsworth, Penguin, 1963, p. 102.

9) M. Harris, *op. cit.*, p. 35.

10) Harry Heseltine, introd. a *The Penguin Book of Australian Verse*, Ringwood, Victoria, Australia, Penguin, 1972, p. 33.

¹¹⁾ Cfr. le osservazioni illuminanti sull' « Australian version to death » di B. Hickey in *Aspects of Alienation in J. Joyce and P. White: A Study in Correspondences*, Roma, Zampini, 1971, pp. 23–26.

¹²⁾ Cfr. Chris Wallace-Crabbe, conferenza citata: 'Like a few classic works of the Heidelberg painters of the 1880s and 90s, this transcends all self-consciousness in making a particular Australian scene fully expressive, meaningful'.

¹³⁾ 'The Poetry of K. Slessor', *Meanjin*, 1952, vol. 110, pp. 22–24.

¹⁴⁾ M. Harris, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵⁾ H. M. Green, *History of Australian Literature*, Sydney, Angus and Robertson, vol. II, p. 857.

¹⁶⁾ M. Harris, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷⁾ 'K. Slessor and the Powers of Language', in *The Literature of Australia*, ed. G. Dutton, cit., p. 351.

¹⁸⁾ La campana di bordo suonava ogni mezz'ora per segnare lo scadere del turno di guardia.

¹⁹⁾ H. C. Jaffa, *K. Slessor. A Critical Study*, N. Y., Thwayne, 1971, Sydney, Angus and Robertson, 1977, p. 112.

GIULIO MARRA

ALCUNE NOTE SUL SISTEMA DELLE ARTI
ATTORNO AD UN LIBRO SU CHARLES BATTEUX *

Sin dall'antichità l'associazione della poesia con il bello produsse affermazioni contrastanti ed ambigue. Per Platone il bello non si connetteva, come è noto, alla genesi o agli effetti della poesia; e per Aristotele essa era arte verbale. Quest'aspetto fu ripreso da Tommaso d'Aquino e in termini generali il periodo che precedette il Rinascimento valutò principalmente l'aspetto tecnico. Fu infatti questo, e non tanto il concetto del piacere e della bellezza, a fornire il « trait-d'union » tra le arti. La bellezza da esso conseguiva. Il concetto moderno di estetica fu invece il risultato settecentesco delle riflessioni rinascimentali le quali, modificandosi il sistema, vennero equiparate e collegate mediante il concetto di « Beaux Arts ». Divenendo un luogo comune, s'affermò la massima oraziana dell'« ut pictura poesis », a conferma della possibilità di un facile passaggio nell'esecuzione e nel giudizio da un'arte all'altra. Non solo da pittura a poesia in generale, ma in particolare da tragedia a pittura storica; dai paesaggi di Rosa, Lorrain, Poussin alla poesia descrittiva neoclassica; dalla penna dello scrittore alla vanga del giardiniere. Per Du Bos esiste in noi un « senso » che ci fa riconoscere, pur senza conoscere le regole, la bellezza come ci fa « riconoscere » un buon piatto, forse suscitando nel suo « cuisinier » l'idea d'essere anche conoscitore di poesia e di pittura.

In un certo senso l'estetica del bello attenuò le riflessioni sul mezzo tecnico di ciascuna arte. Il Batteux, riassumendo la riflessione rinascimentale, mette l'accento sui tratti unitari, sul concetto di imitazione che conduce all'arte e alla bellezza ideali; si conferma con lui il passaggio dall'arte come tecnica all'arte come imitazione della « belle nature ». E ciò avveniva in un momento in cui il concetto di bellezza ideale e oggettiva andava perdendo terreno sotto

*) Fernando Bollino, *Teoria e Sistema delle belle arti, Charles Batteux e gli esthétiques del sec. XVIII*, 1979, pp. 261. Le citazioni, oltre che da questo testo, sono tratte da *The Polite Arts* (1979) e, a volte, sono tradotte in Italiano.

l'incalzare dell'estetica del piacere connessa ad un'arte psicologica. In Batteux all'arte ideale si connette un piacere difficilmente interpretabile nel senso di Locke, Du Bos, Addison.

Les Beaux Arts fecero la loro comparsa in un momento quindi complesso. Mentre da un lato il Du Fresnoy e il Dryden riprendono le riflessioni rinascimentali, al tempo stesso l'opera fondamentale di Franciscus Junius sulla pittura antica viene superata dall'indagine e dall'interesse per il dato empirico, antiquario, dalle ricerche appassionate e lunghissime di un Oldys e di un Hawkins. Quando nella seconda metà del secolo in Inghilterra ci si mise a tavolino per scrivere una storia della poesia, della musica, della pittura, gli autori s'accorsero, di conseguenza, che gli schemi pregiudiziali s'infrangevano, che l'impegno si rivelava impari nella necessità di sostituire all'idea conchiusa l'immenso regno dei fatti che obbligava ad un procedere più disorganico, privo di nessi obbligati. In questo clima videro la luce *The Lives of the Poets* di Samuel Johnson; e al « sistema delle arti » s'affiancò in Gran Bretagna l'esigenza dell'« ordine delle arti », un problema diverso e più specifico, ma che coglie aspetti del primo.

Prendendo atto del complesso volto del secolo Fernando Bollino ci indica nell'introduzione al suo volume *Teoria e sistema delle belle arti, Charles Batteux e gli esthéticiens del sec. XVIII* (1979) quanto difficile sia anche oggi sfuggire al « furore tassonomico » e trovare nel panorama critico una disposizione flessibile fino a contenere la plurivalenza dei movimenti, l'esuberanza e la vitalità del secolo. La sua scelta critica tende a prendere le dovute distanze da chi, scindendo il secolo in una prima parte « razionale » e in una seconda « sentimentale », discernerebbe nella prima elementi evolutivi e precorritori della seconda (a scapito di autori come il Batteux). L'autore critica la conflittualità radicale che così si instaura tra « raison » e « sensibilité » sostituendo ad essa l'idea di una polarità dialettica diversamente accentuata nei vari autori e l'approfondimento del nesso « raison-sensibilité ». È in questo approccio un primo interesse verso il libro, un approccio che ad un anglista, quale è lo scrivente, permette di vedere correlate l'ambiguità, la complessità e la contraddittorietà del '700 inglese. Sarà quindi da questa diversa angolatura che farò alcune osservazioni sul libro del Batteux considerando l'accostamento agli autori inglesi forse utile ad ampliare la discussione stessa. La problematica del Batteux si colloca in un momento di vivo dibattito trovando riscontri e differenziazioni; si trova discussa in svariati autori che vanno dallo Shaftesbury e Hutcheson, a S. Say, H. Jacob, a Sir W. Jones, J. Baillie e W. Duff, tra altri.

Come Bollino scrive alla nota a pag. 187. *Les Beaux Arts* (1746) furono tradotte prontamente in inglese, nel 1749, da anonimo, anche se la traduzione non dovette essere ritenuta ufficiale dal momento che John Miller, presentando al pubblico inglese il *Cours de Belles-lettres* nel 1761, si dichiara primo traduttore del Batteux. In verità il testo anonimo non è una traduzione del tutto fedele; a volte è cambiata la disposizione dei capitoli, altre volte si aggiungono

considerazioni originali. Il testo diventa più problematico o più confuso, accentua in qualche modo l'aspetto d'ambiguità e di problematicità.

Guardando dal versante anglosassone la prospettiva appare più torbida, i rapporti tra « *raison* » e « *sensibilité* » indefiniti, i nessi tra i due termini espressi paradossalmente in un perpetuo ribaltamento delle posizioni. Raramente si riscontrano la coerenza di un Boileau o di un Batteux, la sistematicità e la sicurezza dei testi francesi. La discussione neoclassica inglese ruota attorno alle possibili ambivalenze e alle imprecisioni delle definizioni e delle preminenze: ora si prepone l'utile o il dolce; ora il linguaggio figurato o il letterale; ora il senso estetico o il senso morale; il giudizio o il gusto; la sensibilità o la ragione. Sul filo di un precario equilibrio — presente in Dryden, Dennis, Pope nonché nelle *Polite Arts* — i termini in bilico s'alternano con maggiore variabilità. Vediamone un esempio. Quando si dice (*Polite Arts*, pp. 3-4) che il bello suscita ciò che è buono e positivo nell'uomo, si riconosce un ottimismo sottoposto a swiftiane sferzate; e quando s'afferma che il bello suscita « a Hatred of what is bad » si identifica quest'odio con quello intellettuale e razionale dell'imperfezione che contrasta con la prepotente attrazione della sensibilità verso ciò che non è « Decency, Moderation, and Order » nei grandi autori augustei.

