

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



## S O M M A R I O

---

E. BERNARDI, Notizie sul caso Sternheim . . . . .	pag. 1
E. CACCIA, « L'airone » di Bassani . . . . .	» 15
U. CAMPAGNOLO, L'eticizzazione della guerra . . . . .	» 29
M. CICERI, Note su « Cal y Canto » di Rafael Alberti . . . . .	» 37
J. GUTHRIE, Dante Gabriele Rossetti, a neglected nineteenth century poet . . . . .	» 83
S. LEONE, I « Persidskie Motivy » di S. Esenin. Ipotesi . . . . .	» 99
P. ULVIONI, Gli scritti giovanili di Diderot . . . . .	» 111

*NOTE E RASSEGNE.* — U. BORTOLOTTI, *Marius Ratti nel « Versucher » di Hermann Broch*. Pag. 131 - G. BECK, *Einige Anmerkungen zur Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. Pag. 145 - M.V. LORENZONI, *La fonte della canzone « Cupid and My Campaspe » di John Lyly*. Pag. 165.

*RECENSIONI.* — S. BELLOW, *Mr Sammler's Planet; Mosby's Memoirs and Other Stories* (R. MAMOLI ZORZI). Pag. 171 - Ò. TACCA, *La historia literaria*; H.R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?* (F. Meregalli). Pag. 175 - E.W. SCHNEIDER, *The Dragon in the Gate: Studies in the Poetry of G.M. Hopkins* (P. Bottalla Nordio). Pag. 182 - V. AMORUSO, *Virginia Woolf*; H. MARDER, *Feminism and Art: a Study of Virginia Woolf* (G. Restivo). Pag. 187 - V. MARKOV, *Russian Futurism: A History; Manifesty i programmi russkikh futuristov* (M. Marzaduri). Pag. 192.

*Pubblicazioni ricevute* . . . . . pag. 199

*SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari »* . . . » 201

---

### COMITATO DI REDAZIONE

Eugenio Bernardi, Ettore Caccia, Franco Meregalli, Franco Michelini Tocci, Sergio Perosa.  
Sergio Perosa, direttore responsabile.

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 ».

## NOTIZIE SUL CASO STERNHEIM

Ripromosso da caso patologico a caso letterario nell'ansia di rivalutazione di ogni letteratura bandita dal nazismo, il caso Sternheim<sup>1)</sup> si ripresenta ad ogni calar di sipario (per limitarci al teatro, ma le stesse considerazioni varrebbero anche per la prosa) nella sua interna, innegabile antinomia: apologia o satira, *Kitsch* o grottesco?

Vi è sempre un punto infatti, in cui il brillante avvio della commedia sternheimiana, dopo aver attirato il pubblico in quella che Dürrenmatt chiama « la trappola » della commedia, subisce una dilatazione patetica inattesa, approdando ad un esito che solo per la costanza nell'uso di un linguaggio aspro e spumeggiante, arcaico e « futurista » insieme (la famosa *Verknappung* di cui diremo) non si rivela immediatamente e scandalosamente in contrasto con quell'avvio. In *Die Hose*, per fare l'esempio più noto,<sup>2)</sup> cui Franz Blei preconizzava il titolo di « spirituellste Komödie unserer Zeit », <sup>3)</sup> quando già l'ira del funzionario Maske per l'incidente boccacesco occorso alla moglie (« Auf offener Strasse, vor den Augen des Königs sozusagen. Ich, ein einfacher Beamter! » <sup>4)</sup>) sembra offrire il destro per una radicale parodia del burocrate guglielmiano, si assiste, due atti dopo, alla sua strabiliante vittoria su chi, allettato dall'incidente, minacciava di usurpargli i diritti coniugali: alla fine il malaticcio barbiere ebreo Mandelstam ed il nobile Scarron, il wagneriano ed il nietzschiano, serviranno egregiamente a consolidare le fortune di Theobald Maske. Né Christian Maske, figlio di Theobald, in *Der Snob*<sup>5)</sup> (modellato su Walther Rathenau, ma solo per l'analogia con questi a parlare di economia nei momenti meno opportuni) può essere inteso solo come oggetto di satira dell'arrivismo borghese, tanto egli si identifica e si giustifica con l'egoismo di quel cetto (« wie alles in meiner Welt aus mir entstand, wie ich nur auf mich beziehe, für mich hoffe und fürchte, muss ich frei sein von Rücksicht auf jedermann, um zu marschieren »).<sup>6)</sup> Là dove poi, come in *1913*,<sup>7)</sup> l'autore tenta di distanziarsi dalla mania capitalistica, fa assumere al vecchio Maske von Buchow posizioni contraddittorie verso le figlie, spronando l'esitante Otilie, frenando con ogni mezzo la perfida Sofie, in un'atmosfera di *après nous le déluge* (« Ich mache Bilanz und fühle, von menschlichen Empfindungen mehr als von eigenen besessen: möchte es diesem

oder einem anderen gelingen, von Grund auf Zustände zu erschüttern, die wir geschaffen »),<sup>8)</sup> contro cui fatalmente si risolve in mascherata il patetico messaggio socialnazionalistico del segretario Wilhelm Krey (« Das Geschwür der Zeit stachest du auf, aus schwülen Dämpfen der Rentenhysterie führst du uns geläutert zurück an das klare Wasser unserer Wälder »).<sup>9)</sup> Anche *Bürger Schippel*,<sup>10)</sup> la commedia che forse ha avuto il maggior numero di rappresentazioni, sembrerebbe a prima vista una radicale critica alla « gute Stube » borghese,<sup>11)</sup> alla compattezza di un ordine qui simboleggiato da un quartetto canoro modellato a sua volta sui Maestri cantori;<sup>12)</sup> in verità Paul Schippel è assetato di identificarsi con il mondo che aggredisce « Hast eine Anziehungskraft, Baron, auf den Enterbten, stärker als ein Weib »).<sup>13)</sup>

La vittoria del singolo, il suo trionfale, quasi corpulento affermarsi contro ogni ostacolo – quindi in un certo senso anche la sua teatralità – è per Sternheim affermazione della « Nuance » personale, intesa come qualità originale, impronta irripetibile del creatore nella creatura.<sup>14)</sup> Scopirla ed imporla, con la violenza di chi tenda ad una radicale realizzazione di sé, è il diritto che Sternheim concede ai suoi personaggi, una libertà che negli intendimenti e negli esiti si rivela però, all'analisi, di ben diversa composizione. È che proprio il concetto di « eigene Nuance », in sede teorica ed in sede poetica, scopre con evidenza quella antinomia di cui sopra si diceva.

Di fronte ad essa, la critica sternheimiana, nella maggioranza dei casi, non ha fatto che ribadire parafrasticamente le ambiguità. Al borghese in crisi Sternheim suggerirebbe la irruente affermazione delle proprie passioni, il trionfale assalto all'idealismo ed al moralismo imperante. In una situazione di ristagno e nel grigiore della mediocrità il gesto individuale della coerenza fino in fondo ristabilirebbe proporzioni e distanze, evidenzerebbe una situazione che di per sé tende all'uniformità ed all'immobilismo. Non vi è da stupirsi dunque se il gesto proposto al borghese molte volte è piuttosto quello dell'aristocratico, cui tradizione ed isolamento offrono una spettrale costanza di esecuzione, difficile al borghese ed ancor più al piccolo-borghese, né che, sulla base di una acritica indicazione del grigiore dell'età industriale, l'apparente simpatia per il proletariato in ascesa induca l'autore a giustificare il suo esclusivo appoggio all'affermazione del borghese in termini di moralistico ammonimento ad una classe che gli sembrava – ed a ragione – badare soprattutto ad imitare il nemico.<sup>15)</sup> Tralasciando questi sconfinamenti che pur sono collegati ad una incertezza tipologico-sociale di fondo, e limitandoci allo spazio riservato specificamente al borghese, le perplessità della interpretazione critica di quel gesto di rivolta si presentano nella massima evidenza. Se gli fosse dato davvero di rompere le incrostazioni del moralismo di una classe soddisfatta per farne affiorare macroscopicamente le contraddizioni, Sternheim avrebbe assicurato un posto di rilievo fra i pochi autori di teatro capaci, in un periodo particolarmente convulso della storia tedesca, di cogliere con la lente del grottesco la tragicommedia degli Untertanen.

Sternheim stesso tuttavia si è sempre esplicitamente schermato di fronte all'attributo di autore satirico.<sup>16)</sup> Mirare alla satira significava per lui permanere entro gli schemi moralistici usuali, rifacendosi ad un codice che non intendeva accettare. Nel suo accanimento contro il razionalismo borghese e la sua soffocante proliferazione, egli proponeva un'arte-salvezza che fosse testimonianza di un progetto di esistenza al di là della convenzione e della tradizione, arte di cui aveva avuto un'immagine concreta nella pittura di van Gogh (di cui fu tra i primi ammiratori in Europa e di cui possedette molte tele) ed una giustificazione teorica nel neokantismo di Heinrich Rickert. Dalla ideologia denunciata ovunque essa tendesse a contraffare la «vita» negli schemi di un pensiero sorpassato, l'accanimento si volgeva – conseguentemente – contro il linguaggio che di quella ideologia era il portante, denunciandone la mistificazione in quel tanto spesso proclamato *Kampf der Metapher*<sup>17)</sup> di cui la polemica contro i classici (soprattutto *Tasso oder Kunst des Juste Milieu*)<sup>18)</sup> è la più nota.

Tanta rabbia, e lo stesso rifiuto del *revers* satirico, sembrerebbero dunque collocare l'autore fra i grandi del realismo borghese, cui proprio l'intensità dell'impegno estetico permetteva di intravedere, al di là delle apparenze, le forze autentiche della crisi. Sternheim raggiungerebbe così gli autori prediletti Molière, Flaubert, Stendhal, Maupassant, testimoni e critici di un mondo che gli sembrava ancora compatto, definito, afferrabile.

Ma è qui, come dicevo, che lo scatto iniziale di Sternheim sembra improvvisamente subire una svolta, assopirsi in un sentimentalismo inaspettatamente risorgente: gli eroi dell'«individualismo antiautoritario»,<sup>19)</sup> che l'autore intende disporre «senza regia» nella successione delle commedie e delle novelle (di cui vanno ricordate soprattutto *Busekow, Napoleon, Meta, Die Schwestern Stork, Posinsky, Heidenstam*)<sup>20)</sup> con l'intenzione di rappresentare nella sua ampiezza la commedia umana degli inizi del secolo, incorreggibilmente tendono a ridimensionare il loro atto di «Privatkurage»,<sup>21)</sup> a ridiventare «membrana» anziché «pugno», «unisono» anziché «melodia». <sup>22)</sup> L'intenzione continuamente riaffermata dall'autore di voler assistere impassibilmente al corso del reale,<sup>23)</sup> si trasforma in violenza sulla psicologia dei personaggi, violenza di cui fanno fede anche le rielaborazioni sia dei propri testi, sia dei testi di Molière, Diderot, F.M. Klinger, Prévost, Maupassant, Flaubert.<sup>24)</sup>

La disparità fra intenzioni ed esiti non ha mancato di suscitare perplessità: interpretando Sternheim nella prospettiva della satira, si finiva per rimproverargli l'ambiguità morale, l'oscillare fra satira e consenso, fino ad accusarlo di cinismo, freddezza, amoralità, opportunismo (Viëtor, A. Zweig, Edschmid, Diebold);<sup>25)</sup> ma poiché l'interpretazione veniva più da un disagio emotivo che da un'analisi attenta, l'autore aveva buon giuoco a convincere che quel disagio era segno di un tiro giunto al bersaglio (come confermava il frequente intervento della censura) e che la sua commedia «senza idee»

opportunamente sconvolgeva un pubblico devoto ad un teatro che lo rispecchiava esaltandolo. La stessa tesi sostiene oggi Wilhelm Emrich quando, proponendosi di prestare maggior credito al dichiarato « amor fervente » dell'autore per i suoi personaggi, assolve questa stravagante mescolanza di evasione neoromantica e di satira borghese, di vocazione aristocratica e di rimorsi piccolo-borghesi, ed attribuisce a Sternheim un posto eccezionale nella storia del teatro europeo, in quanto unico autore che abbia saputo sciogliere l'intricato nodo dei rapporti fra individuo e società.<sup>26)</sup> Anche per Emrich dunque Sternheim, a quel « juste milieu » cui dedicò molti dei suoi scritti (soprattutto *Berlin oder Juste Milieu*, ma anche il romanzo storico-filosofico *Europa*)<sup>27)</sup> inteso come « zäher Schleim », <sup>28)</sup> vischiosa mescolanza di autoritarismo burocratico e consumismo proletario, disposto ad ogni compromesso pur di non identificarsi con se stesso, saprebbe opporre personaggi che sanno identificarsi fino all'assurdo con le proprie azioni. Il loro gesto di « coraggio personale » seppure non li toglie dall'ambiente in cui vivono, ne farebbe degli individui « risvegliati alla realtà », <sup>29)</sup> non più disposti a ridursi a cifra. Necessariamente egocentrici, spesso crudeli, sarebbero per ciò stesso « eroi », salvando sotto la maschera (non a caso uno dei personaggi principali si chiama Maske) la « natura » che è identità di essere ed agire. Il *Gesellschaftsbild*, lasciandosi indietro ogni recriminazione satirica, diverrebbe monologo lirico, il *Witz* trapasserebbe davvero ad inno, <sup>30)</sup> disponendosi naturalmente al teatro, di cui Sternheim offre un'ampia prova soprattutto nel ciclo denominato *Della vita eroica borghese*.<sup>31)</sup>

L'interpretazione, che in sostanza ripete le dichiarazioni dell'autore, presenta elementi accettabili anche dalla critica marxista ufficiale: Paul Rilla, ad esempio, ribadisce il concetto di « scatenamento » cui Sternheim indurrebbe il demonio borghese compresso dalle convenzioni: « Sternheim hat wirklich den bösen Blick, von dem gestroffen das Lebendige welkt. Indes, es welkt nur, weil es längst vom Schattenleben gefräßiger, menschenfressender Fiktionen überwachsen war ». <sup>32)</sup>

A conclusioni simili, anche se con una argomentazione affrettata solo in parte scusabile con la destinazione dell'opuscolo, giunge Hellmuth Karasek <sup>33)</sup> che, confermato Sternheim « grande realista », riesce a scansare una problematica avvertibile ad un'analisi anche superficiale (autoaffermazione e adattamento) rinviando alla « ipersensibilità » dell'autore, in cui fuga ed arrivismo, polemica ed ideologia troverebbero una sublimazione poeticamente feconda. Una volta affermato che si tratta delle « migliori commedie tedesche del ventesimo secolo », <sup>34)</sup> gli si possono attribuire tutti i predicati di moda, dalla politicità autentica all'arditezza linguistica, chiamando in causa Wedekind (ma non troppo) e Grosz (sempre disponibile – suo malgrado – a coprire vaghe concezioni internazionali di « espressionismo »).

Allo stesso esito parafrastico porta anche il libro di Wolfgang Wendler <sup>35)</sup> che pure ha il merito di avviare un'analisi del tanto decantato stile

di Sternheim, la famosa *Verknappung*, il « kahles Deutsch », <sup>36)</sup> « strotzende Dreieinigkei von Ungeist, Muskel, völkischem Bewusstsein » come diceva Polgar, <sup>37)</sup> stile « ebbro di sazietà », <sup>38)</sup> drastico e contorto, ellittico e patetico, essenziale e prolisso, contrassegno di uno scrittore designato ora come precursore ora come avversario dell'espressionismo (che Sternheim non mancò di attaccare per il fiacco umanitarismo dei Werfel e degli Hasenclever, salvando, con fiuto davvero sottile per un'affinità ideale, solo Gottfried Benn). <sup>39)</sup> Dopo una panoramica sul problema critico, sempre accompagnata da non celato sconcerto là dove Sternheim non sia preso troppo sul serio, ed un'esposizione della « allgemeine Weltsicht », Wendler mira a ricomporre gli evidenti contrasti di quello stile che l'autore definiva così: « Stil ist nichts als ins Wort umgesetzte, wirklich zu Ende erkannte Erkenntnis oder zu Ende geschaute Anschauung, je nachdem ich eine absolute Notwendigkeit oder meine freie Vision niederschreiben will ». <sup>40)</sup> Uno stile che, sciolto da ogni impaccio metaforico, si impone come rappresentazione della realtà libera dal pregiudizio razionalistico, colta in un momento di umile entusiasmo per il reale che non ammette ricerche stilistiche (sí a van Gogh no a Gauguin, sí a Flaubert no a Proust) e che gli appare in fondo sempre piú il solo vero campo in cui realizzare quella « Nuance » che predicava ai personaggi amati-odiati: arte come unico mezzo offerto all'uomo di raggiungere la propria individuale libertà già su questa terra, lontana altresí da ogni naturalismo, perché capace di una « Sichtbarmachung der zwischen beiden Kräften des wirklichen Seins, Vernunft und Sitte, ewig stattfindenden Zusammenstöße mittels eigener künstlicher Massgesetze ». <sup>41)</sup> Non parrebbe dunque esagerata la speranza riposta in questo stile, tanto calorosamente e insistentemente garantito come capace di ristabilire un contatto fra realtà ed utopia, di recuperare al di là delle apparenze e delle convenzioni, « al di là del bene, del bello, del buono », l'*Ursprünglichkeit*, e che qualcuno invece, anche se forse troppo affrettatamente, aveva definito stile da *Simplizzissimus*, <sup>42)</sup> *Schnoddrigkeit* berlinese.

La sua composizione già sembra sospetta se essa propone, quasi in formula, l'ambiguità sternheimiana, visibile qui nello sforzo di ridurre a regola una sostanza vitale che alle regole di per sé – secondo l'autore – dovrebbe opporsi. Wendler (che già dimezza l'ampiezza della sua intenzione critica limitandosi all'analisi di alcuni racconti, ignorando cioè quella teatralità che unisce dialogo e narrazione) si limita a registrarne il contrasto all'interno sublimandolo però immediatamente come qualità tipicamente sternheimiana. Di fronte al disagio che pur deriva dal fatto che Sternheim « bewertet nicht die jeweilige Veranlagung der Menschen, er wertet aber die Form, in der sie dieser Veranlagung gerecht werden oder nicht » <sup>43)</sup> e che nell'incontro della novella *Die Laus* <sup>44)</sup> pretenderebbe raggiungere il massimo grado di schematicità, là dove appunto di fronte a due esiti totalmente differenti della « Auslebekunst », della « Steigerung des Willens zur Selbstbehauptung », l'autore vor-

rebbe restare fedele alla sua indifferenza ai valori, Wendler non sa che ripetere le ambigue dichiarazioni dello scrittore stesso, disposto a riconoscere ogni egocentrismo dei personaggi, purché esso sia frutto di superiore necessità, dell'« Anschluss zur eigenen Natur », <sup>45)</sup> capace di rompere regole e convenzioni.

E lo stile? Sulle orme di Ernst Stadler, <sup>46)</sup> Wendler ne sottolinea l'aspetto piú evidente, la predominanza cioè dell'elemento ottico, della scenografia e del gesto immaginifico, trasposto dentro la metafora che ne diventa ipertrofica, gravida di convoluti e contorsioni, ma che Sternheim – e con lui Wendler – tende sempre a distinguere, per la sua insistenza sul fatto meramente percettivo, dalla « metafora borghese » che trasporterebbe un contenuto nella sfera di un altro, spiritualizzandolo. Anche l'inventario degli elementi a cui Sternheim si rifà per costruirla (« Der eine lässt sich am besten als der technisch-psychikalische bezeichnen, der Bereich des Unlebendigen, der andre als der elementar-natürliche, als der des Lebendigen »), <sup>47)</sup> la frequenza delle assonanze e delle allitterazioni, il predominio delle sorde k p t nello snodarsi maestoso-nervoso della proposizione, che appena lievi tocchi basterebbero a trasformare in verso, non conduce Wendler piú in là di una acritica ripetizione delle ambiziose mire sternheimiane di iniziare la rivoluzione partendo dal linguaggio, <sup>48)</sup> dalla capacità di dire « luna » senza evocare alcune delle usuali trasfigurazioni simboliche dell'astro in questione. <sup>49)</sup> Pur registrando la discrepanza fra teoria e pratica, Wendler rinvia a Rickert, o a Stirner o a Simmel, riaffermando nondimeno la vigorosa salute dell'opera di fronte a posizioni tese a soluzioni radicali, proprio per quel suo oscillare fra estasi e stasi, fra idillio e rivolta in cui, anziché un segno permanente di incertezza, si sublima l'immagine di una saggezza intatta in tempi convulsi (« Seine Welt ist nicht an sich, aber im Gegensatz zu der vieler Expressionisten, eine klare, gemeisterte, überschaubare, geordnete Welt voller Lebenskraft. Dass auch sie auf schwankendem, irrationalem Grund ruht u. gefährdet ist, dass auch in bezug auf sie bei der Frage nach den Konsequenzen der sie begründenden Anschauungen keine befriedigende Antwort zu erhalten ist und nur die Utopie als Ausweg bleibt, liegt an der Forderung nach einem undefinierten und undefinierbaren, sich jeder Verwirklichung entziehenden Leben »). <sup>49)</sup>

A questo punto, se si mira ad un esito critico accettabile, gioverà ritornare dalla periferia al centro, passando dal prodotto e dalla sua descrizione all'esame del dissidio interno ad una poetica che, apparentemente mossa da impeto rivoluzionario e dalla esigenza di forme esplosive, di fronte alla minaccia del caos si arresta sgomenta e cerca rifugio nelle « forme primigenie ». Se la guerra, come afferma Wendler, ha significato davvero una svolta per Sternheim portandolo dalla sbrigliata libertà delle prime commedie alla riflessione su se stesso e sulla propria opera, <sup>50)</sup> l'accento va posto proprio sulla risposta ad un ordine nuovo che pur a fatica si affacciava e da cui



lo scrittore, dati i presupposti della sua apparente ribellione, doveva distanziarsi. Un esame concreto del disagio critico non può muovere ancora una volta che dall'analisi della « Nuance » e dello « scatenamento » che essa produce. L'analisi del rapporto fra gesto e realizzazione porta ad un risultato evidente: quel « Wille zur Selbstbehauptung », che l'autore esaltava in quanto sconvolgeva l'immobilismo, si rivela nient'altro che adattamento incosciente all'ideale borghese. La rabbia si manifesta direttamente proporzionale alla voracità del capitalismo all'inizio del secolo.

Da questa prospettiva muove Winfried Georg Sebald nella sua recente analisi del personaggio Sternheim,<sup>51)</sup> scartando con piglio deciso gli osanna della germanistica ufficiale. Pur disdegnando di ripassare in rassegna le vicissitudini storiche della critica sternheimiana, egli si riaggancia idealmente alle perplessità degli Zweig, Edschmid, Viëtor, Diebold, là dove si parlava di « hasserfüllter, kalter, wurzelloser Dämon », di un « Deutschjude ohne Vergangenheit und Kukunft ». <sup>52)</sup>

Per uscire dall'*impasse*, egli trasporta il problema su un tessuto critico più complesso. Già Paulsen aveva iniziato un esame psicologico dell'argomento, rilevando i sintomi di un complesso edipico evidente; più in là, le stesse ricadute nell'estetismo neoromantico le interpretava nel senso di una iniziale disposizione a tale incontro, su cui poi, forzatamente, si era imposto un atteggiamento contrario, determinando una discrepanza fra vita e opera destinata a non ricomporsi, anzi a riaffiorare continuamente. <sup>53)</sup>

Con maggior precisione, e con una gamma di argomentazioni critiche davvero non frequenti, Sebald riaffronta il problema muovendo dal concetto centrale, da quella « eigene Nuance » in cui Sternheim sembra aver meglio puntualizzato il suo credo estetico e la spinta della sua critica anti-borghese. Sebald non si limita a sottolinearne il carattere distruttivo, intimamente – strutturalmente – identico ai contrassegni patologici dello stato di deterioramento immanente allo sviluppo tardocapitalistico, ma riporta quel concetto nella sfera più generale dell'estetismo guglielmino. Di fronte al rigore dell'*art pour l'art* (giustamente, osserva Sebald, la grande opera brechtiana è frutto di un incontro fra *art pour l'art* ed impegno politico), la letteratura dell'era guglielmina celebra l'unità di individuo e mondo, che là invece culminava nella più assoluta discrepanza. Essa tende perciò di sua natura a privilegiare il momento lirico-intuitivo, ed il neoromanticismo la soccorre, mistificando il processo storico-produttivo dell'opera d'arte. Il momento neoromantico – come ben aveva visto Paulsen – non è mai superato in Sternheim, riaffiora là dove una situazione tenda all'estremo, per cooperare a riportarla nei canali del *Kitsch*. Al conflitto scoperto si oppone « das Wesentliche der Dinge », « der Ursinn », luogo dove la contraddizione non si supera, ma si ipostatizza identificandola con la realtà che riflette. È questo anche il luogo della « eigene Nuance »: « er projiziert seine eigene Vorstellung von der Wirklichkeit... zuerst in die Wirklichkeit, um sie von dort als

deren "Ursinn" zurückgeliefert zu bekommen». <sup>54)</sup> Non a caso dunque la definizione di «Nuance» è del lessico impressionista e quanto è definito contrasto designa in realtà solo una trascurabile differenza entro una gamma stabilita. In questo spazio senza contrapposizioni autentiche quale potrà essere il senso della satira? La polemica si rivela senza reale sostegno, l'aggressione puro gesto: «Ich bin so!» è la giustificazione capitale degli eroi borghesi di Sternheim. <sup>55)</sup> L'«eigene Nuance» si rivela «eine konzentrierte Banalität ihrer Wirklichkeit». <sup>56)</sup>

La dicotomia fra gesto rivoluzionario e contenuto reazionario rimanda nel personaggio Sternheim ad una categoria socio-psicologica su cui Sebald innesta il discorso storico-letterario: l'assimilazione non riuscita. Là dove nello scrittore ebraico la coscienza della propria situazione di scrittore entro il sistema capitalistico riapra e riaccutizza le ferite di una assimilazione borghese mai completamente riuscita, si ha lo scrittore capace di figurare in emblema per un'età. Kafka è un esempio fin troppo alla portata di mano. <sup>57)</sup> In Sternheim ciò non avviene: il suo oscillare fra conservatorismo e aggressività rimanda a un conflitto non risolto, ad una ascesi ripudiata per una equivoca vocazione realistica: «Die Werke Sternheims sind der schiere, durch keine ästhetische oder persönliche Qualität sublimierte Ausdruck des Assimilationszwanges und dessen Gleichung vielmehr als dessen Gleichnis». <sup>58)</sup> Di qui l'adattamento – incosciente – ai miti della tradizione borghese, allo pseudo-tradizionalismo, di qui i tratti sadomasochistici dei suoi personaggi, l'apologia della brutalità bilanciata dall'estasi della natura, dall'affacciarsi del «mito della terra e del sangue». Di qui il disprezzo per la tradizione ebraica, rivalutata solo là dove essa, sposandosi all'immagine della nobiltà conservatrice degli Junker prussiani, ne evoca il carattere di elezione. <sup>59)</sup>

Il ricorso a categorie psicologiche diviene quindi immediato e l'uomo Sternheim passa in primo piano. Dell'assimilazione non risolta (e della ascesi respinta) l'arte diventa un evidente *Ersatz*: «Die masochistische Subordination Sternheims unter autoritäre Modelle, wie sie in seiner Identifikation mit dem wilhelminischen Weltsystem vorliegt, wird gewissermassen balanciert von der sadistischen Aggressivität, die ihren Ausdruck findet in seiner Kunst». <sup>60)</sup> Qui Sebald ha buon gioco ad elencare i sintomi: lo sfrontato arrivismo letterario (si vedano soprattutto le lettere all'editore Kurt Wolff) <sup>61)</sup> insieme alla brutalità verbale contro la classe in cui gli premeva affermarsi, l'egocentrismo, il voyeurismo, la fissazione orale, il culto della fertilità, in cui coincidono estasi e violenza, senza che la nevrosi così evidenziata divenga più di una semplice riproduzione della patologia di un'epoca, ne divenga – positivamente – una rappresentazione. Il caso patologico si situa in una situazione sociologica strutturalmente identica, un caso perfetto in cui la cattiva letteratura rispecchia davvero la cattiva società: «... das egozentrische Gefühl der Ausgeschlossenheit macht den Verfolgten zum Verfolger und den

Verfolger zum Richter über das, was er hasst, weil ihm dessen Besitz verwehrt scheint». <sup>62)</sup>

Da questa prospettiva anche il famoso stile scopre il trucco: la pretesa di dire l'*Ursinn* liberandolo dal peso della metafora tradizionale finisce nell'ipertrofia immaginifica in cui l'immagine torna (il grido di battaglia contro la metafora, *Kampf der Metapher!*, contiene, oltre all'ambiguità del genitivo soggettivo-oggettivo, a sua volta una metafora) in un'accozzaglia barocca, giustificata come automatismo stilistico. Il risultato è già sintomo schizoide, in cui il *Kitsch* fa coincidere brutalità e sentimentalismo, liquidità sonora e presuntuosa arcaicità in un linguaggio sostanzialmente codificato, che nella convulsione pretende di afferrare la complessità di un contenuto che non esiste, che anzi esso contribuisce a livellare, con l'abuso dell'aggettivazione, con lo *Schwung* della rottura sintattica, con la giustapposizione di gergo militare e gergo tecnologico, sempre alla ricerca dell'effetto a tutti i costi. La *Verkñappung* si rivela linguaggio tipico dell'assimilazione, presunto padroneggiamento di uno stile che si vorrebbe contestare, mistura di arcaismi della pseudotradizione e di modernismi della pseudoavanguardia: « Sternheims Sprache spiegelt als extrem entwertet die Egozentrik ihres Autors wider ». <sup>63)</sup>

Gli abbozzi di un'analisi dell'opera narrativa e dell'opera drammatica confermano l'ipotesi di sostanziale immobilismo sotto il gesto rivoluzionario, e la pretesa della cronaca si rivela sostanzialmente trucco della ripetizione. Se le commedie rivelano non tanto la satira quanto la mania di assimilazione, anche alle satire di Heinrich Mann: « Sie verdarben im Schatten ihres Stoffes ben poco spazio alla sedicente libertà del personaggio, riducendo il percorso dell'eroina-educanda a sostanziale identificazione con il punto di partenza, equiparando il *Bildungsroman* allo *Schicksalsroman*.

Pollice verso dunque per Sternheim? Anche Sebald ha un'ultima esitazione, non solo perché gli sembrano da salvare alcune pagine eminentemente grottesche dell'opera, soprattutto nelle prime commedie, dove la pur sospetta stizza rivela il mondo guglielmino con feroce rilievo. L'esitazione ha anche altre motivazioni che si ricollegano ad una riscontrata impermeabilità del mondo borghese guglielmino alla satira, per cui la sua presunta corposità, a volerla afferrare, si volatilizza, immune ad ogni assalto. È la sorte toccata anche alle satire di Heinrich Mann: « Sie verdarben im Schatten ihres Stoffes zu stumpfer Milieuschilderung und zu kleinbürgerlichen Karikaturen ». <sup>64)</sup>

L'esitazione nasce poi anche dalle stesse categorie su cui il critico ha poggiato la propria argomentazione e che, nell'applicarle, hanno rivelato quale interna – strutturale – corrispondenza esista fra la produzione di Sternheim e la sua epoca: « Der hypertrophische Charakter der Sternheimischen Produktion spiegelt die immanenten Schwächen spatbürgerlicher Literatur quasi in Reinkultur ». <sup>65)</sup> La conclusione conferma la resistenza della tanto affermata *Ungeniessbarkeit* dell'opera a lasciarsi comprimere entro la sfera

del *Kitsch*, e che un margine di problematica continua nonostante tutto a distinguerla dalla *Trivialliteratur*. In questo margine vi è posto per il documento di una inconsapevole tragedia, di una nevrosi che non ha saputo avere un *revers* di salvezza: «Weil die utopischen Projektionen Sternheims identisch sind mit der Ideologie der Gesellschaft, von der sie sich befreien wollen, potenziert sich die Tragödie, indem sie sich normalisiert». <sup>66)</sup>

Sternheim è forse sí un caso patologico, ma il caso va proiettato su una scena che, consunti gli equivoci naturalistici, non offre alternativa all'urlo «cosmico» degli espressionisti. Su tale scena Sternheim ha il merito di indicare in due direzioni opposte, che pure non ha la forza e la possibilità di seguire: all'indietro, verso la commedia borghese, verso l'ideale mollièriano di essere «Arzt am Leibe der Zeit», <sup>67)</sup> correggendo, nello spirito di tolleranza, dall'interno, i difetti di una società che la commedia conferma; dall'altra in avanti, verso la nuova, transvalutante «teatralità» di Nietzsche (quel Nietzsche che evidentemente si inserisce come oscura energia — mai apertamente confessata — nel ribollire delle «personalità» di questo periodo, e di cui Sternheim condividerà la sorte, anche lui alla fine sul lettino di un dottor Binswanger).

EUGENIO BERNARDI

<sup>1)</sup> In verità, la fortuna di Sternheim era già andata diminuendo dopo la prima guerra mondiale e non pochi critici, come si dirà più avanti, avevano espresso un giudizio fortemente limitativo sull'insieme della sua opera. Commediografo, nonché autore di racconti e di saggi-pamphlets, Carl Sternheim (1878-1942) nacque a Lipsia da agiata famiglia ebrea di banchieri e giornalisti, lontanamente imparentata con Heinrich Heine. Dopo gli studi universitari (lettere e filosofia) si dedicò esclusivamente all'attività di scrittore. Visse in signorili residenze, in un primo tempo fra Berlino, Monaco e Weimar; ma è essenzialmente dalla prospettiva della Berlino guglielmina dei primi anni del secolo che egli (dopo una serie di opere giovanili di gusto dapprima ibseniano, poi neoromantico, di cui varrà la pena ricordare *Don Juan*, iniziato nel 1905 e pubblicato nel 1909, in cui chiaramente si ravvisa l'influenza di George e di Nietzsche) iniziò con la commedia *Die Hose* (1911) la sua carriera di commediografo. Nel 1912 si trasferì in Belgio, dove nella sua lussuosa residenza di La Hulpe, nelle vicinanze di Bruxelles, punto di incontro dei suoi molti amici (fra cui Ernst Stadler, Kasimir Edschmid, Franz Pfemfert, Otto Flake, Franz Blei, Gottfried Benn, Carl Einstein), trascorse in parte anche il periodo di guerra, trasferendosi poi nel 1920 in Svizzera, sulle rive del lago di Costanza, dove, dopo un breve periodo trascorso a Dresda, si stabilì definitivamente nel 1924. Dopo il divorzio da Thea Bauer e l'aggravarsi della nevrosi che l'accompagnò per tutta la vita, la sua attività si andò affievolendo (nel 1936 ad Amsterdam uscì *Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebnes*, ambizioso consuntivo della propria opera e della propria epoca). Trasferitosi a Bruxelles con Pamela Wedekind, sposata in terze nozze, vi morì il 3 novembre 1942.

BIBLIOGRAFIA — Opere: *Der Heiland*, Amburgo 1898; *Fanale* (poesie), Dresda e Lipsia 1901; *Judas Ischariot*, id.; *Ulrich u. Brigitte*, Düsseldorf 1907; *Don Juan*, Lipsia 1909; *Die Hose*, Berlino 1911; *Die Kassetten*, Lipsia 1912; *Bürger Schippel*, Lipsia 1913; *Der Snob*, Lipsia 1914; *Der Kandidat* (da Flaubert), id.; *Busekov* (racconto), id.; 1913, Lipsia 1915; *Das leidende Weib* (da F.M. Klingler), id.; *Der Scharmante* (da Maupassant), id.; *Napoleon* (racconto), id.; *Tabula rasa*, Lipsia 1916; *Der Geizige* (da Molière), id.; *Schuhlin* (racconto), id.; *Meta* (racconto), id.; *Der Stänker* (*Perleberg*), Lipsia 1917; *Mädchen* (*Anna, Geschwister Stork, Meta*) (racconti), id.; *Posinky* (racconto), Berlino 1917; *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* (racconti; oltre ai precedenti contiene: *Die Hinrichtung, Die*

*Laus, Yvette, Heidenstam*), Lipsia 1918, 2 voll.; *Prosa* (saggi vari); *Vier Novellen (Neue Folge der Chronik vom Beginn des XX. Jahrhunderts)* (racconti; oltre *Posinsky*, contiene *Vanderbilt, Die Poularde, Der Anschluss*), id.; *Ulrike* (racconto), id.; *Die deutsche Revolution*, Berlino 1919; *Europa* (romanzo), Monaco 1919-20; *Die Marquise von Arcis* (da Diderot), Lipsia 1918; *Berlin oder Juste Milieu* (saggio), Monaco 1920; *Der entfesselte Zeitgenosse*, id.; *Manon Lescaut* (da Prevost), Monaco 1921; *Tasso oder der Kunst des Juste Milieu* (saggio), Berlino 1921; *Der Abenteurer*, Monaco 1922; *Fairfax* (racconto), Berlino 1921; *Der Nebbich*, Monaco 1922; *Libussa, des Kaisers Leibross* (racconto), Berlino 1922; *Gauguin und van Gogh* (racconto), Berlino 1924; *Oscar Wilde*, Potsdam 1925; *Das Fossil*, id.; *Lutetia* (saggio), Berlino-Lipsia 1926; *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit*, Berlino 1926; *J.P. Morgan*, Bruxelles 1930; *Aut Cesar aut nihil*, id.; *Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens*, Bruxelles 1936.

— Edizioni: *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*, prima e seconda parte (a cura di Fr. Eisenlohr), Berlino 1947; *Historische Schauspiele*, Berlino 1948; *Lustspiele*, id.; *Gesammelte Werke* (a cura di Fr. Hofmann), Berlino 1962, 6 voll.; *Gesamtwerk* (a cura di W. Emrich), Neuwied a.R., 1963 sgg., 10 voll.

<sup>2)</sup> C. STERNHEIM, *Die Hose*, in *Dramen I, Gesamtwerk*, cit., vol. I.

<sup>3)</sup> *Man wird «Die Hose» in hundert Jahren die spirituellste Komödie unserer Zeit nennen*, in «Die Schaubühne», 15 settembre 1910.

<sup>4)</sup> C. STERNHEIM, *Die Hose*, cit., p. 28.

<sup>5)</sup> C. STERNHEIM, *Der Snob*, in *Dramen I, Gesamtwerk*, cit., vol. I.

<sup>6)</sup> *Idem*, p. 144.

<sup>7)</sup> C. STERNHEIM, 1913, in *Dramen I, Gesamtwerk*, cit., vol. I.

<sup>8)</sup> *Idem*, p. 286.

<sup>9)</sup> *Idem*, p. 247.

<sup>10)</sup> C. STERNHEIM, *Bürger Schippel*, in *Dramen I, Gesamtwerk*, cit., vol. I.

<sup>11)</sup> K.L. SCHNEIDER, *Des Bürgers gute Stube - Anmerkungen zur Raumsymbolik in Sternheims «Bürger Schippel» und Kaisers «Von morgens bis mitternachts»*, in «*Wissenschaft als Dialog*» (a cura di R. von Heydebrand und K.G. Just), Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1969, pp. 242-8.

<sup>12)</sup> W. JAHN, *Sternheims Bürger in der ständischen Gesellschaft*, ivi, pp. 249-770.

<sup>13)</sup> C. STERNHEIM, *Bürger Schippel*, cit., p. 524.

<sup>14)</sup> Sternheim non ha mai svolto esaurientemente il concetto, che pur si ritrova in molti punti dell'opera, p. es.: «Hier sprach, was Gott mit ihm speziell gewollt hatte, der Mensch, durch keine Einrede verschüchtert, furchtlos unerschüttert aus, setzte unter allen Umständen die eigene Nuance durch», in *Heidenstam, Prosa I, Gesamtwerk*, cit., vol. IV, p. 182.

<sup>15)</sup> «Im Grunde aber hoffte ich, der Arbeiter sähe statt des ihm frisiert hingetzten Mannes des "Juste Milieu" daraus endlich den wahren und echten Jakob ein; hinter dessen literarischen Entgegenkommen und geschminktem Mätzchen seine wirkliche, noch allmächtig lebendige, brutale Lebensfrische und messe an ihr als an formidabler Wirklichkeit statt an verblasenen Theorien Wucht bevorstehender Entscheidung, der ich mit dem einzigen Verlangen gegenüberstand, es möchte sich aus ihr, gleichwohl auf welcher Seite, der Zeit Wahrhaftigkeit endlich offenbaren», in *Berlin oder Juste Milieu, in Zeitkritik, Gesamtwerk*, cit., vol. IV, p. 140; cfr. anche *Die deutsche Revolution*, ivi, pp. 71-86.

<sup>16)</sup> «Nicht Ironie und Satire also, die als meine Absicht der Reporter lügnerisch festgestellt hatte und Menge nachschwatzte, doch vor allgemeiner Tat aus meinen Schriften schon die Lehre: dass Kraft sich nicht verliert, muss der Mensch auf keinen überkommenen Rundgesang doch seinen frischen Einzelton hören, ganz unbesorgt darum, wie Bürgersinn seine manchmal brutale Nuance nennt. Einmaliger unvergleichlicher Natur riet ich dem Lebendigen...», cfr. la prefazione alla seconda edizione di *Die Hose*, cit. pp. 24-5. E ancora: «Ich entfachte zu keiner Erziehung; im Gegenteil warnte ich vor einer Verbesserung göttlicher Welt durch den Bürger und machte ihm Mut zu seinen sogenannten Lastern, mit denen er Erfolge errang, und riet ihm, meiner Verantwortung bewusst Begriffe, die einseitig nach sittlichem Verstand zu messen, als unerheblich und lebensschwächend endlich aus seiner Terminologie zu entfernen», in nota al racconto *Ulrike*, in *Prosa I, Gesamtwerk*, cit., vol. IV, p. 421.