Tutto questo ci permette di collocare con più precisione il testo francese e di valutarne le sfumature. Esso procede equiparando il bello e il buono convogliandoli a favore di « the Progress of Taste » o il progresso del vivere civile: l'« elegante » o l'estetico contribuisce al raffinamento dell'individuo e della società; « Rudeness » e « Affectation » non si trovano nelle arti belle. In campo inglese si è al tempo stesso consapevoli che vari e ambigui sono i modi di infrangere la triade quintiliana di « docere—delectare—movere » e l'originalità del periodo sta nel modo in cui si riesce a spostare l'accento sui tre termini. Si tende a rendere implicito il « docere » facendolo inevitabilmente sfumare, mentre vengono in primo piano il « delectare » e il « muovere » che hanno alla radice una esuberanza metaforica e sovvertitrice. Il rapporto tra sensibilità e ragione diventa complesso e ingovernabile, quando invenzione e fantasia affermano la loro autonomia. In termini novecenteschi esso si potrebbe tradurre con l'esasperazione del rapporto tra « argument » e « irrelevant texture of concreteness » della teoria di J. C. Ranson; e se si volesse trovare una corrispondenza tra poesia e poetica nel neoclassicismo, essa, come scrive J. K. Wimsatt, si scoprirebbe più facilmente tra poesia e anti-poetica.

* * *

Tradizionalmente si dividevano le arti in tre gruppi: 1) meccaniche, 2) piacevoli, 3) utili e piacevoli.

La distinzione viene usata dal Batteux per circoscrivere le « belle arti » di cui vede come principio unitario il concetto di imitazione. Il Bollino affronta puntualmente il problema presentandoci le molte opinioni critiche. L'imitazione

non s'accorderebbe con l'estetica cartesiana del bello come espressione della verità e della realtà, ma significherebbe, nell'interpretazione del Boileau, « la ressemblance de l'image ». La ragione poetica non coincide con l'esattezza della nozione della scienza, le arti meccaniche si distinguono dalle arti belle. Al tempo stesso, mediante il processo di astrazione dalla natura si distanziano le arti belle dalle percezioni comuni: l'arte è creazione astratta, una scelta di elementi naturali che si associano in modo tale da non essere più *semplicemente natura*.

Dal concetto e dal processo dell'imitazione sorgono varie questioni relative al modo in cui l'oggetto artistico è prodotto e conosciuto. Il Batteux le affronta, alcune in modo sommario e del tutto tradizionale. Si possono distinguere 1) le condizioni dell'imitazione che è imitazione non delle parti ma essenzialmente di un tutto; 2) i rapporti con il critico e il fruitore; 3) il mezzo attraverso il quale si imita e la definizione dei limiti dell'arte. Il concetto presente in ogni aspetto della trattazione è quello della necessità della scelta per giungere alla « belle nature ».

Riguardo al primo punto le condizioni di una felice imitazione sono rivelate dall'entusiasmo, ovverosia dal segnale che l'idea unitaria è stata concepita. Non si tratta quindi di estasi o di rapimento poetico, ma di un'idea filosoficamente esaminabile; e di una capacità di trasposizione nelle cose da imitare. Si notano le influenze della retorica classica e soprattutto di Longino del cap. XV del *Peri Hypsus* in cui si tratta di « efficacia, enargeia, phantasiai ». È la vividezza delle immagini che ritroviamo anche in Akenside, Addison, Warton e che in genere porta a quella caratteristica distorsione settecentesca che vedeva nella poesia soprattutto una capacità di creare immagini. L'artista osserva la natura, ne raduna alcuni tratti in un tutto completo « of which he conceives an Idea that fills him » (p. 26).

Per quanto riguarda il secondo punto, si osserva che l'Idea ha un duplice interesse, per l'artista e per il fruitore. Il Batteux sostiene che l'arte deve imitare la bella natura tantoché l'arte è sempre contrapposta alla natura (p. 14). Ma il modello ideale è una costruzione astratta che rimane sconosciuta al fruitore cosicché risulta difficile esercitare criticamente la mente nel paragonare « the Model with the Picture ». Il critico dovrebbe paragonare le intenzioni e l'idea dell'autore con l'opera eseguita ricadendo in una sorta di « intentional fallacy ». La soluzione è quella di estrinsecare, di oggettivare quell'immagine ideale in un modello che esiste al di fuori della soggettività dell'artista. Il termine di riferimento è la tradizione nella quale artista e critico trovano una oggettiva connessione. In questo modo è possibile la coesistenza di creatività e di gusto, di soggettività e di oggettività, « L'imitation seule auroit fait tout l'ouvrage, et la comparaison seule en auroit jugé » (p. 137). La attività psichica inalienabile e incomunicabile trova un processo di mediazione.

La perfezione delle opere del passato educano il gusto dell'artista e del critico, i quali si destreggiano scegliendo ciò che ritengono di più perfetto.

Quando si tratterà di criticare, il critico lo saprà ben fare se avrà conoscenza delle *possibilità* del soggetto imitato giudicandolo da una secolare prospettiva « in all the possible Extent of Art in the Subject chosen by the Author » (p. 43). Simili considerazioni sono implicite nel concetto di « ideogrammatic structure » e di « ethical criticism » di N. Frye e si ritrovano nei neo-aristotelici di Chicago. La loro formulazione è più complessa, ma anche per loro la ricerca si rivolge ai principi estetici che governano le opere del passato, e per l'artista si tratta di ragionare *a posteriori* nel definire le specie poetiche e i loro particolari « powers ». Evidentemente la storia della poesia si identifica con la Poetica, dando in fondo ragione alle ricerche di Oldys, Warton, Johnson.

Il terzo punto viene affrontato nel capitolo dedicato a come le arti imitano con osservazioni generali riferibili al basilare concetto di scelta. Così come il soggetto e le forme, anche suoni, parole, colori ecc. vanno scelti « chosen, polished, and cut »; la scelta lessicale si eleva sul linguaggio comune, l'arte, « something supernatural », s'oppone alla natura. Ma i problemi del *mezzo* non si limitano a questo. Le arti hanno bisogno delle regole, che non creano, ma rintracciano nell'esempio della natura. La libera volontà della natura s'oppone questa volta all'arte (secondo la tradizione aristotelica che distingue nettamente tra l'arte e le cose che sono tra causalità esterna ed interna).

In seguito Batteux non approfondisce il problema. Dopo essersi chiesto quale sia la funzione delle arti rispondendo che è quella di « trasferire i tratti della natura presentandoli in oggetti non ad essi naturali » (p. 10) egli sorvola sull'aspetto esecutivo e tecnico. Ciò non significa intendere il mezzo a scapito dell'idea o della causa formale dell'opera favorendo quella critica storica che giudica le opere in conformità a principi strutturali e convenzioni preesistenti. Ma nell'opera artistica le concezioni formali derivano da o si collegano alle caratteristiche e alle possibilità del materiale. La storia è alla base della poetica anche se non in senso dogmatico e passivo.

Per Batteux, pertanto, l'arte più che il *processo* di realizzazione e di imitazione dell'idea, è l'idea realizzata. Una concezione diffusa al tempo e che si ritrova nello Shaftesbury il quale sosteneva la prevalenza della filosofia sulla tecnica, del filosofo sull'artista, egli stesso assumendo pittori come « hands » per eseguire le sue idee. L'interesse di Batteux si sofferma quindi su « objects » (ad esempio sul prodotto dello scalpello dello scultore, « a Hero in a Block of Marble »); non su come il mezzo realizzi l'idea dell'eroe, bensì sulla problematica dell'arte bella che considera l'eroe qualcosa che *non* si addice al marmo, sulla innaturalità della rappresentazione artistica che apre la via a considerazioni sull'eroe marmoreo più « naturale » del vero, come scriveva Marc'Aurelio.

Poteva essere l'occasione per introdurre osservazioni che comportano una definizione più precisa dell'arte e dei suoi limiti. Quando ad esempio Batteux scrive che la perfezione delle arti dipende solo dalla « rassomiglianza con la realtà » e che la pittura è *imitazione* « d'oggetti reali » e che perciò « nulla... è reale,

nulla... è vero » (p. 11), commette una ingenuità che impoverisce il discorso critico. È questo un motivo di differenziazione dal nostro modo di vedere che pone l'accento sulla realtà, qualità e natura dei materiali i quali distinguono le arti tra loro. W. K. Wimsatt, riportando le considerazioni sul materiale ottimale delle arti di D. W. Gotshalk in *Art and the Social Order*, aggiunge osservazioni riguardanti soprattutto la poesia e il suo vastissimo materiale, l'intero vocabolario umano. Si modificano i termini: il concetto di scelta viene meno e al concetto di « bellezza » (per Batteux « Belle nature ») si sostituisce quello di « interesse umano ».