<sup>17)</sup> C. STERNHEIM, *Kampf der Metapher!*, in *Zeitkritik, Gesamtwerk*, cit., vol. VI, pp. 32-8; cfr. anche in *Die Laus, Prosa I, Gesamtwerk*, cit. vol. IV, p. 208: «Der Vergleich, die Metapher, die immer Flucht aus Wirklichkeit ist. Pfui über Frankreich und das übrige Europa, das seit Jahrhunderten keinem Dortgeborenem seine statische Winzigkeit, die ihm angeboren und gerecht ist, mehr gönnt, aber ihn durch Allegorien zu Extase ruft, zur Attrappe bläst, die von der eigenen Sprache wegspricht und weglebt».

<sup>18)</sup> C. STERNHEIM, *Tasso oder Kunst des Juste milieu*, in *Zeitkritik, Gesamtwerk*, cit., vol. VI, pp. 177-203.

<sup>19)</sup> «Das revolutionäre, das ist - antiautoritäre Individuum», in *Oscar Wilde, Dramen III, Gesamtwerk*, cit., vol. IV.

<sup>20)</sup> C. STERNHEIM, in *Prosa I, Gesamtwerk*, cit., v. IV.

<sup>21)</sup> C. STERNHEIM, *Privatkurage*, in *Zeitkritik, Gesamtwerk*, cit., vol. VI, pp. 309-14.

<sup>22)</sup> « Was ist aber Klarheit für den Einzelnen?

«Doch dass zwischen seiner Wirklichkeit und seinem Weltbegriff nichts klafft, dass seine gedachte Erfahrung und sein gefühltes Sein übereinstimmen.

«Ist dieser Zustand aber für Sekunden in ihm erreicht, er und Mitwelt ein Vollkommenes ohne Reibung, meint er, es fehlt der Rapport, das Band zum anderen; er fürchtet sich allein aus Schwäche und ersehnt den Nächsten aus Langeweile.

«Er weiss mit sich nichts anzufangen, weil er nur eine Richtung kennt: Reaktion auf den anderen. Er weiss nicht, dass der rechte Weg auf ihn selbst zugeht. Dass wir mit uns organisch, mit den Mitmenschen nur durch Nerven verbunden sind.

«Er lässt Organisches verkümmern und wird Membran. Taste statt Faust. Ein Filzhämmerchen ist er, las eine Saite in ihm klingen macht, die ein anderer anschlug. Statt selbst zu tönen, ist er Melodie, die Mitwelt auf ihm plärrt» (in *Avertissement*, ora in *Zeitkritik, Gesamtwerk*, cit., vol. VI, p. 69).

<sup>23)</sup> «Einer Situation, einem Menschen gegenüber verhalte ich mich betrachtend, ohne eigenen Willen zu ihm; nur mit der Sehnsucht, seine Eigentümlichkeit zu schmecken, ihn bewundernd ohne Vorurteil des "Guten", "Bösen", "Schönen", "Hässlichen" zu geniessen», da una lettera inviata al «Neues Ullsteins Magazin», il 6 nov. 1924, ora in *Dramen I, Gesamtwerk*, cit., vol. I, p. 581.

<sup>24)</sup> Da Molière Sternheim ha ricavato *Der Geizige*, da Diderot *Die Marquise von Arcis*, da F.M. Klinger *Das leidende Weib*, da Prévost *Manon Lescaut*, da Maupassant *Der Scharmante*, da Flaubert *Der Kandidat*.

<sup>25)</sup> «Seine Haltung ist oft schwankend, das sittliche Vorzeichen undeutlich und der Zuschauer fühlt sich im Wesentlichen des Erlebten verwirrt...»: K. VIËTOR, *Carl Sternheim*, in «Neue Blätter für die Kunst und Literatur», Jg. 2, Nr. 7, p. 120; «Wer ist Carl Sternheim? Auf dem Punkte, wo sich die äusserste Entfremdung vom Jüdischen und die äusserste Entfremdung vom Deutschen schneiden, die Gestalt eines Deutschjuden ohne Vergangenheit und Zukunft, ein Stück Dämon...»: A. ZWEIF, *Versuch über Sternheim*, in *Juden in der deutschen Literatur; Essays über zeitgenössische Schriftsteller*, a cura di Gustav Krojanker, Berlino 1922, p. 319; «...am entscheidenden Punkt, wo Sternheim seine Helden mit grosser Kraft des Gefühls über die bürgerliche Unzulänglichkeit erheben will, versagt seine künstlerische Fähigkeit»: K. EDSCHMID, *Die doppelköpfige Nymphe. Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart*, Berlino 1920, p. 151; «Durch sein Nicht-ethisch-sein-Wollen versagt er sich den Rang eines Satirikers»: B. DIEBOLD, *Anarchie in Drama*, Francoforte s.M. 1921, p. 151.

<sup>26)</sup> «Carl Sternheim ist der einzige Dramatiker unserer Epoche, der den unlösbar gewordenen Widerspruch zwischen gesellschaftlichem Zwang und personaler Freiheit radikal, das heisst bis in seine Wurzel durchschaut, gestaltet und bewältigt hat»: W. EMRICH, prefazione a *Dramen I, Gesamtwerk*, cit., vol. I, p. 5.

<sup>27)</sup> C. STERNHEIM, *Berlin oder Juste Milieu*, ora in *Zeitkritik, Gesamtwerk*, cit., vol. VI, pp. 105-71; *Europa*, in *Prosa II*, ivi, vol. V, pp. 159-476.

<sup>28)</sup> «In deiner Person verkörpert sich für mich der zähe Schleim der tausend Gemeinplätze und Redensarten, mit dem der nach Eigentümlichkeiten durstende europäische Mensch betropft und zu einer klebrigen Masse geknebelt wird», in *Tabula rasa, Dramen II, Gesamtwerk*, cit., vol. II, p. 242.

<sup>29)</sup> «Schippel, Maske in dreifachem Aufguss doch auch Meta und Busekow sind nicht mehr wahnverwirrte, doch schon zur Wirklichkeit geweckte Deutsche, die ob ihrer eigentümlichen Art, Welt anzupacken, das allgemeine Erstaunen ihrer Landsleute weckten»: W. EMRICH, prefazione alla seconda edizione di *Die Hose*, cit., p. 24.

<sup>30)</sup> «...er entwickelt den Bürger zum Überbürger, den Witz zum Hymnus...»: L. MARCUSE, *Das expressionistische Drama*, in *Literaturgeschichte der Gegenwart II*, a cura di L. Marcuse, Berlino 1925, p. 149.

<sup>31)</sup> *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* è la denominazione del ciclo che, seppure si riferisce particolarmente alle commedie che trattano della famiglia Maske, deve intendersi comprensivo di tutte le commedie che trattano dello «scatenamento» del borghese.

<sup>32)</sup> P. RILLA, *Sternheims Komödien*, in *Literatur, Kritik und Polemik*, Berlino 1950.

<sup>33)</sup> H. KARASEK, *Carl Steirnheim*, Velber b. Hanover: Friederich Verlag 1965.

<sup>34)</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>35)</sup> W. WENDLER, *Carl Sternheim*, Francoforte s.M./Bonn: Athenäum Verlag 1966.

<sup>36)</sup> «In meinem Stück verlor ein Bürgerweib die Hose, von nichts als der banalen Sache sprach in kahlem Deutsch man auf der Szene»: C. STERNHEIM, nella prefazione alla seconda edizione di *Die Hose, Dramen I, Gesamtwerk*, cit., vol. I, p. 23.

<sup>37)</sup> Citato da H. KARASEK, *Op. cit.*, p. 40.

<sup>38)</sup> «...unpersönliche, nüchternheitstrunkene Feststellung der Gefühle und Gedanken»: M. RYCHNER, «Mädchen» von Carl Sternheim, in «Neue Zürcher Zeitung», 8 novembre 1917.

<sup>39)</sup> C. STERNHEIM, *Kampf der Metapher!*, in *Zeitkritik, Gesamtwerk*, cit., vol. VI, pp. 34 sgg.

<sup>40)</sup> C. STERNHEIM, *Guter Prosalstil*, in *Zeitkritik, Gesamtwerk*, cit., vol. VI, p. 214.

- <sup>41)</sup> C. STERNHEIM, *Tasso oder Kunst des Juste Milieu*, in *Zeitkritik, Gesamtwerk*, cit., vol. VI, p. 201.
- <sup>42)</sup> H. THERING, *Von Reinhardt bis Brecht*, Berlino, 1958-61, vol. I, p. 36.
- <sup>43)</sup> W. WENDLER, *Carl Sternheim*, cit., p. 134.
- <sup>44)</sup> C. STERNHEIM, *Die Laus*, in *Prosa I, Gesamtwerk*, cit., vol. IV, pp. 185-214.
- <sup>45)</sup> «Leben ist Anschluss zur eigener Natur»: C. STERNHEIM, *Des Anschluss*, in *Prosa I, Gesamtwerk*, cit., vol. IV, p. 290.
- <sup>46)</sup> Keine Frage, dass die Technik moderner Malerei diesem dichterischen Stil wichtigste Anregungen und Wirkungsmittel gegeben hat...»: E. STADLER, *Carl Sternheim*, in *Ernst Stadler, Dichtungen*, a cura di K.L. SCHNEIDER, Amburgo 1954, p. 35.
- <sup>47)</sup> W. WENDLER, *Carl Sternheim*, cit., p. 198.
- <sup>48)</sup> «Alle deutsche Revolution hat mit der Revolutionierung der deutschen Sprache zu beginnen»: C. STERNHEIM, *Das Arbeiter-ABC*, in *Zeitkritik*, cit., vol. VI, p. 247.
- <sup>49)</sup> W. WENDLER, *Carl Sternheim*, cit., p. 262.
- <sup>50)</sup> *Idem*, pag. 73.
- <sup>51)</sup> W.G. SEBALD, *Carl Sternheim - Kritiker und Opfer der wilhelminischen Ära*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1969.
- <sup>52)</sup> Cfr. nota 25.
- <sup>53)</sup> W. PAULSEN, *Carl Sternheim. Das Ende des Immoralismus*, in «Akzente», Jahrg. 3 (1956), N. 3, pp. 273-87.
- <sup>54)</sup> W.G. SEBALD, *Carl Sternheim*, cit., p. 33.
- <sup>55)</sup> «Ich bin so!»: C. STERNHEIM, *Der Stänker*, in *Dramen II, Gesamtwerk*, cit., vol. II, p. 456.
- <sup>56)</sup> W.G. SEBALD, *Carl Sternheim*, cit., p. 46.
- <sup>57)</sup> *Idem*, pp. 48 sgg.
- <sup>58)</sup> *Idem*, p. 50.
- <sup>59)</sup> «Preussen und Israel! Ist eine Verbindung, die zu zerstören die radikalere Säure nicht erfunden ist»: C. STERNHEIM, *Der entfesselte Zeitgenosse*, in *Dramen III, Gesamtwerk*, cit., vol. III p. 24.
- <sup>60)</sup> W.G. SEBALD, *Carl Sternheim*, cit., p. 53.
- <sup>61)</sup> C. STERNHEIM, *Briefe an Kurt Wolff*, in *Zeitkritik, Gesamtwerk*, cit. vol. VI, pp. 297 sgg.; cfr. anche K. WOLFF, *Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963*, Francoforte s. M.: Scheffler 1966.
- <sup>62)</sup> W.G. SEBALD, *Carl Sternheim*, cit., p. 70.
- <sup>63)</sup> *Idem*, p. 87.
- <sup>64)</sup> *Idem*, p. 119.
- <sup>65)</sup> *Idem*, p. 126.
- <sup>66)</sup> *Idem*, p. 97.
- <sup>67)</sup> «Ein Dichter wie Molière ist Arzt am Leibe seiner Zeit»: C. STERNHEIM, *Molière*, in *Zeitkritik, Gesamtwerk*, cit., p. 31; cfr. anche *Molière, der Bürger*, ivi, p. 16.

## « L'AIRONE » DI BASSANI

Tra gli *Ultimi versi* di Rimbaud vi è una lirica intitolata *L'eternità* il cui inizio è stato scelto da Bassani come epigrafe al romanzo *L'airone*. « Elle est retrouvée. – Quoi? L'éternité ». « È ritrovata. – Che? L'eternità ». Non è inopportuno muovere da questi versi per provare un'analisi del romanzo di Bassani. In Rimbaud, il significato del distico è piú facile del consueto, anche se si può prestare ugualmente ad interpretazioni diverse, come vediamo ad esempio nella parafrasi di Ivo Margoni, curatore italiano dell'edizione Feltrinelli. Per noi il significato è chiaro. L'eternità in Rimbaud « c'est la mère allée – avec le soleil », è il mare scomparso con il sole, al tramonto. Nella notte, quando la luce non è piú, l'anima vola libera: nella notte non esiste il dovere, lo slancio comunitario, il suffragio umano, la speranza, la rigenerazione messianica, la scienza e la pazienza, supplizi sicuri. L'eternità è il nulla della nera notte: identificarsi con quella è raggiungere l'assoluto, vivere veramente in una eternità che è sorella alla felicità. È il medesimo Rimbaud decadente che definí l'azione non un modo di esistere ma un modo di sciupare una forza, lo stesso Rimbaud che si gloriava di aver vissuto per aver scostato l'azzurro del cielo, che in realtà è nero: l'abbandono alla vita inconscia ritenuta come vita suprema della natura, e il rifiuto di ogni condizionamento storico e reale.

Anche ne *L'airone* si presenta un tema analogo. Edgardo Limentani cerca quel qualcosa che altri chiamano felicità e che per lui è sopra tutto possibilità di esistere con una ragione ed un gusto per farlo: non la trova nella vita ma nella morte. Soltanto se vista da quella che egli crede l'eternità della morte la vita gli sembra bella: prima della morte la vita è un esistere senza fede, senza sentimento, un esistere diffidente, angosciato, annoiato, inutile, sgradito. E alla fine di una giornata di caccia, durante la quale i suoi pensieri si fanno sempre piú esasperati per la coincidenza di situazioni esterne rese abnormi dal suo spirito di malato, egli si uccide. Una giornata come le altre ma nella quale il protagonista con ossessiva coerenza tira le somme delle giornate precedenti, e si convince a morire creandosi la sua illusoria teoria sulla morte. Ricco proprietario terriero del ferrarese, incapace di trovare ragioni di vita nella famiglia (una madre arteriosclerotica, una moglie vol-



garotta), o nella fede dei padri (non lega neppure con la comunità ebraica alla quale potrebbe appartenere), preoccupato di una situazione politica ed economica che gli sembra quanto mai avversa, incapace di agire e di credere, Limentani si uccide, e non può non farlo.

Se Rimbaud raggiunge l'ineffabile dell'essere per forza di istinto, Limentani lo raggiunge per forza di ragione: ma in entrambi è la necessità di un approdo alla morte.

Su questa analogia di cartesiana apparenza, la critica nell'affrontare il romanzo di Bassani si è mossa in una direzione e ha delineato una topografia abbastanza sicura: in questo romanzo giungono a maturità germi già preesistenti in Bassani e sempre particolarmente vitali come il senso della morte, il rifiuto della storia, il gusto per il romanzo psicologico della grande tradizione letteraria. Da Citati a Garboli a Marabini, il senso della morte viene considerato come uno dei centri vitali dell'opera di Bassani, e viene facilmente riscoperto in tutta la sua produzione antecedente, fino all'esemplare testo di quella rivista alle tombe etrusche di Cerveteri con cui si apre il suo romanzo piú noto.

Bertacchini ha poi trovato, e con facilità, a tale componente, precise ragioni di razza e di tempo, il senso di solitudine, di pessimismo e di tristezza di chi è sopravvissuto allo sterminio della propria stirpe. Il rifiuto della storia è pure posto in luce dalla critica militante, per mancanza nel romanzo di precise motivazioni storiche (come sull'« Avanti! » osserva Walter Pedullà), per disinteresse verso il reale (Citati su « Il Giorno »), per mancata compenetrazione tra vicenda individuale e vicenda sociale (Lorenzo Mondo su « La Stampa »), per l'abbandono infine di un paesaggio un tempo vincolante per Bassani quale quello delle vie di Ferrara (Alberto Bevilacqua su « Oggi »).

Nasce cosí la possibilità di un discorso diacronico sull'arte di Bassani, volta per alcuni verso l'involuzione di un ritorno a suggestioni decadenti, volta per altri al recupero di inquietudini d'anima nelle quali la narrativa già aveva offerto pagine esemplari. Proprio in tale direzione si muovono coloro che giudicano *L'airone* sopra tutto un forte romanzo psicologico: o che Geno Pampaloni sul « Corriere della sera » ponga come sostanza del libro l'avventura spirituale, o che Alberto Bevilacqua ne colga il contenuto piú denso nell'analisi di una conversione fisica alla morte, questa psicologia rientra in una grande tradizione consacrata ormai non soltanto dalla fortuna presso milioni di lettori ma anche dalla simpatia con cui da una parte i lukacsiani hanno interpretato il decadentismo quale avanguardia capace di denunciare la crisi della società borghese e dall'altra i « borghesi » lo hanno visto quale felice traduzione letteraria delle inquietudini spirituali che alimentano necessariamente la vita della libertà. E per questo aspetto si direbbe che *L'airone* ben si sia prestato al « revival » dei temi cari al decadentismo accademico.

Si tratta di osservazioni acute, fini, invitanti, che offrono un margine ancora di azione all'operare critico più in termini quantitativi che qualitativi, per cogliere quale di questi elementi pur innegabili abbia maggiore o minore importanza nell'economia dell'insieme, nel complesso mondo di Bassani: proprio su tale avvio si potrà aggiungere qualche utile osservazione.

Anzi tutto, ritorniamo alla epigrafe tolta da Rimbaud. La analogia è evidente, ma analizzata con un poco di attenzione si rivela tutta fittizia. È chiaro che l'istintività con cui Rimbaud giunge al nulla riserva ancora a lui, avventuroso veggente, una totalità di vita che non si ripromette di certo il razionalismo di Limentani. La felicità-notte per Rimbaud è la natura assoluta, lo sregolamento immenso dei sensi, la libertà da ogni vincolo e da ogni condizionamento razionale, morale, sociale; per Limentani la felicità-morte è l'immobilità come blocco agli eventi, garanzia di sicurezza contro il mutamento che può esserti male e contro la noia che ti fa male. Quella noia che non nasce dal non saper che fare ma, piuttosto, da una sofferenza che ha distrutto per sempre la possibilità fisica e psicologica di gioire delle offerte della vita: una situazione per eccellenza antidannunziana, antidecadente e quindi antirimbaudiana. L'epigrafe rivela se si voglia la zona psicologicamente e culturalmente genetica del romanzo, ma poi l'opera ha preso la mano al suo autore ed è andata per vie proprie: che è sempre una buona garanzia quando si parla delle cose dell'arte. E Bassani medesimo ha accusato in sostanza questo processo quando, parlando non dell'*Airone* ma di tutta la sua opera, ha contrapposto i versi di *Te lucis ante* alla lirica e alle prose congeniali del suo noviziato decadente, sottolineando la necessità ad un certo momento per un autore di andar contro le proprie origini, contro se stesso, contro « il facile paradiso degli affetti primordiali », « il ritagliato paradiso del gusto e della cultura », le « scolorite fiamme » dei testi intrisi di letteratura, le « chimere dei letterati ». Il critico non disavveduto troverà invero in queste reazioni il modo polemico di inverarsi di un nuovo gusto e di una nuova cultura, congeniali, primordiali, affettivi quanto quelli precedenti, perché nessun artista gioca mai contro se stesso: ma, pur respinta la teoria dell'antitesi a favore di quella dell'evoluzione, che è poi la legge dei tempi lunghi della storia, trova necessario e prezioso il riconoscimento dello stacco, del piano diverso. Ora, è evidente che, sia pure con un suo pianto di protesta sommerso e desolato, l'arte di Bassani è stata posta ai suoi primi anni nella culla del decadentismo, se per decadentismo non si intenda, come vogliono alcuni con una categoria di buona utilizzazione storiografica, tutto il complesso fenomeno che segna la crisi di trapasso tra Ottocento e Duemila, ma solo l'avvio egotistico ed estetizzante di esso. I testi della sua cultura, da quelli importanti per suggestioni, e altri, Lorca, Montale, Esenin, Eliot, Rilke, a quelli importanti per analogia, Delfini, Cassola, Petroni, allora ai loro inizi, ci riportano a quella matrice; e ad essa ci riportano anche l'epigrafe di Rimbaud e le dichiarazioni di tipo autobiografico date dall'autore sulla genesi

de *L'airone*: «stavo attraversando una malattia mortale», erano cadute tutte «le ragioni che mi avevano fatto esistere». Ma sopra tutto si dia attenzione alla componente culturale, di forte rilievo per Bassani sin da quando nei versi delle *Storie di poveri amanti* scrisse parole suggerite dall'arte e dalle letture e dalle frequentazioni intellettuali piú che dalla realtà e dalla vita. Già in quelle prime stagioni e ancora nella componente originaria de *L'airone* i legami con certe zone del simbolismo, dell'esistenzialismo europeo e persino dell'ermetismo italiano risultano evidenti. Anche i facili e in sostanza equivoci accostamenti per via di usi linguistici disinvolti (i barbarismi contrapposti alle espressioni in dialetto) o per via di temi, a lontane ascendenze romantiche, dall'esaltazione della morte che è in Novalis e in D'Annunzio, dal suicidio di Jacopo Ortis a quello di Adolfo Romani e ai tormenti di Rubé, sulla linea Foscolo-Oriani-Borgese dunque, potrebbero avere un significato solo se rapportati, per anticipi o per epifanie, a questo diagramma. Edgardo Limentani è la tipica figura dell'incapace di vivere perché ha perduto ogni amore alla vita, perché una segreta malattia ha disseccato in lui le radici della vita: la sua malattia si rivela ben presto mortale per la superba coerenza sua di comportamento in ogni occasione che la giornata gli offre. Un moto di speranza, di desiderio, un'accensione improvvisa è ancora nel verde della sua gemma: ma subito la linfa manca, il ramo fatalmente insecchisce. Si alza presto per la sua giornata di caccia: ma già, seduto e stranito sul letto, «fu tentato di lasciar perdere, di non partire». Prende in mano il fucile, quando è giunto alla posta: e poi non tira piú un colpo. Vede una casa alla periferia di Codigoro, dove ha fatto sosta prima del ritorno ultimo, e tra sé pensa che in quella casa sarebbe bello abitare, poi si avvicina e la trova vuota e cadente, gli suscita orrore; i giocatori giocano nell'osteria, ed egli avverte che non può sedersi tra loro, che non c'è posto, come se fossero in un quadro; entra in una cappella, e il crocifisso gli appare un pezzo di legno male ridotto, e il giornale della parrocchia un vano sproloquio sul bene e sui gigli del campo. Ha il male nell'anima, se tocca un fiore lo incenerisce, come il demonio di Faust: soltanto, quel demonio impersona una legge della vita, lo spirito del male, mentre Limentani è tarato da una malattia che non è legge, ma caso patologico. Ogni fatto e ogni gesto, per lui, nella sua interpretazione tendenziosa e pessimistica, divengono male: la moglie gli parla dei campi perché vuol farsene effettivamente padrona e sorride all'amministratore perché ha una tresca con lui, la moglie del cugino Ulderico è gentile perché si dispone ad essere accomodante nel riceverlo, la cameriera Elsa non ha detto del suo arrivo come le aveva ordinato anche se a tavola è pronto il suo posto, l'oste ha le camere tutte affittate ma a Coppiette illegali, i bimbi sono odiosi, specie quando giocano, con quella persona non si può rimanere, è soffocante, la scala sembra un pozzo. Un crescendo di immagini che rivelano l'estrema coerenza del malato di mente nel creare e mitizzare i fantasmi del proprio mondo ossessivo.

Certo, se volessimo risalire alle origini, non saremmo mossi allo sdegno bensì alla pietà: e vien subito da pensare alle stranezze di Geo Jozs, nelle *Storie Ferraresi*, il reduce di guerra che i benpensanti ritengono un pazzo perché ricorda ancora quando tutti hanno dimenticato. L'ansia di troppi giorni, la sofferenza tragica e lunga, anche se nella memoria di Limentani non appaiono i fili dell'alta tensione e le baracche dei campi di concentramento, hanno provocato quel male oscuro ed egli non può che morirne. Tenta di vivere, si aggrappa alle cose, la caccia, il cugino, la chiesa, la famiglia, la figlia, la madre, e le cose non gli dicono più nulla. È morto prima di morire. Ma in questo romanzo in ispecie, e molte volte nella narrativa di Bassani, riandare alle cause non serve a pacificare, anzi eccita, ed è ora per noi un processo deviante, in un certo senso ingiustificato. È vero invece che queste sottili malattie d'anima, chi non badi alle cause, sono merce scontata per l'uomo moderno, che sa ormai come il segreto stesso della vita legghi la materia allo spirito, e come non si debba confondere il mistero con l'ignoranza, perché si tratta di due realtà senza legame. L'uomo comune dei nostri giorni non comprende come un proprietario di quattrocento ettari con un reddito di almeno venti milioni all'anno possa uccidersi per preoccupazioni economiche, e non trova insensato in questa situazione un miglioramento dei patti agrari che riconosca miglior tenore di vita ai vari braccianti, e non ritiene politicamente disastroso che essi lo chiedano, e non trova assurdo neppure il progetto di finanziamento chiesto ad una banca affinché la tenuta, attraverso le migliorie agricole, diventi perfettamente remunerativa. Discorsi di ogni giorno. Ed è ancora un mondo d'arcadia il mondo in cui un tarato come questo Limentani, insensibile e incapace di vivere a contatto con questa nuova realtà, girando per i campi tema soltanto di prendere qualche sassata. L'uomo dei nostri giorni non riesce poi neppure a capire come si possa essere tanto ingenui da credere che la morte sia immobilità e perfezione assoluta, che il corpo ridotto allo scheletro non possa più mutare (il fatto di cui Limentani si esalta), quando sa benissimo invece che bastano pochi secoli a trasformare uno scheletro in polvere. « Memento quia pulvis es et in pulvere reverteris »: Limentani l'ha dimenticato, e per ricordarselo bastava ripensasse con qualche maggiore umiltà alla biblica legge dei suoi padri. Non solo, anche quella polvere attraverso gli evi e i millenni non potrà restare inviolata ed immota, per i credenti tornerà alla vita il giorno della resurrezione della carne, per i non credenti ritornerà nel ciclo della materia. Quindi, dire che la morte è perfezione e immobilità è sostanzialmente una sciocchezza, pietosa forse per il narratore, ma non per il personaggio, che se ne esalta come di una verità ritrovata. Insomma, la vita è fatta di cose serie, di decisioni che attendono, e dalle quali dipende il destino, essere o non essere, sofferenza o pace, di milioni di creature: curiamo i casi patologici con tutto l'amore e in tutti i modi necessari, ma sarebbe poi tempo di non farne più gli eroi della nostra fantasia: i personaggi della letteratura

sono molte volte anormali ma sempre, da Francesca ad Andrea Sperelli, con loro intrinseche vitali ragioni. Limentani queste ragioni non le ha. Se poi egli rappresentasse una situazione simbolo, bisognerebbe aggiungere che il vecchio dramma della denuncia esistenziale ha ormai fatto il suo tempo, ed è altro aspetto di quel decadentismo di cui si è discusso. Se poi la storia confermasse ancora, in questa denuncia, valori di profezia, si tratterebbe sempre di un dato contingente da cui l'arte di Bassani non trae alcun vantaggio. Pertanto, se *L'airone* fosse soltanto la ripresa di uno psicologismo decadente sarebbe non un libro fallito ma un libro inutile: il che, nel campo dell'arte, significa il peggiore dei fallimenti. Di poco il discorso si sposterebbe d'altra parte se a quest'area decadente si desse l'appoggio del facile simbolo dell'airone. Facile simbolo: sia per le vistose ascendenze letterarie (Coleridge, Baudelaire, Melville, Conrad, Ibsen, il gallo cedrone di Montale, il gabbiano azzurro di Brignetti), sia per il parallelo scontato tra la situazione dell'uomo e quella del volatile, creature illuse di vivere ancor quando si è loro inferta una ferita che li condanna inesorabilmente alla morte, così che il loro vivere è soltanto un penoso strascinarsi, dietro l'illuso sbatter dell'ali, che lascia sul terreno un muto solco di sangue. Suggestiva e potente la raffigurazione ma, ancora una volta, non nuova. I simboli di Pascoli fanno più notizia, con quel loro brivido di mistero, con quella loro impalpabile e presente realtà (« orma sognata d'un volar di piume »). Questo gabbiano-simbolo desta compassione, ma lascia anche il senso di una realtà pesante, opaca, è un po' stupido e goffo – aggettivi dell'autore – nella fissità del suo sguardo, sembra rientrare nella consueta legge della natura che non è meno crudele quando chiede al nutrimento dell'uomo il sacrificio di un vitello o quando offre alla sua gola il sacrificio di un uccelletto, o alla sua boria il sacrificio di un airone che finirà impagliato. Il simbolo come tale, insomma, ne *L'airone* di Bassani, è consunto, non fa informazione, come direbbero i formalisti di Praga.

Invero, al lettore attento ben risulta che il decadentismo di Bassani è di natura più complessa di quanto non sembri a prima vista. È impregnato, anzi tutto, di quel senso del divenire che era già nella mossa analisi verghiana ma che si fece poi canone di poetica con il futurismo e filosofia dell'uomo con le correnti fenomenologiche: in tal modo che un tema lirico del romanzo non è la pietà della fine, ma la pietà della fine quando l'uomo è ancora illuso di vivere: l'airone che, ferito a morte, sbatte le ali e fugge segnando il terreno di sangue, ed è inutile quel suo illudersi di fuggire perché dovrà morir disanguato. Da questo punto di vista, i ragionamenti sciocchi di Limentani sulla intangibilità della morte che avevano suscitato la nostra ironia offrono invece uno spunto di suprema pietà, per la follia aggiunta alla morte, il fallimento anche dell'illusione. Ancor più, in sede storica e psicologica, la lode della morte nell'ebreo Bassani sarebbe allora da intendersi come gesto attivo di suprema pietà, un modo lirico e affettuoso per ridare illusione di vita ai milioni di correligionari che l'hanno perduta nello sterminio, piuttosto

che un condizionamento rigido derivato dal fatalismo e dall'immobilismo orientale in genere e semitico in particolare. Una pietà che denuncia, d'altra parte, come sempre nello scrittore e come già è stato detto, la crudeltà della vita, quella crudeltà così totale che induce Limentani al suo più tragico pensiero, persino a sperare che la figlia si possa presto dimenticare di lui: che è come spaccarsi il cuore due volte.

Anche, non si dovrà dimenticare la tecnica narrativa, che rivela la sapiente decantazione dei piani, con un costante intervento di processi di tipo cinematografico (la carrellata o lo zoom, quello che Bassani chiama il racconto ad imbuto) o di tipo teatrale (la scenografia degli interni e degli esterni, l'intrusione del dialogo in un romanzo che potrebbe essere soltanto un lungo monologo interiore). Infine, anche quel senso di tensione che tecnicamente viene ottenuto attraverso la stringente unità di spazio, tempo e vicenda (il romanzo si svolge in 24 ore, e si divide solo in 4 parti, la partenza, la caccia, la sosta a Codigoro, il ritorno), più che attraverso il linguaggio (questo è invece il gran dono di Pavese), alla maniera ancora di certo narrare montaliano (chi ha mai dimenticato il ronzo delle sfere preannuncio dell'ora che scocca?), perché le parole di Bassani sono nette, non sono taglienti. Vicenda in divenire, tecnica narrativa, tensione paesistica, sono già condizionamenti forti per un decadentismo che in Italia non fu se non tardo romantico, o simbolistico, o crepuscolare, o estetistico: ma un condizionamento particolare viene anche dal fatto – riscontrabile in analoghe situazioni della narrativa europea, in *Tonio Kröger* di Mann ad esempio – che la realtà è vista non deforme o malata, ma dietro l'invisibile-visibile presenza di un filtro, che può essere un vetro di casa o un cristallo di vetrina o un finestrino della carrozza di terza classe (Limentani davanti al negozio di caccia con gli animali impagliati, ora, e un tempo il paesaggio intravisto nella lirica *Verso Ferrara*). Una realtà che esiste ma in cui l'uomo non entra, perché qualcosa lo divide, che non si vede ma esiste: la situazione di solitudine di uomini irrelati, come si è detto, tipica del racconto *Gli occhiali d'oro* o di *Dietro la porta*, che è situazione di impronta decadente ma composta con materiale e con tono nuovi, dove l'irrazionalità è fredda come il vetro e la razionalità delle cose è intensa e colorita, tale da suscitare invidia o desiderio: che è situazione inversa rispetto al decadentismo di tradizione.

Ma in questo quadro complessivo e trattando del decadentismo di Bassani ecco ci è venuto necessario il termine di realtà, e già tutte le qualificazioni di esso ci riportavano a questo termine. Si dovrà dir subito infatti che anche per Bassani, secondo la più felice tradizione italiana, opera vigorosamente un ancoraggio naturalistico che ha le sue radici nel secondo Ottocento, nei decenni che videro la nascita postromantica della nazione italiana e il trionfo del verismo in letteratura, del positivismo nella scienza, quel «naturalismo atavico» di cui ha parlato la critica. Così non è mancato chi ha fatto il nome di Verga e di Flaubert, e noi vorremmo aggiungere quello di Stendhal, che

ci sembra non meno importante: e non si trascuri neppure il nome, avanzato così di sfuggita talora, di Pompeo Bettini. Ma di là dai nomi che potrebbero permettere accostamenti episodici e specifici, tutto l'impianto della sua narrativa risente della lezione naturalistica, e per l'attenzione volta alla psicologia malata (Capuana), e per la pietà verso i vinti (Verga), e per le speranze della loro lunga crudelissima agonia (ancora Verga), e per l'uso episodico del dialetto, e per l'uso ancora episodico della parola tecnica adatta alla cosa. Così nel romanzo, con la coerenza che hanno le vere prove dell'arte, tutta la realtà è come intrisa di stanchezza, di vecchiezza, di morte: le pagine di questa descrizione coerente e implacabile sono una nuova validissima prova, e vanno oltre l'esperienza di certo intimismo crepuscolare ben riscontrato dal Pullini in certe fasi antecedenti dello scrittore. Gli oggetti della camera in cui Limentani (è strano, ma noi non riusciremmo a chiamarlo Edgardo) si leva all'alba per la sua giornata fatale, con il vecchio armadio, i *passe-partout* stinti (i sopraffondi: ma il mediocre francesismo fa pur parte di quel mondo mediocre), lo specchio opaco, la vetrinetta mogano cristallo, corrispondono agli interni delle abitazioni o all'interno della trattoria, con quel senso di squallore paesano, di miseria non più economica ma ancora morale, e si rispecchiano nel paesaggio, i volti lividi delle borgate, la pianura nebbiosa, la valle di caccia. Né gli uomini sono diversi, il portinaio Romeo, la moglie Nives, l'oste Bellagamba, il cugino Ulderico, il fascista e l'industriale, la prostituta e l'ex partigiano, hanno tutti un loro intimo squallore, anche quando vivono intensa la loro vita non la vivono mai in pienezza di luce, come quel rosaio scosso dal vento che par si muova per una scarica elettrica, il moto nervoso di una oscura ferita: non sono più i quadri favolosi nella nostra memoria di Ferrara con i suoi sorrisi di ragazze e di sole, o quel lussureggiare di verde e di piante secolari, quasi in un'oasi affascinante e misteriosa, che era nel parco dei Finzi Contini. Su ogni realtà il naturalismo dello scrittore ha steso questa velatura di fondo che sa di polvere e di nebbia, di passato morto e di presente non vivo, con la stessa fedeltà impietosa e tenace con cui uno zoliano avrebbe potuto descrivere gli uomini e gli ambienti della provincia parigina. Tuttavia, anche l'impasto di questo naturalismo è complesso, e anche per precise ragioni storiche non può non essere rapportato al neorealismo nella cui atmosfera Bassani ha raggiunto la sua prima vera poetica di narratore, negli anni tra il 1945 e il 1952. Il discorso è complesso ed è già stato svolto ma alcune osservazioni di fondo si possono ancor fare. È vero che Bassani stesso non ebbe parole tenere per il neorealismo e che la corrente stessa non ebbe direzioni univoche, sia per ragioni interne (si pensi alla forza dirompente del realismo di Zavattini e al pericoloso scivolamento del racconto verso la cronaca), sia per le preponderanti pressioni esterne, sempre favorevoli ai giochi di tavolette dell'irrazionale: ma è anche vero che il minimo denominatore comune di uno sguardo volto alla realtà non più attraverso il velo alterante della memoria o della evocazione, sigilli tipici dell'età

precedente, e se mai soltanto attraverso l'alterazione del segno stilistico, sempre irrequieto in Bassani, è perfettamente documentabile quando si voglia stabilire un rapporto sostanziale tra il narratore, l'atmosfera e le aspirazioni più vigorose, non ancora tradite da interventi deviatori, del neorealismo italiano. La spia culturale potrà essere l'ammirazione per Soldati e la dedica a lui di un racconto chiave come *Gli occhiali d'oro*: Soldati, importante per il neorealismo di Bassani quanto Stendhal lo è per il suo naturalismo, perché non lo impaccia con le deformazioni di una poetica ma lo addestra con la sua lezione di calda concretezza. Detto questo, è evidente che sarebbe possibile stabilire accostamenti alla *école du regard*, ma anche subito per indicare lo stacco, perché le ascendenze del naturalismo di Bassani necessariamente lo inducevano a non annullarsi a nessuna condizione nel mare dell'oggettività. Ci sembra piuttosto che, a parte elementi diversi, ancora in questo romanzo a stagione neorealistica chiusa Bassani abbia saputo accogliere dal neorealismo una delle istanze più operanti e più valide: perché ne *L'airone* Limentani si uccide ma la realtà si salva. In queste pagine che sanno tanto programmaticamente di morte non è morto l'amore alle cose, a ciò che è per il solo fatto che è. Non si tratta soltanto della dimensione spaziale e del gioco prospettico di cui ha ben detto il Trombatore, o del lasciare che le cose parlino, secondo il suggerimento di Merleau Ponty: si tratta di realtà corpose e precisamente campite nel cerchio pur limitato della loro esistenza. Gli oggetti singoli, il paesaggio della pianura ferrarese, persino il riverbero dei fanali nella notte sulle case dei paesi deserti al passaggio della macchina, la curva che progressivamente si illumina. Non basta che quelle cose e quel paesaggio siano sgraditi a Limentani perché divengano sgraditi anche a noi: noi ne restiamo affascinati, perché con la loro realtà abbiamo un contatto immediato, di esperienza vitale. Potrebbe essere, questo splendido nitore di contorni dato alle cose grigie, anche un gioco psicologico, a rivelarci la visione dell'ultimo sguardo di un suicida che pur ama la vita, e prima di morire accarezza con l'occhio le cose che perderà: proposta intelligente e avallata da insigni precedenti letterari, ma che cade subito quando si pensi che Limentani non vive già più in questo stato psicologico, anzi è lui stesso ad osservare che le cose, se guardate da vicino e ad una ad una destano meraviglia, viste in distanza non valgono nulla: il che significa per l'appunto la distruzione anche di questo ultimo aggancio con la vita. Invece, quello sguardo alle cose, è l'unico dono che già ce ne aveva dato in precedenza esempi di qualità.

Il lungo amore alle cose a volte anche, come in questo caso, contro i programmi narrativi, è il grande dono lirico dello scrittore Bassani, quello che basta a farne uno degli scrittori che resteranno. Ma dicevo delle cose: invero tale atteggiamento proprio in questo romanzo — ed ecco la novità rispetto alla precedente narrativa di Bassani — opera anche sugli uomini. Gli uomini delle precedenti stagioni erano quelli della lunga notte del '43,



storia di individui travolti in un groviglio di eventi e dal dolore sentito come fato — l'ascendenza sarà naturalmente biblica piú che classica —, eseri la cui coscienza individuale non poteva o non sapeva entrare in rapporto con la società a sua volta troppo egoista e crudele, soffrendo dell'esclusione sino al fallimento supremo. Malnate, il chimico materialista, con i suoi discorsi di sano buon senso, ne *Il giardino dei Finzi Contini* era una ipotesi di realtà, non una realtà, ed era anche lui destinato a morire. Per vivere la loro vita lirica i personaggi di Bassani avevano bisogno di morire, ed erano in certo senso sempre degli eroi, dal dottor Fadigati ai Finzi Contini. Limentani è l'ultimo di questi eroi: ma un eroe senza piú ragioni etiche alla propria morte. E attorno a lui gli altri uomini si salvano. Limentani non è piú il nostro eroe, è il caso patologico che suscita pietà, ma la luce di simpatia dello scrittore cade, sia pure inconsapevolmente, su tanti altri personaggi: sull'asciuttezza un po' misteriosa e professionalmente così valida dell'ex partigiano Gavino, sull'affetto senza voli di Nives, sul buon senso di Ulderico, sulla sicurezza efficiente dell'oste Bellagamba, ex fascista che pensa al suo lavoro e che nessuno disturba piú. La vita è piú forte della morte, ognuno di questi personaggi ha saputo adattarsi alla propria situazione, caricarsi del proprio fardello di dolore e di fatica, e ora cammina ancora, con passo quasi convinto e sicuro: non ha rinunciato a camminare pur di non portarlo, come Limentani. Così di contro alla simbologia dell'airone, che appartiene alla zona genetica del romanzo di Bassani e alla sua formazione letteraria, si leva il paesaggio nitido di questa Ferrara vista di scorcio da un'auto che esce dal portone di una casa signorile e rientra poi a tarda notte, dopo una giornata di caccia, e il paesaggio aperto della pianura e della valle polesana, sfondo alla giornata attiva di questa umanità che ha chiuso tante ferite e, sia pure sacrificando molto o tutto dei propri ideali, ha ripreso a vivere. Quadro di un'Italia forse non molto pulita e forse non molto civile ma sostanzialmente sana che, proprio per la forza di questa sanità, può aspirare un giorno a farsi pulita e a farsi civile. Questo è il vero punto d'arrivo del romanzo, tanto lontano dalla sua zona genetica; e *L'Airone* avrebbe potuto benissimo per questo intitolarsi anche *La bassa*, con un termine di gergo per indicare la pianura che si distende al sud di una città, e le sue abitudini provinciali, e il suo odore di melma e di fieni. Il nostro scrittore, che si è definito felicemente una volta « specialista in Ferrara e dintorni » non ha abbandonato, come altri disse, con questo romanzo, le sue *Storie ferraresi*, ma le ha continuate spingendo lo sguardo nella pianura tra la sua città e il suo mare, ha completato il racconto, non l'ha chiuso o dimenticato. Sul piano del personaggio eroe, non ha cantato solo l'elegia dell'escluso o la denuncia dei persecutori, che era nel suo lirico moralismo di un tempo, ma anche la possibilità di un mondo diverso, che è nel suo moralismo di ora. Se si trasporti il discorso sul terreno delle implicazioni storiche, non ha cantato la fine del capi-

talismo agrario o tanto meno di quello industriale (la fine dorata della borghesia europea cara a Mann e ad altri) ma ha cantato soltanto la fine dell'individualismo malato, fantasticante, morboso, inconcludente, che aveva fatto letteratura con il grande decadentismo. Qualcuno, a dire il vero, potrebbe obiettare che le dichiarazioni dell'autore muovono in direzione completamente opposta. Una direzione parnassiana, ad esempio: «Soltanto se avvertivo la vita abbandonarmi, soltanto in questo caso potevo consentire a me stesso di volgere attorno, sulla scena del mondo, lo sguardo sereno, da artista, di una volta». O anche, in direzione simbolistica: «Ogni opera d'arte deve voler dire almeno due cose: una apparente e una riposta». Infine, in direzione tutta irrazionalistica: «In un mondo confuso, inutile, incomprendibile, ciò che è dato intendere, lo è soltanto per improvvisa rivelazione, per dono di una misteriosa grazia poetica». E ancora: «Non mi importa nulla di dare un quadro generale della nostra società. Vorrei poter scrivere qualcosa che si avvicinasse al lirismo e alla tensione narrativa dei *Malavoglia*, di *Senilità*, e soprattutto *The Scarlet Letter* di Hawthorne».