Sembrerebbe invece che in Batteux la poesia non posseda un mezzo, o meglio che essa sia solo un nesso di idee che si esternano in forma grafica e fonica. Non si chiarisce la differenza tra le regole che determinano la scelta del soggetto e del modello e quelle inerenti alla trasposizione del modello in altro mezzo.

Risulta inoltre evidente come il Batteux non persegua coerentemente le sue affermazioni facendo intervenire invece concetti estranei e riduttivi. Quando egli sostiene che l'arte non è il vero, ma l'immagine del vero, cioè il probabile e che « Giunone ed Enea non dissero né fecero ciò che Virgilio attribuisce loro; ma che è sufficiente per la poesia il fatto che avrebbero potuto dirlo o farlo » (p. 13), egli apre un campo di possibilità immenso per l'arte poetica. « Le Génie n'a d'autres bornes, du côté de son objet, que celles de l'Univers » (p. 93). Non è più importante il fatto che ciò che essi dissero potrebbe essere detto nella realtà giacché qualsiasi cosa detta potrebbe essere vera: la libertà dell'arte coincide con le possibilità del mezzo. (Nel romanzo moderno si fa notare l'indipendenza dell'artista dall'imitazione e dai limiti del genere, essendo la sua libertà governata solo dai limiti della lingua; e d'altro canto si sostiene che la rappresentazione artistica è un processo su cui il mezzo — il modo in cui la società usa i segni — esercita una influenza limitativa). Ma inaspettatamente Batteux non persegue il suo pensiero e volendo definire l'arte lo fa limitando le possibilità della concezione ideale e la possibilità autonoma del mezzo. Se prima tutto poteva essere concepito e reso universale, poi questa concezione è corretta dal « docere »; l'imitazione è un esempio « che istruisce e governa l'umanità, vivimus ad exempla » (p. 14). Ci si chiude entro il cerchio di ciò che è moralmente conveniente a cui s'affianca l'uso convenzionale del linguaggio, del colore, del suono senza spiegare perché quest'uso sia bello e perché il tutto risultante lo sia. Il testo pertanto si regge su una fondamentale ambiguità di intenti. Vuole affermare l'autonomia delle belle arti evidenziando un principio loro specifico, ma il processo di scelta, d'analisi e sintesi ideale non si accompagna ad una riflessione sui processi concreti del mezzo.

Di conseguenza si nota in Batteux un disinteresse verso le ragioni che governano la psicologia delle arti. E se da un lato non esamina le regole come

costitutive dell'« arte », dall'altro trascura di vederne la giustificazione psicologica, come ad esempio fanno J. Beattie e W. Jones. Puntuale su questo punto giunse a Batteux la critica di Diderot nelle *Lettres* (1751) in cui faceva notare come i diversi modi, propri di ciascuna arte, mutano il trattamento anche della stessa materia.

* * *

Un aspetto dell'apporto inglese alla questione si distingue certamente per la problematica connessa al nuovo pubblico. Nel settecento si costituisce un pubblico appassionato d'arte la cui presenza si avverte sin dall'inizio del secolo nelle opere di F. Hutcheson e del Du Bos. Esso tende a sostituirsi allo specialista determinando uno spostamento della prospettiva: connette istintivamente le arti; le sente in sistema associandole al piacere che da esse deriva; sposta la discussione dalle osservazioni psicologiche sulla formazione del modello o prototipo nella mente dell'artista ai problemi connessi alla comunicazione e alla ricezione, già indica la necessità di una « suspension of disbelief ». Le ormai mutate condizioni storico-sociali creano l'insoddisfazione nei confronti di tecniche e regole tradizionali e sorpassate costringendo ad una ridefinizione della terminologia critica. La stessa massima oraziana dell'« Ut pictura poesis erit » s'analizza per chiarire se ci si riferisca alla somiglianza tra pittura e poesia negli artisti, nel soggetto, nelle tradizioni, o nel pubblico al quale ci si rivolge.

La discussione critica in campo inglese si sviluppò per momenti successivi. Ad un primo momento secentesco di derivazione francese succedettero un interesse verso i piaceri dell'immaginazione (Addison, Akenside); riflessioni sul genio e sul gusto; sul sublime, sul bello e sul pittoresco; ma soprattutto la discussione si trasferisce allo studio storico delle arti. Esso si estrinsecò inizialmente nella ricerca antiquaria, nella faticosa e lunghissima raccolta di documenti che videro protagonisti Du Fresnoy e Jonathan Richardson per la pittura, Charles Avison e John Hawkins per la musica; William Oldys per la storia letteraria. Su queste essenziali basi per una futura storia si fondarono le opere di Horace Walpole e di Reynolds per la pittura, di Charles Burney per la musica, di Spence, Warton e Johnson per la storia letteraria. Nello studio delle singole arti, fondato sullo sforzo di individuare motivi relativistici di giudizio, si approfondì l'esame delle specificità delle arti stesse, si sfatò l'idea di un'arte ideale che contenesse valori perenni a favore di un'arte che evolvendosi nella situazione storico-sociale, muta i valori, il mezzo e il soggetto dell'imitazione. Pertanto l'estetica del Batteux collocata a metà del secolo trovò solo passiva accoglienza, mentre si scende rapidamente lungo il crinale del relativismo e dello psicologismo. Persino il Reynolds — che con il suo procedimento pseudo-platonico si avvicina al Batteux — in polemica con il giudizio di Burke sulla pittura connette le arti per l'effetto comune che esse hanno sulle passioni e sui moti

dell'animo, trasferendo l'accento dalla bellezza e dall'artista al pubblico e all'effetto raggiunto.

Come giustamente osserva il Bollino, accade che i trattati e trattatelli del periodo siano complementari, e ciò senza dubbio per le diverse situazioni culturali in cui vengono prodotti. Un utile paragone si può fare con James Harris che nel 1744 definiva le arti, tutte imitative e morali nella loro bellezza e perfezione, attraverso le proprietà del mezzo. Analizzava quindi la tradizionale analogia tra pittura (che usa un mezzo naturale) e poesia (che usa un mezzo artificiale) risultando uno dei pochi a non attribuire a quest'ultima la funzione di « image-making », la quale trovava origine nella connessione hobbesiana di fantasia e senso della vista e nella grande reputazione della pittura. Procedendo con la volontà di differenziare e di definire, Harris osserva che il soggetto di ogni arte è delimitato dal mezzo. Questo interessava poco al Batteux che si limitava a definire « probabilità » l'imitazione in altro mezzo. Al contrario per Harris l'idea passa attraverso il mezzo e ne è formata. Parlando della pittura osserva ad esempio come gli argomenti storici rasentino l'intelligibilità a causa della inefficienza del mezzo. Nel differenziare caratteristiche e funzioni diviene un precorritore del Lessing.

Analogamente la funzione della poesia di scoprire l'ordine morale dell'uomo è favorita dall'artificialità del mezzo, riprendendo positivamente la medesima diagnosi negativa di Platone.

Queste osservazioni subito recepite suscitarono vasto interesse. Il pittore Jonathan Richardson, a sostegno della sua arte, associava all'artificialità del linguaggio anche le qualità dell'imperfezione e dell'ambiguità; mentre J. Beattie e T. Twining si ponevano il problema di come la musica e la poesia potessero essere una imitazione al pari della pittura. Le risposte date al problema chiarirono i termini critici. Si delimitò un aspetto imitativo proprio del suono stesso delle parole (J. Harris, Kames), si passò alla convenzione referenziale, quindi alla « imitazione » degli oggetti e delle passioni. In questi termini il Twining giunge a definire cosa è imitazione nella poesia e considera errato definire tutta la poesia come imitazione (in *On Poetry considered as an Imitative Art*; sull'argomento si veda R. S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, (Toronto 1953, pp. 156-7). Anche questo aspetto è ignorato dal Batteux, mentre veniva largamente discusso già nella prima metà del secolo, scrivendo che « la Poësie étoit en tout une imitation, de même que la Peinture. J'allais plus loin: j'essayai d'appliquer le même principe à la Musique, à l'Art du geste... » (p. 90).

In realtà la concezione del Batteux mi sembra più lineare e del tutto del tempo suo sia nella concezione del genio-gusto (come capacità di eseguire per l'artista) e del gusto (come capacità di giudizio per il critico); sia nella concezione di un gusto che si identifica con quello dei pochi; sia nell'equiparare il buono, il bello e il vero.