Ora, può riuscir utile sino ad un certo punto ricordare che dichiarazioni di questo genere sono, culturalmente, ormai vecchie di quasi un secolo, e non dicono assolutamente nulla di nuovo. Più utile può essere invece ricordare che identità tra poetica e poesia esiste a volte nell'autore, ma non nella realtà concreta dell'arte che è quella del momento fruitivo, dove la poesia prende anche strade diverse dalla poetica. Ma più garbato potrebbe essere ricordare il citatissimo esempio di Balzac, monarchico per le idee e populista per l'opera: della quale ascendenza anche Bassani non si vorrà certo offendere. Anche se, per coerenza con le sue dichiarazioni di poetica, dovrebbe dire che Balzac è scrittore illeggibile: un «bon mot» lanciato per l'appunto or è quasi un secolo dal decadente D'Annunzio. Invece, il neorealismo di Bassani, decadente solo alle origini come dicemmo, tende a divenire etico, sia pure con quelle situazioni sfumate di ambiguità che formano la ricchezza dello scrittore e che riflettono la ambiguità della situazione italiana proprio negli anni dopo la metà del secolo. Il discorso indiretto sociale che Barberi Squarotti con definizione tanto felice ha attribuito a Bassani non manca neppur qui: e neppur qui, di contro a quanto è apparso talvolta, il nostro scrittore manca al senso della storia. *L'airone* è un romanzo che rivela una temperie storica più e meglio che non un semplice romanzo di costume. Questa complessa situazione storica e culturale si riflette d'altra parte anche nella ricchezza degli esiti artistici. I tre momenti che si sono indicati come tipici nel narratore, quello naturalistico-psicologico, quello metafisico-lirico e quello moralistico, non solo nel romanzo si fondono e si compenetrano in un narrare plurimo ma unitario che fa trascorrere d'un fiato dalla prima all'ultima pagina, ma lievitano anche nei loro veri esiti poetici, la malinconia per il tempo che intride le cose e la vita, la pietà per la sofferenza ingiustificata e fatale come una malattia, la

gioia che nasce da quello sguardo volto alle cose e agli uomini, alle forme e ai modi, non piú fatali ma concreti, del loro esistere quotidiano. A *L'airone*, perché sia un capolavoro manca forse l'ampiezza epica di respiro che è in altri racconti di Bassani, o la poesia di Micol, con la sigillata coerenza della sua figura di ragazza dolce e capricciosa, con quelle improvvise velature di voce che calano sul suo ridere franco, quasi un presentimento del destino, e la favolosa memoria del suo parco e della sua giovinezza, che fanno grande *Il giardino dei Finzi Contini*. Ma si tratta sempre di un romanzo che fa testo, non solo per la storia di Bassani, anche per quella così vivace della nostra narrativa contemporanea.

ETTORE CACCIA

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

Per una bibliografia essenziale su Bassani: R. FRATTAROLO, *Giorgio Bassani*, in « Rassegna di cultura e vita scolastica », 1962, novembre-dicembre; bibliografia in « Libri e Riviste d'Italia », 1964, aprile, p. 623; infine la bibliografia raccolta a conclusione degli ultimi saggi dedicati a Bassani nella collana Marzorati: R. BERTACCHINI, *Giorgio Bassani*, in *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, 1969, vol. III, pp. 815-816 e nella collana « Il Castoro »: G. VARANINI, *Bassani*, Firenze, 1970.

Per i saggi cui si fa riferimento nel testo, in ordine di citazione: P. CITATI, *Una parete di vetro lo divide dal regno delle ombre*, « Il Giorno », 23, X, 1968; C. GARBOLI, *Quando l'airone chiude le ali*, « La Fiera letteraria », 31, X, 1968; C. MARABINI, *Gli Anni Sessanta narrativa e storia*, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 275 sgg.; R. BERTACCHINI, *Appunti sul semitismo di Bassani*, « Convivium », 1952, pp. 179-192, poi in *Figure e problemi di narrativa contemporanea*, Bologna 1960; W. PEDULLÀ, *L'airone esaurito*, « Avanti! », 2, XI, 1968; L. MONDO, *L'airone di Bassani*, 24, X, 1968; A. BEVILACQUA, *Edgaro inseguito dalla morte*, « Oggi », 14, XI, 1968; G. PAMPALONI, « Corriere della Sera », 20, X, 1968; G. PULLINI, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Padova 1965; G. BARBERI SQUAROTTI, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, 1965.

Per i giudizi letterari di Bassani e per la sua storia poetica, cfr.: G. BASSANI, *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, 1966. Per l'intervista su *L'airone* a Cancogni (*Perché ho scritto L'Airone*) cfr. « La Fiera letteraria », 11, XII, 1968. Sempre utile, inoltre: G. BASSANI, *Risposta ad un'inchiesta sul romanzo*, in *Saggi italiani 1959 scelti da Moravia e Zolla*, Milano 1960; *Domande a Giorgio Bassani*, in « L'Europa letteraria »; inoltre cfr. le interviste nel saggio citato dal VARANINI.

Per le singole opere, oltre ai lavori citati dal BERTACCHINI, *op. cit.*, si veda: F. VIRDIA, *Un nuovo volume di racconti di Bassani*, « La Fiera letteraria », 10, VI, 1956; E. MONTALE, *Racconti in costume*, « Il nuovo Corriere della Sera », 28, VI, 1956; G. BELLONCI, *I racconti di Bassani*, « Il Messaggero », 5, VII, 1956; C. VARESE, « Nuova Antologia », 1957, gennaio, pp. 121-123; G. BARBERI SQUAROTTI, *Nuova scheda per Bassani*, « Palatina », 1958, n. 5; V. VOLPINI, *Bassani, Gli occhiali d'oro*, « Il Popolo », 1958, 16 dicembre; E. MONTALE, *Vita e morte di Micol*, « Corriere della Sera », 1962, 28 febbraio; P. CIMATTI, *I Finzi-Contini: una storia d'amore*, « La Fiera letteraria », II, III, 1962; D. PORZIO, *Una ventata di poesia dal giardino di Bassani*, « Oggi », 22 febbraio 1962; P. CITATI, *Bassani cerca il cuore nascosto dei Finzi-Contini*, « Il Giorno », 1962, 21 febbraio; C. BO, *Il romanzo di Bassani*, « La Stampa », 1962, 14 febbraio; G.C. FERRETTI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, « Il Contemporaneo », 1962, marzo-aprile; R. GIOVANNINI, *I paesaggi dell'esilio*, « Il Giorno », 1963, 11 dicembre; L. GOMFIANTINI, *Nei versi di un decennio la preistoria di Bassani*, « Avanti! », 1964, 9 gennaio; B. PENTO, *L'alba ai vetri*, « La Fiera letteraria », 22, XII, 1963; G. PETRONI, *La poesia di Giorgio Bassani*, « La Fiera letteraria », 9, V, 1958; P. CITATI, *Dietro la porta muore l'infanzia*, « Il Giorno », 1964, 4 marzo; T. BONGIORNO, *Dietro la porta*, « La Fiera letteraria », 15, III, 1964; G. CANTAMESSA, *Gioventù inquieta*, « L'Italia », 1964, 11 marzo; L. BALDACCI, *Dietro la porta Bassani ha scoperto la vita*, « Epoca », 1964, 29 marzo; G. FERRATA, *Bassani dietro la porta*, « Rinascita », 1964, 11 aprile; P. MARLETTA, *Dietro la porta*, « Incidenza », 1964, giugno; F. AZZALI, *Bassani dietro la porta*, « Il Resto

del Carlino », 1963, 8 dicembre; V. DE MARTINIS S.J., *L'ultimo Bassani di «Dietro la porta»*, «Civiltà cattolica», 1964, 6 giugno; P. MILANO, *La porta socchiusa sulla vita*, «L'Espresso», 1964, 15 marzo; M. BONFANTINI, *Il nuovo romanzo di Giorgio Bassani*, «Corriere della Sera», 1964, 23 febbraio; C. STAJANO, *Bassani si è perso nel suo giardino?*, «Tempo», 1965, 6 ottobre; L. M. PERSONÈ, *Bassani: «Le parole preparate»*, «Il Gazzettino», 1966, 6, X, 1966; C. SALINARI, *Preludio e morte del realismo in Italia*, Napoli, 1967; P. VOZA, *Moralismo antiborghese nella narrativa «neoclassica» di Giorgio Bassani*, in «Trimestre», 1970, I, marzo, pp. 65-92.

Per *L'airone*, oltre agli articoli già citati: P. MILANO, *Resurrezione e morte di E. Limentani*, «L'Espresso», 1968, 10 novembre; A. SALA, *L'uomo, l'airone*, «Corriere d'informazione», 1968, 19-20 ottobre; M. RAGO, *In morte di un agrario*, in «L'Unità», 29, X, 1968; V. VOLPINI, *L'ultimo giorno di un uomo solitario*, in «L'Avvenire d'Italia», 3, XI, 1968; G. VIGORELLI, *Il volo basso dell'«Airone» di Bassani*, in «Tempo» (settimanale), 3, XI, 1968; G. FERRATA, *Bassani, «L'Airone» e l'uomo senza senso*, «Il Contemporaneo», 29, XI, 1968; C. TOSCANI, «*L'Airone di Bassani nel cielo del nostro inverno letterario*», in «Vita e pensiero», febbraio 1969; M. FORTI, *Bassani, Cattaneo*, «Il Bimestre», 1969; R. BERTACCHINI, «*L'Airone di Giorgio Bassani*», in «Persona», maggio 1969; G. DE RIENZO, *Bassani, L'airone*, «Vita e pensiero», 1969, marzo.

Sui «premi» di Bassani: E. CECCHI, *Il premio internazionale Veillon 1956 a Giorgio Bassani*, «La Rassegna», 1956, gennaio-marzo; «Corriere della Sera», 1956, 6 luglio; A. DRAGO, *Il premio Strega 1956 alle Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, in «Giornale d'Italia», 1956, 6 luglio; G. RUSSO, *Bassani ha vinto il premio Viareggio*, «Corriere della Sera», 26 agosto 1962. Nel 1969 Bassani ottenne il premio Campiello con *L'airone* e il premio internazionale Nelly Sachs per la sua opera complessiva.

Inoltre: S. PAUTASSO, *Introduzione a Bassani*, in «Itinerari», 1956, pp. 217 sgg.; G.C. FERRETTI, «Il Contemporaneo», 1958, aprile; V. VOLPINI, *Giorgio Bassani*, «L'Italia che scrive», 1959, febbraio; G. CUSATELLI, *Caratteri dell'opera narrativa di Giorgio Bassani*, «Palatina», 1961, ottobre-dicembre; G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano 1961; P.P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Milano, 1960; E. FALQUI, *Novecento letterario*, Firenze, 1961; M. CANCOGNI, *I rimorsi di Bassani*, «L'Espresso», 1962, 2 settembre; M. GUERRINI, *Bassani il semplice*, «Tempo», 1962, 21 aprile; M. BOSELLI, *Ambiguità di Bassani*, «Nuova Corrente», 1962, luglio-settembre; G. LUTI, *Narrativa italiana ecc.*, Firenze, 1964; L. COSTANZO, *L'uomo e la poesia di Giorgio Bassani*, «Il Baretto», 1964, novembre-dicembre; C. AMORUSO, *Involuzione di Bassani*, «Nuova Corrente», 1964, n. 32-33; M. CASSOLA, *Un nuovo Bassani*, «Nord e Sud», 1964, maggio; G. NASCIMBENI, «*Sono lo storico di quel passato*», «Corriere d'informazione», 1964, 26-27 febbraio; B. COLONEY, *Tematica e tecnica nei romanzi di Giorgio Bassani*, «Convivium», 1966, ottobre; M.T. ACERBI-S. FARÈ, *Cassola e Bassani. L'intimismo psicologistico*, «Aevum», 1966, gennaio-aprile; C. VARESE, *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna 1967. Tra i contributi recenti, importante: I. BALDELLI, *Variante di prosatori contemporanei. Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola*, Firenze 1965; V. VOLPINI, *Prosa e narrativa dei contemporanei dalla «Voce» all'avanguardia*, Roma 1967; E. SICILIANO, *Autobiografia letteraria*, Milano 1970. Si vedano anche le pagine di storia letteraria: G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma 1967; G. PAMPALONI in *Storia della letteratura italiana* a cura di E. CECCHI e N. SAPEGNO, Milano, Garzanti, vol. IX, 1969; si veda anche la voce «Bassani» nel *Dizionario Enciclopedico italiano*, Roma 1963, nel *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, Bari 1966, nel *Dizionario della letteratura mondiale del secolo XX*, Torino 1968, nel *Dizionario Universale della letteratura contemporanea*, Milano 1959. Infine: V. AMORUSO, *Le contraddizioni della realtà*, Bari 1968.

## L'ETICIZZAZIONE DELLA GUERRA

Nel 1960, l'U.N.E.S.C.O. incaricò un istituto internazionale di ricerche sulla pace di coordinare i lavori di un'ottantina di organismi occupati a elaborare una teoria generale della guerra, partendo dallo studio di tutti i conflitti internazionali. Questa teoria prese il nome di « polemologia », forse per essere più facilmente ammessa nel rango delle scienze.

Non abbiamo dubbi sulla legittimità di una fenomenologia della guerra; ma non ci sembrano legittime le sue ambizioni normative. Ci limiteremo a considerare l'esempio particolarmente istruttivo che ci offre il professore Kenneth E. Boulding nel suo progetto d'una « rete di stazioni per la raccolta di dati sulla sociosfera ». Persuaso che gli Stati si fanno la guerra perché privi di informazioni sicure, egli propone di installare, dovunque servano, delle « stazioni antiguerra con il compito di registrare tutti gli avvenimenti di ordine sociale, così da consentire di tracciare un quadro della situazione che si sostituirebbe alla guerra » in quanto questa appare un mezzo per verificare la realtà. Il prezzo di tale « rete » sarebbe un miliardo di dollari l'anno, mentre il « sistema della guerra » ne richiederebbe più di centoventi.

Occorre dissipare qui ogni illusione sulle possibilità attribuite alla scienza e alle sue applicazioni, di risolvere « il problema della guerra », o anche solo di porlo. Evidentemente non si tiene conto dell'insuperabile salto tra il carattere radicale dell'antagonismo degli Stati – fonte prima della guerra – e il criterio utilitario cui s'ispira la sociologia. Non ci sono mancate occasioni di sottolineare che « il problema della guerra », ossia il problema della soppressione di essa, non esiste per la scienza; tuttavia le incertezze su questo punto capitale permangono. Non considero affatto inutile lo sforzo di trattare la guerra con rigore scientifico: tale ricerca può dare alla politica dei suggerimenti preziosi. Respingo invece quanto vi è di non scientifico in questa pretesa « scienza della guerra », che vorrebbe proporre alla politica le sue soluzioni.

Solo la politica, in effetti, può prendere delle iniziative in una situazione determinata; spetta alla politica, e soltanto ad essa, qualificare determinati rapporti internazionali di pacifici o di bellicosi, sollevare insomma un problema per la cui soluzione farà ricorso a tecniche adeguate. E proprio

per rispondere ad una esigenza politica la scienza si presenta nella forma e coi caratteri della sociologia, cioè di un sistema di nozioni in cui si mescolano la conoscenza oggettiva e le aspirazioni di un particolare ambiente sociale.

La sociologia, in quanto si presenta come scienza, anzi come la piú generale delle scienze, deve considerare i fatti sociali alla stregua dei fenomeni della natura. Però i suoi concetti, le leggi ch'essa determina, non reggono alla pressione delle contraddizioni esistenti fra i loro contenuti. Ciò non impedisce che si stimi la sociologia come lo strumento scientifico capace di risolvere un gran numero di questioni che la società moderna si pone e che richiedono una tecnica d'informazione assai elaborata; nel passato, ai capi bastavano invece poche notizie ottenute piú o meno direttamente, l'esperienza, l'intuizione ed il buon senso. Così si può capire come la sociologia e le sue scienze ausiliarie abbiano trovato negli Stati Uniti il terreno piú adatto al loro sviluppo. Il quale, però, per quanto avanzato, non permetterà loro di darsi i propri problemi, poiché questi saranno sempre « l'invenzione » della morale. Il tecnocratismo e le illusioni della sociologia nascono dal disconoscimento della loro origine etico-politica.

La sociologia dunque si interroga sul problema della guerra come sugli altri. Tale problema trascende il piano concreto nel quale essa agisce, cioè quello di una società effettiva, così come trascende il piano di una impossibile società di Stati. Ciò appare nettamente nel progetto del professor Boulding, concepito evidentemente in funzione della politica estera degli Stati Uniti e dei loro alleati, per i quali la pace s'identifica con i trattati in vigore e concide con ciò che in questo momento rappresenta per essi la sicurezza e la potenza. In realtà, questo progetto è posto al servizio della politica dello *statu quo* e non potrebbe quindi avere, ad esempio, per la Cina, lo stesso valore che per gli Stati Uniti. In altre parole, i dati raccolti dal « sistema antiguerra » non potrebbero essere interpretati allo stesso modo da tutti gli Stati. Al contrario, presso alcuni essi alimenteranno la volontà di pace, mentre fomenteranno la volontà di guerra presso altri.

Il progetto in questione presuppone l'esistenza di una « sociosfera » internazionale, ossia di un campo sociale omogeneo su scala mondiale. Orbene, simile campo non esiste, perché non esiste società universale. A ben considerarlo, esso postula per di piú una realtà sostanzialmente pacifica, il che toglie ogni valore alla sua promessa di una vittoria sulla guerra o sulla minaccia di guerra. Ciò discende evidentemente dal fatto che la guerra vi è concepita come mezzo di « verifica della realtà », mentre essa è essenzialmente l'espressione di un antagonismo radicale. Una volta riconosciuto questo fatto, si comprende facilmente perché l'umanità non arrivi a realizzare il « sistema antiguerra » che le permetterebbe di fare l'economia dei centoventi miliardi di dollari, e perché gli Stati non siano disposti a fornirgli le informazioni ch'esso chiede. Anche se ammettessimo ch'esso possa

contribuire a mettere « fuori legge » la guerra, creando un dispositivo abbastanza forte per tenere in iscacco, per un certo tempo, gli interessi di alcuni Stati opposti all'attuale equilibrio di potenza, è però da escludersi che possa servire a mettere la guerra « fuori della storia », che è il vero problema della guerra, alla cui soluzione mira la politica della cultura, come abbiamo altrove affermato<sup>1)</sup> e come ora ci proponiamo di mostrare più ampiamente.

« Il problema della guerra » si è rivelato nel suo significato morale dopo l'ultima guerra mondiale. Fino a quel tempo, la guerra appariva generalmente quale un avvenimento inerente alla natura delle cose, una fatalità talvolta desiderabile, talvolta deplorabile, da cui però conveniva sempre cercar di uscire con il minimo di danno o il massimo di profitto. Non ci si era mai posto il « problema della guerra » nel senso che questa espressione ha oggi assunto e che noi qui le attribuiamo. Non in questo modo, Kant, per esempio lo ha considerato nel suo trattato *Sulla pace perpetua*: la soluzione che egli propone è un accordo interstatale del tipo di quelli che sono alla base della Società delle Nazioni o dell'O.N.U. Ai suoi tempi non esisteva la reale possibilità di rifiutare in maniera assoluta la guerra, non più del resto che durante i due secoli successivi, perché non erano ancora create le condizioni che permettono di trasferire la guerra, nella sua essenza, sul piano morale. I conflitti si succedevano provocando talvolta conseguenze gravissime, ma non tali da minacciare l'esistenza dell'umanità; erano sempre — oserei dire — a misura dell'uomo. Ci si limitava quindi a esaminare le cause di ogni conflitto, a prevedere lo svolgimento di esso al fine di ricavarne delle indicazioni utili. La pace era considerata la conclusione della guerra e insieme un criterio per giudicarne i risultati. Si coglievano nella pace i fermenti della guerra, e nella guerra i tratti che prefiguravano la pace. Gli studi sulla guerra hanno sempre avuto — e non poteva essere altrimenti — un valore empirico, che dipendeva dall'ampiezza e dall'esattezza delle analisi. Queste rimanevano in ogni caso inadeguate, come veniva più o meno rapidamente a dimostrarlo la nuova guerra.

Solo nel nostro tempo, e in modo particolarmente chiaro dopo l'invenzione delle armi nucleari, la guerra è apparsa più che un evento naturale, come spesso veniva giudicato, dovuto a cause che sfuggivano al controllo dell'uomo, un fatto dell'uomo, di cui l'uomo doveva assumere la responsabilità, e ciò non in quanto membro di una società determinata, ma in ragione della sua umanità. Di fronte alla minaccia dell'annientamento della specie umana, o almeno di tutto ciò che ne costituisce il valore, l'uomo si è visto messo in questione nella sua essenza. Da quel momento la guerra diventa oggetto di un problema morale. Non è più semplicemente un con-

<sup>1)</sup> Cfr. UMBERTO CAMPAGNOLO, *La Paix, une idée révolutionnaire*, Venezia, 1968.

flitto armato tra popoli, reso inevitabile da un radicale difetto della ragione, come pensavano gli antichi; non è piú un avvenimento che occorre conoscere per stabilire il miglior modo di reagirvi, come si fa per le inondazioni, i terremoti o la carestia. Sono sempre piú numerosi coloro che pensano ch'essa è la conseguenza di un ordine di cose creato dagli uomini, i quali pertanto hanno il potere di creare un ordine differente. Non per caso l'invenzione delle armi nucleari coincide con la ricerca affannosa della via da percorrere per evitare il rischio del loro impiego. Cosí l'opposizione alla guerra acquista ampiezza e coerenza, e ciò grazie alla moltiplicazione degli scambi d'idee, dei contatti tra gli uomini, e soprattutto grazie al fatto che alla base dell'opposizione alla guerra non vi è piú un umanitarismo sentimentale o un calcolo utilitaristico, ma un'autentica esigenza morale. La volontà di sopprimere la guerra è presente in ogni azione creatrice che si manifesta in seno alla crisi attuale. La lotta contro la guerra non consiste nel dire *no* a ogni singolo conflitto, ma nel dire *sí* alla società che renderà tutti i conflitti impossibili. Si tratta di costruire questa nuova società, e non di abbattere la presente, provocando un vuoto assurdo e catastrofico, mentre la dialettica della storia vuole che la vecchia scompaia quando la nuova è già nata.

A colui che guardi il mondo attraverso la consapevolezza di questa dialettica, il dovere di sottrarre al caso l'evoluzione della crisi s'impone con tutto il rigore delle sue ragioni. Colui che sa che la storia è la realtà stessa del pensiero umano riconoscerà spontaneamente la necessità di una volontà illuminata, capace di dominare lo sviluppo della crisi e d'impedire che la violenza delle forze irreconciliabili distrugga l'opera dell'umanità prima che l'ordine cui tende la rivoluzione in atto sia pronto a riceverne il retaggio. Colui che non s'illude sulla possibilità per la scienza di sostituirsi alla politica, che non prende per fatti i suoi sogni, che non vuole essere semplice spettatore per tirare le sue conclusioni a sipario abbassato, quello si renderà conto che proprio nel porre e nel cercare di risolvere il problema della guerra l'uomo affronta oggi la storia, vale a dire propriamente la fa.

Contro ogni taccia di utopia, la politica della cultura s'identifica con la filosofia in quanto questa venga intesa quale noi l'intendiamo, come l'azione cosciente di tutte le sue implicazioni. Cosí intesa, la filosofia soddisfa l'esigenza di assoluto presente nel pensiero, eliminando ogni dubbio circa le ragioni essenziali dell'impresa che diventa pertanto oggetto di un imperativo morale. La riflessione filosofica mostra che la crisi è incominciata nel momento in cui gli uomini hanno capito che l'ordine esistente impediva loro di trovare una forma sociale rispondente alle loro aspirazioni piú profonde. È certamente la mancanza di un ordine conforme a tali aspirazioni la causa del profondo malessere che prova l'uomo d'oggi e che si esprime in molti modi e specialmente nelle agitazioni, nelle pro-



teste e nelle contestazioni piú o meno globali, e negli sforzi continui che si vengono facendo per soddisfare i nuovi e incalzanti bisogni.

Il fatto che la guerra, finora considerata oggetto di una decisione insindacabile dello Stato, sancita dal cosiddetto *jus ad bellum*, possa, anzi debba, essere oggi assunta nella coscienza di ciascun uomo quale problema morale, questo fatto ha evidentemente un significato rivoluzionario di cui è certo difficile prevedere gli sviluppi particolari, ma non l'esito finale. Alla luce di un tal significato, la soluzione del problema della guerra cessa di essere l'utopia che essa appare se intesa come la conciliazione degli opposti interessi degli Stati; infatti, essa consiste nel fatto che i popoli prendono coscienza di poter creare un ordine di diritto universale, che renderà caduche le attuali strutture internazionali, origine essenziale della guerra. Se l'unità dei popoli dipendesse da un accordo o dal consenso di tutti gli uomini a un progetto di costituzione mondiale, sarebbe certamente follia sperare in essa. Ma ove ci si renda conto che il progresso e l'esistenza stessa del genere umano ne rivelano la necessità storica, essa diviene il fine immediato di tutte le azioni degli uomini, in quanto queste mirano a conservare la vita e a creare le condizioni per l'appagamento delle sue aspirazioni. Quella che noi chiamiamo la politica della cultura ha appunto il compito di rendere gli uomini coscienti della loro responsabilità morale riguardo a quello che dobbiamo ancora chiamare il fenomeno della guerra.

Giova precisare che a trasformare il problema che è tuttora « delle guerre » e non « della guerra », in un imperativo morale, hanno contribuito in misura decisiva la scienza e la tecnica, procurando agli uomini i mezzi per stabilire tra loro dei rapporti di comunicazione e di collaborazione su scala mondiale. Le nuove forze dell'esistenza umana hanno suscitato la tensione fra l'ordine sociale in vigore e l'ordine sociale in divenire, e così hanno creato quel potenziale politico che è attuato dalla politica della cultura, questa traducendosi nell'opera creatrice del mondo di domani a partire dal mondo di oggi. Non occorre qui commentare il carattere dialettico di questo potenziale. Esso è il risultato dell'affrontarsi, ancora abbastanza impreciso in ognuno dei suoi elementi, degli Stati (specie al momento in cui preparano una guerra senza sospettare che così minano le proprie fondamenta) con i popoli che vivono nel sistema internazionale e che spesso si illudono di poter risolvere il problema della guerra eliminando le tensioni che sono, per gli Stati, delle ragioni di guerra. L'aspirazione alla soluzione radicale del problema della guerra è una volontà politica che si afferma via via che i popoli comprendono che gli ostacoli insormontabili al raggiungimento dei loro ideali di libertà e di giustizia sono le conseguenze della minaccia della guerra. Per la politica della cultura nulla è quindi meno realistico del realismo di coloro che sperano di risolvere i massimi problemi del nostro tempo mediante correzioni e riforme dell'ordine in vigore e niente è meno utopistico dell'utopia di coloro che ve-

dono nella creazione dell'ordine nuovo l'adempimento della legge morale.

Nella prospettiva della politica della cultura, la guerra viene considerata solo negativamente, in quanto giustifica il progetto di un diritto unico per tutti i popoli. Ma l'effettuazione di tale progetto si presenta invece in una forma assolutamente positiva, la forma di un'azione politica il cui fine è appunto di istituire la società umana universale. Pertanto, il suo compito non ha nulla in comune con il pacifismo, né con quello che invoca la saggezza dei governi né con quello che predica la non-violenza. La politica della cultura è, prima di tutto, politica: il che vuol dire che la cultura stessa è politica; il diritto che essa mira a istituire implica la fine del pluralismo giuridico esistente. Ma abbiamo spesso denunciato l'assurdità di un'azione degli Stati contro la guerra. La politica della cultura, risalendo alla fonte di ogni diritto, ossia alla volontà che traduce l'esigenza morale in una norma positiva, si rivolge direttamente agli uomini. Il compito le è reso più facile dalla penetrazione nelle coscienze, contro ogni sorta di opposizione e di contrasti, dei principi della democrazia. Non è qui il luogo di giustificare ampiamente questa affermazione; si può, credo, senz'altro accettarla in via di massima, ove si pensi al valore morale della democrazia e alla forza politica che ne deriva. D'altronde, noi sappiamo che la morale non è altro che la politica in quanto prepara il futuro. Dicendo: «la verità vincerà», non si vuol dire altra cosa. Con un unico atto, l'uomo prende coscienza della sua responsabilità nei confronti della guerra, del suo potere di risolvere il problema che essa pone e del suo dovere di ricercarne la soluzione. In quel medesimo atto, l'universalità del diritto fa il suo ingresso nella storia. Se la politica della cultura può essere detta utopia, è perché l'utopia è la matrice della storia. Che cosa potrebbe provare il nostro realismo meglio del paradosso di certi Stati che si dichiarano disposti a limitare la loro sovranità? Codesto atteggiamento, che da Jean Bodin in poi è stato considerato assolutamente incompatibile con il concetto stesso di Stato, trova apparentemente sempre più larga accoglienza, ma tale accoglienza è puramente formale, verbale. Tuttavia il gesto non costituisce meno un significativo omaggio alla verità.

Mi rendo conto che è estremamente difficile abbandonare un'idea che è servita a foggiare il mondo in cui viviamo e che non ha ancora esaurito la sua funzione storica. Non c'è dubbio che la necessità di sopprimere la guerra è lungi ancora dall'essere riconosciuta quanto occorrerebbe per far scaturire le forze capaci di raggiungere questo fine. Ma se noi pensiamo che, nel corso dei secoli, l'uomo ha dovuto sovente affrontare il problema di creare nuove forme di società (di cui lo Stato nazionale è senza dubbio la più importante), il compito che ci assegna la politica della cultura non ci sorprenderà. Le società politiche del passato si proponevano degli obiettivi più limitati, ma molto più ristretta era la possibilità della loro azione. Ciò che importa è di riconoscere che si tratta di una necessità. Altrimenti, la

promessa contenuta nelle meravigliose conquiste dello spirito umano non sarebbe che puro inganno, e le conquiste stesse, e perfino l'uomo, sarebbero solo uno strumento dell'antagonismo mortale degli Stati.

Mi sia permesso di citare, per concludere, il seguente passo, tratto dal mio saggio *La paix, une idée révolutionnaire*: «La dottrina della politica della cultura è in sostanza la dimostrazione della tesi rivoluzionaria che attribuisce ai popoli la responsabilità della *pace che non ha per alternativa la guerra*. Essa mostra in modo concreto che il pensiero rinnova senza tregua il diritto affinché l'uomo si riconosca sempre più perfettamente in esso. Così la nascita di un ordine giuridico applicabile a tutti gli uomini appare come la condizione necessaria perché la solidarietà umana – che l'arte, la filosofia e la scienza testimoniano – divenga la realtà della storia. Ci sarà sempre qualcuno che dubiterà di questa testimonianza. Noi lo inviteremo a riflettere sulla conseguenza del rifiuto della solidarietà umana, il rifiuto che per ciascun uomo significa una vita priva di senso, assurda, disperata. Per colui che non scorge la solidarietà umana nella struttura del pensiero, né vede che essa è la condizione di ogni valore ad onta degli insulti che la colpiscono e che sembrano rinnegarla ad ogni istante, per colui l'umanità vive oggi una «tragedia collettiva» (Camus). Ciò dovrebbe significare che l'ora dell'estrema catastrofe è giunta; invece a questa affermazione segue inattesa l'esortazione che gli uomini devono continuare «il lungo dialogo», quel dialogo che dovrà e potrà secondo il nostro concetto, gettare le basi della società futura in cui la solidarietà umana diverrà tangibile.

UMBERTO CAMPAGNOLO

## NOTE SU «CAL Y CANTO» DI RAFAEL ALBERTI

*Cal y canto*<sup>1)</sup> viene considerato il libro dell'«homenaje» a Góngora, e Alberti stesso ammette l'impronta gongorina:

Su marca más visible quedó, sobre todo, en Gerardo Diego y en mí (AP 257);

ma precisa:

El contagio gongorino fue, además de deliberado, pasajero. No pasó casi del año del homenaje (AP 256).

Questo contagio, e lo stesso omaggio tributato al poeta cordovese nel tricentenario della morte, sono indice di tendenze presenti non solo in Alberti ma in tutto il gruppo che viene definito «generazione del '27»: ribellione agli schemi tradizionali imposti da secoli di «accademicismo», ricerca di valori nuovi e diversi anche nel passato; e d'altra parte volontà di un maggiore rigore metrico e sintattico in cui inquadrare la propria produzione diluita dal «popolarismo»: <sup>2)</sup>

Ya el poema breve, rítmico, de corte musical me producía cansancio. Era como un limón exprimido del todo, difícil de sacarle un jugo diferente... (AP 239).

Era necessario costruirsi un nuovo linguaggio, tentare nuove esperienze anche in campo formale, e Góngora, il Góngora «príncipe de tinieblas» del *Poli-femo* e delle *Soledades*, diviene un mezzo e un esempio.

Il titolo primitivo di *Cal y canto*, suggerito questo da José Bergamín, era *Pasión y forma*, riflesso delle nuove esigenze e delle nuove preoccupazioni formali:

Aquel temblor de alma de mis canciones lo iba a meter como en un cofre de cristal de roca, en una blanca y dura urna, aunque transparente. Sometería el verso métrico a las presiones — y precisiones — más altas. Perseguiría como un loco la belleza idiomática... (AP 239).

Questo era il problema iniziale di *Cal y canto*; in seguito altre esperienze e altre necessità si faranno largo in questo stesso libro.

Alberti non era nuovo al verso «de arte mayor», né alla disciplina metrica: *Marinero en tierra*, il suo primo libro — primo, ma non giovanile, perché Alberti è sin dall'inizio un poeta senza esitazioni — comincia con un prologo in terzine di endecasillabi; seguono tre sonetti in alessandrini e sei in endecasillabi. Il prologo, *Sueño del marinero*, ci dà qualche anticipo, non soltanto metrico, di *Cal y canto*: il contrasto tra mondo polare e mondo tropicale,<sup>3)</sup> il tema dei «gélidos desposorios submarinos» che tornerà, negato, nel *Sueño de las tres sirenas*, e quello del corpo dell'aurora galleggiante sul mare, che poi ritroveremo — morto — in *Oso de mar y de tierra*; assieme a alcuni «cultismos» come «alba urna» o «álgida melena». Non credo però vi fosse ancora un'influenza, o piuttosto una preoccupazione gongorina in Alberti, anche se nell'ultimo di questa serie di sonetti, dedicato a Catalina de Alberti, troviamo un caratteristico tratto del cordovese — «nieve roja»<sup>4)</sup> — e malgrado Catalina venga definita «honor de la estirpe gongorina» e «honor de los claveles gongorinos» (PC 30), allusioni che hanno qui valore di connotazione ambientale, dato che Catalina era «sbocciata» nella pianura di Cordova. Ci sembra invece di percepire in questa prima parte di *Marinero en tierra* qualche vaga eco del modernismo (nei tre sonetti in alessandrini) o del simbolismo,<sup>5)</sup> però di un simbolismo già filtrato attraverso l'esperienza di Juan Ramón Jiménez:

¿Quién rompió las doradas vidrieras  
del crepúsculo?...

(PC 26)

L'endecasillabo, come l'alessandrino, verrà subito abbandonato da Alberti (in *Marinero en tierra* troviamo ancora solo i tre sonetti di *Triduo de alba*) sino a *Cal y canto* e al cosiddetto periodo gongorino.

A questi metri tornerà Alberti in *Cal y canto*: la prima parte (*Cal y canto* è diviso in otto parti) comprende infatti quattro sonetti in endecasillabi, con rima ABBA - ABBA - CDE - CDE i primi tre e CDC - DCD l'ultimo, assai diversi come contenuto uno dall'altro; a questa seguono undici composizioni più lunghe in terzine di endecasillabi, tutte (tranne la I e la III parte di *Romeo y Julieta*, prive di rima) con rime alternate generalmente secondo lo schema ABA - CBC - DED ... e in due casi (*La Sirena*, I parte di *El arquero y la sirena*, e *El sueño de las tres sirenas*) ABA - BCB - CDC ...; tre di queste poesie (*El arquero y la sirena*, *Narciso* e *Romeo y Julieta*) sono divise in due (la prima, incompleta) e in tre parti. Due poesie terminano con un endecasillabo separato (*El sueño de las tres sirenas* e *Romeo y Julieta*). Seguono cinque «romances», con assonanza irregolare, i cui versi — ottonari — sono però così divisi: tre strofe di 10, più una strofa di 4 versi, il primo; tre strofe

di 8 versi, il secondo, il quarto e il quinto; sei strofe di 4 versi, il terzo. In questa parte si inserirà più tardi *Claroscuro*, senza rima, primo esperimento di strofa irregolare composta di versi di 7 e 11 sillabe<sup>6)</sup> sull'esempio della silva gongorina — in cui il settenario separato è una sorta di « estribillo » (« Socorro, luz, socorro ») — che porterà al verso apparentemente libero delle prime poesie di *Sobre los ángeles*. Al centro del libro, la *Soledad tercera*, « parafrasi gongorina incompleta », scritta, come le *Soledades* di Góngora, in silve composte liberamente di endecasillabi e eptasillabi raggruppati in lasse di lunghezza variabile (da cinque a diciassette versi) che, come la silva gongorina, rimano liberamente; la prima lassa ad esempio si presenta così: ABCADBAACEEC; mentre nel *Coro* delle ninfe la rima segue uno schema più preciso: ABBA - ADDCC ...<sup>7)</sup>

Abbiamo nella quinta parte tre brevi poesie composte da tre strofe la prima e la seconda, e quattro l'ultima, di quattro versi, rispettivamente: 2 endecasillabi, 1 settenario, 1 endecasillabo (rimati ABAB - CDDC - EFEF) la prima; endecasillabi e settenari alternati, la seconda; 3 endecasillabi seguiti da 1 settenario, la terza (entrambe per la rima seguono lo schema ABBA - CDDC ...).

In *Venus en ascensor*, che inizia la sesta parte del libro, alla strofa composta di versi di 7 e 11 sillabe si aggiunge l'alessandrino, che Proll<sup>8)</sup> dice non esser mai stato ben maneggiato come qui, che non comporta però una gran variazione metrica, essendo scindibile in due eptasillabi: l'alessandrino serve per introdurre la breve scenetta satirica descritta nella strofa di quattro versi alternati (11 7 11 7); la rima si presenta con questo schema: ABAB - BCDCD - DEFEF - F...

Nella sesta parte troviamo altri tre « romances »; il primo (*Mi entierro*) è diviso in due strofe di 12 ottonari, il secondo in nove strofe di 4 versi. Nel primo e nel quarto « romance » vi è un'ulteriore divisione costituita dagli inserti in corsivo, come già nelle terzine di *Romeo y Julieta* dove, come in *Don Homero y doña Ermelinda*, il corsivo presenta gli avvenimenti esterni all'azione principale, mentre in *Mi entierro* il corsivo, tra parentesi, indica il « parlato ». Questi tre « romances » sono intercalati da due poesie brevi composte liberamente di versi di 8, 4, 2 e 1 sillaba;<sup>9)</sup> troviamo poi di nuovo una poesia, *Asesinato y suicidio*, che conta quattro strofe di quattro versi in cui si alternano endecasillabi e settenari, che è l'unica di questo gruppo in cui riappare la rima sullo stesso modello della seconda e terza poesia della V parte; e infine *El tranquilo* in versi di 8, 4 e 2 sillabe.<sup>10)</sup>

La settima parte, in cui non appare più la rima, è caratterizzata da ancor più liberi esperimenti metrici che condurranno direttamente alla frase spezzata di *Sobre los ángeles*: con *Miss X* ci sembra di trovarci davanti a versi liberi,<sup>11)</sup> ma scopriamo presto che all'origine sta sempre il gioco dell'endecasillabo e il settenario della silva: infatti se sommiamo le sillabe dei versi

più brevi, il risultato sarà sette o undici, per cui anche se il ritmo appare frammentato in versi di 3, 2 o 1 sillaba (« A ver / Al fin / Qué »), o se ad esempio, al verso di cinque non succede immediatamente quello di sei sillabe, o a quello di quattro uno di tre, il risultato sarà sempre quello di un ben preciso movimento ritmico sottomesso ancora a uno schema metrico tradizionale.

In *Nadadora*, che segue immediatamente *Miss X*, le cose si complicano con l'introduzione dell'ottonario e del dodecasillabo;<sup>12)</sup> il ritmo viene sottoposto a bruschi cambiamenti, attutiti però dal verso di quattro sillabe che può partecipare sia del « sistema 11 - 7 » che di quello, proveniente forse dall'ottonario del « romance », « 12 - 8 » (rompe ulteriormente il ritmo l'unico verso di nove sillabe « arzobispos y cardenales »). Questo nuovo esperimento metrico, anche se sempre riportabile a uno schema classico, costituisce, forse proprio con questo integrarsi dei due « sistemi », quello che ha origine dalla « silva » e quello della poesia popolare del « romance », la rottura che porterà poi, in *Sobre los ángeles*, gradualmente, ma con sempre maggior libertà, al verso libero e alla fine al versicolo biblico che tornerà in *Sermones y moradas* e nella successiva poesia di Alberti.

La terza delle « odi sportive » della settima parte, *Platko*, è composta essenzialmente di eptasillabi e alessandrini, interrotti da tre endecasillabi, quattro versetti di quattro sillabe e uno di due, in strofe irregolari che variano da uno a dieci versi. Praticamente si potrebbe considerare *Platko* una composizione in alessandrini (o in eptasillabi) però usati con una scioltezza tale da dar l'impressione della più grande libertà metrica. Per l'ultima lunga poesia incompleta, *Carta abierta*, Alberti tornerà, anche per concludere il ciclo, all'endecasillabo iniziale, questa volta in quartine, ma liberato dalla costrizione della rima.

*Cal y canto*, come si vede, può venir diviso in due parti: la prima, composta in endecasillabi (sonetti e terzine), più cinque « romances » e la *Soledad tercera*, rappresenta, per così dire, la parte classica, « sotto il segno di Góngora »;<sup>13)</sup> mentre la seconda, metricamente assai più variata, cui fa capo la *Carta abierta*, rappresenta la parte moderna o sperimentale.

« Sotto il segno di Góngora » Alberti si impone una nuova disciplina lessicale e sintattica: per cercare di analizzare questo aspetto di *Cal y canto* mi servirò di alcuni degli studi gongorini di Dámaso Alonso, soprattutto quelli scritti o pubblicati nell'anno del centenario e che probabilmente lo stesso Alberti conosceva quando compose questo libro: mi riferisco a *La lengua poética di Góngora*,<sup>14)</sup> che ottenne il Premio Nacional de Literatura nel 1927, e altri scritti riuniti sotto il titolo *Estudios y ensayos gongorinos*.<sup>15)</sup>

« Alberti es... el único poeta actual en el que se puede rastrear -en alguna rara ocasión- una verdadera huella gongorina... ».<sup>16)</sup>

Non tanto rare nelle prime due parti di *Cal y canto*, senza contare la « Parafraasi gongorina », le tracce di Góngora nel linguaggio e nella sintassi albertiana, difficili da snidare perché Alberti si appropria di un certo lessico e di certe costruzioni sintattiche e stilistiche per arrivare a risultati assolutamente personali. Al lessico di Góngora Alberti ricorre per effetti di nitidezza e di preziosità; lessico che in certo modo data la lingua di *Cal y canto*.

Tra i « cultismos »<sup>17)</sup> gongorini — usati con la massima frequenza nella *Soledad tercera* — Alberti sembra dare la preferenza, come lo stesso Góngora, ai proparossitoni:

El cultismo tiene, además, un valor externo fonético en el verso. Él presta su cohesión maravillosa al endecasílabo gongorino, él facilita, con su frecuencia en esdrújulos frente a las graves del castellano, una musical alternancia de acentuación, y cuando recibe el acento rítmico, refuerza la expresión de todo el verso.<sup>18)</sup>

Alberti ha infatti ben imparato la lezione di Góngora (e di Alonso) e usa « cultismos esdrújulos » per ottenere effetti sonori o di colore « gongorini »<sup>19)</sup> del tipo « líquido mármol », « nácares de la luna », « pórticos de limones », « vírgenes albas »; d'altra parte, in un impiego molto piú personale, per graduare l'effetto di movimento (quel movimento che come si vedrà costituisce una delle maggiori novità introdotte in *Cal y canto*) accentrando l'attenzione del lettore sulla parola chiave che determina la velocità (abbiamo anche casi di parole ossitone usate a questo proposito) e insieme il tipo di movimento — o di stasi —: « Cuatro vientos de pólvora y platino » (PC 205) (il propagarsi del movimento alla velocità con cui si incendia una miccia di polvere da sparo); « Cascos de chispa y pólvora » (PC 243) (qui si tratta invece di un ritmo sottolineato quasi da una serie di scoppi); « Náutico el silbo de mi flauta, vira » (PC 207) (movimento fluido, scorrente, marino); « por las ágiles pistas dela nieve » (PC 214) (ancora movimento veloce, scorrevole); « témpano puro, azul, sueño parado » (PC 214) (immobilità gelata, quasi di morte).

La proparossitona può anche, a seconda della sua posizione nel verso, influire il ritmo e il movimento interno: « Cómo olvidar a ti, rosa mecánica » (PC 215) in cui sentiamo la caduta finale del verso per rappresentare un movimento interiore di delusione. Alberti adopera anche frequenti neologismi proparossitoni (*eléctrico, mecánico, transatlántico, gramófono, teléfono*, ecc.) che mettono in evidenza la dinamicità del mondo contemporaneo: sarà questo uno dei grandi temi di *Cal y canto*:

Sabed de mí que dije por teléfono  
mi madrigal dinámico a los hombres. (PC 243)

E ancora il « cultismo » proparossitono, come catalizzatore dell'attenzione, servirà a dar risalto alla novità e all'arditezza dell'immagine:



Pórticos de limones, desviados por el canal que asciende a tu garganta.	(PC 200)
pirámides de sal, jerez y espuma saltó y, de un solo salto, el firmamento.	(PC 203)
incendian, y de pórvido escamada, tromba múltiple empinan sus costados.	(PC 205)

Come Góngora, anche Alberti «... sabe colocar las palabras más nítidas en la cima de sonoridad del verso, la palabra más intensa o más sugeridora en el punto donde el ritmo alcanza mayor intensidad...»: <sup>20)</sup>

¡Oh mar adolescente, mar desnudo con quince lunas <i>cándidas</i> , camino de los cielos y tierra ignorados!	(PC 214)
Galope de las <i>férreas</i> amazonas	(PC 212)
de <i>marfil</i> naces y de <i>marfil</i> mueres	(PC 199)

Tra le caratteristiche e «difficoltà» sintattiche di Góngora descritte da Dámaso Alonso <sup>21)</sup> la principale è la «desmesurada longitud del periodo». In *Cal y canto* questo fenomeno appare soltanto nella *Soledad tercera* e, in forma piú semplice, in alcuni dei «romances» della terza parte (dove il periodo comprende un massimo di dieci versi); nel *Romance que perdió el barco*, e in *Eh, ¡los toros!* la frase si presenta volutamente non spezzata, senza respiri, per costringere a un ritmo di lettura affannoso che corrisponde al movimento interno della poesia.

In questa mia breve analisi di stilemi gongorini, mi riferirò quasi esclusivamente alla prima e seconda parte del libro (tralasciando la *Soledad*, già ampiamente studiata sotto questo punto di vista da Proll, <sup>22)</sup> Debicki, <sup>23)</sup> Dehennin) <sup>24)</sup> dove infatti appaiono relativamente frequenti, per diminuire nei «romances» e nella quinta parte e poi sparire quasi definitivamente nella sesta e settima parte con qualche ritorno in *Carta abierta*.

La costruzione di cui fa piú uso Alberti in *Cal y canto*, che d'altra parte non si può certo classificare come esclusivamente gongorina, è quella dell'iperbato, che non giunge però mai alla violenza delle trasposizioni di Góngora; è questo un altro modo, per Alberti, di sottomettere il suo discorso, già costretto nella precisa metrica del sonetto o delle terzine di endecasillabi, a un'ulteriore pressione, e allo stesso tempo vuol dire libertà di accostamenti piú suggestivi, possibilità di sottolineare, situandola in posizione predominante del verso, una parola determinante, e possibilità anche di imprimere alla frase un nuovo ritmo che corrisponda all'effetto di movimento, lo intensifichi o addirittura lo susciti.

Esempi di iperbato si possono trovare nei sonetti, nelle terzine e nei « romances » — senza parlare della *Soledad* —; rarissimi invece, e sempre ridotti alla forma piú semplice nelle altre parti del libro. Diamo qui due esempi di iperbato, tratti uno dalle terzine, l'altro dai « romances », dimostrativi anche di due diversi tipi di ritmo:

¡Buen caballito de los toros, vuela,  
sin más jinete de oro y plata, al prado  
de tu gloria de azúcar y canela! (PC 209)

Sin candiles ni faroles,  
que el guantelete más férreo  
del sur, de una dentellada,  
los hizo añicos, el lienzo  
de los bandos ultramarés,  
estelar, un marinero,  
los ojos aceitunés  
en sombra y vino revueltos,  
busca amarrado a la cola  
nocturna y larga del viento. (PC 217)

Un'altra delle caratteristiche dello stile di Góngora che Dámaso Alonso è l'interposizione di apposizioni e di frasi assolute;<sup>25)</sup> Alberti saprà trasformare questa caratteristica gongorina in un'espressione personale: la costruzione assoluta, non piú interposta o in funzione di apposizione, ma ancor piú slegata sintatticamente dal periodo, anzi da esso completamente indipendente, rappresenta il « dato di fatto » e assume la massima importanza come immagine immediata che ci introduce senza preamboli nella visione poetica. In *Cal y canto* molte poesie iniziano con una o piú frasi assolute (che possono essere costruzioni nominali, participiali, col gerundio o con aggettivi):

Rubios, pulidos senos de Amaranta  
por una lengua de lebré limados.  
Pórticos de limones, desviados  
por el canal que asciende a tu garganta. (PC 200)

In *El arquero y la sirena*, una serie di costruzioni assolute, che comprende tre terzine, ci immette direttamente al centro della scena:

Playeras y siroco. Capitana,  
la mar: luna en el pecho... (PC 202)

Troveremo il primo verbo in un modo finito solo al 14° verso; questo si può dire che risponda a una preferenza di Alberti, almeno in *Cal y canto*, per iniziare il discorso. Le costruzioni assolute possono essere semplici:

Ojo de los semáforos, colgada,  
la luna, presidenta de los trenes  
y guardavía azul de faz tiznada.

(PC 212)

O complicarsi come in:

Gacela sin fanal, cruz sin faroles,  
del toro a ti una escala, los toreros,  
los flébiles, heridos girasoles,

la sincopada sangre, ya intranquila,  
y confinando el mar de los sombreros,  
la lluvia en las barandas de Manila.

(PC 208-9)

Anche all'interno di una poesia è frequente l'uso di questo tipo di costruzione assoluta — che d'altra parte troviamo anche usata nella maniera tradizionale: « pórtico el arco, del arquero nauta » (PC 203); o come apposizione: « cuervo mudo y sin ojos, la montera » (PC 209) — allo scopo, generalmente, di accentuare la rapidità o la contemporaneità delle azioni, o anche, in alcuni casi, di suggerire la staticità attraverso l'assenza di azione indicata dal verbo finito, o di sottolineare i diversi aspetti di una scena osservati allo stesso tempo, rompendo i legami sintattici tra le immagini. In *Oso de mar y de tierra* una serie di formule assolute si estende addirittura per sei terzine: la loro funzione è quella di presentare una serie di immagini staccate e diverse con la maggior immediatezza, di spostare l'attenzione quasi con una serie di balzi e puntarla ogni volta direttamente nel centro dell'immagine che assume così una straordinaria importanza (cui contribuisce anche la frequente elisione dell'articolo) con una tecnica che è la stessa del cinema surrealista: ricordiamo nel *Perro andaluz* di Buñuel la serie di sequenze nitide e quasi slegate che provocano una serie di sensazioni diverse e accuratissime introducendoci ogni volta senza preamboli nel momento culminante. Sappiamo infatti l'interesse di Alberti per l'allora nuova esperienza cinematografica e la sua sensibilità di artista « visivo » — la pittura è infatti la sua prima vocazione — che tende a visualizzare l'esperienza poetica: la sollecitazione all'immagine visiva in *Cal y canto* è continua:

¡Fuego en la espalda de la mar oscura,  
luces rojas y gritos sin andenes  
y el telegrama de la desventura!

(PC 204)

La simmetria bilaterale è tra gli stilemi della poesia di Góngora indicati da Damaso Alonso come significativi.<sup>26)</sup> Alberti farà uso in *Cal y canto* con una certa frequenza del verso bimembre, con una predominanza di bimbrazioni di elementi fonetici: « De marfil naces y de marfil mueres » (PC 199)

— bimembre di elementi fonetici che ricorda il gongorino « nace en sus ondas y en sus ondas muere »<sup>27)</sup> — « cortas las faldas, cortas las melenas » (PC 206); « vírgenes albas, célicos donceles » (PC 206); abbastanza frequente il verso bimembre anche nella parte di *Cal y canto* che segue la *Soledad tercera*: in *Tren amor* (PC 227) troviamo « débil perfil, anuncio iluminado »; « inútil claroscuro, inútil duelo »; « de tu anhelo y mi anhelo ».

Abbiamo anche alcuni esempi di versi trimembri: « Las arenas, los aires y los ríos » (PC 204); « lo inmutable, marmóreo y verdadero » (PC 207); « de palmas, abanicos y sombreros » (PC 210); « árboles, transeúntes, vidrieras » (PC 215). Più raramente ci imbattiamo in forme di pluralità bimembri o trimembri distribuite in due o tre versi:<sup>28)</sup>

Alga en las mares sordas de tormenta,  
pez segador del plomo de la bruma  
y rosa en el relámpago de menta; (PC 204)

mentre con certa frequenza troviamo versi geminati [« en verbena de sangre y banderolas » (PC 209)] e relativamente importante appare la correlazione<sup>29)</sup> di cui diamo due brevi esempi:

No en atamor (A<sup>1</sup>) ni estanque (A<sup>2</sup>), nardo mío,  
de metal (B<sup>1</sup>) gualda (C<sup>1</sup>) y perejil (B<sup>2</sup>) crestado (C<sup>2</sup>) (PC 207)

. . . . . de puntillas (A<sup>1</sup>)  
da su junco (B<sup>1</sup>) a la media luna (C<sup>1</sup>) fiera  
y a la muerte (C<sup>2</sup>) su gracia (B<sup>2</sup>), de rodillas (A<sup>2</sup>). (PC 209)

Frequenti i casi di parallelismo che ricorrono anche nell'ultima parte del libro, in *Carta Abierta*:

Hay peces que se bañan en la arena  
y ciclistas que corren por las olas. (PC 241)

La costruzione tipicamente gongorina che Damaso Alonso chiama formula « A, si no B »<sup>30)</sup> compare nelle varianti « No B, sino A », « No B, sí A », « No B, A » per esprimere due realtà opposte, o che si oppongono una all'altra in quel preciso contesto.<sup>31)</sup>

No en Córdoba, ni en Cádiz, sí en Sevilla (PC 212)

e in *Carta Abierta*:

No en ti muere el relámpago que piensas  
sino a un millón de lunas de tus labios  
. . . . .  
Los carteros no creen en las sirenas  
ni en el vals de las olas, sí en la muerte (PC 242)

In generale questa formula non è tanto appariscente in *Cal y canto* perché dilatata in piú versi che comprendono gruppi di cose o situazioni che vengono contrapposte; cosí nella prima parte di *Narciso* (PC 207): *No en atañor ni estanque... ni en el... río (sí)... en el agua del mar... y... en la mañana; No pantalón... y chaqueta... ni alfiler... ni el auto... ni la ... motocicleta... (no) la música del riel y los... montes... valles y pjaras... (sí) lo inmutable, marmóreo y verdadero...*

Il *Sueño de las tres sirenas* (PC 205) è basato completamente sull'opposizione di due mondi, quello marino — che è quello della «huerta del mar», della «sirenilla cristiana» di *Marinero en tierra* — e quello aereo — che è anche quello delle macchine moderne —; la negazione e l'affermazione sono cosí espresse: *NO = qué amarga; lejos; nunca más; no; no más; ¡muerte!. SI = gloria; honor; sí; sino; ver como.*

In questa contrapposizione si può già intravedere uno dei maggiori temi di *Cal y canto*: l'opposizione del mondo contemporaneo al mondo classico;<sup>32</sup> nel *Sueño de las tres sirenas* il mondo classico — il mare, «mar en función de tierra» —<sup>33</sup> viene abbandonato e minacciato di distruzione («¡Muerte al mar con nuestros tres arpones!»), negato per sostituirlo con il mondo contemporaneo — il cielo — che le sirene «solicitan en tres hidros alados». In *Narciso* il mondo classico (miti della bellezza, della verità e dell'eternità — «lo inmutable, marmóreo y verdadero» —) viene invece invocato contro il mondo moderno — «la música del riel» —, simboleggiati dal *mare* il primo e dalla *terra* il secondo. Il mondo moderno alla fine avrà il sopravvento (con un rovesciamento della formula No-Si: «no en el agua, (sí) en los jardines»), però verrà distrutto a sua volta dall'ironia e dalla delusione:

Narciso, tú, la insignia en el sombrero,  
del club alpino, sporman, retratado  
en el fijo cristal del camisero.

(PC 208)

Una variante del sistema gongorino di negazione-affermazione la troviamo nella formula albertiana, abbastanza frequente in *Cal y canto*, dell'oggetto o del personaggio presentato con attributi, qualità o dati circostanziali negati: «cuervo mudo y sin ojos, la montera» (PC 209); «Gacela sin fanal, cruz sin faroles»; «siete bayonetas no de flores»; «el corazón sin pulso y resultado»; «calle de amargos clavos sin claveles» (PC 210); «tu melena / cuervo sin savia y vida»; «Sin cabeza, a tus pies, sangra mi sueño» (PC 216); «Sin candiles ni faroles»; «picos sin sueño» (PC 217); «noria perenne sin cielo» (PC 218); «Mar de azufre se abalanza / sin corazón, todo salto» (PC 219). Anche dello stesso tipo: «En ninguna estación... en ningún punto» (PC 227) e «Al filo de una ventana / del segundo cielo, ausente» (PC 218).

Nato all'incrocio dell'esperienza gongorina e quella, per così dire, di avanguardia,<sup>34)</sup> *Cal y canto* è uno dei libri di Alberti in cui la metafora ricorre nella sua forma più complessa; l'immagine è realtà (poetica) e la occasione che l'ha suscitata perde importanza al punto che non si può più parlare di metafora, in quanto il piano reale è già frutto di una modificazione « visionaria »:

Herida, sobre un toro desmandado,  
salta la noche que la mar cimbrea. (PC 199)

Il « toro desmandado » è il piano irreali dalla metafora toro-mare, ma l'intera immagine — la notte ferita salta sul mare che la fa vibrare — ha già subito un processo di distorsione dalla realtà che l'ha occasionata. Spesso in *Cal y canto* si tratta di vera e propria « immagine visionaria » o « visione »:<sup>35)</sup>

La soledad, dormida en la espesura,  
calza su pie de céfiro y descende  
del olmo alto al mar de la llanura.

Su cuerpo en sombra, oscuro, se le enciende,  
y gladiadora, como un ascua impura,  
entre Amaranta y su amador se tiende. (PC 200)

dove la tecnica metaforica di tipo tradizionale non è che accessoria (*llanura-mar*) mentre si sviluppa un tipo di metafora irrazionale (*como un ascua impura*) che partecipa del simbolo e della visione.

Il sonetto *Araceli* (PC 199) è l'esempio di una serie di metafore<sup>36)</sup> che modificano una realtà visionaria la cui occasione è la descrizione del colore bianco:

*No si de arcangel triste ya nevados / los copos, sobre ti, de sus dos velas*  
= \* Non si de arcangel triste ya caídas / las plumas, sobre ti, de sus dos alas.

Anche ridotta al « piano della realtà », l'immagine, come tutte le altre di *Araceli*, rimane immagine irrazionale o visionaria. Vediamo invece come si può ridurre al piano reale una metafora di Gongora:<sup>37)</sup>

*Juntaba el cristal líquido al humano / por el arcaduz bello de una mano*<sup>38)</sup> = \* *llevaba el agua a la cara con la bella mano.*

La metafora gongorina, una volta riportata ai termini reali ha una sua base oggettiva, quella albertiana è irriducibile. Esaminiamo ancora in Góngora un'immagine che esprime un concetto di bianchezza simile a quello di *Araceli*:

Blanca más que las plumas de aquel ave  
que dulce muere y en las aguas mora<sup>39)</sup>

qui non si tratta tanto di metafora quanto di perifrasi allusiva<sup>40)</sup> ad ogni modo facilmente riducibile anch'essa al piano reale: «blanca más que las plumas del cisne»; ancora dal *Polifemo* un'immagine simile a quelle di *Araceli*:

Purpúreas rosas sobre Galatea  
la Alba entre lilios cándidos deshoja...<sup>41)</sup>

Tra quest'immagine allegorica gongorina e l'immagine «visionaria» albertiana esaminata, la differenza fondamentale si scopre nell'aggettivo *triste* (che con la metafora colorista non ha niente a che fare): l'arcangelo di Alberti non è piú, come l'Alba di Góngora, soltanto simbolo di un determinato colore, ma evoca una sensazione di fronte alla quale quella coloristica passa in secondo piano, sensazione di tristezza, di serietà, di silenzio, che si precisa quando si leggono le immagini successive: «Si de *serios* jazmines... Si de luna *sin habla*... si de mármoles *mudos*...»;<sup>42)</sup> sensazione che verrà trasmessa inconsapevolmente al personaggio Araceli che si va cosí precisando al di là del semplice aspetto fisico.

Facciamo un altro esempio: la prima immagine della protagonista di *Palco* — «Gacela sin fanal, cruz sin faroles» (PC 210) — è, anche se con difficoltà,<sup>43)</sup> spiegabile o meglio riducibile a un'immagine piú razionale: Gazzella-fanciulla, senza campana di vetro (la campana che copre le statue policrome dei santi sugli altari, perciò, come questi quando vengono portati in processione, tolta dall'altare e portata tra la gente, «esposta»), croce senza fanali (pensiamo alle croci coperte di luci delle processioni della settimana santa). Sul piano «razionale» si tratta di un processo di desacralizzazione; sul piano irrazionale o visionario invece la «figura» ci investe con una serie di sensazioni molto diverse: *Gacela* — la ragazza deve essere dolce, forse timida, la sentiamo descritta con affetto, con tenerezza; allo stesso tempo è indifesa (*sin fanal*), e subito ci viene anticipato il dramma che si svolgerà: *cruz* (già immagine drammatica) *sin faroles*, spenta, perciò buia, funebre.

Vediamo come le reazioni emozionali suscitate siano piú importanti dell'occasione, che, se è qui spiegabile, non lo è in molti altri casi in cui il valore non risiede nell'immagine poetica come trasfigurazione, ma nella scarica emozionale (che può anche essere puramente estetica) che essa produce. In *Busca* (PC 200) leggiamo

¿Por dónde tú, si ardiendo en la marea  
va, vengador, mi can decapitado?

e la paura, l'orrore, la solitudine, il senso di tragedia e di mistero che risentiamo rendono inutile o superflua la conoscenza della causa o dell'av-

venimento reale che ha dato occasione a quest'immagine: infatti il piano reale può benissimo essere inesistente.

Anche per l'«avventura nel regno dell'assurdo»<sup>44)</sup> Alberti si servirà di questo tipo di immagine visionaria

Tres flautas pintas con puntas  
del arco del rubí vuelan... (PC 221)

nelle poesie ironiche di *Cal y canto* che porteranno al moderato surrealismo di *Yo era un tonto...*

Vi sono casi in *Cal y canto* di quella che Bousño chiama «immagine visionaria continuata», in cui i componenti dell'evocazione «sólo se justifican por la imágen misma, mas no por el plano real que bajo ella yace»: <sup>45)</sup>

*Pomo de gaseosa*, el aire, herido  
su largo *cuello de cristal*, la frente  
rinde, exprimido y desaparecido. (PC 203)

Qui il «collo di cristallo» viene giustificato solo dall'immagine ventobottiglia di gazosa. D'altra parte vi sono anche serie di immagini staccate ma psicologicamente suscitate l'una dall'altra: dalla prima immagine, che maschera il piano reale che non appare mai, si passa a una seconda e a una terza e così via, che razionalmente si allontanano sempre piú dalla presupposta realtà; in *Oso de mar y de tierra* (PC 203-4), il vecchio marinaio, presentato come «*oso de plata comba y luz*», in cui intuiamo ancora un riferimento razionale o un vago ricordo della perifrasi «lupo di mare», diverrà successivamente «*tigre en la larga cola azul del viento*, «*alga en las mares sordas de tormenta*», «*pez segador del plomo de la bruma*» e «*rosa en el relámpago de menta*». Nella stessa poesia abbiamo un esempio piú preciso di immagine (tra le piú chiaramente visionarie) che ha la sua origine nel ricordo di una frase fatta o modo di dire:

Crisantema polar de calcio y nieve,  
sobre una pica en Flandes de los renos  
su amor de Islandia resbalado y breve. (PC 204)

suscitata probabilmente <sup>46)</sup> dalle espressioni «poner una pica en Flandes» e «saltar por las picas de Flandes», delle quali ci rimane una certa sensazione di cosa difficile, ostacolata (infatti *breve* e poi *crisantemo*, — fiore funebre — amore finito — gelato). <sup>47)</sup> L'immagine «visionaria» può esser suscitata, e risulterà per il lettore ancor piú misteriosa, da un ricordo: «*Los lárgalos de silbos y vaivenes*» (PC 212). Alberti mi spiegò questo *lárgalos* ricordando un gioco infantile che consisteva nell'attaccare alle spalle di un passante una figurina di carta (naturalmente a sua insaputa) e seguirlo poi gridando



« ¡Lárgalo, que no es tuyo! » (si inserisce così una connotazione di infanzia felice nell'Andalusia descritta in *Estación del sur*).

Questo procedimento visionario, che è di tutta la generazione poetica contemporanea di Alberti,<sup>48)</sup> raggiunge il suo acme nei « romances » della terza parte del libro, vero esempio dell'« immagine visionaria continuata » che più tardi si realizzerà completamente in *Sobre los ángeles*. Alla « visione » Alberti sovrappone, come abbiamo visto più sopra, la metafora:

¡Qué ajena tú, mi corazón cosiendo  
al *delantal* de las riberas solas...

(PC 200)

Tra le metafore molte presentano caratteri gongorini nella scelta del materiale e hanno probabilmente la funzione di « simétrica urna de oro »<sup>49)</sup> in cui racchiudere l'immagine: « pórticos de limones » (PC 200) è il seno di *Amaranta* e il suo corpo « tus marfiles ondulados »; « el ambar verde », l'acqua del mare; « nardo y carmín », le dita della sirena; una vela, « estandarte del sol, nuncio del día »; « pórtico », l'arco; e di « pórvido escamada », la tromba marina (PC 205). Ci accorgiamo subito come della metafora di Góngora non sia rimasto che il « materiale » (*ambar, nardo, carmín, pórvido*) di cui Alberti si serve perché, dal punto di vista « sensoriale » è estremamente evocativo: nulla rimane del tipo di oscurità e di difficoltà della metafora di Góngora, costruita nel modo più razionale su una serie di piani che si intersecano e nascono uno dall'altro, complicati da perifrasi, allusioni e soprattutto riferimenti mitologici di tradizione greco-latina.<sup>50)</sup>

In Alberti a volte la metafora gongorina può diventare termine della realtà nella nuova immagine: « un mar por media luna gris mandado » (PC 209). La mezza luna, metafora usata spesso da Góngora per indicare le corna del toro, è diventata qui piano reale, esplicativo della metafora albertiana toro-mare.

L'esperienza di Góngora dà alla « visione » albertiana di *Cal y canto* una espressione più lucida e precisa, una rara esattezza sensoriale anche nelle sensazioni più imprecise e misteriose: in questa sorta di duplicità sta forse uno dei maggiori pregi di questo libro.

Nella *Soledad tercera*,<sup>52)</sup> parafrasi omaggio a Góngora, esempio, dice Damaso Alonso, « di volontaria imitazione »,<sup>53)</sup> Alberti adopera lessico e sintassi gongorina col preciso scopo di immettere il lettore nel mondo della preziosa immagine barocca; il suo linguaggio si arricchisce di una serie di termini « cultos » che troviamo tra quelli che Damaso Alonso elenca nel suo saggio sulla lingua di Góngora.<sup>54)</sup> Questi « cultismos » sono frequentissimi nella *Soledad tercera*, assieme a molti altri, pure di origine gongorina, non segnalati da Alonso. Accanto a questi figurano dei neologismi, generalmente proparossitoni, formati su modelli barocchi (*célico, eurítmico, mortífera*) e al-

tri, come *eléctrico* o *transatlántico*, che l'accentuazione proparossitona uniforma ai termini barocchi in questo contesto.

Ugualmente Alberti si serve qui di formule sintattiche e stilistiche ricorrenti con frequenza in Góngora quali l'iperbato, il parallelismo, l'interposizione di apposizioni, frasi assolute, parentesi, come usa con abilità un periodo di lunghezza « *desmesurada* » criticato dai censori di Góngora. Pur prestandosi a questo gioco gongorino, Alberti non giunge mai alla caricatura, non accoglie certi *tics* stilistici del cordovese come i frequenti giochi paranomastici<sup>55)</sup> del tipo « *vendado que me has vendido* », <sup>56)</sup> o la formula « *A si no B* » (che appare come abbiamo visto nelle prime parti di *Cal y canto*)<sup>57)</sup> « *que se tiene como característica del estilo gongorino, y contra la cual, ya en el siglo XVII, asestaron sus burlas Járegui y Quevedo* ». <sup>58)</sup>

Di origine gongorina sono invece alcune costruzioni in cui l'aggettivo, o l'apposizione, sembrano contraddire le caratteristiche peculiari dell'oggetto (ricordiamo un'altra volta il famoso « *o púrpura nevada o nieve roja* ») ma che concorrono a sottolineare l'immagine che dal contrasto assume vigore nuovo. Nella *Soledad* troviamo « *Arpas de rayos húmedos* » (PC 224) che riecheggia, come nota E. Dehennin<sup>59)</sup> le « *húmedas centellas* »<sup>60)</sup> di Góngora; così ancora « *ciego coral los ojos* » (PC 225), esempio di come Alberti possa usare con risultati personali formule e materiali gongorini.

Nella metafora di Góngora è caratteristico « *el esquivamiento completo de la realidad, o, más frecuente aún, el entrecruzamiento de los dos planes* ». <sup>61)</sup> Questo processo viene evitato da Alberti nella *Soledad tercera* che ci dà quasi sempre il termine della realtà, quasi a accentuare il contrasto tra questo e l'immagine creata:

Conchas y verdes líquenes salados  
los dormidos *cabellos* todavía. (PC 222)

Il vento, ad esempio, che viene, sí, chiamato « *de los bosques mago* » o « *el descendido guardabosque fiero* », è però molte volte nominato semplicemente come « *el viento* », mentre il giovane protagonista, il « *pellegrino* », una sola volta viene nominato attraverso la metafora « *el sin estrella errante / nadador de los trigos y las olas* ».

Il vento, personificato, si presenta con questi attributi:

De cometa, *la cola*  
celeste y transatlántica  
.....  
*La barba*, derretida,  
de doble río helado  
y luna azul de enero  
.....  
tromba *la barba* y mar veloz de nieve  
*la cola*... (PC 222)

e lo vedremo poi

sus diez *uñas* calando bayonetas. (PC 223)

Il bosco ci viene presentato come

De *troncos* que, a columnas semejantes,  
sostener parecían la alta esfera  
de la noche, sin fin, muralla fiera... (PC 222)

dove *troncos* è il termine reale che spiega anche le altre numerose metafore come « escuadrón... monárquico y guerrero » o « los mentidos / de las vírgenes selvas gladiadores » (PC 223). L'acquazzone è « la del verde *aguacero* artillería », « la tierna y no mortífera metralla » (PC 223), altra metafora chiarita da *aguacero*; vediamo di seguito come « las célicas escalas », i suoni notturni del bosco, vengono chiariti dall'introduzione esplicativa dei « ruisseñores ».

Le ninfe del bosco, Driadi e Oreadi, « schiave dei tronchi », vengono anch'esse chiamate col loro nome e i loro attributi chiaramente definiti:

Arpas de rayos húmedos, tendidas  
las flotantes y arboreas *cabelleras*  
. . . . .  
los infantiles lazos  
de sus finas *guedejas* esmeraldas  
. . . . .  
el campo esmerilado o combo cielo  
de las lisas *espaldas*,  
la *pierna* que, viajera,  
dispara la *cadera*  
y bebe de los *pies* el raudo yelo (PC 224)

con due sole eccezioni: « su azul inmóvil, su marfil valiente » (dove però *marfil*, avorio, sostituisce il termine della realtà in quanto luogo comune barocco per indicare la bianchezza del corpo) e « sus libres limones atrevidos » (dove *limoni* è nella simbologia albertiana per seni).<sup>62)</sup> Questa descrizione delle ninfe è forse la parte meno gongorina della *Soledad*, per questi dettagli realistici che Alberti vi introduce. Ripensiamo a come Góngora descrive i piedi delle « serranas » che danzano:

El pie (cuando lo permite  
la brújula de la falda)  
lazos calza, y mirar deja  
pedazos de nieve y nácar.<sup>62)</sup>

L'unicorno, che alla fine metterà in fuga le ninfe, viene anch'esso pre-

sentato per così dire « realisticamente », cioè per mezzo di quella che Damaso Alonso chiama metafora impura <sup>64)</sup>

... desnudada  
orgullo largo y brillo  
de su frente la siempre al norte espada,  
chispas los cuatro *cascos*, y *las crines*  
de mil lenguas eléctrico oleaje,  
ciego coral *los ojos*...

(PC 225)

dove l'unico termine della realtà non espresso è il corrispondente del termine metaforico *spada*, che però suggerisce chiaramente la realtà, d'altra parte già espressa nella parola *unicorno*. <sup>65)</sup>

Anche nel coro erotico delle ninfe il piano metaforico suggerisce in modo molto chiaro quello reale:

... transfigura,  
ya en ónix verde o mármol tu hermosura,  
morena o blanqueada...

(PC 225)

Qui di Góngora rimane un ricordo soltanto nella scelta di materiali gongorini, quali onice e marmo, per l'invocata trasfigurazione.

Non è infatti di ascendenza gongorina la poesia erotica di *Cal y canto*, neppure nella *Soledad tercera*. <sup>66)</sup> Per Alberti la poesia erotica è esperienza nuova (appena qualche indizio prima, nel *Negro alhelí*): nelle precedenti raccolte anche se i temi sono a volte amorosi, l'ingenua freschezza della canzone evita l'accentuarsi dell'erotismo:

Ardiente -y-Fría- clavel  
herido del mediodía-  
desnuda en la sastrería.

(PC 47)

In *Cal y canto* sul tema erotico si esercita il maggior rigore metrico e stilistico, esso si presenta racchiuso nell'«urna di cristallo di rocca» della perfezione estetica, senza che le trasparenti pareti dell'urna ne velino il vigore:

Rojo un puente de erizos se adelanta  
e incendia tus marfiles ondulados.  
Muerde, heridor, tus dientes desangrados,  
y corvo, en vilo, al viento te levanta.

(PC 200)

*Amaranta* e la *Soledad*, rappresentano i punti di maggior violenza erotica di *Cal y canto*. Affiorerà ancora questo tema in *Narciso* (« golfo rubí en tu nieve persiguiendo ») senza però rappresentare l'argomento essenziale della poesia;

riapparirà poi appena, velato di dolcezza, in *Romeo y Julieta*: « mientras que a ti mi sueño te desnuda ».

È per il suo rigore formale, la sua sintassi ardua che la poesia erotica va posta sotto il « segno di Góngora »:

Una boca de sal, despinta y llena  
de luz amarga y norte el inseguro  
beso que el labio sumergido estrena. (PC 207)

D'altra parte, il linguaggio di Góngora, anche se non sensuale è un linguaggio sensoriale, ricchissimo di valori plastici e coloristici, che per la sua ricchezza e la sua precisione poteva fondare questa nuova poesia di Alberti.

Quando in seguito Alberti tornerà a argomenti erotici, soprattutto in *Entre el clavel y la espada*, sarà con l'estremo rigore che raggiunge la durezza e l'oscurità delle difficili metafore dei *Sonetos corporales*; o di nuovo con la veste metrica della silva gongorina nel *Dialogo entre Venus y Priapo* dove la brillante e colorita metafora nasconde e svela le figure dell'eroticismo più acceso; e ancora « sotto il segno di Góngora », — un suo verso infatti, « consuelo dulce el clavel », chiude la raccolta — sono le *Metamorfosis del clavel*, un sobrio e lucidissimo gioco di metamorfosi erotiche.

In *Cal y canto* Alberti si serve di mezzi metrici, sintattici, lessicali e fonetici (parole proparossitone usate per determinare il ritmo e la velocità e non soltanto perché « cultismos » gongorini) per suscitare nel lettore una sensazione di movimento: l'immagine in movimento è uno degli ideali perseguiti sin dall'inizio di questo libro:

Perseguiría como un loco la belleza idiomática, los más vibrados timbres armoniosos, creando imágenes que a veces, en un mismo poema, se sucederían con una velocidad cinematográfica... (AP 239)

Dopo una prima immagine di bellezza statica in *Araceli*, il movimento compare nel secondo sonetto di *Cal y canto*, *Busca* (PC 199), che ci introduce bruscamente in un mondo confuso, espresso però con immagini estremamente lucide e precise, dove la notte, vibrata dal mare, salta ferita su un toro in fuga. Il movimento è introdotto dall'iperbato e da verbi quali *desmandado*, *salta*, *cimbrea*, *ardiendo*, *va*, *rompe*, *marinea*, *ondea*, *desanclado*, *abriendo*, *restarting*... La sensazione cinetica, che sentiamo anche nell'interrogazione introdotta da « por » che sembra sottintendere un altro verbo di moto — « por dónde (\* vas) tú » — e dalla rima centrale delle due quartine in *-ea* (*-ear*, dal latino *-idiare*, ha in molti casi senso frequentativo), è in netto contrasto con la terzina finale statica, con la figura che vi compare immobile, o dedita a un'occupazione che comporta la quasi immobilità come il cucire, pensierosa, infine estranea, « ajena ».

Anche il terzo sonetto, *Reflejo* (PC 200), è caratterizzato dal movimento, questa volta non convulso ma fluido, suggerito da verbi quali *vagar, aletear, huir...* e da sostantivi come *serafines, rondaflores, lluvia, alas, velas, ventolina...* Chiaramente illustrativi di questo movimento scorrente i versi:

Y en el agua, cabellos, flores, plumas,  
a la deriva de la ventolina,  
huyendo, verdes, de la voz del faro...

dove la cesura *cabellos / flores* è quasi obliterata conferendo così fluidità al verso. A questo tipo di movimento contribuisce l'enumerazione, nella quale sembra a prima vista compresa anche l'acqua (*agua, cabellos, flores, plumas*) con la serie di suoni « liquidi » *el, ll, fl, pl*, cui fa riscontro nei due versi seguenti la serie *va, ve, ve, vo* e la rapida serie di vocali (*uye*) di « fuggendo ».

La seconda parte di *Cal y canto*, che è metricamente, come la prima, la più classica, presenta una rassegna di tutti i tipi di movimento, ordinato o caotico, dal più lento e pesante al più rapido, dal dondolio allo scoppio. Immagini e situazioni in apparenza statiche, presentate descrittivamente come dati ambientali, contengono quasi sempre una suggestione di movimento:

Y resbalando de su frente oscura  
las dobles ondas negras de su pelo...

così è descritto il mare in *El arquero y la sirena* (PC 202), dove l'apparente calma viene spezzata dall'inserirsi di un movimento rapido e determinato:

¡Rómpete, luna! en diez espejos rota,  
raudo el vaivén de azogue eferescente  
precipitada y sin sonido, flota.

Movimento che viene introdotto dallo scoppio di voce *Rómpete* e accentuato nel verso seguente dalla tronca *vaivén*, fonicamente suggestiva, in posizione centrale, il cui accento tonico coincide con quello metrico attirando su di sé l'attenzione.

Il movimento in *Cal y canto* si caratterizza in tre modi, a ognuno dei quali appartiene un particolare lessico: il movimento liquido, scorrente (acqua, pioggia, neve, ghiaccio, fiumi e soprattutto mare, alga, pesce, ecc.), il movimento aereo (aria, vento, fuoco, luci, suoni, voci, ali, vele...) e quello dei solidi, che possono essere di natura diversissima, spesso dinamizzati da elementi aerei o liquidi, o a loro associati (« ciudades *navegadas* de tranvías »); raramente il movimento dei solidi risulta assolutamente autonomo dai primi due: a volte semplicemente, come nel precedente esempio, un verbo o un sostantivo appartenente al lessico aereo o liquido bastano a indicare il vero motore o a suggerire il tipo di movimento, come qui: « rompe, luna / daga adviersa del

*viento...* » (PC 216) dove la luna è, anche come luce, partecipe del movimento aereo, mentre, nell'esempio citato sopra dall'*Arquero y la sirena*, la luna, oltre che della dinamica aerea della luce, partecipa di quella liquida (*flota*), duplicità sottolineata da *azogue* (minerale *liquido* mobile e *brillante*) e dall'aggettivo *efervescente*.