In realtà è su questo paradosso o su questa verità che si scatena in Inghilterra la critica del Mandeville, riconosciuto pioniere del relativismo morale e artistico, del concetto di « homo economicus » e sfatatore di ogni concezione paludata dell'arte e della morale in *The Fable of the Bees*. L'evolversi delle arti coincide sì con l'evolversi della morale e delle buone maniere, ma in quanto paludamenti di una realtà istintuale e passionale che spiega la nascita della società come dovuta alla debolezza umana più che alla virtù, al male naturale più che a un criterio astratto di bene. L'essere o il pretendere d'essere virtuosi diventa una scelta razionale, non è implicito in « untaught Nature » (semplice natura) ma è una vittoria su « untaught Nature », e in questo senso arte e morale sono « artificiali ». Quale ambiguità avrebbe contenuto per il Mandeville l'osservazione del Batteux che l'evoluzione della società verso il benessere di leggi, di principi morali e dell'abbondanza coincide con il momento in cui il « il genere umano poté abbandonarsi a quegli (artistici) piaceri “ qui vont à la suite de l'innocence ” »! (p. 175).

Devo infine notare come le citazioni in lingua inglese contengano spesso refusi, in contrasto con la generale cura del libro. Si dovrebbe leggere a p. 167 'Edinburgh' per 'Edimburgh'; a p. 169 'Criticism' per 'Cristicism'; a p. 229 'Critics' per 'critic'; a p. 232 'Goodman' per 'Goodmann'; a p. 232 'Aesthetic theory' per 'Aesthetics Theorie'; a p. 233 'Harvard' per 'Harward'; a p. 233 'Review' per 'Revue'; a p. 234 'edited by' per 'by'; a p. 254 'Enlightenment' per 'Enlightenmen'.

TIMOTHY SCANLAN

ASPECTS OF SEXUALITY IN TWO WORKS
BY CORNEILLE AND ROUSSEAU

In the first section of this paper I examine a two-line passage in Pierre Corneille's seventeenth-century classical play *Polyeucte* that, while it appears innocuous enough at first glance, contains a word-play that reveals a number of hidden facets of the author's use of sexual allusion and sheds new light on relationships among the characters as well as on the playwright's interaction with his peers and his readers. In the second part of this essay, I focus on a few passages of Rousseau's epistolary novel *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*. The emphasis in this discussion is placed on various aspects of the sexuality of one of the main characters, especially as related to the erotic propensities of the author and the relationship between language and desire in the novel and in Rousseau's life and other writings.

I

Pierre Corneille's tragedy *Polyeucte*, staged in 1642 and published in 1643, recounts in 1814 twelve-syllable lines the story of the Armenian nobleman Polyeucte, who in the third century marries Pauline, the daughter of the Roman provincial governor Félix, who has been ordered by the emperor Décie to intensify the persecution of Christians. It is announced that Sévère, a Roman warrior who earlier sought Pauline's hand is about to return from a successful military campaign. Pauline loved him and wished to marry him, but her father would not permit the marriage because he did not consider Sévère worthy at the time. But now he is a hero and a favorite of the emperor. All fear that he will be wrathful when he learns that the girl he left behind has married someone else during his absence, especially since her father could surely not object to their union now that he has risen on the social scale.

In the first scene Néarque, a Christian who acts as Polyeucte's confidant, exhorts his friend to express and confirm his new-found faith by undergoing

the ceremony of baptism. Polyeucte hesitates to follow this suggestion, he explains, because his pagan wife has had a dream in which he is murdered. She fears that this dream is a warning of what will happen to her spouse at Sévère's hands. Néarque rebukes him for allowing himself to be swayed by any consideration so trivial as a mere woman's dream. In order to incite Polyeucte to carry out his plan to be baptized, Néarque accuses him of permitting his religious fervor to wane and warns him that God may soon withdraw from him the precious gift of grace. Polyeucte retorts: "Vous me connaissez mal: la même ardeur me brûle, / Et le désir s'accroît quand l'effet se recule" ¹⁾. Lacy Lockert translates this passage as follows: "Thou knowest me ill. I burn with no less ardor. My longing is the more as its fulfillment is further off" ²⁾.

What I wish to point out here is the somewhat obscene word-play of the second line (line 42). It would be pronounced in French in exactly the same way if it were written as: "Et le désir s'accroît quand les fesses reculent". This punning version would thus signify: "And desire increases when the buttocks pull away (or retreat or draw back)". The ear could also perceive the equivocal line in question as: "Et le désir? Ça croît quand les fesses reculent". That is to say, "As for desire, it increases (grows, swells) when..."

There are several indications that the alternative reading of lines 41-42 with these erotic undertones is indeed discreetly pointed to by Corneille himself. First there is the ambiguity of the term *ardeur*, which according to both Furetière's *Dictionnaire Universel* (1694) and the *Dictionnaire de l'Académie* (1694) means "grande chaleur", "chaleur extrême", and "passion". Secondly, the verb *brûler*, according to the same sources, refers literally to the heat generated by a flame or, figuratively, to heat emanating from passion or sentiment. The use of *brûler* in an erotic sense is obvious, for example, in Racine's *Phèdre* (1677), line 634, where Phèdre begins her confession to her stepson Hippolyte of her illicit passion for him by saying: "Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée" ³⁾. By this, we recall, she means that she sees in Hippolyte her husband as he used to be or could have been. The noun *désir* can refer to a "mouvement de la volonté vers un bien qu'on n'a pas" (such as Polyeucte's baptism; but it can also designate "désirs de la chair" according to the *Dictionnaire Universel*. Furetière attests the use of *fesse* in its modern sense: "la partie charnue qui est au derrière de l'homme ou de la femme, sur laquelle on s'assied".

Doubtless the most significant clue that suggests we are dealing with more than a fortuitous phonetic coincidence lies in Corneille's choice of the verb *reculer*, which is derived from Latin *culus*, a noun that gives *cul*, the equivalent of ass in its vulgar English meaning. This term was current in the seventeenth century, just as it is today. It is quite worthy of note that the author uses the verb *se reculer*, of which I have found no mention, in the reflexive form, in any dictionary I have consulted. The verb *reculer*, without the reflexive pronoun,

does appear two more time in the play. I hypothesize that Corneille adds *se* to fill out the necessary twelve syllables, but also, more importantly, to add an intensifier, such as in the verb *se mourir* ("to be on the verge of dying"). In my view, he also inserts the pronoun *se* in order to complete the sound of the worde *fesses* in the pun. If one wishes to demonstrate that Corneille, in spite of the prevailing dramaturgical code of the *bienséances* (which forbade vulgarity and improper language), does not rigorously avoid sexual allusions, one need only re-read the *Cid*. There in Act I, scene iv Rodrigue's aging father deplore the destructiveness of time, specifically in regard to the impotence of his arm and his sword, which he is now incapable of raising in defense of his honor ⁴. Nor is Corneille disdainful of word-plays of questionable felicitousness. When Sévère returns to find his beloved Pauline wed and steadfast in her conjugal fidelity, she hears her confidante Stratonice speak a potential slaughter of Christians, perhaps directed by Sévère himself, as "sévérité" (line 261).

Once it has been established that there exists considerable evidence that Corneille acts deliberately in creating the equivocalness on the level of auditory perception of lines 41 and 42, it is necessary to ask how well this erotic reading fits into the play as a whole. Since the erstwhile suitor of Polyeucte's new bride returns from a military expedition, there arises some ominous possibility that she will be bodily wrested from her Armenian spouse, an act that would result in Polyeucte's desiring her all the more, as the punning line suggests. Since this kidnapping never actually takes place, it is plausible that these lines really depict Sévère's situation rather than Polyeucte's. He exclaims in anguish: "Je verrai qu'un autre vous possède!" (line 422).

It is also reasonable to wonder why Corneille takes the risk involved in fabricating such a pun. The explanation I propose is that he intends to express surreptitiously his contempt for the punctilious critics who so severely attacked him in the course of the "Querelle du *Cid*". It will be recalled that in this Querelle Scudéry in his *Observations sur le Cid* (1637) criticized Corneille for failing to observe to his satisfaction the unities and the *bienséances*. Corneille, in the two lines of *Polyeucte* we have just discussed, succeeds in demonstrating both his genius and his ingenuity or cleverness by superimposing the apparent and more readily acceptable meaning over the less obvious yet plausible meaning I propose. Corneille counts on the perceptiveness of the attentive reader who will chuckle along with the playwright. The author would no doubt have officially denounced the validity of my reading of this passage, in order to protect himself and to enhance the pleasure of his triumph, but I think he would have smiled impishly while doing so.