Quando il movimento dei solidi appare come indipendente, nonostante si nominino acqua e aria — come frequentemente in *Cal y canto* — può essere un movimento lento, pesante:

Oso de plata comba y luz, ciudades  
pisa con sueño, y siente en sus riñones  
el zarpazo del mar y las edades... (PC 203)

oppure duro, ritmico:

Galope de las férreas amazonas... (PC 212)

o violento, confuso, come vedremo sarà poi il movimento autonomo degli oggetti nemici nei « romances » della terza parte:

... Las aceras  
saltando atrás, en fila, comprimiendo,  
  
tumulto y colorín, multiplicadas,  
árboles, transeúntes, vidrieras,  
en una doble fuga de fachadas. (PC 215)

Nel *Jinete de jasper* (PC 205), in cui Proll nota un dinamismo interno simile a quello di *Sobre los ángeles*,<sup>67)</sup> è l'elemento aereo (vento e fuoco combinati) che agisce su un mondo essenzialmente marino provocandone il movimento che diviene poi autonomo:

Cuatro vientos de pólvora y platino  
la libre fiero fija encadenada  
al sol del dócil mar del sur latino,  
por jinete de jasper cabalgados,  
incendian y, de pórvido escamada,  
tromba multiple empinan sus costados.

e contemporaneamente scatena anche il movimento dei solidi:

Castillos litorales, las melenas  
de yedra y sombra ardidias, una a una,  
sangriento el mar, sacuden sus almenas.

In queste tre prime terzine si effettua la fusione dei tre tipi di movimento

in una sorta di dinamismo universale espresso sintatticamente dall'iperbato che sconvolge l'ordine logico delle parole.

Corrispondono a questi tre tipi di movimento uguali tipi di staticità apparente o momentanea, che, per contrasto, mettono in evidenza la dinamicità essenziale di *Cal y canto*. Li possiamo osservare combinati in *Narciso* (PC 207).

A ti, mis ojos, en el agua plana  
del mar, te miren, dulces, retratado  
y reflejado, arriba, en la mañana.

All'immobilità degli elementi (la figura di Narciso e la sua doppia immagine d'acqua e d'aria) corrisponde una dinamica nascosta nel doppio gioco di specchi — « miroir à deux faces » che può riflettere l'immagine all'infinito — gioco che continuerà con la metamorfosi erotica dell'immagine marina di Narciso nel *marinero* e la trasformazione finale di acqua immobile in vero specchio.

In *Baño* (PC 214), prima parte di *Romeo y Julieta*, l'immobilità dell'acqua e del corpo immerso (situazione simile a quella di *Narciso*) che partecipa del mondo liquido come blocco o lastra di ghiaccio, *témpano*, (e lo vedremo poi come mare nella metafora « Oh mar adolescente, mar desnudo... ») è totale:

Tu forma: iqué indolente, qué tranquilo  
témpano puro, azul, sueño parado  
del agua inmovil y ovalada — tumba —!

Quattro aggettivi indicanti la stasi in tre versi (*indolente, tranquilo, parado, inmovil*); l'assenza quasi dei verbi e l'assenza totale di verbi di moto (*igualaron*, nella seconda terzina, *te vela* e *darlos quiero*, nella terza) e la geometria delle forme (*ovalada*) accentuano l'immobilità, sottolineata da *tumba* che attribuisce all'acqua staticità e pesantezza marmoree (continua lo scambio tra solidi e liquidi).

Il contrasto con la seconda parte, *Fuga. X. 99.999* (PC 215), è nettissimo sin dall'inizio:

Precipitada rosa, limpia, abriendo  
con tus hombros el aire...

Frequenti i termini che denotano la velocità: *precipitada, saltando, fuga, rauda, ligero, volar, fugaces...*; i verbi al participio (*abriendo, saltando, comprimiendo*) segnalano la contemporaneità e la rapidità delle azioni che si svolgono su due piani, grammaticalmente indipendenti, indicati graficamente dal carattere tondo e dal corsivo; la contemporaneità viene anche messa in evidenza dall'iniziare del corsivo (cambiamento di piano) alla metà del verso.



Ancora una volta i vari tipi di movimento si combinano: il movimento iniziale, che promuove quello, indipendente, distinto dal corsivo, è determinato da un solido (il corpo di Julieta) che si inserisce però con la sua levità — *precipitada rosa* — nell'ambiente aereo sino a partecipare di esso anche quando, come simbolo, diverrà pura astrazione:

Raudo amor, más ligero que los cines,  
que el volar de la azul telegrafía...

mentre nel movimento essenzialmente solido dell'altro piano si inseriscono solo alla fine elementi liquidi (« la hidrografía / abrevada de troncos y ganados »). Il movimento si andrà via via allargando in un crescendo che coinvolge l'universo (« el atropello del sol »), che può rappresentare l'esaltazione amorosa, e al culmine d'improvviso si arresta in un'immagine contemplativa (« mientras que a ti mi sueño te desnuda ») che è l'illusione del possesso amoroso — la lingua del faro come un'inespressa carezza erotica — che di colpo crollerà. Nella parte finale, *Sueño - Fracaso* (PC 215), esprime la delusione una caduta del ritmo, il movimento si fa più pesante, movimento emotivo discendente acuito dalla caduta finale del verso che termina spesso con una proparossitona (*gramófono, mecánica, eléctrico*); gli unici verbi di moto sono « discendenti »: *rodò* e *subir*, nell'interrogazione che denota l'impossibilità di un movimento ascensionale « ¿Cómo hacerle subir...? ». La delusione è espressa anche dalle frequenti forme negative introdotte da *sin* (*sin aguja, sin latido, sin savia y vida, sin cabeza*) e dall'ironia del verso finale, dopo lo scoppio d'ira che si esprime con una ripresa del movimento convulso dell'ultima terzina (« romped, herid, matad... »):

y dadle cuerda al sol, que se ha fundido.

Tra le poesie appartenenti alla seconda parte di *Cal y canto* un discorso a parte meritano quelle dedicate ai tori: *Corrida de toros* e *Palco*. La natura solida, aerea o liquida degli elementi e il lessico relativo, perdono importanza nel fondersi i tre tipi di movimento in uno solo: la peculiarità e la geometria delle forme.

In *Corrida de toros* (PC 208) il movimento è essenzialmente circolare o a spirale; fin dalla prima immagine la scena si presenta già in movimento:

De sombra, sol y muerte, volandera...

Il verbo girare è usato tre volte: *gira, giradores, girando* e due volte *coronar*; i sostantivi sono *volandera, ruedo, ronda, farol, carrusel*, ancora *ruedo, reolina*. Tutta la poesia si potrebbe rappresentare graficamente con tre grandi cerchi che girano concentricamente: 1° il circo — « *volandera / grana zum-*

bando el ruedo gira herido» —, 2° il pubblico sulle gradinate — «carrusel de claveles y mantillas» —, 3° i toreri — «la ronda... de los espadas» —; al centro ancora il piccolo cerchio rosso istantaneo del «farol». Poi due grandi movimenti a spirale: uno iniziale, che scende verso l'arena — «abanicos de aplausos... descenden giradores» —, e uno finale, che invece parte dal centro dell'arena per coinvolgere tutto il circo — «reolina de la muerte» —. Al centro, la lotta. Da questo centro partono dei raggi: «un clarín de sangue azul», «cinco picas», «la montera» e la spada, «veloz, rayo de plata en campo de oro»; il movimento del toro è rotolante, marino — «sangriento mar» — rappresentabile con una serie di brevi linee ondulate — «cinco olas» —, quello dell'espada netto e geometrico, anch'esso come un raggio.

Anche qui l'iperbato ha un ruolo importante, costringendo la frase in una spirale che, nella seconda metà della poesia, quando il movimento si accelera verso la soluzione finale, coinvolge due terzine (vv. 19-20, 25-30, 31-36, 37-40) in giri più ampi e sempre più rapidi. La poesia, per questa spirale, dà una prima impressione drammatica, ma più che a un dramma assistiamo alla perfetta geometria di una danza in cui interviene, sí, la morte, ma protagonisti sono la «gracia» e la luce. Questa lucida geometria è sottolineata dai colori brillanti, nitidi: oro e argento, arancio e limone, nero e rosso (*grana e sangre*) con due sole brevi note fredde: *azul e gris*.<sup>68)</sup>

In *Palco* (PC 210), la seconda poesia taurina, i colori si ridurranno a due, essenziali e drammatici: nero e rosso (che sono i colori dominanti in *Cal y canto*), attraversati da sette rapidi «lampi d'oro».

Il movimento, sempre geometrico, appare schematizzato in confronto a quello di *Corrida de toros*: vi è un movimento circolare, ma in secondo piano — «los toreros, los flébiles, heridos girasole» e «la spiral de las rojas revolveras», cerchi periferici attraversati da quelle che appaiono le linee geometriche essenziali in un movimento di raggi convergenti verso un centro che non è più quello dell'arena, la cui circolarità è tuttavia sempre presente, ma appare spostato al «palco»:

Siete toros, amor, y siete espadas,  
rayos rectos en curva, los tendidos  
remontando y fijándose, clavadas  
en ti, centro del mundo, vírgen sola...

Quest'ultimo verso, posto al centro della poesia (si tratta del sedicesimo verso di una poesia che ne conta trenta) ne è anche il centro ideale: e accentua così l'impressione di ordine geometrico rafforzata dal ripetersi dello stesso numero, *siete*: «siete bayonetas», «siete toros», «siete espadas», «siete relámpagos». <sup>69)</sup>

Nei «romances» della terza parte di *Cal y canto* i vari tipi di movi-

mento si fondono e si sommano, la velocità aumenta nella rapida cadenza dell'ottonario, il movimento geometrico a spirale diviene vortice caotico, « turbio remolino ciego », movimento distruttore: « el ímpetu de ataque es arrollador, e ilimitado ». <sup>70)</sup> Ma non si tratta solo della distruzione del mare di cui parla S. Salinas, <sup>71)</sup> e non viene effettuata soltanto « por el viento... por los toros... por el fuego »: la distruzione è totale e tutti gli elementi vi concorrono distruggendo e autodistruggendosi. Tutto inizia con il movimento: nel loro impeto gli oggetti e gli elementi assumono questa forza negativa; è difficile stabilire se il movimento degli oggetti sia promosso da elementi, quali vento o fuoco, oppure se gli oggetti agiscono in maniera autonoma, suscitando così lo scatenarsi degli elementi che li travolgerà.

Nel *Romance que perdió el barco* (PC 217) il movimento e il tipo di movimento è evocato soprattutto da due parole, *torbellino* e *girando*, che trascinano in un vortice confuso la serie di oggetti nemici che diventano pericolosi per il loro stesso dinamismo: « le siegan el tumbo... le atan, girando, a las sombras, / los pies, los grito, los ecos ». Il ritmo dell'ottonario, il periodo lungo (il primo comprende dieci versi) ancora una volta violentato dall'iperbato, la stessa enumerazione caotica, obbligano a una lettura rapida, senza respiro, aumentando la sensazione angosciosa di movimento turbinante a spirale che si eternizza senza speranza in una « noria perenne sin cielo ».

In *Fuego* (PC 219) il movimento, che inizia slegato, martellante (*martillando, clavan*), in una serie di azioni autonome e contemporanee — « Gubias de metal hirviendo »... « Astillas clavan las nubes »... « Mar de azufre se abalanza... » — si conclude di nuovo in un vortice, in un movimento conclusivo cui succede l'immobilità della distruzione avvenuta, della morte:

Y una tromba de ceniza,  
sepulta, negra, los barrios,  
huecos los ojos y planas  
las sombras ya y apagados.

Anche l'ultima costrizione geometrica della spirale cade in *Eh, ¡los toros!*, (PC 219) per lasciar posto a una sfrenata corsa senza meta: il movimento diventa cosmico sotto la spinta di oscure forze, simboleggiate da tori, per travolgere ogni cosa in una nera « balumba » lacerata da bramiti e frustate. Movimento caotico e ancora una volta distruttore che coinvolge l'universo costringendolo a una macabra fuga in cui dovrà annientarsi. <sup>72)</sup>

Il movimento, associato spesso al suolo, è introdotto nella *Soledad* dal vento, motivo guida del poema; la personificazione di questo elemento estremamente fluido nel ruolo di guida e « motore », è già indicativa; il vento è infatti movimento e suscita movimento: risveglia il pellegrino, scatena la burrasca e, in fine, fa irrompere tra le ninfe il furente unicorno.

La scena all'inizio è immobile, come statuaria ci appare la figura del vento « mitra en la almena de su frente sola », immobili gli alberi, simili a colonne, e addormentato (*todavía*) il giovane pellegrino; ma subito il movimento ha inizio, dapprima appena accennato, annunciato da lievi suoni musicali (i capelli diventano cetra suonata dal vento e compare la Lira, costellazione anch'essa musicale)<sup>73</sup> mentre avviene il risveglio del pellegrino; il movimento stesso prende avvio con una pigrizia di animale che si ridesta:

que el joven caminante su reposo  
vió, música segura,  
volar y, estrella pura,  
diluirse en la Lira perezoso. (PC 222)

Dopo due lasse che descrivono l'aspetto del vento personificato e quello del bosco, introducendo il lettore nella scena ancora statica quale apparirà agli occhi del giovane risvegliato, inizia, suscitato dal vento « mago dei boschi », il movimento degli alberi; tutti i verbi diventano verbi di moto: *se retorcia*, *luchando*, *movia*. Anche il giovane ci viene già ripresentato in movimento come « errante / nadador de los trigos y las ondas » e al vento vengono attribuite qualità che suggeriscono la sua essenza fluida: « soplo y aliento de las verdes frondas, / de las ágiles nieves mudo alago » (PC 223), lo stesso vento « ya empinado », ci appare sotto l'aspetto di guida, « los altos voladores / coturnos de los céfiros vestidos », motore della burrasca e illustratore della stessa tempesta da lui scatenata.

All'« allegro » della burrasca che segue l'« adagio » iniziale (molto facile appare l'accostamento della *Soledad tercera* con uno spartito musicale) succede una sorta di pausa improvvisa, sempre comandata dal vento, che dà il via alla « fuga » sonora, sottolineata da parole che suggeriscono il movimento fluido quali *fugitivas*, *resbaladoras*, che prelude a un nuovo risveglio — quello delle ninfe immobili nel sonno — che si presenta simile al primo:

Arpas de rayos húmedos, tendidas  
las flotantes y arbóreas cabelleras...

A questo punto le ninfe, con la loro danza e il coro, diventano esse promotrici del movimento; anche il linguaggio e la sintassi si piegano alle esigenze della danza che si intreccia in un « crescendo » erotico: i termini che suggeriscono il movimento, questa volta circolare, della danza sono: *entretejidas*, *retorcidos*, *bailadoras guirnaldas*, *el círculo estrechando*, *girando*... mentre l'iperbato e l'interposizione di una serie di apposizioni aumentano la sensazione dello snodarsi e riannodarsi del cerchio che si stringe attorno al viandante.

Il coro, che si deve immaginare contemporaneo alla danza, presenta le stesse caratteristiche di un linguaggio sottoposto alla distorsione dell'iperbato;

l'eroticismo si presenta come invocata metamorfosi, con un verbo, *transfigura*, in certo modo anch'esso di moto, e il desiderio come *sangre acelerada*.

Ma il vento riprende il comando e il «crescendo» della danza esplose in un «fortissimo» all'irrompere dell'unicorno: qui l'iperbato comporta un movimento completamente diverso del discorso, spezzandolo in rapide frasi di ritmo martellante, aumentato dall'uso di parole brevi e in certo modo onomatopiche o contenenti elementi foneticamente simili; allo stesso tempo l'*enjambement* spezza il ritmo naturale sia del verso che della frase:

... / y un amarillo  
de la ira unicornio, / desnudada  
orgullo largo y brillo  
de su frente, / la siempre al norte espada, /  
chipas los cuatro cascos, / y las crines  
de mil lenguas eléctrico oleaje /  
ciego coral los ojos, / el ramaje  
rompiendo e incendiando... (PC 225)

È questo un altro esempio del movimento distruttore che, vorticoso nei «romances» della terza parte di *Cal y canto*, anticiperà lo scatenarsi delle forze in lotta nell'universo di *Sobre los ángeles*.

Nelle quattro ultime parti del libro, che seguono la *Soledad tercera*, si riconosce il tentativo di un linguaggio «cinematografico». «... porque el cine, sobre todo, entre otros inventos de la vida moderna, era lo que más me arrebatava, sintiendo que con él había nacido algo que traía una nueva visión...» (AP 239). Abbandonato quasi l'endecasillabo dei sonetti e delle terzine — ma non il rapido ottonario del «romance» — il verso si spezza, si fa più agile; le frasi, quasi sempre brevi o brevissime, introducono rapide immagini in movimento, quasi brevi sequenze cinematografiche di un cinema degli anni venti in cui immagini e avvenimenti si susseguono a un ritmo vertiginoso:

Dos piernas, en cruz, sin cuerpo,  
sobre el mármol,  
cortadas por las rodillas.

*Chispazo* (PC 231), ora citato, e *Telegrama* (PC 232) sono veri tentativi di fotogramma poetico di marca surrealista:

Nueva York.  
Un triángulo escaleno  
asesina a un cobrador.

L'espressione del movimento è il filo conduttore che porta da Góngora agli *Angeli* albertiani, dalla ricerca neobarocca della «bellezza in movimento» alla drammatica dinamica dell'universo di *Sobre los ángeles*:

Acellerado aire era mi sueño  
por las aparecidas esperanzas  
de los rápidos giros de los cielos,  
de los veloces, espirales pueblos,  
rodadoras montañas,  
raudos mares, riberas, ríos, yermos. (PC 256)

Tutto *Cal y canto* è un grande « madrigal dinamico » a cerniera tra due epoche della poesia albertiana.

La rottura di *Sobre los ángeles* nei confronti della precedente « maniera » di Alberti, la crisi cioè degli angeli albertiani, era in realtà già avvenuta al momento di *Cal y canto*, e lo stesso Alberti ce lo conferma:

... cuando yo terminaba las últimas estrofas de mi *Tercera Soledad* (paráfrasis incompleta) en honor de Don Luis, ya relampagueaban en el cielo nocturno de mi alcoba las alas de los primeros poemas de *Sobre los ángeles*. (AP 257)

Sì, gli angeli avevano già da tempo cominciato ad aleggiare nel suo orizzonte poetico: i primi, angeli ingenui, si possono riconoscere in *Marinero en tierra*, già vagamente inquietanti, inseriti misteriosamente nel limpido ambiente marino della prima poesia albertiana: la sirena morta, il mozzo « en las bodegas del buque, muerto y solo » (PC 72), la sirena di Normandia, che

Como ofrenda le traía  
sus dos senos grises, yertos,  
una manzana podrida  
y un pez con cinco agujeros... (PC 81)

Sul quieto mare della prima lirica di Alberti vedremo comparire anche un toro azzurro e dei misteriosi « bueyes rojos, raudas sombras », protagonisti di una delle più inquietanti poesie di *Marinero en tierra*, *Mala ráfaga* (PC 63), dove per la prima volta si assiste all'incontro (o scontro) di mare e fuoco, accostamento drammatico che si rinnoverà in *Cal y canto*.<sup>74)</sup>

Questa inquietudine che, se non è ancora drammatica al dramma prelude, si sente anche in *La amante*, perché « el alegre », come lo chiama Bergamín,<sup>75)</sup> Rafael Alberti non lo è mai completamente, o è poeta troppo completo perché nell'allegria delle « cancioncillas » si esaurisca la gamma della sua voce che, se ancora non si alza dura, « llena de aristas »<sup>76)</sup> già contiene « sonidos negros »:

Aquí los mataron, vida,  
aquí los mataron.  
Eran mis buenos amigos,  
vida,  
y aquí los mataron. (PC 114)

Del terzo libro di Alberti, *El alba del alhelí*, che all'inizio doveva chiamarsi *Cales negras*, è stato di frequente messo in rilievo l'accento drammatico che batte nella seconda parte, *El negro alhelí*, che viene considerato da alcuni come precedente diretto di *Sobre los ángeles*, per la presenza, in questa raccolta, di poesie come *La Maldecida*, *La encerrada*, *El prisionero*, e soprattutto *Alguien* e *Torre de Iznájar*, scritte a Rute, un paese dell'Andalusia dell'interno, di cui il poeta dice:

... Rute, levantado al fin ante mis ojos, bajo la sangre oscura de un poniente ya muerto. (AP 180)

e:

Algo duro, casi siniestro respiraba todo el aire de Rute. (AP 181)<sup>77)</sup>

Possiamo percepire misteriose presenze non umane, quasi della stessa natura degli albertiani angeli, in *Alguien*, ma non tanto nella prima parte, *Madrugada oscura* « Alguien barre / y canta / y barre... ») dove si tratta piuttosto di « revenants »:<sup>77)</sup>

iSi se apareciera padre  
con su túnica talar  
chorreando...!

(PC 163)

ma piuttosto nella seconda parte — « en la sombra no sé / qué otra sombra me sigue » (PC 164) — e soprattutto nella quarta e ultima poesia:

Dormido, mi luna, estaba,  
mi vida, dormido y solo.  
... Y no veía.

Vinieron, vida, vinieron  
los negros quebrantahuesos  
y me sacaron los ojos.  
... Y no veía.

(PC 164)

Questi neri avvoltoi li avvertiamo simili agli angeli collerici, alle « sombras malas » che si aggirano nell'universo cieco di *Sobre los ángeles*, accanendosi contro il corpo « dormido y solo », indifeso, come appare qui per la prima volta (motivo che si preciserà in *Cal y canto* — « desnudo mi cuerpo duerme » — in *Los ángeles albañiles*) nella condizione dell'uomo in *Sobre los ángeles*:

... dormido,  
maniatado,  
indefeso.

(PC 251)

In *Cal y canto* le misteriose presenze e inquietudini andranno precisandosi, assumeranno rilievo plastico e dinamismo drammatico, saranno presenti attivamente, spesso in attività distruttrice, negativa: già nel secondo sonetto vediamo la notte saltare, ferita, sul mare-toro scatenato, mentre, inquietante,<sup>78)</sup>

... ardiendo en la marea  
va, vengador, mi can decapitado (PC 199)

che ci rimanda all'aggressivo *Can de llamas* di *Sobre los ángeles*; pochi versi dopo leggiamo:

Se hacen las islas a la mar, abriendo  
grietas de sangre al hombro de las olas (PC 200)

presentando già il mondo di *Sermones y moradas*, il mondo in cui « andan las islas ». Più avanti, in *Oso de mar y de tierra* (PC 204):

Fuego en la espalda de la mar oscura,  
luces rojas y gritos sin andenes

un universo d'ombra e di fiamma in cui si agitano selvaggiamente luci e grida, universo caotico, caos che porterà alla distruzione totale, al vuoto.

Por el norte, la negra nadadora,  
y a la mañana, sobre dos tablones,  
el cadaver sin rumbo de la aurora.

Con la distruzione (già compiuta con la morte dell'aurora) incontriamo un altro dei misteriosi personaggi albertiani, la nera nuotatrice, altro angelo d'ombra, di cui non si sa nulla e per questo più presente, drammaticamente sottolineato dall'aggettivo *negra* e dalla morte dell'aurora, collegata misteriosamente con la sua presenza, che diviene a sua volta distruttrice<sup>79)</sup> come quella del « cavaliere di diaspro » (PC 205), che cavalca i « cuatro vientos de pólvora y platino » catalizzatori della metamorfosi dell'elemento marino in elemento aggressore, o auto aggressore animalizzato — « Sus cuernos contra le aire la mar lima » — nell'impeto d'assalto, mentre, pure animalizzato « caracolea el sol » e i fiumi « embisten » barche e navi; elemento marino aggressore, popolato da sanguinarie naiadi e tritoni (s'introduce qui l'ironia) e da anime in pena, in una dinamica che porterà all'autodistruzione — « cae de espalda en si misma toda entera » — già iniziata in *Mala ráfaga* — « ardiendo está todo el mar ». <sup>90)</sup> La drammaticità è temperata alla fine dall'ironia — « y Dios descende al mar en idroplano » — che sarà presente lungo tutto il percorso di *Cal y canto*. Ma anche dove l'ironia regna assieme all'assurdo, nella sesta parte del libro, mai smettiamo di avvertire un'inquietudine di fondo:



Corre un temblor por las calles,  
eléctrico.

(PC 230)

come in *Chispazo* o in *El tranquilo* (PC 234), poesia apparentemente giocosa che ha echi di filastrocche infantili, ma anche

Caras de neblina y humo  
en los charcos y cristales.

E di nuovo si fa avanti un personaggio misterioso che partecipa di questa doppia natura, « el caballero dormido », nel « romance » del *Caballero sonámbulo* (PC 231) dove l'assurdo e il gioco predominano (« Brincadora, pon la mesa ») ma dove anche tra notazioni inquietanti (« ... el aire / mis manos clavó en el cielo ») un'immagine ci riporta al dinamismo convulso dei « romances » della terza parte di *Cal y canto*:

Los manicomios de junio,  
volteantes, huyen, ciegos,  
las cien cabezas partidas  
en cien chispazos eléctricos.

In *Metamórfosis y ascensión* (PC 220), che sembra rompere con l'ironia sorridente e col gioco dell'assurdo, l'atmosfera drammatica dei « romances », oggetti, persone e fenomeni cosmici (la notte) vengono sottoposti a continue metamorfosi: la notte — già « corallo e pesce a due tagli » — « claveteada de chispazos verdes », entra in scena come « eléctrico y removido venablo », mentre l'« occhio » del forno si fa carbonchio e crogiuolo, e la cuoca — « melocotón » e « manzana » — con la mano — « navaja barbera » — divide in tre l'acciaio — « venablo » — notte, che rinascerà sotto l'aspetto di « tre flauti dipinti con punte », per volare dal rubino-carbonchio-forno, attraverso lo « sbadiglio » del camino, dietro la luna-sole-anguria rotta (« de vino amargo y sin sangre ») nel cielo-sua cantina.

Scambio continuo tra fenomeni cosmici e oggetti che si animano e si personalizzano (la notte appare in frac rosso e cilindro) mentre gli stessi fenomeni, o le persone, si materializzano o si trasformano in oggetti, oggetti appuntiti, taglienti, pronti a ferire, aggressivi, gli stessi preoccupanti oggetti delle poesie più drammatiche.

I « romances » della terza parte di *Cal y canto* riflettono già il mondo di *Sobre los ángeles*, mondo caotico, d'ombra e di nebbia, spazio in cui si agitano forze confuse e ostili in « a word of shadow and fire, of terrific intensity », <sup>81)</sup> più complesse e ambigue che nelle precedenti poesie in endecasillabi: « ... el lenguaje... está lleno de picos, aristas, violencias y turbiedades entre las cuales se entreveen cosas y seres grotescos, retorcidos... ». <sup>82)</sup> Non si tratta più soltanto

di personaggi misteriosi che appaiono a trasmetterci con la loro presenza la inquietitudine: sono «cuerpos deshabitados», indifesi nel tumulto delle forze avverse che lottano attorno a loro e contro di loro. Il «marinaio stellare» del primo «romance» si trova già nella situazione passiva del protagonista di *Sobre los ángeles*; negli *Ángeli muratori* è un corpo nudo, addormentato, indifeso, esposto

al libre y libre albedrío  
del aire que vuelve y vuelve (PC 218)

situazione tipica che si ripete nell'unica poesia che non sia in ottonari di questa parte del libro, *Claroscuro*,<sup>83)</sup> dove, come negli *Ángeles albañiles* (e come farà in *Sobre los ángeles*), il poeta parla in prima persona e dove appare anche il misterioso interlocutore, anzi interlocutrice, di *Sobre los ángeles*: «tú»<sup>84)</sup>

Enterrador, la noche  
sin piqueta ni azada,  
túnel mudo hacia el fondo de la tierra  
razgando iba contigo (PC 221)

così come in una circostanza analoga in *Sobre los ángeles*:

Ciega, por un túnel de oro,  
de espejos malos,  
con la muerte darás en un subterráneo. (PC 267)

La notte e la morte partecipano della natura nemica degli angeli, il protagonista è reso impotente, «maniatado»:

pero un puño de cal paralizaba  
mi lengua, pies y manos

e la luce, anch'essa in certo modo personificata, un «ángel indiferente» cui chiedere inutilmente aiuto.

L'accostamento di *Claroscuro* con alcune poesie di *Sobre los ángeles*, anche perché metricamente più facile, viene spontaneo; l'aria appare più rarefatta, la luce più dura, i contorni più netti che nei «romances», dove gli oggetti in movimento, ammicchiandosi in una sorta di enumerazione caotica, sensazione aumentata dal ritmo accavallato degli ottonari, ci distraggono dallo spazio vuoto in cui si aggireranno gli angeli e sembrano piuttosto anticipare il mondo di «escombros», di rovine e di rottami che uscirà dalla lotta e troveremo in *Sermones y moradas*. Per questo doppiamente interessanti i «romances» di *Cal y canto*, in quanto vi possiamo intravedere anticipatamente sia la crisi, nella lotta e la distruzione, che, in certo modo, l'esito della crisi stessa.

Avviene qui anche una rottura con la tradizione essenzialmente narrativa del « romance »: in Machado e nel Lorca del *Romancero* già si era accentuato il senso di mistero e di morte che in Alberti diverranno, soli, il centro del « romance » in cui l'elemento aneddotico, inesistente o insignificante, lascia il posto a un vortice di forze scatenate, di colori violenti (dominanti il rosso e il nero, in risalto su un fondo cenerognolo), di oggetti che acquistano vita e animalità per distruggere e distruggersi, di misteriose presenze, o angeli, aggirantesi nello spazio in un ossessivo « ballet ».

Nel *Romance que perdió el barco* (PC 217) l'elemento narrativo è poverissimo e quasi banale: un marinaio che, ubriaco, perde la nave; ma tutto l'ambiente, la città, si anima in oggetti-personaggi nemici, con un'enumerazione che non ha qui l'effetto esorcizzante o liberatorio che troveremo solo alla fine del periodo di crisi, ma la precisa e voluta funzione psicologica di immettere senza preambolo il lettore in un mondo impressionante di oscurità, di paura e di ansia: le cose nominate divengono forze contrarie in un mondo eternamente deserto (disabitato) di presenze confortatrici: « ¿Y dónde el mar? », il mare, come il cielo, è qui ancora l'elemento amico, ma già introvabile, mentre la città è nemica, buia e fredda, un vortice confuso e viscido:

Noria perenne sin cielo  
de barrios resbaladores,  
vientre de lobo, desiertos

per le cui strade, « de hombros confusas y miedo », il protagonista erra ciecamente, indifeso, ancora una volta « maniatado »:

... Cadenas  
de lluvia y réptiles muertos,  
tacón de escarcha en los labios,  
puños de salitre y yelo,  
le atan, girando, a las sombras,  
los pies, los gritos, los ecos.

Anche in *Fuego*, un terzo « romance » (PC 219), l'aneddoto è insignificante mentre l'immagine è una violenza continua; oggetti in movimento autonomo e autodistruttore, contorti tra fiamme e fumo in un vortice apocalittico:

Mar de azufre se abalanza,  
sin corazón, todo salto,  
turbio remolino ciego  
de verdes lenguas y rayos.

Protagonista è di nuovo la città, una città da « civiltà delle macchine »;<sup>85)</sup>

città che verrà distrutta dalla sua stessa forza che la lascerà alla fine spenta, sepolta sotto la cenere, morta. Si intravede la sintesi anticipatrice dei futuri libri della crisi: la lotta degli elementi naturali e sovranaturali e il mondo che da questa lotta esce bruciato, coperto di cenere e di rottami, come l'unico angelo sopravvissuto, « herido, alicortado », il mondo che si dovrà accettare, non passivamente ma lottando proprio contro quegli « escombros » che lo ricoprono; questa sarà la tappa successiva alla crisi, la tappa della poesia di Rafael Alberti che si annuncia alla fine di *Sermones y moradas*, quando « la tierra se asombra de sentirme otro hombre tan distinto al que impuso a sus huéspedes la pena de matarle día a día » (PC 314) e che esploderà nella violenta ribellione della *Elegía cívica*: « Vuelvo a cagarme por última vez en todos vuestros muertos » (PC 333).

Nel quarto « romance » una voce misteriosa bramisce dal cielo « Eh, illos toros! » (PC 219) e la lotta si allarga allo spazio cosmico in una corsa impazzita di neri tori nel cielo notturno (ricordiamo ancora i « bueyes rojos » nel mare infuocato di *Mala ráfaga*). Assistiamo all'animalizzazione cosmica di cui parla S. Salinas:

El toro de Alberti es mar y tierra y cielo, todo al mismo tiempo: animaliza con su ímpetu todos los espacios; es una catástrofe cósmica que resulta de la transformación toro-cielo.<sup>85)</sup>

Metamorfosi che si manifesta con uno scatenarsi di tori sovranaturali che fanno tremare il cielo e spaventano le stelle, sospingendo in un nero tumulto, tra bramiti del cielo e frustate, venti di pietra che travolgono caoticamente, nella loro corsa senza meta, muri, ombre, secoli, occhi insonni di uomini morti e vivi, il pianto e il sangue che:

... saltando pinta gritos  
la sangre por las paredes.

Il furioso ritmo dei « romances » si interrompe quando per la prima volta vengono nominati, e così rivelati o creati, gli angeli albertiani, in uno spazio cristallizzato di gelo. Si tratta di « ángeles falsos », ambigui: i primi sette versi, volutamente ingannatori, ci mantengono ancora per un momento nell'equivoco dell'angelo buono, l'angelo della tradizione cristiana, che, abbagliante di candore, scende dal paradiso con strumenti dorati... ma: « para socavar mis sienes », ecco la rivelazione improvvisa della vera natura di questi angeli subdoli e nemici, che è la stessa dei tremendi angeli che si contenderanno, con ogni sorta di violenza e di astuzia l'« uomo disabitato », qui rappresentato dal corpo nudo e addormentato, indifeso nel suo ingenuo rifugio di candore — « en colcha de tersas cales » — che ancora, per la prima e forse l'ultima volta, si stupirà della violenza: « Angeles, ¿qué estáis haciendo? ».

E già il sangue sembra macchiare tutta questa bianchezza, ma gli angeli operano asetticamente, e la fronte spaccata è « mina de yeso », subito assorbito dai secchi celesti, che servirà agli ostili ma indifferenti angeli muratori a imbiancare astri e alberghi. Avvertiamo l'evoluzione della simbologia del colore, il bianco diventa gelida « mentira de nieve » (PC 285), colore freddo che circonda l'indifferenza degli angeli.<sup>87)</sup>

Che *Cal y canto* annunci gli angeli si vede anche in altre anticipazioni o somiglianze di temi, o nelle « conseguenze » che avranno in *Sobre los ángeles* alcune « situazioni » di *Cal y canto*.

Il tema della ricerca (« ¿Y dónde tú...? », in *Busca*) è il primo che ritroviamo in *Paraíso perdido* (PC 247): « A través de los siglos... yo, sin sueño, buscándote »; e ancora una situazione parallela a quella di *Busca*, anche se piú drammatica, in *Ascensión* (PC 273):

Garfios mudos buceaban  
el silencio estirado del agua, buscándote

dove troviamo anche il tema acqua-tomba accennato in *Romeo y Julieta*:

Tumba rota,  
el silencio estirado del agua

che ritornerà negli *Angeles sonámbulos* (PC 276) come « Tumbas de agua parada ».

Il grande tema di *Cal y canto* che ritroviamo nel mondo rarefatto di *Sobre los ángeles* è quello della lotta e la distruzione degli elementi:

Para romper cadenas  
y enfrentar a la tierra contra el viento.  
· · · · ·  
Para romper cadenas  
y enfrentar a los mares contra el fuego.

nell'*Angel ceniciento* (PC 260), e ancora in *El alma en pena* (PC 274):

Sísmicos latigazos tumban sueños,  
terremotos derriban las estrellas  
· · · · ·  
la explosión de la sangre en las olas.

e la morte che ne è conseguenza (ricordiamo *Fuego*):

Dando bandazos el mundo  
por la nada rodò, muerto (PC 260)

y el fuego.  
El fuego, muerto... (PC 275)

Anche il tema della distruzione della città, divenuta città interiore, è presente in *Sobre los ángeles*:

Tú, caída,  
tú, derribada,  
tú,  
la mejor de las ciudades. (PC 254)

poi il mondo di rovine, gli « escombros », i resti dei « miti » distrutti in *Cal y canto*:

Catástrofes celestes tiran al mundo escombros,  
alas rotas, laúdes, cuerdas de arpas,  
restos de ángeles. (PC 274)

e ancora, la perdita dell'illusione dell'amore (*Romeo y Julieta*) che diverrà:

Amor, pulpo de sombra  
malo. (PC 268)

Anche la speranza con cui si chiude l'ultima pagina di *Cal y canto*

Pero también un sol en cada brazo,  
el alba aviadora, pez de oro,  
sobre la frente un número, una letra,  
y en el pico una carta azul, sin sello. (PC 243)

rinasce simile nell'*Angel bueno*:

Una carta del cielo bajó un ángel. (PC 262)

È nella luce degli angeli che prendono rilievo i temi di *Cal y canto*: il mare ci è presentato come notturno, violento, un mare-toro sulle cui onde le isole aprono « crepe di sangue », mare animalizzato che fa sentire il suo « zarpazo », che lima le corna contro l'aria, mare sanguigno e mare sanguinante simbolo del toro, vortice scatenato « senza cuore, tutto salto » che partecipa alla natura animale e di quella minerale — « mare di zolfo » — per distruggere e distruggersi fino a cadere « de espalda en sí misma toda entera... » (PC 205).

Vicino a questo mare aggressivo vi è ancora, anche se per poco, il mare de « los huertos submarinos », un mare su cui cade, tra i gelsomini, una pioggia di mele, mentre frusciano ali e vele: in due sonetti, *Busca e Reflejo*, viene anticipato il dualismo di *Sobre los ángeles*, il contrasto tra angeli cattivi, crudeli e l'*Angel ángel* o l'*Angel bueno*:

¡Levántate! Y mis ojos  
vieron plumas y espadas.

Atrás montes y mares,  
nubes, picos y alas,  
los ocasos, las albas.

PC 255)

Ma il « mare buono » di *Reflejo* sparirà presto, distrutto dal mare-toro e lascerà una sola immagine serena, simile alla visione del mondo che porta l'angelo buono:

Túnicas crujen, y alas de bolina  
rubias velas inscriben al sur claro.  
Y en el agua, cabellos, flores, plumas...

(PC 200)

Un altro parallelo si potrebbe stabilire tra angeli e mare: alla fine « todos los ángeles perdieron la vida / menos uno, herido, alicortado » (PC 292) e anche il mare sarà distrutto, « ni mar, ni buque, ni nada », rimarrà soltanto un'ansia — « las ansias de los náufragos » — e un ricordo, come un angelo con le ali tagliate: « el solo bamboleo de los mares » (PC 242), il dondolio ossessivo è tutto quanto rimane del mare.

Al tema « taurico », toro-mare, toro-cielo (al quale si può affiancare quello di altri animali « cosmici » come il misterioso « can decapitado » o di forze della natura animalizzate come i « cuatro vientos de pólvora y platino ») si affianca il tema taurino di *Corrida de toros* e di *Palco*, lo stesso che nell'*Alba del alhelí* Alberti ci aveva presentato con ingenua drammaticità e accenti lopeschi,<sup>88)</sup> e che tratta qui forse meno drammaticamente (mi riferisco a *Corrida de toros*) con lucida precisione gongorina. Anche il tema della spettatrice, in *Palco*, trafitta, come o al posto del toro, è lo stesso delle poesie taurine dell'*Alba del alhelí*: ricordiamo le *Seguidillas a una estranjera*:

Y tú, arriba, en los palcos,  
crucificada,  
desgarrandote el pecho  
con una espada

(PC 177)

Lo stesso tema in *Joselito en su gloria*:<sup>89)</sup>

Virgen del amor clavada,  
lo mismo que un toro al seno

(PC 176)

A proposito di questi ultimi versi Solita Salinas cita Baudelaire:<sup>90)</sup>

Je les planterai dans ton coeur patelant,  
dans ton coeur sanglotant, dans ton coeur ruisselant.<sup>91)</sup>

Maggiore somiglianza si può trovare tra la « mortelle madone » baudelariana e la « gacela sin fanal », dove l'immagine oscura simboleggia appunto

una contaminazione di sacro e profano, e la fanciulla appare dissacrata, come una « Virgen » tolta dall'altare; così i « sept couteaux bien affilés » ricordano le « siete bayonetas » o le « siete espadas » che la trafiggono in *Palco*.

Ma torniamo al tema principale di *Cal y canto*, che è quello della distruzione. Accanto alla distruzione del mare troviamo anche, forse in forma meno evidente, quello della distruzione del cielo: l'aurora si rompe la fronte contro la scogliera, il mattino si spezza e fugge « en reolina », la brezza muore gozzata sulla spuma, l'aria

Pomo de gaseosa, el aire, herido  
su largo cuello de cristal, la frente  
rinde, exprimido y desaparecido. (PC 203)

mentre la luna

... En diez espejos rota,  
raudo el vaivén de azogue efervescente,  
precipitada y sin sonido, flota. (PC 203)

e vedremo poi il chiaro di luna tremare col petto ferito, e la stessa metamorfosi che aveva subito il mare la subirà il cielo:

Eh, ilos toros! *Brama el cielo*  
temblando de cuernos verdes... (PC 220)

Lo stesso destino di morte toccherà alla terra:

Truncos, llagados, caídos,  
nieblas de bulto, los barrios  
hambrientos de gas y voces,  
flama las sombras, quemados. (PC 219)

Si delinea in *Cal y canto*, vicino al tema della distruzione cosmica, un altro grande « filone distruttivo »: quello della distruzione dei « miti », che avverrà, principalmente, per mezzo dell'ironia. Anche per il mare mitizzato in *Marinero en tierra*, come simbolo di infanzia e adolescenza (« ¡Oh mar adolescente...! ») non c'è più posto, le sue sirene verranno uccise (*El arquero y la sirena*) o fuggiranno dal mare (*Sueño de las tres sirenas*) per lasciare il posto a inquietanti personaggi come il cane decapitato o alle anime in pena. Oppure si tramuterà, lo stesso mare, in un mare da stazione balneare — « automóvil al mar », « expreso al mar » —, o nel mare in fuga di *Nadadora* o nel mare inutile di *Platko* — « que frente a ti saltaba sin poder defenderte » (PC 238) — o ancora diverrà lago verde per il riposo del vecchio marinaio.