II

Jean-Jacques Rousseau's references to sexual matters are far more transparent than Corneille's. This difference can be attributed to the shifts in taste and standards in the intervening hundred years, by the difference in the genres involved (Rousseau's least illustrious works are his plays and poetry) and the contrast between the personalities of the two writers. In the space available here, I wish to examine the relationship between writing and sexuality in *La Nouvelle Héloïse* (1761), especially in one particular letter. This letter-novel, as we know, recounts the love and suffering of Julie and Saint-Preux, who because of class differences cannot marry. To this extent at least they resemble Pauline and Sévère. Julie eventually marries an older man, Wolmar, who realizes that his wife still loves Saint-Preux. She however, like Pauline, is an obedient daughter and vows to remain faithful to her spouse. Wolmar is unsuccessful in his attempt to eradicate her repressed passion, and she finally dies a happy death, still faithful yet hopeful of being reunited with Saint-Preux in the hereafter.

During the incipient stages of their amorous and epistolary contact, Julie, once she has consented to Saint-Preux's onslaught of unsolicited letters, continues to insist on their remaining chaste. When he is in Julie's presence Saint-Preux is enormously frustrated by this imposed continence, but he somewhat spitefully admits in slightly veiled terms that in her absence he takes matters into his own hands and alleviates his accumulated by masturbating: "Si j'ose former des vœux extrêmes ce n'est plus qu'en votre absence; mes désirs n'osant aller jusqu'à vous s'adressent à votre image, et c'est sur elle que je me venge du respect que je suis contraint de vous porter" ⁵⁾. The term "votre image" in this passage refers to Saint-Preux's masturbatory fantasies. This assumption is supported by the presence of several other more or less discreet references to Saint-Preux's habit elsewhere in the novel. In a letter he writes to Julie shortly after his arrival in Paris he bemoans the fact that he must be separated from her, and he speaks in veiled terms about the unsatisfactory means he relies on for easing his discomfort: "O doute! ô supplice! Mon cœur inquiet te cherche et ne trouve rien... J'ai beau vouloir ranimer et moi l'espérance éteinte, elle ne m'offre qu'une ressource incertaine et des consolations suspectes". (II,228) Julie, in her reply, shows that she has not failed to comprehend what Saint-Preux is alluding to. She says: "Le ton de ta première lettre me fait trembler. Je redoute ces emportements trompeurs, d'autant plus dangereux que l'imagination qui les excite n'a point de bornes, et je crains que tu n'outrages ta Julie à force de l'aimer. Ah tu ne sens pas, non, ton cœur délicat ne sent pas combien l'amour s'offense d'un vain hommage; tu ne songes ni que ta vie est à moi ni qu'on court souvent la mort en croyant servir la nature". (II, 236-237) She literally fears for her life, because these "dangereux emportements", this "vain hommage" manifested in the act of masturbation are potentially lethal. This under-

standing of the consequences of onanism – all manner of mental and physical deterioration – was universal or at least widespread from the eighteenth to the twentieth century. Soon after the exchange of letters just quoted, Saint-Preux admits that he too sees the gravity of this act and is fearful of being alone, a condition conducive to indulging in fantasies about Julie: “... tes charmes triomphent de l’absence, ils me poursuivent partout, ils me font craindre la solitude...” (II,244) Much later, after Julie has become Madame de Wolmar, she warns Saint-Preux once again about the “pièges de l’imagination” (II,667) and refers to the danger posed by “l’ennemi qu’on porte toujours avec soi”. (II,667).

We know from the *Confessions* that Rousseau masturbated frequently and, like Saint-Preux often had recourse to this means of compensating for the absence of the object of his desires, whether she be real or imaginary. He confesses: “J’ai donc fort peu possédé, mais je n’ai pas laissé de jouir beaucoup à ma manière, c’est-à-dire par l’imagination”. (I,17) Speaking again about “ce dangereux supplément qui trompe la nature” (I, 109), he describes its advantages, which are so appropriate to Saint-Preux’s case: “Ce vice que la honte et la timidité trouve si commode a de plus un grand attrait pour les imaginations vives; c’est de disposer à leur gré de tout le sexe et de faire servir à leurs plaisirs le beauté qui les tente”. (109)

After Julie and Saint-Preux have reached the point where she consents to having sexual intercourse with him – indeed, she summons him to her bedroom – we find him anxiously awaiting her there. Curiously enough, he passes the time by writing her a letter, one we must presume he will hand her when she arrives. Therein he describes his reactions to various articles of clothing he sees lying around: “Toutes les parties de ton habillement éparses présentent à mon ardente imagination celles de toi-même qu’elles recèlent. Cet heureux fichu contre lequel une fois au moins je n’aurai point à murmurer; ce déshabillé élégant et simple qui marque si bien le goût de celle qui le porte; ces mules [slippers] si mignonnes qu’un pied souple remplit sans peine, ce corps [corset] si délié qui touche et embrasse... quelle taille ... enchanteresse... au devant deux légers contours... o spectacle de volupté... la baleine a cédé à la force de l’impression... empreintes délicieuses, que je vous baise mille fois!... Dieux! Dieux! que sera-ce quand... Ah, je crois déjà sentir ce tendre coeur battre sous une heureuse main! Julie!” (II,147)

This passage has been the subject of considerable critical comment, but no one, to my knowledge, has yet suggested that Saint-Preux is in all likelihood masturbating during this scene. The remarks about the letter have centered instead on the supposed flaw it constitutes in the narrative process. As Donald Webb says: “... critics have often seen it as one in which Rousseau completely loses an already shaky grip on the technique of the epistolary novel”⁶). The editor of the Pléiade edition does not hesitate to use the adjective “ridicule”

(II,1428) Donald Webb comes close to my reading when he remarks: "This letter... resembles, for example, Saint-Preux's auto-erotic episodes..."⁷⁾. But as I understand his comment, he means that the letter-writing act is auto-erotic, not that Saint-Preux is actually masturbating. The hypothesis that the sight (and feel and smell?) of Julie's garments trigger(s) Saint-Preux's masturbatory fantasies is supported by the increasingly rapid respiration rate suggested by the shorter and shorter phrases and the irregularity in breathing suggested by the variety in the length of the phrases the letter-writer is muttering to himself as he writes. A further basis for this interpretation is the pauses between the exclamations (perhaps ejaculations would be a better word), indicated by anywhere from three to eight dots, all of which build up to a climactic "Ah". This high point of excitation is followed by less choppy phrases and less sensually charged references, such as "tendre coeur". It might be excessive to hypothesize that the dots signal strokes of the hand. In any case, it is likely that on a more symbolic level, the rhythm of the passage is supposed to foreshadow the rise and fall of sexual desire during the ensuing act of intercourse.

One might object that it is highly unlikely that Saint-Preux is masturbating with pen in hand, but one must also ask if such a feat is any more peculiar than the fact that he is writing this letter at all, in view of the fact that Julie is supposed to enter at any moment and indeed does arrive before the last drop of ink is spilled, so to speak – "on ouvre! ... on entre! ... c'est elle!" (II,147) In addition, we must take into account Saint-Preux's unconventional attitude about contact with Julie. While there is not sufficient space here to go into detail, may it suffice to say that he exhibits a paradoxical impulse to flee Julie's presence. Separation is in many ways preferable to being together. In this regard it is especially enlightening to consider the opening sentence of the very first letter of this long novel, where Saint-Preux lucidly tells Julie: "Il faut vous fuir, mademoiselle, je le sens bien". (II,31) In analogous fashion, masturbation is preferable to sex. Imaginary episodes are more satisfying than reality. Writing is more effective (and affective) than direct action. Both Rousseau and Saint-Preux find it necessary to have recourse to pure fantasy or to an embellished re-creation of reality. As Julie explains in turn: "Tant qu'on desire on peut se passer d'être heureux; on s'attend à le devenir; si le bonheur ne vient point, l'espoir se prolonge, et le charme de l'illusion dure autant que la passion qui le cause. Ainsi cet état se suffit à lui-même, et l'inquiétude qu'il donne est une sorte de jouissance qui supplée à la réalité... l'homme a reçu du ciel une force consolatrice qui rapproche de lui tout ce qu'il désire, qui le soumet à son imagination, qui le lui rend présent et sensible... Mais tout ce prestige disparaît devant l'objet même... l'illusion cesse où commence la jouissance". (II,693) Speaking in his later work *Les Dialogues* Rousseau comments similarly on the workings of his imagination: "Ecartant de l'objet tout ce qu'il a d'étranger à sa convoitise, elle ne le lui présente qu'appro-

prié de tout point à son désir. Par là ses [speaking of himself in the third person] fictions deviennent plus douces que la réalité même”. (I,857) The film that Saint-Preux is watching in his “cinéma intérieur” is superior to the reality he will know in bed with Julie.