Per distruggere i miti Alberti darà loro le sembianze di personaggi della



mitologia classica (come aveva chiamato *mare* il mondo sereno infantile) o di quella che si considera ormai mitologia (*Romeo y Julieta*).

Narciso, che è la bellezza, ma anche « lo inmutable, mármóreo y verdadero », verità e eternità, si svuota di tutte queste qualità per diventare un tronfio manichino da sartoria: con la nuova metamorfosi di Narciso (come con le altre che avverranno in *Cal y canto*) cade tutto il mito classico del mondo greco (Venere, « la escuadra de los griegos ») che era comparso a « festeggiare » la fusione di Narciso con la sua immagine nel bacio sottomarino. Allo stesso tempo, piú sottilmente, si distrugge il mito letterario, sia quello classico di Narciso e lo specchio, sia la sua piú recente conseguenza del « *double* » (qui immagine riflessa — « marinerò »), dell'altro io: Narciso diventa manichino e lo specchio del camiciario riflette la sua falsità di « cuerpo deshabitado », senz'« anima » e senza possibilità di emanazioni o « doubles ».

In questa chiave i personaggi mitologici di *Cal y canto* si presentano col doppio aspetto di simbolo di un'astrazione e di un mito letterario (e saranno anche simboli di una società borghese contro cui esercitare la satira) e ognuno di essi diventa un « manichino » vuoto di contenuto: Venere, manichino di legno e fil di ferro, Eros, avvocato e notaio dei mali d'amore, Apollo, che lucida la sua corona di latta, Orfeo, che cerca di raccogliere la lira dalla spazzatura, e così via. Tra i miti distrutti ironicamente in *Venus en ascensor* (PC 228) si inserisce alla fine, a parità di trattamento, quello che si può definire il « mito religioso del cattolicesimo »:

Bar azul del escándalo: Dios padre y la Paloma

la cui distruzione era cominciata nel *Jinete de jaspe* (PC 205) con l'ironico

Y Dios desciende al mar en hidropilano (PC 211)

e sempre ironicamente proseguita in *Guía estival del Paraiso* — « Hotel de Dios », San Rafael « chofer », il « Bar de los Arcángeles »... — e in *Nadadora* (PC 238)

¿Qué pensará S.S. el Papa?  
Limonas del Vaticano  
bajan a la mar los ángeles,  
rosarios y estampas.  
En mi malló rendido pintan cruces  
arzobispos y cardenales.

Questa è una prova che la crisi di *Sobre los ángeles* non è una crisi della perdita della religione, come la interpreta Morris.<sup>92</sup> Se la fede religiosa in senso cattolico c'è mai stata in Alberti — e le « Vírgenes » di *Triduo de Alba* o del *Blanco Alhelí* non provano nulla non essendo che temi e personaggi

poetici come la « sirenilla cristiana » o la « hortelana del mar » — la sua perdita era già avvenuta all'epoca di *Cal y canto*, si direbbe neppure molto dolorosamente, e non certo quando Alberti scriveva degli Angeli.

Piú dolorosa sentiamo la crisi in *Romeo y Julieta* (che risale al '27, e quindi quando già « lampeggiavano » le prime ali degli angeli albertiani): è questa infatti l'unica poesia in cui la distruzione di un « mito » non avvenga attraverso l'ironia, e ci fa sospettare che di mito non si tratti, ma che questa distruzione sia piú vicina a quella del mare-universo-mondo interiore che a quella parallela del mare-mito dell'infanzia. Con l'ironia si distruggono i miti già morti, o quelli letterari, ma se viene distrutta una cosa ancor viva, allora è dolorosamente: anche Giulietta — l'amore — diverrà vuoto manichino, rosa meccanica, « mentira », però il sogno decapitato sanguina ancora... La crisi dell'universo (esistenziale) e quella amorosa sono i due punti, nel grande tema della distruzione in *Cal y canto*, che sentiamo dolenti: si fonderanno poi nel nucleo drammatico di *Sobre los ángeles*.

Ai miti distrutti — e alle illusioni perdute — Alberti cercherà di sostituire i nuovi miti e le nuove illusioni del mondo moderno con quello che Proll chiama « afán de modernidad »<sup>93)</sup> (di probabile ascendenza futurista-ultraista) e che non è che un tentativo di popolare il suo universo — che già gradualmente andava « despoblándose » — con valori nuovi che alla fine risulteranno anch'essi effimeri.

Al mondo contemporaneo Alberti sembra si avvicini soprattutto mediante la figura della donna moderna, la nuova sirena dalla gonna e i capelli corti, Amarillide al volante, la « rosa del freddo » che scivola agile sulle piste di neve, la ragazza nuova, « androgina dolce », che influenza col suo comportamento anche le stelle che « inevitabilmente » si taglieranno i capelli « a lo garzón ». Ma abbiamo visto come finirà la « precipitada rosa », e *Miss X* (aviatrice?) sparirà nel cielo e verrà presto dimenticata, mentre la *Nadadora* non è che una nuova occasione di ironia e di satira. Manichino, ritratto o fotografia (« inútil claroscuro »), immagine vuota sempre, etichetta su un'illusione perduta: Narciso e Giulietta, Venere, Orfeo e Amarilis e se stesso bambino, l'infanzia (« infancia mia de ceniza ») e l'amore sono i primi « angeli morti » — « estrellas pisoteadas » — che lasceranno il corpo vuoto e l'anima disabitata per accogliere il nuovo volo lampeggiante di altri angeli ancora sconosciuti, angeli bellici, bugiardi, rabbiosi, crudeli...

Il mondo moderno infatti compare in *Cal y canto* quasi sempre accompagnato dall'ironia che lo distrugge nello stesso momento in cui viene creato perché già Alberti non credeva ai nuovi « miti »: le macchine, la velocità, l'« orgullo cronológico » — Yo nací — respetadme — con el cine » — con cui sembra illudersi in *Carta abierta* (PC 241)<sup>94)</sup> sono ancora una volta « manichini », gli idroplani non saranno i nuovi angeli e il mondo non è che un « album de postales ».

La realtà del mondo moderno non fornisce miti; è presente come elemento di rottura con la tradizione letteraria, come, anche se in modo diverso, era servito Góngora; il materiale nuovo con cui costruire poeticamente, perché la bellezza non ha bisogno di miti:

Adonde el viento, impávido, subleva  
torres de luz contra la sangre mía,  
tú, billete, flor nueva,  
cortada en los balcones del tranvía. (PC 226)

Il mondo moderno è presente in *Cal y canto* come il lessico e lo stile gongorino — e di lessico quasi sempre si tratta —: *teléfono*, *gramófono*, *eléctrico*, *mecánico*, valgono quanto *nácares*, *pórticos*, *vírgenes*; si tratta di nuove parole e di nuovi oggetti. Se in *Marinero en tierra* erano *barcos*, *velas*, ora sono *aviones*, *automóviles*: ma sotto il mare di *Marinero en tierra* c'è l'infanzia e la felicità e sotto l'«attualismo superficiale»<sup>95)</sup> di *Cal y canto* c'è invece la perdita dell'illusione.

I «miti contemporanei» verranno così trattati ironicamente: dall'ironia giocosa con cui si racconta delle tre sirene che sognano di lasciare il mare o del treno che attraversa l'Andalusia, dell'orso azzurro che «incappotta» i tram, all'ironia affettuosa per *Miss X* «niña», a quella più tagliente di *Guía estival del Paraíso* (PC 211), dove, dietro alla favola colorata che ricorda i primi quadri di Miró, avvertiamo già una condanna per la superficialità della società borghese e per i suoi «miti moderni». La satira si fa più dura in *Venus en ascensor*, dove, oltre che sui valori classici e quelli letterari, si ironizza sulla società borghese che di questi valori si crede depositaria («Despacho de poesía»), sul mondo della tecnica («Realización de voces. Se perfila el sonido»), sul cinema («Artificio. Mentira») che sembrava aver suscitato tanto entusiasmo in Alberti<sup>96)</sup> e infine su Icaro — il volo umano, «trinchada flor del viento» — su cui Ganimede orina «una flor de gasolina y ozono, destilata». La satira a sfondo sociale è presente anche nel giocoso *Mi entierro* («la Academia de la Lengua / sin habla, en su velocípedo») (PC 230), satira contro le istituzioni come in *Nadadora* (PC 237) dove compaiono la torre Eiffel e il re d'Inghilterra, la Camera dei Lord e il ministro dell'aria, il Papa con cardinali e arcivescovi e vengono concesse ai pesci del Tevere «500 milas de indulgencias plenarias». O satira contro la superficialità e il vuoto «interiore» della società borghese, di cui sono rappresentanti Don Homero e Doña Ermelinda (PC 232), nella meschinità del dialogo della coppia che nemmeno si accorge dell'assurdo che li circonda: «rápido pasa el cielo...», i postini «remano l'asfalto... l'eco, bambina, uccisa da un pneumatico...»;<sup>97)</sup> vicino all'ironia, compare l'assurdo,<sup>98)</sup> e in fondo non è che un'altra condanna — anche sotto il suo aspetto di evasione dalla realtà — per un mondo che

non conosce il gioco, per un mondo dove il gioco è accettato solo come finzione, non come poesia.

In *Carta abierta* (PC 241), che chiude il libro, si fa in certo modo la storia delle esperienze poetiche di Alberti e la storia di *Cal y canto*: troviamo l'infanzia sul mare, i giochi e la scuola (formazione dei « miti letterari » — Roma e Cartagine), l'esperienza del cinema (importante per Alberti e importante in *Cal y canto*) che porterà al particolare surrealismo dell'assurdo — « un transeúnte / puede ser blanco al par que verde y negro » — e l'« illusione contemporanea », l'io immobile al centro del grande movimento del mondo. Si potrebbe dire un'ode marinettiana alla vita moderna, se a questo punto, per distruggere le illusioni, non si aprisse una parentesi di dubbio (« ¿Qué será de mi alma...? ¿Qué de mi corazón...? »), che all'inizio ha un tono romantico alla Bécquer<sup>99</sup>)

(Los carteros no creen en las sirenas  
ni en el vals de las olas, sí en la muerte.)

e si allargherà poi nella visione sconvolgente di un mondo simile a quello di *Sobre los ángeles* e di *Sermones y moradas*:

Exploradme los ojos y, perdidos,  
os herirán las ansias de los náufragos,  
la balumba de nortes ya difuntos,  
el solo bamboleo de los mares.

Cascos de chispa y pólvora, jinetes  
sin alma y sin montura entre los trigos;  
basílicas de escombros, levantadas  
trombas de fuego, sangre, cal, ceniza.

Visione rapida e drammaticissima, in contrasto con l'ottimistico finale della « nueva vida », che però è una promessa (forse ancora inconscia) di quella che sarà la nuova poesia di Alberti. Ma intanto il mondo è ancora « un álbum de postales »: la critica non è ancora del tutto consapevole, ma già si sente un malessere che andrà sempre più precisandosi.

In *Cal y canto* si prefigura la crisi e la sua risoluzione nell'impegno politico: la distruzione « cosmica » di un universo poetico e umano, e la distruzione dei « miti » con l'inutile tentativo di sostituirli con « nuovi miti », lascerà lo spazio vuoto per la crisi che già si annuncia; allo stesso tempo intravediamo già anche il mondo che ne uscirà, un mondo coperto di « escombros » (che non sono altro che i vuoti « manichini », i simboli di una realtà ormai scaduta) contro cui si dovrà lottare e che verranno distrutti sotto il segno della nuova fede che darà un senso all'« afán de modernidad »: la fede di Alberti nella « nuova vita », cioè nell'« uomo nuovo ».

MARCELLA CICERI

<sup>1)</sup> I testi di Rafael Alberti sono citati da: RAFAEL ALBERTI, *Poesías completas*, Buenos Aires 1961 (che abbrevierò con PC); e RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida - Libros I y II de memorias*, Buenos Aires 1959 (che abbrevierò con AP).

*Cal y canto* (1926-27), Madrid, Revista de Occidente, 1929.

Molte poesie di questa raccolta erano state pubblicate precedentemente (Cfr. R. MARRAST, *Bibliographie de Rafael Alberti*, Bordeaux 1953).

« *El alga del sudoeste* »: I - *El jinete de jaspe*, II - *Oso de mar y de tierra*, III - *Sueño de las tres sirenas*, in « *Revista de Occidente* », IV, t. XIII, n. XXXVII, luglio 1926, p. 60.

*Narciso*: 1, 2, 3, in « *Litoral* », I, novembre 1926, p. 23.

*Romance que perdió el barco*, in « *Mediodía* », n. VI, nov. 1926.

*Guía estival del paraíso, Invierno postal*, in « *Verso y prosa* », n. 1, gennaio 1926.

« *Sonetos y Romances* »: *Don Homero y Doña Ermelinda, Fuego, Metamorfosis y ascensión, Amaranta*, in « *Verso y prosa* », n. 3, marzo 1927.

*Mi entierro*, in « *Gaceta Literaria* », n. 5, marzo 1927.

*Soledad tercera* (fragmentos), in « *Gaceta Literaria* », n. 11, giugno 1927.

*Soledad tercera* (paráfrasis incompleta), in « *Litoral* », n. 6, 1927.

*Los ángeles albañiles*, in « *Verso y Prosa* », n. 7, luglio 1927.

« *La rosa precipitada* »: I - *Palco*, II - *Madrigal del billete del tranvía*, III - *Atentado*, in « *Revista de Occidente* », V, t. XVII, n. LI, sett. 1927, p. 268.

*Clarooscuro*, in « *Verso y Prosa* », n. 9, sett. 1927.

*Carta abierta*, in « *Ley* », (numero unico), 1927.

*Asesinato y suicidio*, in « *Papel de Aleluyas* », n. 3-4, ott. 1927.

*A Miss X, enterrada en el viento del Oeste*, in « *Mediodía* », n. 10, febb. 1928.

*Platko*, in « *Papel de Aleluyas* », n. 7, luglio 1928.

<sup>2)</sup> Vedi a questo proposito: SOLITA SALINAS DE MARICHAL, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid 1968, p. 148.

<sup>3)</sup> Che sarà anche uno dei temi di *Marinero en tierra*.

<sup>4)</sup> « o púrpura nevada o nieve roja »: *Polifemo* 108. (Per i testi di Góngora cito l'edizione di J. Millé y Jimenez e I. Millé y Jimenez: LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas*, Madrid 1961.

<sup>5)</sup> Come nota L. MONGUIÓ (*The poetry of Rafael Alberti*, « *Hispania* », XLVII n. 2, 1960, pp. 159-68.) a proposito del sonetto intitolato *Santorial agreste*.

<sup>6)</sup> Con questo schema: 7 11 7 - 7 - 7 7 11 7 - 7 - 11 7.

<sup>7)</sup> Diamo l'esempio dello schema delle rime della prima lassa della *Soledad primera* di Góngora: ABCDDEBACEFGFG.

<sup>8)</sup> *Popularismo and Barroquismo in the poetry of Rafael Alberti*, « *Bulletin of spanish studies* », XIX, Liverpool 1942, pp. 59-83.

<sup>9)</sup> *Chispazo*: 8(9proparossitono) - 8 4 (prop.) - 8 4 8 - 8 - 2 - 8(9prop.); *Telegrama*: 4 - 8 8 - 8 8 8 - 8 - 1 - 4.

<sup>10)</sup> Così divisi: 8 8 - 8 4 - 4(prop.) 4(prop.) 8(9prop. - 8 8 8 - 4 2 - 4 8.

<sup>11)</sup> Così si presenta lo schema: 11 - 7 5 7 7 - 11 7 2 3 1 4 - 7 - 11 7 2 2 1 1 6 2 5 - 7 3 4 2 6 1 1 5 6 7 - 11 - 4 7 11 11 2 - 7 - 11 4 2 11 - 4 4 4 3 2 2 3 - 7 7 7 7 - 11 3 2 2 - 11 3 7 7 7 7 7 11 - 2 7 7 - 11.

<sup>12)</sup> 4(3 tronco) 4 4 - 11 7 - 8 8 4 (3 tr.) 11 4 11 1 1 2 - 4 11 - 8 8 11 11 7 11 1 1 2 (13 prop.) - 4 11 - 8 8(9 prop.) 7 11 9 11 8 3 1 1 1 2 - 4 (3 tr.) 4 4.

<sup>13)</sup> S. SALINAS, *El mundo poético de Rafael Alberti*, p. 147.

<sup>14)</sup> Terza edizione, Madrid 1961.

<sup>15)</sup> Madrid 1960. Tra questi, *Escila y Caribdis de la literatura española* fu letto nell'Ateneo di Siviglia nel 1927; *Claridad y belleza de las Soledades* è datato maggio 1927; *Alusión y elusión en la poesía de Góngora* fu pubblicato dalla « *Revista de Occidente* » nel maggio 1928; *Góngora y la literatura contemporánea* porta questa nota: « Este trabajo, escrito en 1927, se imprime tal como salió en 1932. Como documento o testimonio de nuestras posiciones en el año del centenario de Góngora » (pag. 540).

<sup>16)</sup> DAMASO ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 582 .

<sup>17)</sup> *Cultismos e Censuras anticultistas* in: DAMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora* (Capitoli I e II).

<sup>18)</sup> *Idem*, p. 117.

<sup>19)</sup> Notiamo in *Narciso* (PC 207) « mármol amante nadador y puro » di esplicita provenienza gongorina: infatti nel *Polifemo* (v. 129-30) « ...el marino / amante nadador... »; e ancora in *El arquero y la sirena* (PC 202) « Arrebolada y destronando el cielo » che ci fa ricordare il gongorino « palmillas que menosprecian al zafiro y la esmeralda » (*Romance* 52, p. 149).

<sup>20)</sup> DAMASO ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 81.

<sup>21)</sup> *La lengua poética de Góngora*, p. 133.

<sup>22)</sup> *Popularismo and Barroquismo in the poetry of Rafael Alberti*.

<sup>23)</sup> *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid 1968.

- <sup>24)</sup> *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris 1962.
- <sup>25)</sup> *La lengua poética de Góngora*, p. 133.
- <sup>26)</sup> *Estudios y ensayos gongorinos*, pp. 117-173.
- <sup>27)</sup> *Soledad primera*, v. 408.
- <sup>28)</sup> D. Alonso cita due poesie di Alberti dal libro *A la pintura in Bimembres en la poesía moderna* (*Estudios y ensayos gongorinos*, pp. 163-165).
- <sup>29)</sup> Bousoño indica appunto come esempio di « correlación recolectiva » il sonetto *Araceli* (*La correlación en la poesía española moderna*, in D. Alonso, C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid 1951, p. 243).
- <sup>30)</sup> *La lengua poética de Góngora*, pp. 138-156.
- <sup>31)</sup> In Góngora l'opposizione non è mai molto intensa e i due termini, spesso intercambiabili, possono anche avere il valore dei due termini di una metafora: « En sangre a Adonis si no fue en rubies... » (Sonetto 293, p. 481); « un piñón con otro / si ya no con perlas » (Romance 52, p. 158).
- <sup>32)</sup> Compare qui per la prima volta quello che PROLL chiamerà « orgullo cronológico » (*Popularismo and barroquismo in the poetry of Rafael Alberti*, p. 61).
- <sup>33)</sup> CONCHA ZARDOYA, *La técnica metafórica albertiana*, in: *Poesía española del 98 y del 27*, Madrid 1968.
- <sup>34)</sup> « ... La aparición de la pura metáfora es un lento proceso que tiene dos momentos culminantes: el gongorino y el contemporáneo... » (D. ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 41, nota 20).
- <sup>35)</sup> Vedi: CARLOS BOUSOÑO, *La imagen*, in: *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid 1956, pp. 115-226.
- <sup>36)</sup> PROLL: « metafora introdotta dalla dubitazione retorica » (*Popularismo and barroquismo in the poetry of Rafael Alberti*, p. 73).
- <sup>37)</sup> Vedi: DAMASO ALONSO, *Cuestiones estéticas*, in: *Estudios y ensayos gongorinos*, pp. 31-117.
- <sup>38)</sup> *Soledad primera*, v. 224-5.
- <sup>39)</sup> *Polifemo*, v. 363-4.
- <sup>40)</sup> DAMASO ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, pp. 97-99.
- <sup>41)</sup> *Polifemo*, v. 105-6.
- <sup>42)</sup> La sinestesia (*mármoles mudos, luna sin habla*) è abbastanza frequente in *Cal y canto*: « el relámpago de menta » (PC 204); « un clarín de sangre azul torera » (PC 208); « los flébiles, heridos girasoles »; « la sincopada sangre » (PC 210); « brama el cielo » (PC 220); « beberás esta luz » (PC 227).
- <sup>43)</sup> Questa interpretazione mi è stata suggerita dallo stesso Autore.
- <sup>44)</sup> PROLL, *The surrealist element of Rafael Alberti*, « Bulletin of Spanish Studies » 1941, pp. 70-82.
- <sup>45)</sup> C. Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, pp. 122-3.
- <sup>46)</sup> Lo stesso Alberti non ha potuto spiegarmi « razionalmente » quest'immagine.
- <sup>47)</sup> A proposito di questa poesia PROLL (*Popularismo and barroquismo in the poetry of Rafael Alberti*, p. 75) parla di potere evocativo delle immagini.
- <sup>48)</sup> « Las imágenes tradicionales, en efecto, exhiben una estructura racionalista que difiere radicalmente de la estructura irracionalista subconciente, que manifiestan las imágenes peculiares de nuestro siglo... » (C. Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, p. 124).
- <sup>49)</sup> Definizione di Góngora riferita a una poesia di Villamediana, citata da DAMASO ALONSO in *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 573.
- <sup>50)</sup> *Idem*, pp. 99-102.
- <sup>51)</sup> Per uno studio piú approfondito di questa « parafrasi gongorina » rimando allo studio di PROLL, *Popularismo and barroquismo in the poetry of Rafael Alberti* e al lavoro di E. DEHENNIN: *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*.
- <sup>52)</sup> *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 582.
- <sup>53)</sup> *La lengua poética de Góngora*, capitoli I e II.
- <sup>54)</sup> DAMASO ALONSO, *Estudios y Ensayos gongorinos*, p. 55 e seguenti.
- <sup>55)</sup> Romance 1, p. 41.
- <sup>56)</sup> In tre punti della *Soledad* possiamo però trovare riferimento a un simile procedimento: al v. 28 « la noche, sin fin », al v. 44 « al sin estrella, errante » e al v. 60 « la tierna y no mortífera metralla ».
- <sup>57)</sup> DAMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, p. 149.
- <sup>58)</sup> *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, p. 158.
- <sup>59)</sup> *Polifemo*, v. 187.
- <sup>60)</sup> DAMASO ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 158.
- <sup>61)</sup> Anche in *Amaranta* infatti leggiamo « pórticos de limones desviados » (PC 200).
- <sup>62)</sup> Romance 52, p. 149.
- <sup>63)</sup> *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 42.

<sup>65</sup>) L'unicorno, chiaro e non nuovo simbolo fallico («...No he de dexar es(t)e tal unicornio», dice la *Lozana Andalus* di Delicado, di cui Alberti ci darà una versione teatrale), non è certo qui, come lo vede E. DEHENNIN (*La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, p. 161), «un difensore della verginità», dote che attribuisce anche alla solitudine in *Amaranta* che evidentemente invece entra in scena quando non c'è più nulla da difendere.

<sup>66</sup>) Góngora, che può arrivare alla satira sboccata, è invece, quando tratta argomenti amorosi, di grande castità. Serve d'esempio la scena degli amori di Acì e Galatea dove l'eroticismo si esaurisce in una descrizione estetica e coloristica, cioè nella ricerca della bellezza attraverso accostamenti metaforici che rientrano nel classico quadro rinascimentale e barocco di bellezza che fugge ogni elemento realistico. (*Polifemo*, vv. 329-336).

<sup>67</sup>) *Popularismo and barroquismo in the poetry of Rafael Alberti*, p. 74.

<sup>68</sup>) Per i colori vedi: SOLITA SALINAS, *Los colores en Cal y canto*, in *El mundo poético de Rafael Alberti*, pp. 161-166.

<sup>69</sup>) Così in *Corrida de toros* «cinco picas... y cinco olas».

<sup>70</sup>) S. SALINAS, *El mundo poético de Rafael Alberti*, p. 154.

<sup>71</sup>) *Dinamización y destrucción progresiva del mundo marino*, *idem*, pp. 153-61.

<sup>72</sup>) Solita Salinas, sottolinea in *Cal y canto* il movimento aggressivo, che fa corrispondere all'animalizzazione cosmica, notando come questo suscita un movimento di fuga: «El movimiento de ataque provoca, otras veces, la huida, rapidísima también. Asistimos a ...la fuga del tren y los tranvías, el cielo huye en fuga de cristal» (*idem*, p. 156). Molti altri esempi di fughe in *Cal y canto*, anche perché tra i verbi di moto *huir* viene usato spesso da Alberti non solo per significare la fuga vera e propria, ma per un movimento rapido, aereo, lineare: «huyes, directa, rectamente liso..» (PC 226.)

<sup>73</sup>) «...la alusión a la constelación de la Lira está hecha sobre el modelo de las que existen en las *Soledades*, al Cisne etc.» (DAMASO ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 582).

<sup>74</sup>) Vedi Solita Salinas circa la funzione distruttrice di fuoco e vento sul mare e la metamorfosi degli elementi in *Cal y canto* (*idem*, pp. 156 sgg.).

<sup>75</sup>) JOSÉ BERGAMÍN, *El alegre (Rafael Alberti)*, in RAFAEL ALBERTI, *Poesías completas*, p. 87.

<sup>76</sup>) Vedi: PERDO SALINAS, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid 1959, p. 352.

<sup>77</sup>) Solita Salinas situa queste «cales negras» ancora in una corrente di poesia popolare, parallela a quella lorichiana, in un «ambiente de tragédia misteriosa de pueblo», in un «ambiente lunar de sueño» (*idem* p. 118), che però non è ancora il mondo onirico di *Sobre los ángeles*, ancora troppo radicato alla realtà quotidiana e a una tradizione poetica con la quale solo più tardi verranno tagliati tutti i ponti.

<sup>78</sup>) Ricordiamo che Iznájar, paese prossimo a Rute, era, secondo quanto racconta lo stesso Alberti, «el pueblo de los espiritistas» (AP 191).

<sup>79</sup>) Sul tema della distruzione del mare e la metamorfosi della materia si vedano le pagine sulla *Dinamización y destrucción progresiva del mundo marino* nel capitolo dedicato da SOLITA SALINAS a *Cal y Canto* (*El mundo poético de Rafael Alberti*, p. 153).

<sup>80</sup>) PROLL (*The surrealist element of Rafael Alberti*, p. 76) indica *El jinete de jaspe* come il momento in cui si introduce in *Cal y canto* l'elemento surrealista e ne sottolinea la sintassi contorta e il dinamismo simile a quello di *Sobre los ángeles*.

<sup>81</sup>) PROLL, *The surrealist element of Rafael Alberti*, p. 80.

<sup>82</sup>) PEDRO SALINAS, *Ensayos de literatura hispánica*, p. 352.

<sup>83</sup>) Pubblicata nel 1927 nel n. 12 della rivista «Verso y prosa» e inclusa in *Cal y canto* solo nell'edizione del 1961.

<sup>84</sup>) Ricordiamo «el tú irreductible, el yo desnudo» di Salinas, ideas preesistenti del yo y del tú» nel saggio di SPITZER, *El conceptismo de Pedro Salinas* in: *Linguística e historia literaria*, Madrid 1961, p. 230.

<sup>85</sup>) PROLL (*The surrealist element of Rafael Alberti*, p. 80) mette in evidenza questo aspetto citando il manifesto di Marinetti: «La vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques».

<sup>86</sup>) *El mundo poético de Rafael Alberti*, p. 155.

<sup>87</sup>) Ricordiamo quella degli indifferenti, anche se cristiani, angeli appartenenti al «tremendo» delle *Elegie Duinesi* di Rilke.

<sup>88</sup>) S. SALINAS, *El mundo poético de Rafael Alberti*, p. 143.

<sup>89</sup>) Ricordiamo che le *Seguidillas* furono pubblicate per la prima volta in *Carmen* nel dicembre 1927, e che *Joselito* fu composto, secondo quanto ricorda Alberti (AP 247), dietro domanda di Sánchez Mejías, all'epoca del centenario di Góngora. In seguito, in occasione appunto della morte di Sánchez Mejías, Alberti tornerà al tema taurino, usando questi due metri e unendovi il «versicolo».

<sup>90</sup>) *El mundo poético de Rafael Alberti*, p. 136.

<sup>91</sup>) C. BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Paris 1957, pp. 95-96.

<sup>92</sup>) «*Sobre los ángeles*»: a poet's apostasy, «Bulletin of spanish studies», XXXVII, 1960, pp. 222-231.

<sup>93</sup>) *Popularismo and barroquismo in the poetry of Rafael Alberti*, p. 63.

<sup>94</sup>) Che è d'altra parte l'unica poesia in *Cal y canto* in cui questi temi vengano trattati senza ironia, o quasi (ricordiamo « cuando abolidas fueron la carrozas / de los reyes y al auto subió el papa »).

<sup>95</sup>) PROLL, *Popularismo and barroquismo in the poetry of Rafael Alberti*, p. 78.

<sup>96</sup>) Il cinema però rimarrà valido come linguaggio — linguaggio dinamico — anche in *Sobre los ángeles* (vedi S. SALINAS, *El mundo poético de Rafael Alberti*, pp. 221-222), perpetuando in questo mondo onirico l'antichissimo gioco di realtà-sogno, realtà-illusione.

<sup>97</sup>) Per l'analisi di *Don Homero y Doña Ermelinda* rimando a A.P. DEBICKI, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid 1968, pp. 247-249.

<sup>98</sup>) Vedi *Metamorfosis y ascensión* (PC 220), *Atentado* (PC 226), *Telegrama* (PC 232) *Asesinato y suicidio* (PC 233). In *A Miss X, enterrada en el viento del oeste* (PC 235) l'assurdo si colora di vaga malinconia. Non troviamo ancora in *Cal y canto* l'ingenuità del gioco puro di *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos ton tontos*.

<sup>99</sup>) Che anticipa la nuova e nota esperienza becqueriana di *Sobre los ángeles*.



## DANTE GABRIEL ROSSETTI

### A NEGLECTED NINETEENTH CENTURY POET

The purpose of this paper<sup>1)</sup> is not to give a detailed account of the life, tragic and only partially fulfilled, of Dante Gabriel Rossetti but to concentrate instead, on at least a beginning of a more objective evaluation than has hitherto been attempted of the exceptional qualities of his work as a poet—qualities which I believe entitle him to be considered as belonging among the most important and influential poets of the nineteenth century.

During his lifetime, especially in the last years when his reputation as a painter was well established in accordance with — and to a great extent influencing — the taste of his times, he enjoyed an extraordinary vogue, and his poetry, especially that employing the archaic ballad forms with its pseudo-symbolic paraphernalia of legend and love, was highly esteemed. It must not be understood from this that he was, in the wide sense of the word, a « popular » poet. The great mass of middle-class people who read poetry at all ranged from Martin Tupper at one extreme to Tennyson and, more daringly, Browning, at the other, and we may include among these even Queen Victoria whose taste tended more towards Tupper than Tennyson as we know on good authority. The high esteem in which Rossetti's poetry was held, was limited to a far smaller world of cultured readers, some distinguished poets and writers themselves, just as good poetry and good art are today and always will be.

The inevitable reaction, which he himself foresaw, was long delayed and only a cataclysm of the proportions of a world war finally swept away the last weak waves of nineteenth century romanticism, but when it did both Rossetti and his great contemporary Tennyson fell into disrepute if not actual oblivion. However in recent years some research and objective criticism has been attempted in order to reassess his position in the great body of lasting poetry. If we discount, as we must do at this stage, the admiring biographies, memoirs and adulatory appraisements of his disciples and friends, we must

<sup>1)</sup> Expanded from a lecture delivered at the Ateneo Veneto.

begin to look for more objective criticism among those of our own generation. It must be said, however, that much of what has been done in recent years has been « misguided » in the first instance and « misbased » in the second.

In the first instance great pains have been taken to unearth every detail of his disorderly and unhappy life, matter which is only remotely related to his work as a poet, and in the second the label « Pre-Raphaelite » has been affixed to everything he wrote and made to fit at all costs, mostly to his disadvantage.

Oswald Doughty's *A Victorian Romantic: Dante Gabriel Rossetti*, published in 1960, is undoubtedly one of the most serious studies made since the war while his *Rossetti's Poems* with its important introduction, first published in 1961, is a valuable instrument for the student. The biographical details in the former are scrupulously documented and critical assessments, almost completely lacking in other and even more recent studies, are in the main fair and objective.

Earle Welby's *The Victorian Romantics*, originally published as far back as 1929, and recently reprinted, is still an important contribution. This and a brief selected list of works of outstanding importance published within the last ten years, I have added at the end of this paper as a guide to further study.

Other works which I have had occasion to refer to I have not thought it necessary to specify in bibliographical detail.

Earlier biographers and apologists must inevitably be discounted in any attempt at a present day assessment. I am thinking of the useful and diligent but platitudinous William Michael Rossetti, Watts Dunton, that *Perpetua* of poets, and even of later men such as the good Arthur Christopher Benson who recounts the life and personality of Rossetti with almost exasperating decorum while his judgments on the works are permeated with a kind of awed worship that is anything but objective.

Curiously enough the figure of Rossetti has never aroused great interest among Italian critics at any time in spite of his Italian origin and the strong influences of Italian literature on his work. Even his exquisite renderings into English, censured by some for their faithfulness to the spirit rather than to the meaning, of the early Italian poets and *La Vita Nuova*, have been virtually ignored by Italian scholarship.

If irregularity of domestic life could constitute an attraction, as it often seems to do, then Rossetti far outstripped anything that Byron ever dreamt of, except that he accomplished it all in London and not all over Europe. There is enough and to spare for a dozen studies, yet even the Brownings, with their upper middle-class tourist respectability in Florence and Venice, seem to have attracted more attention.

Professor Praz<sup>1)</sup> makes the amusing and provocative suggestion that:

<sup>1)</sup> MARIO PRAZ, *Studi e Svaghi Inglesi*, Firenze, Sansoni, 1937, p. 103.

«*Forse nelle condizioni di vita fisica piú favorevoli, sotto il cielo d'Italia, questi figli di un emigrato abruzzese e di una istitutrice di origine toscana (Frances Polidori)*» – he is discussing Christina as well – «*sarebbero stati poeti differenti, o non sarebbero stati poeti affatto*».

But who can say what these favourable conditions would have had to have been. Professor Doughty affirms that Rossetti was a born cockney and gloried in it as his comments on continental civilization during his one and only excursion out of England together with Holman Hunt certainly seem to confirm amply.

In the case of Christina, the flame of whose inspiration burned with an intermittent but wholly English brightness, we could well imagine that the religious intensity of her best lyrics and the magical splendours of *Goblin Market* might never have been written at all under an Italian sky, with benefit to no-one.

Rossetti himself held, and with good reason, that an artist's life should be quite private and that what is not made clear in his work should be left so. Indeed we know, even if we tend sometimes to forget it, that suppression – which is a kind of economy – is an important part of the poet's craft and perhaps Rossetti erred in suppressing too much of his abundant nature in his poetry, employing it almost exclusively, in his later years, as a vehicle to express morbid and often obscure ideas, in what Mario Praz calls an «*arteuntuosamente funerea*». It is for this that we must look to his youthful works if we are to find his highest and most vigorously healthy poetical expression, and not to the later ones which have until recently been those most studied and made the target of unfavourable, negative judgments on the whole man.

A distinction can also clearly be made between poetry written in youth and poetry written in maturity. With the eternal exception of Shakespeare, the poetic flame has always burned more bright and clear in youth than in later years. We have only to remember the example of Wordsworth – and Rossetti is no exception to this, interesting in their involved and obscure symbolism though his mature poems may be. An artist must be judged by his best work «else who would escape a whipping».

In spite of what we have just said regarding the privacy of an artist's life we would yet be less than human if we had no curiosity to know something about the man behind the work and our curiosity is justified in so far as it may reveal causes and influences which might otherwise remain unexplained.

I have no intention of going into details about his life as a painter and the farcical confusions of what was known as the Pre-Raphaelite Brotherhood. These have been dealt with at unnecessary and completely unprofitable length by too many writers already and have little relation to the matter we are here to discuss.

Dante Gabriel Rossetti was born in London in 1828, of Italian parents. His father, Gabriele Rossetti, was from Vasto, a political exile of humble birth, and his mother, Frances Polidori, was Tuscan on her father's side, her mother being English. Dante Gabriel was thus almost completely Italian by race although his whole life was spent, with few interruptions, in the heart of nineteenth century London.

Professor Doughty would have us believe that the father was a bit of a mountebank although he was apparently sufficiently cultured to have merited the appointment of Professor of Italian at King's College, London. Indeed throughout Professor Doughty's book there is the constant implication that the Italian background was in any case slightly amusing – or at least not to be taken too seriously. This is rather irritating and goes against the instinctive feeling that this same background of Italian culture and intellectual ferment must have influenced the young poet profoundly and formed him in quite a different way from his English contemporaries, apart from his inherited temperament which made him at once the most brilliant and compelling personality in whatever company he found himself.

He attended the Royal Academy Art School for a short time and then took some lessons from Ford Madox Brown, then a little esteemed painter but now considered to be one of the most important of his period, yet he was impatient of all academic training and basic method and soon broke way to work out his own forms of expression.

The so-called Pre-Raphaelite Brotherhood came into being almost casually in 1848 by the natural discovery on the part of a small group of students that their ideas on the need for a reformation in painting and the basis on which it should be promoted, were more or less the same. Most of its members were undistinguished and mediocre, judged by any standards of excellence, and need not detain us here. The most important personalities were Rossetti himself, of course, Holman Hunt and John Millais. Both the two latter men were to become the most distinguished painters of their age and even if today their ideas and the expression of it may seem to us misguided and fallacious no-one could call in question their high technical accomplishment, something that Rossetti, with all his deeper, more complex and vigorous creative impulse, was never able to achieve. It is not too much to affirm, in addition to this, that some of the earliest works by these two men – Millais's *The Carpenter's Shop* and *Ophelia*, and Hunt's *The Hireling Shepherd* for example, still stand as testimonies to splendid and original creative ideas in a period of exceptionally monotonous and academic conventionality.

Rossetti fell deeply in love with Elizabeth Siddal, a young dressmaker who had posed for one of the other members. We see her likeness in Millais's *Ophelia* and in his own *Beata Beatrix* painted after her death. After a stormy period which, for want of a better word, we may call their engagement, Rossetti married her. The marriage was a complete and tragic failure and

her death, from an overdose of laudanum, was to cast a shadow over the whole of the rest of his life. Whether poor beautiful Lizzie Siddal committed suicide or died by accident will probably never be completely revealed but Rossetti felt himself in some way to be responsible and probably with good reason. Professor Doughty goes so far as to claim that it is to be traced throughout all his later poetry as a remorse trauma. Certainly it must have contributed to the almost morbid melancholy that pervades everything he wrote as a mature artist. He even made the theatrical and useless gesture of having all his early poems – just then ready in manuscript form for publication – buried with her in the coffin, against the prayers of all his friends.

He never married again although his household gave hospitality to many pretty ladies – too many to be enumerated here – and he himself became an addict to chloral in an effort to cure his persistent insomnia. It was this that gradually undermined his health, although curiously enough it was laudanum – the same drug that his young wife had died of – which was to be the cause of his death in 1882 at the early age of fifty-four.

In later years he became deeply attracted by William Morris's wife, the beautiful Jane Burden, she too of quite humble origin. She was built on nobler lines than Lizzie Siddal, with abundant black hair, and not in the least frail and consumptive. Professor Doughty asserts that Rossetti was deeply in love with her – a fact which scarcely requires great insight to discover, but she was, fortunately for them both, reasonably happily married and in spite of her great beauty, a very sensible woman, and although she sat for him many times and was reproduced without having to be present many times, she clearly never allowed their relationship to go beyond a certain point of affectionate regard.

Domestic life at Rossetti's house in Cheyne Walk on the Chelsea Embankment, within a few yards of the Carlyles, must have been quite unusual. Fanny Cornforth, who had been one of the causes of the failure of his marriage, was his last, so to speak, permanent mistress; she came and went at will and tried, and sometimes succeeded, in dominating the household in spite of the presence of the detestable Mr. Howells, a cunning and « exploitatious » adventurer. Distinguished men from all walks of life, especially writers and poets, came and went. Indeed this was the period when men of such varying ability as Walter Pater, Swinburne, William Morris, Theodore Watts Dunton and, at the very end, the young Hall Caine, were constant visitors. Fabulous dinner parties were given and in the backgarden there was a sort of zoo with an odd collection of animals, a hobby in which Rossetti seems to have been a kind of pioneer. Henry James kept odd pets in Paris as did Gerard de Nerval and the Goncourts at a later period. Among all this, created after all by himself, Rossetti navigated and somehow contrived to execute his many commissions for paintings – he never exhibited again after his first attempt at the Royal Academy – and to write what little

poetry he did produce in those years of varying success and spiritual and physical decline.