In support of the reading whereby Saint-Preux is masturbating as he writes, I cite also the use of the expression “donner le change”, which means “to sidetrack or, more literally, to trick a pursuer into following the wrong path or into chasing something else. After the paragraph quoted earlier, Saint-Preux comments on the letter-writing phenomenon itself: “J’exprime ce que je sens pour en tempérer l’excès, je donne le change à mes transports en les décrivant”. (II,147) The same expression is used in the *Confessions* in reference to masturbation, “la funeste habitude de donner le change à mes besoins”. (I,316)

Certainly critics must always exercise caution when drawing conclusions about the actions of fictional characters when this activity is not explicitly present in the text. I find, nonetheless, that the intra-textual comparisons (within *La Nouvelle Héloïse*) discussed above, as well as the analogies discovered between the passages under consideration in the novel and others in Rousseau’s autobiographical works, join together to constitute a weighty argument in favor of the reading I propose.

* * *

In these two commentaries on Corneille and Rousseau several similarities should be noted. Desire and language are closely linked in both passages. Polyeucte and Saint-Preux both reveal aspects of their sexuality by their words; at the same time they leave other facets of their feeling disguised, to be discerned by a perceptive interlocutor within the work or by an attentive modern reader. All interpretation remains speculative rather than definitive, however. We can never be positive that Polyeucte intends to talk about sex besides or instead of religious fervor in lines 41 and 42. We cannot know for certain what Saint-Preux does in that closet before he comes out of it. Just as we cannot be sure if Polyeucte and Saint-Preux have straight or curly hair, in the absence of precise references in the text. Yet we must not refuse to use the text to help us perceive what is outside the text or unmentioned within it. Specifically, in the passages analyzed in this paper, the words of the characters allow us to draw tentative conclusions about their personalities and those of their creators, as well as about their attitudes toward the phenomena of speaking, writing, reading and copulating.

- 1) *Nine Classical French Plays*, edited by Seronde and Peyre, 2nd edition, D.C. Heath 1974, p. 180.
- 2) *Plays by Corneille and Racine*, edited and translated by L. Lockert, Princeton University Press, 1975.
- 3) Seronde and Peyre, p. 606.
- 4) Seronde and Peyre, p. 35, especially lines 241–244.
- 5) Rousseau, *Oeuvres Complètes*, Pléiade edition, four volumes, II,53. All subsequent references to Rousseau are from this edition and will be noted in parentheses by volume and page.
- 6) Donald Webb, “Did Rousseau Bungle the *Nuit d’Amour*?”, *Kentucky Romance Quarterly*, XVII,1 (1970), p. 3.
- 7) Webb, p. 4.

AA.VV., *García Lorca, Materiali*, a cura di Ubaldo Bardi e Ferruccio Masini, Napoli, Pironti, 1979, pp. 354.

Il denso volume curato dal Bardi e dal Masini attesta l'interesse con cui ancora si segue in Italia l'opera di García Lorca. L'intento dei curatori è di celebrare l'ottantesimo della nascita del poeta spagnolo e di stimolare l'interesse critico per il poeta e il drammaturgo, come si chiarisce nella prefazione. Bardi ha, del resto, al suo attivo una lunga militanza lorchiana e il Masini, filosofo e germanista, ha dedicato a Lorca fin da anni remoti la sua attenzione, privilegiando il drammaturgo e l'esperimentatore della « Baracca ».

Il libro che riunisce i « materiali » di cui parliamo si apre significativamente con una sezione di scritti dedicati al teatro; vi concorrono critici italiani e stranieri. Interessanti il saggio dello Stanton su *Lorca e la chitarra*, dove si sottolinea l'adesione lorchiana all'elemento popolare del quale diviene finissimo interprete, e l'intervento di Ricardo Salvat, *La regia nel teatro di García Lorca*, denso di notizie, il saggio del Masini, *Don Perlimplín e Casanova*, riflessione, in comparazione con *Casanovas Heinfahrt* di Schnitzler, sulla divergenza tra la figura densa di problematica del protagonista di quest'ultima opera e quella di Perlimplín essenzialmente vitalista. Rilevante il saggio di Cesare Acutis, *La difficoltà di scrivere il terzo atto*, esame di *Bodas de sangre*, dove si nota come sulla misura tra elemento lirico ed elemento drammatico nei primi due atti, stacchi l'uso intensivo dell'elemento lirico incontrollato nel terzo, in una sorta di fuga in avanti attraverso personaggi immotivati.

La sezione dedicata all'esame della poesia presenta cinque saggi, quattro di autori stranieri, dal Gibson al Belamich, uno di autore italiano. In genere si tratta, per i saggi stranieri, di scritti già apparsi in riviste nordamericane, ad eccezione di quello di Rafael Martínez Nadal, *La morte nell'opera di García Lorca*. Il saggio del Gibson, *La ballata triste di Lorca: le ninnenanne e il tema della disarmonia sessuale nel « Libro de poemas »* mi sembra di particolare rilievo per gli apporti nel campo dei riferimenti alle fonti ispiratrici della poesia lorchiana, presenze di elementi del canto e del gioco infantile nella ballata allusa chiariti da una ricerca in loco, e per il rilievo dato al tema fondamentale dell'innocenza sessuale perduta. Da parte sua Allen Joseph in *L'Apocalisse anglosassone di Lorca* rileva l'impatto negativo del poeta con la vita americana in *Poeta en Nueva York*, sottolineando che quella di Lorca nel poema, è ira morale e religiosa contro il capitalismo, trascendente ogni concetto politico.

Sulla presenza della radice cristiana in Lorca insiste André Belamich in *Cristianesimo e paganesimo nella vita e nell'opera di Lorca*: nonostante un periodo intermedio di prevalenza dell'elemento pagano, il poeta rivela costantemente un orientamento cristiano che alla fine riprende il sopravvento. Dario Puccini esamina, poi, in *L'Ode a Salvador Dalí*, la coscienza lorchiana del surrealismo, in una adesione-omaggio all'amico pittore nell'ode, per la quale il critico avanza anche l'ipotesi di una lettura come possibile sceneggiatura di film surrealista, segnalando la presenza di una tecnica del « Découpage o segmentazione cinematografica ».

Il settore esaminato direi che non apporta, per la sua stessa natura, novità all'interpretazione della poesia lorchiana: sono tutti motivi già noti per forza di cose e valeva la pena di abbondare invece in studi originali approntati per l'occasione, linea nella quale

si pone, per lo sviluppo di precedenti affermazioni lo studio ultimo segnalato.

Di varia importanza sono anche gli scritti riuniti in « Testimonianze ». Segnerà l'intervento di Aurora de Albornoz, *Federico García Lorca investigador del misterio*, centrato sul valore della prosa lorchiana, testimonianza di sensibilità e illuminazione della poesia. Di maggior significato è la sezione « Documenti », in particolare per il saggio di Marie Laffranque, *Ricordo del maestro di scuola di Federico García Lorca*, e per quelli di Daniel Eisenberg, *Il diario di Philip Cummings* e *Lorca a New York: testi e documenti*, che aprono nuove prospettive sulla vita e la personalità del poeta.

La parte più originale e la più interessante, almeno per noi italiani, o cultori di lettere italiane, è quella dedicata alla « Fortuna di Lorca ». Franco Manescalchi vi conduce un'acuta indagine intorno a *L'influenza di Lorca sui poeti italiani nel secondo dopoguerra*, rilevando come non sia rintracciabile, in realtà, una influenza diretta, ma che tra alcuni poeti italiani contemporanei del nostro sud e Lorca si instaura un rapporto « che si fonda sui dati radicali della cultura novecentesca e sul filtro di pura 'trama' interiore che questi hanno usato per mediare situazioni storiche tanto diverse eppure tanto simili al fondo, alla contingenza, al sottosviluppo e alla lotta » (p. 249). Nell'indagine sul rapporto tra struttura (realtà) e sovrastruttura (poesia) lo studioso vede possibile un coinvolgimento dei nostri Ungaretti, Gatto, Penna, Pasolini, Scotellaro, ma il suo esame si sofferma sulla poesia di Vittorio Bodini, di Raffaele Carrieri, di Ferruccio Masini, Rossana Ombres e Leonardo Mannino. Il debito formativo del Bodini con Lorca e la sua identificazione entusiasta col mondo ispanico sono rilevati in modo convincente; particolarmente, in Bodini il critico trova di autenticamente lorchiana l'indisponibilità verso un'identificazione etnica *tout court*, in favore di un'ambiguità che permette di valicare i limiti di una letteratura del sottosviluppo (p. 253). Del Carrieri sono sottolineate le affinità con le *Canciones* e il *Romancero Gitano*, un « fertile analogismo che fonde il reperto popolare con la soggettiva decodificazione-fruizione di modelli culturali altri » (p. 255), una « greccità » che si attualizza « nel sangue andaluso lorchiano » (p. 256). Del Masini il Manescalchi indica il coinvolgimento nel discorso di stilemi e messaggi lorchiani, « pur nell'adesione ad alcuni temi contenutistici allora in atto » (p. 257) e stabilisce che la misura poetica del primo « così fluida e verticata » reca nelle sue premesse sia il simbolismo rilchiano sia il « sensuoso estuario lorchiano » (p. 258).

Della Ombres vengono rilevati riferimenti diretti e indiretti a Lorca, il mito della solarità e l'andamento di canto popolare. Del Mannino si individua soprattutto « l'oltre-Lorca, lo scarto (...) generazionale, che permette di salvarsi dalla ripetizione » (p. 262). Del Cattafi l'identità con Lorca sia nel rivivere il suo sud come Lorca l'Andalusia, nel risalito dell'uomo poeta.

Altri spunti il Manescalchi offre nel commento alle liriche di Gilda Musa, Massimo Grillandi, Gianni Toti, Ivo Guasti e dello stesso Masini dedicate a Lorca, in un omaggio finale al quale il Manescalchi partecipa in proprio, in chiusura della sezione, a ulteriore conferma della fortuna del poeta spagnolo presso i nostri poeti.

Chiude il volume una sezione intitolata « Fonti », nella quale è compreso un unico scritto, di Daniel Eisenberg, sulla *Cronologia della visita di Lorca a New York e a Cuba*, e un'ultima sezione di « Materiali bibliografici », che comprende, di Ubaldo Bardi, una puntuale bibliografia in due settori: *Materiali per una bibliografia italiana su Federico García Lorca* e *La fortuna del teatro di García Lorca in Italia*.

La raccolta di una copia così abbondante e significativa di materiali intorno al poeta spagnolo e alla sua opera qualifica positivamente la cultura italiana. Unica recriminazione: la trascuratezza della stampa, dove gli errori non corretti in bozza sono tanti da rendere irritante la lettura.

Giuseppe Bellini

Federico García Lorca, *Le poesie*, introduzione e traduzione di Carlo Bo, notizia sull'autore, bibliografia e note al testo di Glauco Felici, Milano, Garzanti, 1979, pp. XLIII-1077.

A quarant'anni dalla morte di Federico García Lorca la sua voce è ancora ben presente nella poesia internazionale, e in Italia la sua fama, se non vede più il parossismo di altri momenti, non è tramontata, anzi, sta entrando in una fase più meditata e solida. Lo attestano gli studi che stanno comparando, dopo quelli di alcuni anni fa del Moretti e del Menarini, partendo dai *Materiali* raccolti da Ubaldo Bardi e Ferruccio Masini (Napoli, Pironti, 1979), al volume di Paola Ambrosi e Maria Grazia Profeti, *Federico García Lorca: la frustrazione erotica maschile* (Roma, Bulzoni, 1979), a quello recente di Giovanni Caravaggi, *Invito alla lettura di García Lorca* (Milano, Mursia, 1980). Si tratta di momenti rilevanti per l'esegesi della poesia lorchiana che, come prodotto critico universitario, giungono con difficoltà a un pubblico ampio, se escludiamo il libro del Caravaggi inserito in una indovinata collana che ha un nutrito numero di lettori. Ciò che invece ha ancora vasta risonanza, nonostante la concorrenza della poesia di Neruda negli ultimi decenni – ma Neruda è in fase di ridimensionamento anche da noi – è il prodotto poesia. Lo attesta, dopo le numerose edizioni guandiane questo nuovo e poderoso volume di Garzanti che raccoglie tutta l'opera poetica dello spagnolo, in verso e in prosa, con testo a fronte e traduzione di Carlo Bo, in altri tempi discussa, ora controllata ed esatta. Il Bo fu, come per altri aspetti della poesia, e della prosa, spagnola del Novecento, il primo autorevole diffusore di Lorca, insieme al Macrí; ma con il merito di aver dato sempre del poeta spagnolo una visione più ampia d'insieme, senza eccessivamente sottolineare l'aspetto regionale e « gitano ». Ora il volume si arricchisce, oltre che di note al testo, di un'ampia bibliografia e di una nota biografica sul poeta, dovute a Glauco Felici, di un ampio studio introduttivo del Bo, che è una sorta di bilancio, quanto giustificato, della fama lorchiana e del valore ultimo, permanente della sua poesia, vista con occhi che la prospettiva degli anni trascorsi rende più acuti.

È estremamente esatto che lo studioso sottolinei il valore « irripetibile » del momento poetico ispanico che presiede al sorgere dell'astro lorchiano e che Lorca stesso feconda. Lo scoppio della guerra civile del 1936 interrompe questo momento, ma proprio attraverso la funzione-simbolo della poesia lorchiana esso avrà una sua positiva continuazione, e se senza un Antonio Machado e un Juan Ramón Jiménez non vi sarebbe stato un Lorca, come afferma il Bo, è del pari vero che senza Lorca la poesia ispanica non avrebbe avuto la proiezione che ebbe nel nostro tempo. Senza quello che il critico definisce, a ragione, e il Friedrich lo ha ampiamente confermato, una specie di rinascimento poetico ispanico non si sarebbe potuto per la Spagna parlare di poesia, come, del resto non si può parlare, nonostante tutti i nomi possibili, di romanzo. Mi sembra esatta l'osservazione che « tutti i poeti del primo Novecento spagnolo hanno contribuito a creare uno stato d'animo poetico, una condizione favorevole per un discorso di carattere generale in cui i valori critici avevano un peso particolare, per cui si poteva parlare di una vera e propria poetica o più semplicemente di una generazione di poeti » (p. v).

Lorca fu parte integrante di questo rinascimento e catalizzatore imprescindibile, particolarmente dopo la sua morte. Bene fa il Bo a sottolineare che la permanenza della sua opera non si deve al suo destino tragico, ma ancor oggi la sua funzione di simbolo è favorevole tramite alla lettura. La poesia lorchiana in sé, non aveva bisogno di questa

funzione per esprimere la sua grandezza, ma ne fu certo favorita. Sfatato il mito del poeta istintivo per « un poeta cosciente dei propri mezzi » (p. vi), sempre attento, perciò, a sfruttare nel senso giusto le sollecitazioni che gli venivano dalla cultura e dalla realtà, Lorca si impone anche come « personaggio »; come il Bo afferma, con lui entra in scena « il poeta come personaggio. Si vuole dire che ha riscattato un fatto letterario tipico del romanticismo, ma con una correzione molto importante: protagonista per Lorca voleva dire tuffarsi per intero nel mare delle sue evocazioni, essere personaggio come gli altri, come una cosa, per i romantici spagnoli la cosa apparteneva piuttosto a un altro registro che era poi quello dell'exasperazione rappresentativa » (p. ix). Di qui l'identità tra poesia e teatro, tra invenzione e autobiografia; non un costruttore, un depuratore di scorie, ma un improvvisatore e un recitatore che per prospettare i problemi suoi ha bisogno della poesia e della recitazione, di « avvolgere di sangue le parole » (p. ix).

Non istintività in Lorca, ma necessità di un veicolo adatto ad esprimere non il tanto retoricamente celebrato « uomo ispanico » del quale sarebbe stato interprete sommo, ma l'uomo semplicemente. Ne viene la sua diversità e unicità, se vogliamo: di fronte al poeta professore, che conosce la tecnica e la struttura della poesia, sta un Lorca che segue la sua disposizione naturale annullando – lo osserva il Bo – le ragioni di ordine letterario. Mettendo l'accento sul *poeta* egli è sempre protagonista; la sua poesia è voce di se stesso in primo luogo, quindi dell'uomo in generale. Di qui l'anomalia del personaggio Lorca nell'ambito della poesia ispanica; su questo personaggio la sorte fa ricadere il compito di significare nella persecuzione e nell'assassinio il ripudio della letteratura da parte del potere. Con Lorca la poesia acquista una funzione nuova, che il Bo indica: quella di esprimere un impegno, così che il poeta spagnolo è stato l'anticipatore di una poesia nuova (p. xv); quella alla quale Neruda darà un apporto decisivo in *España en el corazón* e che avrà una fioritura significativa con la seconda guerra mondiale nella Resistenza.