It is not too much to say that all the distinguished poets of the last century, after the earlier romantics, have been long out of favour. Tennyson is only now being slowly rediscovered. It required a critic of the calibre and prestige of Eliot to point out that he was a great poet in spite of his bad philosophy. Robert Browning, although much respected, is still little read except in academic places. He has been somewhat unkindly described as the poet of the cultured upper class tourist on the continent, a statement which, although unkind, nevertheless contains some element of truth. Swinburne, acknowledged follower of Rossetti in his earlier poetry, still repels but is increasingly respected as a critic. G.M. Hopkins had a period of favour between the two wars mainly because he was thought to be the father of modern poetry but was then allowed to fall again into comparative obscurity being only appreciated by those connoisseurs who are able to distinguish between vogue and intrinsic worth. Rossetti, as we have said, has recently been the object of some research more for his highly coloured domestic life than for his poetical achievement and when this has been noticed writers have dwelt on the later morbid and obscure utterances rather than on the youthful and vigorous works in order to confirm the negative judgment now in vogue, just as we might do with Wordsworth in a review of his late poems if we were ill-disposed towards him.

Professor Robson, in *The Pelican Guide to English Literature*, lumps the two Rossettis, William Morris and a number of others all together in the same chapter under the curious and misleading title of «Pre-Raphaelite Poetry». He subjects them all to a test based on Mathew Arnold's formula: «Poetry is at bottom a criticism of life», a test from which they all emerge as sorry figures as well they might. We are left asking ourselves who among the great poets of the past would be saved in Professor Robson's esteem if this formula were to be applied too rigorously.

It is important, I think, to make clear the distinction between the ideas and artistic convictions of a small body of young men convinced of the necessity for a revival and renewal in the world of painting, and the further development of the romantic spirit which many sensitive creative men felt themselves to be a part of at the time of the Pre-Raphaelite *manifesto* as reported by Holman Hunt in his book *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (1905), surely a trustworthy source. This does not appear to include or to foresee any of the works discussed by Professor Robson or for that matter by many other critics who use the term «Pre-Raphaelitism» to embrace a whole half century of poetry and prose of a great variety of kinds. The term itself is convenient for lack of another but is, after all, by itself quite explicit in its intentions. That these young men employed antique subject matter for their works only demonstrated that they too felt the escapist

longings of their times but it was not basically a part of their program. Some – Arthur Hughes for example and the more distinguished Ford Madox Brown who sympathized but was never actually associated with the group – painted almost exclusively contemporary subjects, including scenes of everyday life and industry. Are we to classify them under the all-embracing term which is considered by so many critics as being equivalent to late nineteenth century decadence? Tennyson was never connected in any way with the group although he knew of it and at least once met Rossetti at the house of a friend. Such early poems as *The Lady of Shalott* and *Marianna* could have been written at that time under the influences of Coleridge and Keats even if the Brotherhood had never existed.

William Morris with his curious mixture of practical craftsman, socialist, *and* romantic escapist, and Swinburne, were late-comers and felt the influence of Rossetti's magnetic personality alone, but already with Swinburne we come into a wider, more international consciousness of which even Rossetti knew little or nothing, and which had been in no way foreseen by the Brotherhood. Rossetti himself had no high opinion of the ideas of men like Swinburne and Pater thinking them effeminate and decadent.

Thus, with the dispersal of the group, the gradual « fall from grace » of so brilliant a member as Millais, and the defection of Holman Hunt who, however, thought himself to be the only true continuer of the Pre-Raphaelite ideals (and he was probably right), it was Rossetti alone who continued to be a focal point and source of dynamic inspiration in the development of late romanticism, long after the group had ceased to exist. The Brotherhood, formed in 1848, had dispersed almost completely by 1852. Christina Rossetti's humorous verse beginning « The P.R.B. is in its decadence » was its only epitaph.

As with many other poets, not everything that Rossetti wrote succeeded or can be called great poetry, but among the small body of work he left there are some poems of the highest quality. It is exactly these that require our careful attention. As we have said inspiration seems to be a youthful quality and in this Rossetti is no exception; almost all his best poetry belongs to his youth in its first inspiration, but unlike the work of other poets most of it – certainly the early works – underwent the unusual process of being interred, dug up again and subjected to rigorous revision ten years after the first impulse which had given it form had died out or had at least lost its youthful freshness.

The lyrical and movin, *My Sister's Sleep*, written in what was to be the *In Memoriam* stanza, and the first version of *The Blessed Damozel*, appeared in *The Germ*, the ill-starred journal of the Brotherhood that survived only four numbers, although, significantly, the poems themselves had been composed long before it was ever contemplated, while *The Burden of Nineveh* and

the second version of *The Blessed Damozel*, were published in *The Oxford and Cambridge Magazine* in 1856.

Almost everything else was collected in *Poems*, published in 1870, together with fifty sonnets and « songs » for the sequence known as *The House of Life*. A revised edition of *Poems and Ballads and Poems* were both published in 1881, only a year before his death; the latter contained several of those works in ballad form which aroused so much admiration among his contemporaries and which have little appeal for us today.

If we exclude the unique and exquisite translations from the early Italian poets, *La Vita Nuova*, a small group of songs from the French of Villon – all of which would require a special study – and one brief and remarkable prose work entitled *Hand and Soul*, written expressly for *The Germ*, the whole body of his work is very small indeed.

My purpose here is not to attempt to cover the whole range of Rossetti's poetic expression, which would obviously be impossible except at a very superficial level, but rather to focus attention very selectively on one or two of those poems which seem to me to be of importance in proving his claim to high regard.

Like most genuine poets Rossetti wrote what he felt impelled to write first and then found a reason for it afterwards. He believed that the most direct but uncommon expression possible was to be used in saying what he had say. We know too that he was a conscientious and scrupulous craftsman with an exquisite – sometime even too much so – ear for the music of words like his contemporary Tennyson. In spite of Matthew Arnold's formula this has always been an important and sometimes decisive element in the creation of poetry although today it has gone conspicuously out of fashion perhaps in deference to the above-mentioned formula, for sociological reason which have nothing to do with poetry.

For some reason or other *The Blessed Damozel*, one of Rossetti's earliest known poems, is always chosen to represent him in the anthologies and has perhaps as a consequence been singled out for analysis and criticism, usually adverse, as though it were the « test piece », on which his reputation must stand or fall. Although very unequal in quality and even with lapses into bathos where he intended lofty images, it contains passages of great beauty, and if we remember that it was composed by a youth of nineteen – his brother thinks twenty-two – it is all the more remarkable for the technical perfection of its prosodic structure and the richness and originality of its diction that a lesser man could never have achieved.

The translations from the early Italian poets occupied him with interruptions for a number of years from this time on although they were only published, together with *La Vita Nuova*, in 1861, and traces of their influence are to be found everywhere in the poems of this period. The first inspiration, developed, quite naturally, with a more « worldly » conception, for *The*



*Blessed Damozel* is to be found in *La deificazione di Laura* and the sonnets that follow it. This, with other abundant elements, leads to the conclusion that a closer study of Petrarch would help greatly in the better understanding of Rossetti's poetry especially the sonnets. With the exception of John Dixon Hunt, no critic in recent years has taken the trouble to do this perhaps from lack of real knowledge of the Italian of Petrarch.

*The Burden of Nineveh*, is again an early work, rarely mentioned by critics except in passing, chiefly, we suspect, because it does not fit with their established conception of Pre-Raphaelitism, yet it is a work of rich beauty. The brilliantly sustained verse structure with its complex rhyme scheme, is a masterpiece of prosodic skill while the theme is evolved with dense and varied meditation that owes little to the commonly accepted *bagaglio* of Pre-Raphaelite imagery and symbolism. We are reminded of Shelley's *Ozymandias* – «I met a traveller from an antique land» which may well have been its first inspiration.

One curious point of purely surface interest is the poet's mistake in supposing that the great winged Bull – actually there are two of them – was worshipped as a god, or that it was modelled in clay; in the third verse he tells us that:

The print of its first rush wrapping,  
wound ere it dried, still ribbed the thing

but later corrects himself with:

Ah! in what quarries lay the stones

These superficial discrepancies, together with some verses not entirely in key such as the eighth with its humorous and somewhat ironical mention of:

... school foundations in the act,  
of holiday, three files compact,

suggest more than one rewriting, but they do not, in any way, constitute serious blemishes in what is a remarkable and impressive work of poetic utterance.

*A Last Confession* and *Jenny* inevitably go together – experiments in the Browning dramatic monologue method of communication and, clearly, not adapted to Rossetti's particular mode of expression. It must be conceded that the first of these is not very successful. It is melodramatic in the best mid-Victorian taste, and consciously «worked up» with local colour that evokes more a contemporary steel engraving in a keepsake volume than the real Italy of the times, an Italy that Rossetti only knew at second-hand and was unable to infuse with reality.

*Jenny* is something very different, at once vital and more bitter, in spite of a certain «romantic» diction that he could scarcely escape. Yet it is implicitly and un sentimentally tragic and far «nearer the bone», than Browning could ever have achieved if for no other reason than that it is undoubtedly drawn from the poet's own experience—a fact which he takes no trouble at all to disguise and which Browning probably never knew in his comfortable upper middle class vacuum and — even if he had — would never have dared risk in poetic composition. His «naughty ladies» are all represented far away in their Renaissance or Medieval setting safely distant from all possibility of an interpretation of indecorous personal experiences.

In some cases we have the impression that Rossetti has carried his theme on too long and got lost in the convolutions of «over wrought» ideas and symbols only hazily focused by him himself. I have in mind *The Portrait* with its touchingly elegiac opening verse, charged with an emotion that gives it clarity but which is then gradually dispersed in what seem thinly disguised autobiographical details:

This is her picture as she was;  
It seems a thing to wonder on,  
As though mine image in the glass  
Should tarry when myself am gone.  
I gaze until she seems to stir, —  
Until mine eyes almost aver  
That now, even now, the sweet lips part  
To breathe the words of the sweet heart:  
And yet the earth is over her.

In the second verse there is the remarkable image:

The drip of water night and day  
Giving a tongue to solitude,

but everywhere, even in the least successful works, we many find moments of arresting and memorable beauty.

*The Card Player* is sonorously sensual and reminds us that the young Swinburne was inspired by its music:

Could you not drink her gaze like wine?

We are carried forward on the sustained pitch of the rhythm with the image of the mysterious blond card dealer—is she not perhaps the model for Madam Sesostris, «the wisest woman in Europe» with her «wicked pack of cards»? Yet in Rossetti's figure there is no irony:

Around her where she sits, the dance  
Now breathes its eager heat.

The fifth and sixth verses are weak and would be better omitted, but the seventh regains the tension and is dramatically effective.

There is now the accusation of what someone has called his « religiosity » to be briefly discussed. This can be justified in regard to some of his later works, where symbols of a religious nature appear to be employed with uncertain symbolical significance quite unknown in his youthful period, and, I believe, closely linked with his physical decay.

In spite of what must have been an almost oppressively religious atmosphere in the family life of the young Rossetti's, Dante Gabriel grew up a free thinker like his father although it is very probable that he never gave the matter as much specific thought as his father had perforce to do in order to free himself from orthodox beliefs taught him in childhood in Italy. Dante Gabriel's mother was Anglican as was also his sister Francesca, the oldest of the family, who quite early in life took the veil in an Anglican Sisterhood. Christina, the youngest, was also deeply religious and ascetic, so much so that poor young Collinson, one of the very minor brothers of the Brotherhood, was rejected as a suitor because he was a Roman Catholic, and not, as one Italian critic wrote a few years ago, for the contrary reasons. None of them were Roman Catholic in spite of their Italian origin.

It is clear that all this intense religious atmosphere – round the dinner table as it were and not just on Sundays – had a purely negative effect on Dante Gabriel, nevertheless daily life was filled and enriched with the art and literature of Italy. It was, therefore, inevitable that he should be drawn by the emotional and decorative appeal of the ritual and pageantry of the Roman Church.

As Professor Doughty says « ... his racial tendency was strengthened by his readings of medieval literature especially Dante ». Thus the Madonna, confused, or rather fused, in his imagination with Dante's Beatrice and Malory's Guenevere, appears in his paintings, progressively more and more with the physical likeness of the many women he had known, blended into one ideal type. She is to be traced too, specifically or by allusion, in many of the later and « ill » poems, especially in *The House of Life* sonnets:

To be a sweetness more desired than Spring;  
A bodily beauty more acceptable  
Than the wild rose-tree's arch that crowns the fell;  
To be an essence more environing  
Than wine's drained juice, ...

In his imagination the confusion of the image seems almost complete here, yet I find it difficult to tax him with the religiosity, even where Christian « mythology » is used more explicitly to his own ends, that sat so ill on later men like Swinburne and Wilde. Christian « mythology », together with pagan mythology, permeated and were integrated with his ima-

ginative thinking and were not, as with these other men, merely part of the « stock in trade » vocabulary in vogue later on among the professional poets.

It is important then that we should not waste time looking for non-existent keys to the complex, confused and highly mutable symbolism in these later poems. Our chief concern must be the appreciation of the emotional impact – today a very unfashionable quality – of his poetry on our minds and on those elements which are the cause of it rather than to attempt an analysis of what is unanalysable.

The importance of a study of the influence of Petrarch on Rossetti has already been mentioned. This is all the more important if we are to appreciate the full measure of his achievement. His studies of the early Italian poets influenced him deeply in his whole conception of poetic expression and more particularly in the sonnet both as a vehicle of intimate personal expression and as a highly formalized type of verse. It is sometimes forgotten that Rossetti is the last great writer of sonnets in the history of English literature, that he wrote more sonnets of a high level of expression than any other poet since Shakespeare, and that he used the form with unrivalled skill and – if I may be forgiven the use of so old-fashioned a word – elegance.

Although his subject matter and sentiments were derived, as how could they not have been, from the great romantic poets of the previous generation and in particular from Keats, his form, and to a great extent his mode of expression, were derived from the original source of the sonnet and not from handed-down tradition as was the case with all the sonnet writers before him excepting, of course, Sir Thomas Wyatt and perhaps Milton. He knew and could appreciate to the full the sonnets of Petrarch for unique and known reasons.

The form itself exacts the utmost from the poet, both as a creative artist and as a craftsman, in putting « memorable speech » into what is probably the most inflexible kind of verse yet devised. Even such copious poets as Wordsworth, Shelley and Keats wrote comparatively few sonnets and achieved poetical expression of a high quality only in one or two rare cases.

On the contrary for Rossetti it seems to have been the form he preferred to any other and while respecting almost completely the petrarchan structure he experimented with it freely even in his youthful sonnets, in order to obtain a greater variety of « textures » than had hitherto seemed possible or even been attempted. He deviates slightly from the classical Petrarchan form only in the divisions between the groups of lines. Petrarch separates the whole stanza into four distinct groups while Rossetti makes only one break – always a very appreciable one internally quite apart from the visible one – between the second quatrain and the next group which he makes an unbroken sestet, maintaining, however, the Petrarchan rhyme pattern, unlike

Wordsworth and Keats who used a variety of patterns that varied from one sonnet to another.

I quote here in full the sonnet entitled *Our Lady of the Rocks*, written under the deep impression made by the celebrated painting by Leonardo da Vinci, when he visited the Louvre during his one and only excursion to the Continent in company with Holman Hunt at the time of their youthful Pre-Raphaelite ardours:

Mother, is this the darkness of the end,  
The Shadow of Death? and is that outer sea  
Infinite imminent Eternity?  
And does the death-pang by man's seed sustain'd  
In Time's each instant cause thy face to bend  
Its silent prayer upon the Son, while he  
Blesses the dead with his hand silently  
To his long day which hours no more offend?

Mother of grace, the pass is difficult,  
Keen as these rocks, and the bewildered souls  
Throng it like echoes, blindly shuddering through.  
Thy name, O Lord, each spirit's voice extols,  
Whose peace abides in the dark avenue  
Amid the bitterness of things occult.

Although undoubtedly a knowledge of the picture does intensify the evocative atmosphere, we are almost suprised to realize that there is not a single word of description in the whole sonnet and the two other figures present – the infant John the Baptist and the angel – are not even referred to. The music is solemn but not «funereal» and words and sequences of words – «infinite imminent Eternity» – contribute to intensify it. The end is stragely and almost unexpectedly abrupt with the sharp sound of «occult», which has, however, its premonition in «difficult», and «keen as these rocks». We know that it was worked on a great deal as all his poems were but it has a completeness and sustained intensity that place it among the great sonnets in our literature. We may also opportunely add, that it contains no elements that could be remotely identified as being «Pre-Raphaelite», all the more remarkable as it was written when the Brotherhood was in its first enthusiasm.

The sonnet *A Venetian Pastoral* on the equally celebrated painting by Giorgione in the Louvre, with its so unPre-Raphaelite *chiaroscuro*, and lack of insistence on detail, might have been supposed to lack any element likely to stir the imagination of the young poet. Instead we have one of the loveliest and most evocative sonnets of all. The exquisite effect produced by:

And hark how at its verge the wave sighs in  
Reluctant ...

of water flowing into the glass jug as the young girl dips it in the pool.

Again very lovely and unusual in the spontaneous freshness of the emotional atmosphere is the sonnet on one of his own drawings *Mary Magdalen at the door of Simon the Pharisee*. We see her mounting the steps distraught with this new, sudden passion, her lover meanwhile trying to detain her, and through a little side window we can see the beloved profile of Christ looking gravely on, an ingeniously charming device often employed by Rossetti in order to reveal other planes, as it were, of the scene. The final sestet of the sonnet is sweet yet moving:

Oh loose me! Seest thou not my Bridegroom's face  
That draws me to Him? For His feet my kiss,  
My hair, my tears He craves today: — and oh!  
What words can tell what other day and place  
Shall see me clasp those blood-stained feet of His?  
He needs me, calls me, loves me: let me go!

Rossetti often delighted to set himself unusual rhyme schemes which he used with brilliant ease. A typical example is the exacting a a a a b, c c c c b of *The Burden of Nineveh*.

It was a curious coincidence that he composed *My Sister's Sleep* in the same rhyme scheme and form — of extreme simplicity yet never before used — that Tennyson was using in *In Memoriam* and with which he is always credited as having virtually invented.

In this brief examination of the personality and poetry of Rossetti I have tried to put into a more just focus some of those works which entitle him to be considered one of the major poets of the nineteenth century, leaving aside the details of his private life and the influence, undoubtedly powerful, he had on a later and, be it said, far less vigorous generation of poets.

It is obvious that the events and emotional crises of a creative artist's life are bound to have their influence on his work but how these actually do act on the creative spirit itself is beyond our power to know. We know only, in the case of Rossetti, that his was of unusual disorderliness yet by modern standards it was in no way exceptional. What is exceptional is that he left us a body of poetry small in quantity but exceptional in its variety and inspiration.

If he had left us nothing else his translations from the early Italian poets, again the work of his youth, would assure him a place among distinguished poets for they are something a great deal more than mere pedestrian translations, a fact which some critics are unable to forgive. They are, instead, recreations by a highly sensitive artist who had the unique advantage of also knowing perfectly the language he was translating from. It is indeed strange that Italian scholars should have given them so little attention.

JOHN GUTHRIE

#### LATEST BIBLIOGRAPHY

OSWALD DOUGHTY, *A Victorian Romantic: Dante Gabriel Rossetti*, London, reprinted 1960. Undoubtedly one of the most serious studies made since the war. The biographical matter is scrupulously documented and critical assessments, almost completely lacking in other and even more recent studies, are in the main fair and objective.

WILLIAM GAUNT, *The Pre-Raphaelite Tragedy*, London, Cape, paperback edition 1965. This may serve as a sort of *vademecum* of the lives and vicissitudes of the major personalities who made up what is known as the Pre-Raphaelite Movement. A great deal of useful information is, however, so inextricably interwoven with purely fictional if probable detail, and brilliant but sly irony, that the student in search of the truth may find it difficult to know the difference. Critical assessment of the poetry and painting of the various writers and artists whose lives are recorded is almost completely lacking.

JOHN DIXON HUNT, *The Pre-Raphaelite Imagination*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968. A serious and sympathetic attempt at analysing the aspirations and spiritual crises of the Pre-Raphaelite Movement. In the chapter entitled «The Narrow Chamber of the Individual Mind» the author makes a study of some aspects of Rossetti's poetry more particularly the influence of the *dolce stil nuovo*, and his own personal symbolism in *The House of Life* sequence. The approach is somewhat confused and the reader would be glad of a final synthesis to the various aspects of the subject but this is not forthcoming.

EARLE WELBY, *The Victorian Romantics*, London, Cass, reprinted 1966. Professor Welby takes the whole romantic movement across the century, for his field of study and reveals an astonishingly intimate knowledge and understanding of the artistic as well as the literary world of the age. His aesthetic judgements of the major and minor figures are those of a sensitive and unprejudiced mind.

DANTE GABRIEL ROSSETTI, *Rossetti's Poems*, edited and with an introduction by Oswald Doughty, London, Everyman Library, 1961. Contains the most penetrating and sympathetic assessment of Rossetti's genius yet written in recent years. Also a valuable instrument of study for the student of Rossetti.

## I «PERSIDSKIE MOTIVY» DI S. ESEKIN

### IPOTESI

Il fiume portò sotto la costa  
Un cadavere spaventato di fanciullo.  
S. GORODECKIJ, *A Sergej Esenin*, 1927.

1.

È canonica la distinzione di piú periodi nell'attività poetica di Sergej Esenin.<sup>1)</sup> I dodici-tredici anni che ricoprono il breve intenso arco del suo poetare sono frantumati, spezzettati in un susseguirsi di ripensamenti, di polemiche, di compromessi.<sup>2)</sup> In uno stesso articolo, saggio, studio, Esenin è classificato sotto le voci piú diverse: si parla di lui come un seguace o epigono di Kljuev, lo si definisce imaginista (anche quando il periodo, l'esperienza imaginista sono un ricordo lontano), *maudit*, lo si scopre poeta popolare, viene ad accrescere la schiera dei *popučički*, è puramente idillico, piú avanti pessimista, per alcuni è poeta nocivo, addirittura antisovietico.<sup>3)</sup> E c'è chi parla, a proposito di Esenin, di «tematica limitata»<sup>4)</sup> e conseguentemente di «materiale verbale ristretto»,<sup>5)</sup> mentre altri ci rivelano che il suo vocabolario poetico è, per quantità di parole, quasi uguale a quello di Puškin;<sup>6)</sup> si definisce la sua opera un grande, unitario poema, il cui unico personaggio è l'autore,<sup>7)</sup> e si sottolinea ancora che «l'oggetto della poesia eseniniana è la vita: egli canta "il povero cantuccio di campagna" dove anche "la vacca può singhiozzare"; la betulla, alla quale il poeta vorrebbe baciare persino "il piedino"; i canti dei *komsomol'cy*, e le taverne, e l'industrializzazione della Russia, e il Caucaso e Rjazan'. E i Mordvini e i Georgiani. E la steppa e la donna».<sup>8)</sup>

2.

Oggi la disputa su Esenin, che ha un suo posto legittimo nelle storie letterarie, s'è di molto placata, se non del tutto. Poeta monolitico, e per



ammissioni proprie, e per evidenza tematica e di genere (a parte frange e momenti sparsi), e per innato temperamento poetico, Esenin si disperse in un labirinto di tentativi, quando la nuova situazione storica del paese mise in chiaro l'esigenza di una nuova situazione culturale.

### 3.

Alla rivoluzione Esenin come uomo era arrivato impreparato, come poeta assolutamente maturo: contraddizione perfettamente comprensibile, ma per Esenin, e non solo per Esenin, fonte d'un dramma spirituale che mai egli sarebbe riuscito a risolvere totalmente nonostante un affannarsi di versi tranquillizzanti:

I teper', kogda vot novym svetom  
I moej kosnulas' žizn' sud'by,  
Vse ravno ostalsja ja poetom  
Zolotoj brevenčatoj izby.

(Anche adesso che con luce nuova  
La vita ha sfiorato la mia sorte,  
Uguualmente son rimasto il poeta  
Dell'izba d'oro fatta di travi.)<sup>9)</sup>

smentiti poi da altri, a questi assolutamente opposti:

Ravnodušen ja stal k lačugam,  
I očažnyj ogon' mne ne mil...

(Mi son diventate indifferenti le casupole,  
E più non m'è caro il fuoco del focolare...)<sup>10)</sup>

All'autobiografia poetica eseniniana vanno ascritti anche quest'inquietudine, il tormento, il dubbio, la contraddizione.

### 4.

La nota personale, il soggettivismo, la sovrapposizione perfetta eroe lirico-autore sono la costante della poesia d'Esenin. Non è il suo un caso unico. La storia della letteratura, di qualsiasi letteratura, presenta un alternarsi di opere che ricevono vita e si nutrono attraverso una continua fleboclisi di esperienze ed emozioni personali e fatti dell'autore (autobiografie in versi, in prosa) e di invenzioni di oggetti poetici, che, allontanatasi la biografia del poeta, ricevono l'impulso alla vita dal misterioso contatto che il lettore ignaro stabilisce.

## 5.

Esenin cambiò timbro e registro, o meglio tentò d'istradare la sua personalità poetica, alla base idillica-soggettiva, in avventure invero a lui non congeniali e lontane.<sup>11)</sup> Il problema che si pone in questo momento di voluta frattura del monolitismo tematico e di genere eseniniano, è di non facile soluzione, portò ad equivoci e accuse, ed anche adesso che il tempo ha reso giustizia a uomini e fatti, rimane tuttavia aperto ad interpretazioni diverse.

Esenin si decide al gran balzo dalla lirica all'epica senza la dovuta preparazione, probabilmente ideologica, o più semplicemente psicologica; cerca di adeguarsi ad una poetica indubbiamente a lui estranea, ma attuale e seguita dai suoi contemporanei, alla testa dei quali l'astro Majakovskij. Se Esenin avesse interrotto qui il suo poetare potremmo non senza ragione affermare ch'egli più non avesse fiducia nel solipsismo egocentrico della sua lirica, stanco della risonanza nei suoi versi di un continuo egoismo poetico; più fondatamente diremo che Esenin rinnega il vecchio perché « attirato dal nuovo »:<sup>12)</sup>

Teper' goda prošli.  
Ja v vozraste inom.  
I čuvstvuju i myslju po-inomu.

(Ora gli anni son passati.  
Sono in un'altra età.  
E sento e penso in altro modo.)<sup>13)</sup>

Ja ne znaju, čto budet so mnoju...  
Možet, v novuju žizn' ne gožus',  
No i vse že choču ja stal'noju  
Videt' bednuju, niščuju Rus'.

(Io non so cos'accadrà di me...  
Forse, non sono adatto alla nuova vita,  
Ma voglio vedere tuttavia d'acciaio  
La povera, misera Rus'.)<sup>14)</sup>

Ach, milyj kraj!  
Ne tot ty stal,  
Ne tot.  
Da už i ja, konečno, stal ne prežnij.

(Ah, mio caro paese!  
Non sei più  
Lo stesso.  
Ed anch'io non son più quello di prima.)<sup>15)</sup>

Gli esempi sono molti, convincenti, anche se la provenienza, la strada già percorsa dal poeta non ne provano del tutto la sincerità. D'altra parte i

poemetti che egli scrive nel 1925 *Pesn' o velichom pochode (Il canto della grande impresa)* sul movimento rivoluzionario delle masse, *Ballada o dvadcati šesti (La ballata dei ventisei)*, tema già trattato da Aseev e Majakovskij, se « dimostrano la buona volontà del poeta, sono scialbi nell'ispirazione », <sup>16)</sup> falliscono proprio dove invece avrebbero dovuto far centro. L'epicità cui aspirava Esenin in realtà è solo la verifica d'una scelta fatta dal poeta sulla spinta di elementi contingenti. Se qualcuno <sup>17)</sup> attribuisce ai suoi poemetti lode e valore evidentemente è perché riconosce all'Esenin un diapason <sup>17)</sup> più esteso di quello reale, una ricchezza e una commistione di note più complessa, in genere un'originalità e una sincerità apparentemente spontanee.

6.

A completare l'opera, i versi d'Esenin cominciarono a variegarsi qua e là dei nomi di Lenin, di Marx, soprattutto nelle *Stansy (Stanze)*, nel *Kapitan zemli (Il capitano della terra)*, in *Anna Snegina*, che dal punto di vista puramente lessicale è opera di grande importanza. <sup>19)</sup> Il mutamento è stato troppo repentino, stridente: Esenin lo si combatte adesso apertamente, ha oltrepassato i limiti concessigli. Persino A. Voronskij <sup>20)</sup> che pure tra i primi aveva capito tutta la grandezza di Esenin, lo attaccò con violenza degna di un *napostovec* ultima maniera: « Se leggiamo attentamente le *Stanze* ci apparirà chiaro che dietro una rivoluzionarietà tutta esteriore si celano profondissima noia e indifferenza; quasi che il poeta dicesse: volete versi rivoluzionari, eccoli: per me non fa differenza, posso scrivere e di lampioni e dell'industria, e di Lenin, e di Marx. » <sup>21)</sup> E ancora all'inizio del 1925 durante la conferenza della Vapp, <sup>22)</sup> esaminando i versi d'Esenin « Dài Sergej, mettiamoci a leggere in silenzio Marx », Voronskij ribadiva ancora più duramente: « Non possiamo prendere sul serio questa cosa. È una presa in giro del lettore e dello scrittore. L'uomo ha perso ogni coscienza. Che egli non pronunci invano il nome di Lenin e di Marx, perché questi nomi ci sono cari. » <sup>23)</sup>

7.

La parentesi epica, popolare fu presto da Esenin chiusa; il prezzo pagato per la deviazione da se stesso era troppo alto: Gorodeckij nei suoi ricordi di Esenin <sup>24)</sup> assicura che gli articoli apparsi allora un po' dovunque contro il « tentativo » eseniniano, furono per il poeta un « grave colpo ». Essi erano il preavviso della campagna contro Esenin che si protrasse sin dopo la morte del poeta.

Proprio in questa situazione apparvero i *Persidskie motivy (I motivi persiani)*, un ritorno all'origine, mascherato dal poeta con l'artificio dell'esotico,

che fu travisato dalla critica. « I *Persidskije motivy* sono una cosa stilizzata, scritta per allontanarsi dal proprio "io", per riposare dall'*Anna Snegina*, per alleviare in qualche modo il dolore, stordendolo con gli azzurri fiori di Teheran ». <sup>25)</sup>

8.

I *Persidskije motivy* sono costituiti da sedici poesie <sup>26)</sup> e implicitamente ci danno la chiave per la comprensione dell'attività poetica di Sergej Esenin negli ultimi mesi della sua vita, e forse anche di quella precedente. Rinnegata la poetica pessimista del ciclo *Moskva kabačkaja (Mosca bettoliera)*, <sup>27)</sup> respinto dal « nuovo », Esenin veramente si concede tutto, per la prima volta, al puro « canto », alla pura « musica ». I *Persidskije motivy* ci danno la misura, nella loro semplicità sensoriale, della « sincerità » precedente, dell'errore valutativo commesso da Voronskij, dai *napostovcy*, dalla critica che gli rifiutò il sostegno di cui avrebbe invece avuto bisogno. <sup>28)</sup>

9.

Esenin considerava i *Persidskije motivy* (polemicamente?) la cosa migliore da lui scritta; se fuggevolmente vi si sente qualche accenno alla Rus', al paesaggio patrio, se nel congedo dalla terra straniera egli anticipa il ritorno in patria, ad una tradizione letteraria dalla quale si sente ormai escluso, purtuttavia qui Esenin è esule volontario, fuggitivo d'una realtà sociale, della quale inutilmente aveva tentato di far parte. Dopo i *Persidskije motivy* « nell'ultima fase dell'attività letteraria di Esenin i motivi e gli stati d'animo saranno diversi, ma il senso di frustrazione e angoscia che la pervade e caratterizza si ricollega senza dubbio al venir meno di quella realtà da cui la poesia precedente derivava i propri temi fondamentali »: <sup>29)</sup> il cammino di Esenin appare a questo punto chiaro nelle sue linee principali: poeta idillico sino al tentativo incompiuto di inserimento in un mondo poetico di tipo nuovo, sosta contemplativa, con riferimenti non completamente mascherati al primitivo oggetto poetico, cosciente ritorno nel « vuoto » d'una realtà viva solo nel ricordo. I *Persidskije motivy* non hanno solo « una filigrana di esausta malinconia », <sup>30)</sup> ma rappresentano la spietata determinazione autodistruttiva di uno spirito privo (o privato) di passato e di futuro. L'armonia, la musicalità, la spiritualità eterea di queste poesie, soprattutto la loro atemporalità, testimoniano di un primo, cosciente distacco dalla realtà. E tuttavia solo pochi mesi prima della stesura di questo ciclo persiano Esenin aveva terminato con parole di grande speranza un suo abbozzo di autobiografia: « La mia vita e la mia opera sono tutte nel futuro ».

10.

Tra i versi d'Esenin i *Persidskie motivy* sono tra quelli meno studiati, tra i piú superficialmente apprezzati; al loro apparire nel 1925 in un unico volumetto, essi suscitarono reazioni contraddittorie: a Voronskij, certamente soddisfatto del mutamento tematico, che nel ciclo vedeva « tensione e slancio emozionali » e « immagini sature di grande sentimento », <sup>31)</sup> ad altri contemporanei che di esso apprezzavano l'ambientazione, l'esotismo, la pacata intensità, si contrapposero Kručnych, <sup>32)</sup> lo stesso Majakovskij (« l'esotismo, i veli, "la turca azzurrità", ed altre dolcezze orientali..., sono un ostacolo per la nostra cultura »), <sup>33)</sup> i quali accolsero negativamente la nuova produzione eseniniana. Solo in questi ultimi anni, a parte incisi e accenni di peso trascurabile, <sup>34)</sup> compilazioni di carattere prettamente locale, indagini su fatti e persone di quell'esperienza <sup>35)</sup> o ricerca di possibili influenze di fonti persiane, <sup>36)</sup> sono uscite delle monografie dedicate ai *Persidskie motivy* ad opera principalmente di V. Belousov e di M. Vajnštejn, <sup>37)</sup> al quale si deve tra l'altro l'esatta collocazione e la disposizione cronologica delle sedici liriche che compongono il ciclo persiano di Esenin. <sup>38)</sup>

11.

Esse furono composte nell'arco di quasi un anno, dalla metà dell'ottobre del 1924 alla metà dell'agosto del 1925. In questo periodo Esenin fu tre volte al Caucaso, <sup>39)</sup> e appunto durante questi soggiorni, l'ambiente, l'atmosfera già in parte orientali lo spinsero alla compilazione di queste liriche « persiane ». <sup>40)</sup>

Dalle lettere <sup>41)</sup> del poeta sappiamo d'un progetto di viaggio in Persia, a Teheran, non realizzato, pare, per la difficoltà d'ottenere il visto d'ingresso in quel paese. <sup>42)</sup> Esenin, quindi, non fu mai in Persia, e la Persia da lui descritta e cantata è pertanto logicamente convenzionale, orecchiata. Un prestito contingente per un canto puro, un'evasione voluta, non casuale, un tema « coscientemente » facile:

I chotja ja ne byl na Bosfore —  
Ja tebe pridumaju o nem.

(E bench'io non fui sul Bosforo,  
Per te l'immaginerò.) <sup>43)</sup>

12.

Nonostante l'interesse di Esenin per i poeti orientali, <sup>44)</sup> qualche incauta civetteria, <sup>45)</sup> lo specifico tema (l'amore) del ciclo, immagini squisitamente raffinate, di imitazione certo non possiamo parlare. Il materiale verbale ri-

mane puramente eseniniano e se non ci sentiamo di affermare, benché l'ag-gancio sia spesso inevitabile, che « tutto il ciclo dei versi sulla Persia... è ancora un canto di Esenin sulla Russia, sulle pianure natie di Rjazan' », <sup>46)</sup> la so-stituzione avviene tuttavia per una suggestione di nomi e toponomastica più che per una immissione poetica in una nuova sfera culturale. Per noi anzi i *Persidskie motivy* rappresentano il tentativo di trasposizione mediante in-venzione (« pridumaju ») di una realtà che non c'è più (« l'azzurra Rus' ») in un nuovo sogno azzurro, la « cerulea patria di Firdusi », dove l'epiteto ha una funzione probabilmente consapevole di appropriazione dell'oggetto.

13.

Cantore di una Rus' patriarcale, contadina, respinto dal « nuovo », nel rifugio « persiano » Esenin si cura le ferite, si purifica e senza equivoci de-cide spietato il cammino futuro:

Žizn' ne sovsem obmanula.  
Novoj nap'emsja siloj.

(La vita non del tutto m'ha ingannato.  
Inebriamoci di nuova forza.) <sup>47)</sup>

Solovej poet — emu ne bol'no:  
U nego odna i ta že pesnja.  
Kanarejka s golosa čužogo —  
Žalkaja, smešnaja pobrjakuška. <sup>48)</sup>  
Miru nužna pesennoe slovo  
Pet' po-svojski, daže kak ljaguška.

(L'usignolo canta, non gli costa dolore:  
Conosce una sola canzone, sempre la stessa.  
Il canarino con la voce d'un altro  
È un balocco misero ridicolo.  
Al mondo la canzone bisogna cantare  
Con la voce propria, anche se voce di rana.) <sup>49)</sup>

Mne pora obratno echat' v Rus'.  
Persija! Tebja li pokidaju?  
Navsegda l' s toboju rasstajus'  
Iz ljubvi k rodimomu kraju?  
Mne pora obratno echat' v Rus'.

(Nella Rus' devo ormai tornare.  
Persia, t'ho io abbandonata?  
Per sempre mi separo da te  
Per l'amore del mio natio paese?  
Nella Rus' devo ormai tornare.) <sup>50)</sup>

E non si tratta certo della Rus' « d'acciaio ».

14.

Già nella prima poesia del ciclo *Uleglas' moja bylaja rana* (*S'è raddolcita la mia vecchia ferita*) assistiamo al mutamento scenografico, ambientale che è alla base dei *Persidskie motivy*. Fiori azzurri, rose, giardini, una fanciulla dal viso che somiglia a un'alba, una sala da tè invece della bettola abituale, non vodka e vino ma il rosso tè; tappeti di Širaz e scialli di Chorossan completano la scena. Il primo approccio è decisivo: la creazione per segni di una nuova realtà è facile quando gli elementi anche lessicali sono di per sé evocatori di quella realtà. Teheran, Chorossan, Širaz, come poi Bagdad, Lala, Šagane, Saadi, Chajam, Hassan, Šachrazade, Firdusi sono riferimenti culturali che sonorizzano nello stesso tempo il mutamento. Se al geografismo, ai dolci nomi esotici aggiungiamo il fiorire delle rose, il canto degli usignoli, i veli che celano il volto delle fanciulle, lo stormire dei giardini, la coloritura esotica, convenzionale al massimo grado e tuttavia piena di romantica emotività, è un fatto compiuto.

15.

Già abbiamo accennato che il tema primo, unico dei *Persidskie motivy* è l'amore, un amore che in termini di purezza e di assoluta mancanza di tragicità è per la prima volta cantato da Esenin. Poesie come *Ja sprosil segodnja u menjaly* (*Ho chiesto oggi al cambiavalute*), *Šagane ty moja*, *Šagane* (*Šagane tu, mia Šagane*), *Ty škazala, čto Saadi* (*Tu hai detto che Saadi*) hanno la lieve trasparenza di cose private dell'oggettività, immerse in uno spazio puramente musicale. Soltanto la presenza in esse del poeta-straniero e del suo passato:

Potomu, čto ja s severa, čto li,  
Ja gotov rasskazat' tebe pole,  
Pro volnistuju rož' pri lune.

(Forse perché io sono del nord  
Voglio raccontarti dei campi,  
Della segala che ondeggia sotto la luna.)<sup>51)</sup>

Tam, na severe, devuška tože,  
Na tebja ona strašno pochoža,  
Možet, dumaet obo mne...

(Là nel nord c'è pure una fanciulla  
che terribilmente ti somiglia  
E forse pensa a me...) <sup>52)</sup>

Dlja tebja naveki dela net,  
Čto v dalekom imeni — Rossija —  
Ja izvestnyj, priznannyj poet.

(Mai t'importerà  
Che in un lontano nome, Russia,  
Io sia un famoso, noto poeta.)<sup>53)</sup>

Ja davno išču v sud'be pokoja,  
I chot' prošloj žizni ne kljanu,  
Rasskaži mne čto-nibud' takoe  
Pro tvoju veseluju stranu.

(Da tempo io cerco nel destino pace,  
E se pur non maledico la passata vita,  
Raccontami qualcosa  
Del tuo paese gaio.)<sup>54)</sup>

dà loro la patina, il timbro dell'esperienza vissuta, e legittimamente quindi i *Persidskie motivy* possono essere inseriti nell'autobiografia poetica eseniana. Il tentativo di trasporre la realtà antica, superata, in un mondo estraneo ma altrettanto antico e carico di suggestioni, non riesce, ché il dramma umano di Esenin è troppo complesso e profondo per essere risolto con semplici mutamenti fonetici e lessicali. Anche quando l'incanto è così intenso da donare l'oblio, è spontaneo, naturale il richiamo uterino alla terra lasciata:

U menja v duše zvenit tal'janka,  
Pri lune sobačij slyšu laj.  
Razve ty ne chočeš', persijanka,  
Uvidat' dalekij sinij kraj?

(Nell'anima mia risuona l'armonica,  
Il cane sento che latra alla luna.  
Forse non vuoi, persiana,  
Vedere il lontano azzurro paese?)<sup>55)</sup>

« Otčego luna tak svetit tusklo  
Na sady i steny Chorossana?  
Slovno ja chožu ravninoj rusknoj  
Pod šuršaščim pologom tumana. »

(« Perché la luna così splende oscura  
Sui gradini e le mura di Chorossan?  
Come s'io andassi per la pianura russa  
Sotto una fruscante cortina di nebbia. »)<sup>56)</sup>

16.

Resta, tuttavia, la magia d'una parola che non ha piú (o può non avere piú) valore semantico, ma s'è spostata ormai sul piano della musica piú lieve. E d'un motivo musicale questi *Persidskie motivy* ripetono lo schema, dove il motivo iniziale si ripete alla fine della composizione magari con nuove



sfumature semantiche. Fuor di metafora e senza tema d'apparire banali, i *Persidskie motivy* rappresentano veramente il « canto del cigno » d'Esenin.