Ma Lorca per la Spagna ha avuto anche il grande merito di essere il tramite per la diffusione europea e internazionale della sua letteratura, o meglio della sua poesia, sia dei contemporanei che dei maestri. Scrive il Bo: « anzi si deve dire che è stato grazie alla tragica fine del poeta che la letteratura spagnola ha potuto occupare il posto che le spettava nell'ambito della letteratura europea del Novecento » (p. xv).

Il tempo non ha fatto che depurare l'immagine di Lorca uomo e poeta. Se la sua figura appare oggi più chiara nei suoi contorni e più soffertamente umana, la sua lirica perde per il lettore di oggi quell'eccesso di risonanza musicale che confinava con un limitativo folclore, senza peraltro eliminarne la suggestione, per mostrare più evidente il frutto di una partecipazione diretta al dramma dell'uomo, che è il dramma di Lorca e di tutti, nella lotta tra la realtà e la poesia, confermando proprio in questo la sua validità di poeta inconfondibile.

A distanza di decenni toccherà all'intimo amico di Lorca, Pablo Neruda, di seguirne sostanzialmente la traiettoria e di diventare anch'egli simbolo di un momento difficile dell'esistere, anche se la sua scomparsa fu, apparentemente, naturale.

Il volume della poesia lorchiana offre al lettore la possibilità di avere anche nella nostra lingua tutto riunito questo grande capitale poetico. Valeva la pena di attendere a questa impresa che ha il significato di una consacrazione, se ve ne fosse stato bisogno, anche da noi di un poeta che è già un classico di valore permanente nella poesia del Novecento.

Giuseppe Bellini

Emma Stojkovic Mazzariol, *L'occhio e il Piede. Lettura critica del «Petit Jehan de Saintré» di Antoine de la Sale*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1979.

Accostarsi al Medioevo (l'oggetto dello studio in questione è del 1456) significa, preliminarmente, strapparsi alle abitudini condizionanti di un certo modello culturale – coerente anche se incrinato, almeno dall'età classica all'età moderna –, per accedere ad uno spazio *altro*, diverso, perturbante, nel senso che conoscerlo veramente (conoscenza essendo allora eguagliata a «conoscenza») implica una rimessa in questione delle nostre assise storiche, dunque della nostra stessa identità.

Il Medioevo: età remota, per molto tempo rimasta oscura (od oscurata), e perciò soggetta alle più varie mitizzazioni: ora età delle tenebre, ora grande riserva di rivelazioni, ora spaccato assimilabile alle società primitive («pensiero selvaggio»)... Soprattutto nel secondo Novecento si è avuto un risveglio scientifico probante da parte della storiografia francese, da Bloch a Braudel, da Duby a Le Goff a Le Roy Ladurie, che scopre un Medioevo delle profondità (profondità inquietanti, giova ripeterlo, se un Marius Schneider può istituire correlazioni fra l'arte medievale e una gnosi induistica: si veda al proposito il suo mirabile lavoro di etnomusicologia *Pietre che cantano*), – una cultura, d'altronde, che ha inventato tutto: l'arte moderna, la tecnologia, il capitalismo, il pensiero dialettico, l'amore e la morte. Ma un Medioevo matriciale, un Medioevo dei fondamenti, come dice Le Goff in *La Civiltà dell'Occidente medievale*, «sta forse più nel futuro – nell'applicazione di nuove tecniche di approccio e di resurrezione del passato – che non nel passato stesso».

E per quanto riguarda i testi letterari medievali (e la più generale nozione di Testo in quanto linguaggio che trova la sua parte nel coro della storia, non importa se scritto o non scritto, è essa stessa di origine medievale: così Zumthor), queste nuove tecniche, interdisciplinari, provengono specialmente da un fertile incontro di filologia, linguistica, strutturalismo e semiologia. In tale filone si colloca appunto il saggio di Emma Stojkovic, ove il critico, con felice equità di gesto, né trae a sé brutalmente il passato, né vi si tuffa cancellandosi, ma sceglie una ponderata via mediana di esplorazione moderna di uno spazio-tempo di cui si vogliono cogliere le specificità, le diversità.

Il bel titolo scelto, d'altra parte (*L'occhio e il Piede*), ci permette di entrare subito nella finissima tessitura del discorso critico.

Prodotto del tardo Medioevo, il romanzo di La Salle non si situa bene nelle categorie della narrativa francese quattrocentesca. A più livelli – della materia, della struttura e della scrittura, dello stile –, esso si presenta come scissione e indecisione, oscillazione fra modelli o codici cortesi e modelli o codici realistici, burleschi, «borghesi».

La «storia» stessa è divisa in due parti, e, offrendosi quale una sorta di educazione sentimentale di un giovane paggio, ora iniziato all'amore da una gentile Dama, ora da essa tradito (gli viene infatti preferito un nerboruto e ricco abate), si caratterizza per una serie di impurità o di contaminazioni, che la disassestano senza tregua.

Per essere più esatti, quattro sono i livelli isolabili della narrazione:

1. C'è un *testo cortese* che s'incentra sull'Amore-Prodezza, sull'amore come prova, iniziazione e finale ricompensa, secondo una ben precisa tradizione cavalleresca.
2. C'è un *testo cortese* che viene sottilmente *trasgredito*: per esempio, nel passaggio, spaziale, dalla corte (in quanto luogo canonico dell'amor cortese) alla campagna (in quanto

spazio aperto ad un diverso mondo, più terragno, borghese), – e di questa rotazione topica si sa quanto siano ricche le risonanze ulteriori: si pensi alla *Sorcière* di Michelet, tutta giocata sulle mutevoli funzioni del « focolare » e della « landa » –; o, per fare un altro esempio, nel valore erotico assunto dalla nobile nozione di « mercede »; o, ancora, nell'intrusione del danaro che ossessivamente si sposa col concetto, con l'esperienza dell'amore.

3. C'è poi, in completa antitesi, un *testo burlesco* incentrato sulla figura borghese dell'abate, la quale comporta anche una scrittura più corposa e « naturalistica », gastronomica o francamente pulsionale. Qui, l'amore sublimato scade a banale triangolo amoroso, ad adulterio dagli effetti comici, per cui gli eroi si convertono in antieroi, desacralizzati, laicizzati: è il « material-corporeo », la « carnevalizzazione del mondo » (Bachtin: *L'Opera di Rabelais e la cultura popolare*), la trasgressione del sacro, la negazione dell'ascensione etica corrente, a favore di un orientamento verso il basso (un secolo dopo, identico spostamento per contaminazione nel *Combattimento fra Carnevale e Quaresima* di Bruegel).

Ecco dunque che se il testo cortese si polarizza attorno alle funzioni dell'occhio, dello sguardo, – metafore di una realtà idealizzata, – il controtesto burlesco si polarizza attorno all'emblema del piede – segno di una discesa verso una realtà terrestre e corporale.

4. Ma esiste anche un *altro livello testuale*, giacché il testo stesso della trasgressione si paluda del rituale cortese d'origine. Per cui viene ad essere contaminato non solo il modello, ma anche l'antimodello, a segno di un'ambiguità, di un'ambivalenza (nel senso forte del termine) veramente irriducibili, e attive ad ogni livello analizzato.

Vero è che l'armatissima e pur calibrata lettura di Emma Stojkovic non si limita a sezionare fuori del tempo, ma riconosce da ultimo che questa serie di opposizioni e di mescolanze è anche segno di un processo storico e ideologico oggettivamente miscidato; e il romanzo in questione assume importanza in quanto, per vie tutte proprie, registra questa crisi di un mondo che muore e di un nuovo mondo che nasce, questa tensione in cui due epoche a confronto toccano il loro cruciale momento di ricambio e di metamorfosi.

Giovanni Cacciavillani

COMITATO DI REDAZIONE

Direttore Responsabile: Giuseppe Bellini
Sezione Occidentale: Giuliano Baioni, Mario Baratto, Remo Faccani, Sergio Perosa,
Giuseppe Bellini, Emma Stojkovic
Sezione Orientale: Adriana Boscaro, Gianroberto Scarcia, Giuliano Tamani
Autorizzazione del Tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

Dall'annata 1968 gli « Annali di Ca' Foscari » escono con periodicità semestrale.
A partire dal vol. ix, 1970, un terzo fascicolo annuo costituisce la «Serie Orientale» degli «Annali»

© Copyright 1975 Università degli Studi di Venezia
Prezzo del presente fascicolo L. 13.000.
Conto corrente postale 31054000 intestato a Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma - tel. (06) 4955207