SERGIO LEONE

<sup>1)</sup> Qualcuno afferma che la « periodizacija » dell'opera di Esenin ha diritto ad uno studio particolare e approfondito. (Cfr. V. KORŽAN, *K voprosu ob izučeníi foľklorizma Esenina*, « Russkaja literatura », 1965, n. 2, p. 277.)

<sup>2)</sup> J. JUŠIN, *Poezija Esenina v russkoj kritike*, « Vestnik Mosk. Un-ta », ser. VII, 1963, n. 4. Cfr. anche: P. JUŠIN, *Poezija Sergeja Esenina v zarubežnoj kritike*, « Vestnik Mosk. Un-ta », ser. VII, 1963, n. 1.

<sup>3)</sup> La presente elencazione va intesa in senso cronologico.

<sup>4)</sup> R. POGGIOLI, Introduzione a: S. Esenin, *Poemetti Liriche Frammenti*, Torino 1961, p. 41.

<sup>5)</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>6)</sup> Ricerca effettuata da V. Timofeev, ancora inedita.

<sup>7)</sup> E. VINOKUROV, *Slovo o poete*, « Junost' », 1965, n. 10, p. 68.

<sup>8)</sup> K. ZELINSKIJ, *Sergej Esenin*, « Junost' », 1965, n. 10, p. 64.

<sup>9)</sup> *Spit kovyl'. Ravnina dorogaja (Dorme l'erba della steppa. Cara pianura)*, 1925.

<sup>10)</sup> *Neujutnaja židkaja lunnost' (Acquosa scostante lunosità)*, 1925.

<sup>11)</sup> Nella lirica *Pis'mo k ženščine (Lettera a una donna)* del 1924 troviamo chiaramente evidenziato il momento d'avvio del tentativo di rinnovamento della tematica eseniniana.

<sup>12)</sup> L'espressione è di Majakovskij.

<sup>13)</sup> *Pis'mo k ženščine (Lettera a una donna)*, 1924.

<sup>14)</sup> *Neujutnaja židkaja lunnost' (Acquosa scostante lunosità)*, 1925.

<sup>15)</sup> *Vozvraščenie na rodinu (Ritorno in patria)*, 1924.

<sup>16)</sup> A.M. RIPELLINO, *Poesia russa del 900*, Milano 1965, p. 83.

<sup>17)</sup> F. DE GRAAF, *Serge Esenine, sa vie et son oeuvre*, Leyde 1933, p. 169.

<sup>18)</sup> Per questo problema cfr.: R. POGGIOLI, *op. cit.*, e JU. TYNJANOV, *Archaisty i novatory*, nel cap. *Promežutož*, Leningrad 1929.

<sup>19)</sup> Cfr. M. MOROZOVA, *O stilističeskom svoebrazii poemy S. Esenina « Anna Snegina »*, in *Voprosy stilistiki*, Moskva 1966, pp. 254-263.

<sup>20)</sup> Il rapporto complesso che legò Esenin e Voronskij è trattato molto diffusamente nel volume di V. PERCOV, *Majakovskij v poslednie gody*, Moskva 1965, p. 92 e sgg.

<sup>21)</sup> A. VORONSKIJ, *Literaturnye tipy*, Moskva 1925, p. 192.

<sup>22)</sup> Vserossijskaja asociacija proletarskich pisatelej (Associazione panrussa degli scrittori proletari).

<sup>23)</sup> Citato in: V. PERCOV, *op. cit.*, p. 99.

<sup>24)</sup> S. GORODECKIJ, *O Sergee Esenine, nel vol. Vospominanija O Sergee Esenine*, « Moskovskij rabočij », 1965, pp. 167-176.

<sup>25)</sup> A. MARČENKO, *Začem razrušajutsja legendy*, « Voprosy literatury », 1967, n. 8, p. 80.

<sup>26)</sup> In una lettera a G. Benislavskaja il 20 dicembre 1924, Esenin aveva scritto: « Cara Galja, i miei *Motivi persiani* formano un intero volumetto di venti poesie. » In realtà, quando esso uscì nel '25 conteneva soltanto quindici liriche: a queste bisogna aggiungere *More golosov vorob'inych (Un mare di voci di passerì)*, che Esenin si proponeva d'includere più tardi nella raccolta.

<sup>27)</sup> Verso la metà del 1925 uscì nella biblioteca di « Ogonek » una antologia dei versi di Esenin da lui stesso curata, ed in essa non entrò neppure una poesia del ciclo *Moskva kabačaja*. I *Persidskie motivy* per molti aspetti rappresentano l'antitesi di *Moskva kabačaja*. Un'analisi in tal senso è stata compiuta da P. Jušin nel volume *Sergej Esenin*, Moskva 1969, p. 301 e sgg.

<sup>28)</sup> In questo senso va intesa la lirica di V. Majakovskij *A Sergej Esenin*.

<sup>29)</sup> S. MOLINARI, *Aspetti stilistici e strutturali dell'egloga di S. Esenin « Ja - pastuch; moi palaty »*, A.I.O.N., 1969.

<sup>30)</sup> A.M. RIPELLINO, *op. cit.*, p. 83.

<sup>31)</sup> A. VORONSKIJ, *Sergej Esenin. Literaturnyj portret*, nel vol. dello stesso autore *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva 1963, p. 269.

<sup>32)</sup> A. KRUCENYCH, *Černaja tajna Esenina*, Moskva 1926.

<sup>33)</sup> V. MAJAKOVSKIJ, *Poln. sobr. soč. v. trinadcati tomach*. Moskva 1958, t. 9, p. 431.

- <sup>34)</sup> Cfr. P. JUŠIN, *Sergej Esenin*, Moskva 1969, p. 313 e sgg., dove sono citati gli autori dei giudizi di maggior peso sui *Persidskie motivy* eseniniani.
- <sup>35)</sup> V. BELOUSOV, *Geroinja eseninskich strok*, « Don », 1964, n. 11, pp. 180-188; dello stesso: *Kto byla Šagane?*, « Priorskaja pravda », Rjazan', 18 luglio 1965.
- <sup>36)</sup> L. BEL'SKAJA, « *Persidskie motivy* » *Esenina i lirika Vostoka*, « Uč.-zap. Kazachsk. gos. žensk. ped. in-ta », vyp. 4, Alma-Ata 1964, pp. 152-172.
- <sup>37)</sup> V. BELOUSOV, *Persidskie motivy*, Moskva 1968; M. VAJNŠTEJN, *K tvorčeskoj istorii «Persidskich motiivov» S.A. Esenina*, « Vestnik Mosk. un-ta », ser. VII, n. 1, 1962, pp. 60-74. Cfr. inoltre la tesi di laurea dello stesso « *Persidskie motivy* » S.A. Esenina, preparata sotto la guida di P. Jušin e discussa all'università di Mosca nel maggio 1961.
- <sup>38)</sup> M. VAJNŠTEJN, *O vremeni i meste sozdanija «Persidskich motiivov» S.A. Esenina*, « Naučnye doklady Vysšej školy », Filologičeskie nauki, 1962, n. 2, pp. 186-193.
- <sup>39)</sup> Vi era già stato nel 1921.
- <sup>40)</sup> Sui contributi letterari e in genere culturali ai *Persidskie motivy*, cfr. P. JUŠIN, *op. cit.*, p. 315 e E. NAUMOV, *Sergej Esenin. Ličnost', tvorčestvo, epocha*, Leningrad 1969, pp. 358-364. Ricorderemo di sfuggita che il mondo persiano fu esplorato, anche se non sempre in modo ortodosso, da tutta una serie di scrittori russi e sovietici, tra i quali Griboedov, Puškin (*Imitazioni del Corano*), Fet, Blok (*Gli Sciti*), Chlebnikov.
- <sup>41)</sup> S. ESEIN, *Sobr. soč. v pjati tomach*, Moskva 1962, t. 5, lettere nn. 83, 85, 89, 91.
- <sup>42)</sup> Cfr. P. JUŠIN, *op. cit.*, p. 308.
- <sup>43)</sup> *Nikogda ja ne byl na Bosfore* (Mai non fui io sul Bosforo).
- <sup>44)</sup> Cfr. E. NAUMOV, *op. cit.*, p. 360 e sgg.
- <sup>45)</sup> Nella prima stesura d'una delle poesie del ciclo: *Golubaja da veselaja strana* (Azzurro e gaio paese) appariva il sottotitolo: *Imitazione di Omar Chajjam*.
- <sup>46)</sup> A. KULINIČ, *Russkaja sovetskaja poezija*, Moskva 1963, p. 139.
- <sup>47)</sup> *Glupoe serdce, ne bejsja!* (Stupido cuore, non battere!).
- <sup>48)</sup> Nella lirica *Stansy* Esenin aveva già detto: *Ja vam ne kenar! / Ja poet! (Io non sono un canarino! / Io sono un poeta!)*
- <sup>49)</sup> *Byť poetom - eto značit to že* (Esser poeta è lo stesso)
- <sup>50)</sup> *V Chorossane est' takie dveri* (A Chorossan vi sono delle porte).
- <sup>51)</sup> *Šagane ty moja, Šagane!*  
(*Šagane tu, mia Šagane!*).
- <sup>52)</sup> *Ibidem.*
- <sup>53)</sup> *Nikogda ja ne byl na Bosfore.*
- <sup>54)</sup> *Ibidem.*
- <sup>55)</sup> *Ibidem.*
- <sup>56)</sup> *Otčego luna tak svetit tusklo?* (Perché la luna così splende oscura?).

## GLI SCRITTI GIOVANILI DI DIDEROT

Gli studi su Diderot non hanno ancora raggiunto in Italia un livello soddisfacente. Dai tempi lontani in cui Franco Venturi si faceva il pioniere dell'introduzione critica del filosofo nel nostro paese, sono trascorsi piú di trent'anni; in questo intervallo di tempo si sono moltiplicate recensioni e brevi analisi dell'opera del grande illuminista, grazie soprattutto all'attenta informazione di Paolo Alatri, ma un solo studioso, Paolo Casini, ha consacrato all'argomento due coerenti ed importanti monografie, una sulla filosofia di Diderot, l'altra sulla filosofia dell'Enciclopedia. Manca in questo limitato panorama un'ampia analisi critica sul pensiero politico del nostro autore. In Francia tale lacuna è stata parzialmente colmata da Jacques Proust, che ha ben illustrato la nascita e lo sviluppo delle teorie politiche di Diderot nell'ambito dell'Enciclopedia, cioè fino al 1765; in Italia è uscita nel 1967 un'antologia degli scritti politici di Diderot a cura di Furio Diaz che è la piú completa, credo, oggi esistente. Sia in Italia che in Francia manca però una opera di ampio respiro che, nei limiti del possibile, segua e commenti con critica partecipazione tutta la formazione e la messa a punto di una meditazione ancor oggi non giustamente e pienamente valutata.

Punto essenziale di partenza rimane in ogni caso, e per qualsiasi studioso, l'esame degli scritti giovanili del filosofo di Langres, tanto indicativi per fornire un'impronta indelebile alla cultura ed alla metodologia del piú ricco pensatore del '700 francese.

Nel 1745 Diderot si rivelava al ristretto pubblico di lettori del tempo con la traduzione di un'importante opera di Shaftesbury, *Inquiry concerning Virtue, or Merit*, presentata col titolo di *Essai sur le mérite et la vertu*. Egli dichiarava di aver trattato il testo originale piuttosto liberamente: « J'ai resserré ce qui m'a paru trop diffus, étendu ce qui m'a paru trop serré, rectifié ce qui n'était pensé qu'avec hardiesse », <sup>1)</sup> ed in piú vi aggiungeva numerose note a pié di pagina ispirate, per la maggior parte, dagli altri scritti del filosofo inglese. <sup>2)</sup> Diderot intendeva offrire, con tale lavoro, degli elementi pratici di morale fondandosi sull'assioma che « la vertu est presque indivisiblement attachée à la connaissance de Dieu, et que le bonheur temporel de l'homme est

inséparable de la vertu. Point de vertu sans croire en Dieu; point de vertu sans bonheur... ». <sup>3)</sup> In effetti si tratta per lui di dimostrare con abbondanza di argomenti e con « une précision vraiment géométrique », che è veramente virtuoso solo colui che « sans aucun motif bas et servile... contraint toutes ses passions à conspirer au bien général de son espèce: effort héroïque et qui toutefois n'est jamais contraire à ses intérêts particuliers », <sup>4)</sup> e che l'unico sistema religioso che pratichi tale insegnamento è il teismo. La prima parte della traduzione è una lunga serie di variazioni sul tema della presunta identità tra virtù e religione: la virtù serve d'appoggio « temporale » alla fede, questa a sua volta ne garantisce il fondamento morale e il valore assoluto nella vita del vero cristiano. Oggetto di questo imperativo religioso-psicologico è un retto comportamento nella vita civile, e un culto sincero tributato a Dio, inteso come essere buono e misericordioso, e suprema fonte di bene per l'uomo giusto. La virtù non è veramente tale senza fede in Dio, ma solo il teista possiede un sincero sentimento religioso e pratica disinteressatamente la virtù. Ammiratore dell'onnipotenza divina e dell'ordine supremo che regge l'universo, egli trascorre una vita piena di dolcezze più sentimentali che fisiche coltivando i sani principi della sua religione, e confidando nel premio celeste con purezza di mente e di cuore. Incompatibile con l'igiene morale e il teismo è invece l'ateismo, oscuro tessuto di sofismi non illuminato dalla grazia divina, e continuo istigatore di sordidi vizi.

A questo punto l'ipotesi iniziale virtù-religione è, per l'autore del saggio, verificata anche a posteriori, oltre che essere necessaria premessa del teorema morale, ma è anche vero che « on ne peut atteindre à la perfection morale, arriver au suprême degré de la vertu sans la connaissance du vrai Dieu »; <sup>5)</sup> poiché solo il teismo può offrire tale conoscenza, esiste completa identità tra virtù e teismo. Il distacco dall'ortodossia cattolica è già netto, e lo aggravano alcuni attacchi al sistema religioso tradizionale in nome di una legge naturale non ancora ben definita nella sua essenza: « Tout dogme qui conduit à des infractions grossières de la loi naturelle, ne peut être respecté en sûreté de conscience. Lorsque la nature et la morale se récrient contre la voix des ministres, l'obéissance est un crime ». <sup>6)</sup> La natura ci ispira sempre ad agire rettamente, mentre il dogma religioso spesso reprime o contrasta il suo benefico impulso: « Affections naturelles, fondements de la société, que les lois sanguinaires d'un point d'honneur et les principes erronés d'une fausse religion tendent quelquefois à saper ». <sup>7)</sup> Malgrado queste generiche allusioni, il concetto di natura non viene mai approfondito, e la sua potenziale carica polemica resta inutilizzata a favore di una diffusa dimostrazione, comprendente la seconda parte dell'*Essai*, che viene in parte a rettificare l'originaria analogia tra virtù e pietà religiosa. L'uomo, afferma lo scrittore, è dotato di una inclinazione naturale a ricercare l'utilità propria e il bene generale della sua specie, perciò « celui-là seul mérite le nom de vertueux, dont les dispositions d'esprit et de cœur, sont conformes au bien général de son espèce, c'est-à-dire du système

de créatures dans lequel la nature l'a placé, et dont il fait partie». <sup>8)</sup> Queste affezioni, «telles que la tendresse paternelle, le penchant à la propagation, l'éducation des enfants, l'amour de la compagnie, la reconnaissance, la compassion, la conspiration mutuelle dans les dangers, et leurs semblables», hanno un altissimo valore morale, ma sono tutte essenzialmente terrene. L'intervento della divinità non è affatto necessario alla loro messa in pratica: la «sociabilité» è un istinto naturale che gradatamente soppianta l'esigenza religiosa e l'appello di e a Dio, relegando l'idea di un supremo creatore e reggitore dell'universo al livello di nozione culturale, di componente astratta di un vecchio sistema di valori non più valido per l'uomo nuovo.

Se generosamente e puntualmente applicata, tale regola di vita garantisce, come già detto, lo sviluppo dell'interesse generale e dell'utile personale. Essa non richiede particolari sacrifici, anzi, imponendo all'uomo di vivere ed operare continuamente a contatto con i suoi simili, ne potenzia tutte le doti naturali in un'armoniosa crescita della sua personalità fisica e morale. Tale armonia è per il filosofo ben applicata nella vita comunitaria che conducono le api e le formiche, tanto che l'uomo «avec le secours de la religion et sous l'autorité des lois, vit d'une façon moins conforme à sa nature que ne font ces insectes. Ces lois, dont le but est de l'affermir dans la pratique de la justice, sont souvent pour lui des sujets de révolte; et cette religion, qui tend à le sanctifier, le rend quelquefois la plus barbare des créatures». <sup>9)</sup> La «sociabilité» non dev'essere quindi soltanto regola di vita individuale, ma un imperativo morale di osservanza collettiva. La religione è una componente di tale norma solo se dolce e benigna; tuttavia, il perversimento e la corruzione a cui l'hanno portata i suoi ministri sembra escludere ogni suo ruolo attivo nella vita dell'uomo. Certe pratiche religiose sono addirittura incompatibili con ogni sana «sociabilité»: «L'homme insociable ou celui qui s'exile volontairement du monde, et qui rompant tout commerce avec la société, en abjure entièrement les devoirs, doit être sombre, triste, chagrin et mal constitué». <sup>10)</sup> La conclusione del trattatello filosofico ha un valore di categorico esempio: «la vertu est donc le bien, le vice est donc le mal de la société et de chaque membre qui la compose». <sup>11)</sup>

Shaftesbury rappresentò un importante punto di partenza per la speculazione filosofica di Diderot, e ne orientò in buona parte il successivo sviluppo. Punta estrema di quella classe di intellettuali profondamente influenzata dalla diffusione del pensiero inglese in Francia, Diderot si presentava all'incontro con Shaftesbury col corredo di una vasta e varia cultura. Nutritosi dei grandi classici dell'antichità sin dagli studi compiuti nel collegio dei Gesuiti di Langres, egli aveva esteso il campo delle sue letture sino a comprendervi i Padri della Chiesa, sant'Agostino, i controversisti medioevali e moderni, le figure più avanzate del razionalismo europeo: Locke, Bayle, i deisti inglesi, e i grandi maestri della tradizione morale francese: Montaigne, Pascal, La Bruyère. <sup>12)</sup> Questi e moltissimi altri libri di cui non ci è giunta notizia, fecero

di Diderot uno degli uomini piú colti del suo tempo; la scoperta di Shaftesbury giunse al momento opportuno per impedire un'eccessiva dispersione culturale del giovane Denis, e lo fissò su quei temi che poi dovevano diventare ricorrenti nei suoi scritti. Egli è già « un révolté en puissance qui s'apprête à prendre le maquis philosophique contre la tradition régnante et les puissances établies ». <sup>13)</sup>

Lo stimolo ricevuto dalla personale traduzione di un'opera che Diderot sentiva quasi come sua, lo spinse a chiarire e a definire alcuni aspetti del proprio pensiero che andava prepotentemente affermandosi in lui. Il malcelato scetticismo nei confronti della religione cristiana che percorre molti passi dell'*Essai*, si fa nelle opere successive aperto attacco al culto tradizionale, mentre sempre piú si afferma un interesse scientifico per la Natura come entità fisica, e il tentativo di approfondimento di essa come entità morale presente nell'individuo, e nozione imprescindibile per il suo comportamento nella società. La frequenza con cui Diderot scrive o pubblica negli anni precedenti la redazione dell'Enciclopedia, rivela la necessità che egli sentiva vitale di questo sforzo chiarificatore e il desiderio, forse, di affrancarsi definitivamente dai residui di quella educazione religiosa scolastico-familiare che l'aveva accompagnato per tanti anni a Parigi. Il continuo bisogno di denaro contribuì a rendere ulteriormente scorrevole la penna dell'aspirante filosofo.

Nel 1746, Diderot componeva e pubblicava le *Pensée philosophiques*, opera relativamente originale che incontrò subito grande successo. Egli dichiara subito, ad apertura di libro: « J'écris de Dieu »; in verità scrive contro Dio; o, piú esattamente, contro l'immagine di Dio che la teologia cattolica ha elaborato e presentato nel corso dei secoli all'uomo occidentale. Le prime cinque *Pensées*, in cui Diderot proclama la necessità delle passioni in quanto elementi essenziali della natura umana, non sono che un breve prologo per introdurre una serie di violente critiche alla religione cristiana. Il ragionamento scorre con una linearità geometrica, quasi epigrammatica nella sua asprezza di « contestazione ». Le passioni, che, nel senso a loro attribuito da Diderot, corrispondono in gran parte alle « affections sociales » di Shaftesbury, sono indispensabili in una vita degna di essere vissuta, ed è pazzia tentare di reprimerle come fa il devoto, individuo antisociale che discredita il Dio in cui crede e che tenta di imporre alla coscienza altrui. L'assurda religione temporale non può che essere il riflesso di una errata concezione di Dio; però, se questo genere di divinità non esistesse, nulla cambierebbe nell'animo umano: « la pensée qu'il n'y a point de Dieu n'a jamais effrayé personne, mais la pensée qu'il y en a un, tel que celui qu'on me peint » (*Pensée IX*). Di conseguenza, il concetto di empietà è tutto relativo. Ogni religione ritiene empì e sacrileghi i praticanti degli altri culti, ma questi stessi hanno a loro volta soltanto un valore relativo e pseudo-storico: « Tous les peuples ont de ces faits à qui, pour être merveilleux, il ne manque que d'être vrais; avec lesquels on démontre

tout, mais qu'on ne prouve point; qu'on n'ose nier sans être impie, et qu'on ne peut croire sans être imbécile » (*Pensée XLVIII*).

Indubbiamente, molti di questi fatti contiene anche il cristianesimo, « la plus sainte et la plus douce des religions », ed essi sembrano porlo al livello del paganesimo romano che collocava, con atto di sciocca superstizione, Romolo fra i suoi dei. Il tempo dei miracoli è trascorso per sempre, malgrado le follie dei « miracolati » del fu diacono Pâris, ed anche i martiri non sono piú di moda: « Polieucte ne serait de nos jours qu'un insensé » (*Pensée XL*); perciò devozione e superstizione sono ugualmente nocive per una giusta comprensione di Dio, e sono piú pericolose dell'ateismo stesso, che rappresenta per Diderot l'altro estremo dell'aberrazione speculativa nei confronti della divinità. Solo i fondati argomenti del teista, che si appoggia sui grandi nomi che nella prima metà del secolo hanno illustrato le scienze della natura, possono far fronte a quelli dell'ateo: le sottigliezze scolastiche e gli sforzi dell'apologetica cristiana, da Malebranche a Huet, sono perfettamente inutili. Tuttavia, in concreto, anche l'ateo può essere virtuoso; Diderot lo afferma indirettamente al pensiero XXIII: « Sans la crainte du législateur, la pente du tempérament, et la connaissance des avantages actuels de la vertu, la probité de l'athée manquerait de fondement ». Cioè: il cristiano per praticare la virtù deve credere in una ricompensa ultraterrena; per l'ateo, che niente attende da un Dio che nega, può essere sufficiente il rispetto dovuto alle leggi, l'inclinazione del suo temperamento, o l'adozione di una morale utilitaria che gli fa ritenere l'esercizio della virtù piú consoni ai suoi interessi. È già una superficiale adesione alle tesi che Bayle esprimeva nelle *Pensées sur la comète*, anche se minore è la forza di convinzione, e costante la confutazione dell'ateismo sul piano teorico.<sup>14)</sup> Maggiore indulgenza merita lo scettico, che è « un philosophe qui a douté de tout ce qu'il croit, et qui croit ce qu'un usage légitime de sa raison et de ses sens lui à démontré vrai » (*Pensée XXX*). In pratica, lo scetticismo è « le premier pas vers la vérité », quindi uno stadio essenziale che l'uomo deve percorrere per arrivare al teismo. Il mondo non bisogna mai accettarlo così come ci viene presentato o imposto dall'esterno; si deve dubitare di tutto ed esaminare ogni cosa al lume della ragione naturale, lasciare la porta aperta alle feconde ipotesi, ma accettare un fatto solo quando la ragione e l'esperienza ci inducono a farlo ritenere vero. Perciò « un semi-scepticisme est la marque d'un esprit faible » (*Pensée XXXIV*), mentre il filosofo sa assumere tutte le conseguenze del suo audace pensiero, e procede incessantemente alla ricerca della verità. Diderot si immedesima eloquentemente in questa concezione del filosofo che sottopone ad analisi critica anche i concetti e le credenze che maggiormente godono il favore dell'opinione corrente, ma in fondo egli è ancora un aristocratico del pensiero, e la sua parola è rivolta soprattutto ad un limitato numero di lettori di vasta cultura e di idee avanzate. « Je compte sur peu de lecteurs », dice Diderot nel brevissimo avvertimento che precede il testo delle *Pensées*, « et n'aspire qu'à quelques

suffrages », con un po' di sdegnosa civetteria. Questo filosofo, però, è anche e sempre un discepolo, avido di apprendere e di conoscere. Cultore della virtù, alieno dal fatanismo religioso, egli assiste imperterrito alla lotta a cui si abbandonano nel mondo fede e incredulità. Imperterrito ma non indifferente, egli pesa le ragioni degli uni e degli altri sulla sua bilancia ed emette il suo verdetto: « Après de longues oscillations, elle pencha du côté du chrétien, mais avec le seul excès de sa pesanteur, sur la résistance du côté opposé » (*Pensée LXI*). Sentenza di carattere relativo, come è relativa in fin dei conti ogni prova pro o contro la religione, perché sempre nuove ragioni e nuovi argomenti intervengono a modificare o smentire i precedenti. Il filosofo Diderot sa che l'unica cosa certa è l'uomo col suo sforzo costante e doloroso di ricerca della verità, mai pago dei risultati conquistati, ma sempre volto al raggiungimento di nuove e più ambiziose mete intellettuali. Fiducia nell'uomo, limitato ma perfettibile, e nel suo potere di assimilazione e trasformazione delle sue parziali scoperte, rifiuto di ogni ideologia che si ammanti di speciosi pretesti per diminuire o indirizzare verso false mete la forza della mente umana: questo è il senso e il valore più vivo delle *Pensées philosophiques* e di tutta l'opera di Diderot, che può ben dire di sé e dell'individuo attivo in generale: « On doit exiger de moi que je cherche la vérité, mais non que je la trouve » (*Pensée XXIX*).

Le *Pensées philosophiques* incontrarono subito una forte opposizione negli ambienti conservatori del tempo, e diedero luogo a numerose ed aspre critiche. L'esagitato Parlamento di Parigi si fece portavoce dell'ostilità degli avversari dei lumi, e condannò il libretto al rogo. L'autore si rendeva sospetto al potere, ma non per questo abbandonava la pubblica espressione di un travaglio interiore che era necessario condurre avanti fino al suo definitivo chiarimento. La tutela di Shaftesbury ormai non serviva più; i maestri di Diderot, riconosciuti e confessati: Descartes, Montaigne, Bayle e Locke, condannati dall'oltranzismo devoto, e la tradizione del libero pensiero inglese, facevano parte integrante della sua filosofia. La loro coerenza intellettuale e il ruolo da essi svolto come precursori di un più vasto moto di opinione illuminata, costituivano per lui stimolo ed esempio per proseguire sulla via intrapresa. D'altra parte, l'inesauribile produzione di libelli anonimi dell'epoca, improntata a violenti toni anticristiani, gli offriva armi e spunti polemici di ogni tipo contro oppressivi schemi religiosi e morali; ma egli non si fermava alla sterile e velenosa discussione su istituti anacronistici e dogmi inosservabili. La religione non è per Diderot che una, seppure la più importante, delle tante forme di costrizione spirituale che angustiano l'uomo e gli impediscono di manifestare il suo potere di comprensione e ricreazione della realtà che lo circonda. Proprio nel 1746, gli veniva affidata, da parte dei librai associati, la direzione della futura Enciclopedia assieme a d'Alembert. Quello che ancora di vago e di fluttuante rimaneva nel suo pensiero, andrà d'ora in poi affinandosi e precisandosi al contatto con problemi di vario tipo, tecnico, cultu-



rale e organizzativo, e con ambienti fino a quel momento da lui poco conosciuti o ignorati.

Nel 1747, Diderot scriveva, ma non pubblicava, un violento *pamphlet* contro la religione « rivelata », *De la suffisance de la religion naturelle*, la cui incisività ricorda le migliori riuscite della letteratura clandestina dell'epoca, e un'opera allegorica sullo stesso tono, *La promenade du sceptique*, che è la cosa piú debole dal punto di vista artistico che egli abbia prodotto in questi anni. È evidente che per molti, verso la metà del secolo, la religione non è piú una credenza genuina, un'adesione sentimentale a dogmi e insegnamenti collaudati da secoli, un qualcosa che riempia la vita dell'uomo e le dia uno scopo superiore, ma un teorema soggetto a rigide regole matematiche. Un po' alla volta Dio diventa un'ipotesi sempre piú difficile da dimostrare, infine sarà solo il nome e il pretesto con cui il prete copre le proprie ambizioni ed il proprio vandalismo politico nei confronti del vero ed unico potere temporale: il re sotto l'Ancien Régime, i rappresentanti del popolo sotto la Rivoluzione. Diderot contribuisce in gran misura ad affrettare l'evoluzione dell'opinione pubblica in tali termini. In *De la suffisance de la religion naturelle* egli mette in opera tutte le sue già notevoli risorse di controversista laico, adottando le rigorose analisi geometriche di Shaftesbury, adoperando termini linguistici comunemente impiegati dagli scrittori ecclesiastici per farne un uso personale, imprimendo spesso al discorso un andamento « scolastico » con toni di disinvolta pseudo-filosofia.

Per Diderot la religione naturale è l'unica che persegua i fini che si deve proporre ogni religione, cioè « la connaissance des vérités essentielles et la pratique des devoirs importants ». <sup>15)</sup> La religione rivelata nulla ha aggiunto di necessario a questa fede naturale, perché il fondamento di tale fede è l'infallibile legge naturale: « La loi révélée ne contient aucun précepte de morale que je ne trouve recommandé sous la loi de nature; donc elle ne nous a rien appris de nouveau sur la morale ». <sup>16)</sup> Così pure nessuna verità valida sul piano della dottrina della conoscenza essa ha apportato, perché « qu'est-ce qu'une vérité, sinon une proposition relative à un objet, conçue dans des termes qui me présentent des idées claires et dont je conçois la liaison? Or, la religion révélée ne nous a apporté aucune de ces propositions ». <sup>17)</sup> L'intelletto umano ha, per Diderot, bisogno di nozioni chiare e distinte, deve riuscire a collegare fatti e idee tra di loro mediante deduzioni e analogie, e spiegare la realtà in termini semplici e comprensibili. La verità dev'essere a portata di tutti, quindi è inutile avvolgerla in oscure assurdità che la privano del suo valore effettivo. Ciò che è oscuro, sembra dire Diderot, non è vero. La dote precipua della religione naturale è appunto la chiarezza e la semplicità: essa è « raissonnable » per eccellenza, e piú della rivelata si adatta alla bontà e alla giustizia di Dio.

A questo punto, Dio diventa per Diderot solo un pretesto, un puntello

per appoggiare e dimostrare la superiorità della fede naturale sul culto tradizionale, quasi una pezza giustificativa da esibire come prova in questo processo al cristianesimo. L'argomento fondamentale che il giovane filosofo adduce per la sua tesi non è perciò l'esistenza di Dio, ma il consenso dell'uomo come essere ragionante; la religione che più si adatta alla statura morale dell'uomo è quella vera, ed essa godrà di un'adesione universale: « Que sera-ce qu'une religion suffisante, sinon la religion naturelle, cette religion donnée à tous les hommes, et avec laquelle ils peuvent toujours remplir leurs devoirs et les ont remplis quelquefois? ». <sup>18)</sup> Il cristianesimo è un di più, « un fardeau surajouté, et n'est donc plus une grâce; ce n'est donc qu'un moyen très difficile de faire ce qu'on pouvait faire facilement ». <sup>19)</sup> Esso è dunque un'incrostazione storica prodottasi nel tempo ed innestatesi sul tronco rigoglioso della religione naturale, e non garantisce neppure l'esatta osservanza dei nostri doveri, perché essi « se trouvent tous exposés dans les écrits des philosophes païens », grazie a quella legge naturale che è « la lumière que tout homme apporte au monde en naissant ».

Il distacco, abbozzato negli scritti precedenti, tra il concetto di Natura e quello di Dio, si fa qui definitivo. La nozione di Natura è per Diderot anteriore a quella della divinità, e poiché l'uomo l'apporta con sé fin dalla nascita, è l'unica vera e stabile. Dio ha usurpato il posto che spettava alla Natura nel mondo e nella mente dell'uomo, e questi ha perso quella bontà istintiva e quella soddisfazione nel praticare i propri doveri che derivavano dagli insegnamenti della religione naturale. In una celebre « pensée philosophique » Diderot esclamava: « Les hommes ont banni la divinité d'entre eux; ils l'ont reléguée dans un sanctuaire; les murs d'un temple bornent sa vue; elle n'existe point au-delà. Insensés que vous êtes! détruisez ces enceintes qui rétrécissent vos idées; élargissez Dieu; voyez-le partout où il est, ou dites qu'il n'est point » (*Pensée XXVI*). Tre anni dopo, nella *Lettre sur les aveugles*, Diderot ha allargato Dio fino agli ignoti confini dell'universo per poi annullarlo e disperderlo nel flusso incessante della materia in movimento. *De la suffisance de la religion naturelle* è il necessario stadio di transizione tra le due opere, e una notevole dimostrazione della maturità intellettuale del giovane Diderot. Infatti egli non si abbandona a lunghe diatribe contro la Chiesa, ad aspre polemiche contro i preti, non attacca insomma l'aspetto temporale del culto cristiano, ma si trasporta su un piano più alto, e intraprende la lotta sul piano dei principi. Non si censura tanto il dogma, quanto si tenta di dare un esito positivo al problema mantenendolo su basi strettamente razionali. La posta in gioco è l'uomo, e il posto che occupa nell'universo. Egli non è più una creatura, cioè una entità passiva plasmata da mani soprannaturali, ma un individuo autonomo, obbediente al dettato della Natura, e teso alla ricerca del bene e della felicità su questa terra. Non più timori assurdi che lo affliggono, ma libera espansione del proprio essere nella comunità. Da creato, l'uomo comincia a diventare creante, è già un Saunderson che non ha ancora

ben chiara la coscienza della sua genialità e della sua indefinita volontà di agire sul mondo e attraverso il mondo. Non vuole, insomma, adattarsi a condizioni sociali e spirituali precostituite, ma creare una realtà nuova per sé e per gli altri.

L'ampia e avveniristica visione che chiude il breve scritto, esprime la generosa fiducia di un filosofo immerso nella società umana e tremante per il suo destino: « Tandis que les cultes humains continueront de se déshonorer dans l'esprit des hommes par leurs extravagances et leurs crimes, la religion naturelle se couronnera d'un nouvel éclat, et peut-être fixera-t-elle enfin les regards de tous les hommes, et les ramènera-t-elle à ses pieds: c'est alors qu'ils ne formeront plus qu'une société; qu'ils banniront d'entre eux ces lois bizarres qui semblent n'avoir été imaginées que pour les rendre méchants et coupables; qu'ils n'écouteront plus que la voix de la nature, et qu'ils recommenceront enfin d'être simples et vertueux. O mortels! comment avez-vous fait, pour vous rendre aussi malheureux que vous l'êtes? Que je vous plains, et que je vous aime! la commisération et la tendresse m'ont entraîné, je le sens bien; et je vous ai promis un bonheur auquel vous avez renoncé et qui vous a fui pour jamais ».

*La promenade du sceptique* è un dialogo a più voci che si svolge tra personaggi simbolici e raffiguranti ognuno un atteggiamento diverso nei confronti della fede. Nel *Discours préliminaire* viene per primo introdotto Cléobule, saggio di tipo socratico che vive appartato dal consorzio umano perché « (il) a vu le monde et s'en est dégoûté ». Sua unica compagnia sono alcune scelte amicizie e lo spettacolo sempre nuovo ed interessante della Natura, in mezzo a cui egli trascorre i suoi giorni in meditazione. Asceta laico, credente in un Dio creatore di infinite bellezze che attirano l'omaggio sentimentale di Cléobule più della stessa divinità, egli pensa e scrive sui grandi problemi morali e religiosi per se stesso, ai fini di un auto-perfezionamento intellettuale sdegnoso di applausi esterni. Pessimista nei confronti del prossimo ignorante condotto da superstiziosi timori e manovrato da abili impostori, si intrattiene con l'amico Ariste, giovane adepto dei lumi che concepisce la filosofia come aperto attacco alle potenze che dispongono della vita fisica e spirituale dell'uomo. Cléobule, a cui un inconscio animismo pagano ispira forti accenti contro il clero, nega la forza sociale e il valore d'urto che può avere la diffusione delle idee « filosofiche » nella battaglia contro l'oscurantismo ad ogni livello. Ariste, che ha già intravisto fermenti innovativi nell'opinione pubblica, sostiene la necessità di tale lotta, lunga ed incerta, fatta di piccole scaramucce e di grandi scontri, per operare quella rivoluzione culturale di cui egli, portavoce del Diderot più entusiasta, è ardente sostenitore. Cléobule ritiene questo metodo pericoloso per la propria incolumità, ammantando il suo scetticismo di considerazioni morali egoistiche e di timbro aristocratico: « Présenter la vérité à certaines gens c'est... introduire un rayon de lumière

dans un nid de hiboux; il ne sert qu'à blesser leurs yeux et à exciter leurs cris... Aussi il me semble que je suis aux temps de Paul, dans Ephèse, et que j'entends de toutes parts les prêtres répéter les clameurs qui s'élevèrent jadis contre lui: Si cet homme a raison, s'écrieront ces marchands de reliques, c'est fait de notre trafic, et nous n'avons qu'à fermer nos ateliers et mourir de faim ». <sup>21)</sup> Libertino del pensiero, ma restio ad ogni concreta azione politica, Cléobule si appaga di solitarie rivolte nella pace della Natura che addolcisce il suo sottile masochismo intellettuale con la sua perpetua vicenda di estinzione apparente e rinascita continua. Ariste, volenteroso e deciso, rifugge invece dall'inattività contemplativa; tipico rappresentante della seconda generazione dei lumi, egli sa che « l'intérêt a engendré les prêtres, les prêtres ont engendré les préjugés, les préjugés ont engendré les guerres, et les guerres dureront tant qu'il y aura des préjugés, les préjugés tant qu'il y aura des prêtres, et des prêtres tant qu'il y aura de l'intérêt à l'être ». <sup>22)</sup> Ariste crede nel potere della parola, necessario complemento dell'azione fisica, e si batte in nome di quella gloriosa tradizione che, sono parole sue, va da Montaigne a Montesquieu attraverso Bayle, Voltaire e il deismo inglese. Il suo generoso entusiasmo è mitigato dall'intervento finale di un terzo personaggio, Alciphron, che gli consiglia di pubblicare i suoi scritti eversivi e di fuggire subito dopo negli Stati di Federico il Grande, eletto « filosofo » all'unanimità di tutta l'opinione illuminata dell'epoca.

Il dibattito che si svolge sotto forme allegoriche in queste pagine introduttive, è indicativo del contrasto interno a cui Diderot è già in preda nel 1747. Cedendo alle ragioni di un Cléobule mistificante, conserva inedite *La promenade du sceptique* e *De la suffisance de la religion naturelle*; due anni dopo, un impulso « aristiano » gli fa pubblicare la *Lettre sur les aveugles*, che gli procura il sollecito interessamento della polizia parigina. Mantiene pure inedite le grandi opere politiche della maturità, ma solo dopo aver svolto con l'Enciclopedia il ruolo che Ariste riteneva doversi assumere per proprio conto ed in veste esclusivamente individualistica.

L'allegoria, di cui Diderot usa e abusa nell'opera, ha un significato personale e valido solo in questa occasione e in poche altre; il testo vero e proprio della scettica passeggiata è un macchinoso intrecciarsi di raccontini morali e finzioni polemiche, che ne rendono faticosa la lettura e spesso nascondono la vera sostanza del pensiero di Diderot. Punto capitale è una vivace discussione tra vari personaggi di tendenze diverse che fanno a gara nel discreditare la religione rivelata e i testi sacri sui quali essa fonda la sua autorità. Ispirandosi ad uno Spinoza stravolto dalle analisi di Bayle e Boulainvilliers, ed alla timida metodologia critica di Richard Simon, viene messa in dubbio l'ispirazione divina di tutto l'apparato biblico e l'esistenza storica di Cristo, di cui le fonti non cristiane non fanno alcun cenno; ricorrendo a secolari motivi polemici, si deride la credenza nei miracoli, il martirio dei primi cristiani, le dispute teologiche, ma senza l'apporto di fondati argomenti per

giustificare il nuovo credo filosofico. Diderot non sa o non vuole ancora ben staccarsi da un anticlericalismo di bassa lega che, pur agganciandosi alle esigenze del tempo, non offre larghe garanzie di sviluppo alla lotta dei lumi; inoltre, mescolando apologhi morali, attacchi al culto e atti di fede nella Natura, e condendo il tutto con artificiosi ritrattini psicologici dei suoi personaggi, ne fa uscire un ibrido composto che non soddisfa nessuno e non raggiunge gli scopi prefissi. Tutto quello che viene detto dall'ateo, dal deista, dal credente tradizionale e da uno supposto spinozista, è già stato detto o abbozzato negli scritti precedenti. Nessuna meraviglia perciò che il fittizio dibattito si concluda con l'oratorio trionfo di Oribaze lo spinozista, che preannuncia un breve programma di riforme morali che sono le stesse a cui attende Diderot: « Si vous m'entendez un peu, vous verrez... que je travaille à bannir du monde la présomption, le monsonge et les dieux ». <sup>23)</sup>

Essere filosofo non significa essere alieno dalle tentazioni di un mondo tutt'altro che dedito alla speculazione platonizzante, perciò Diderot, che ha la fantasia gagliarda, pubblica nel 1748, con discreto successo di pubblico e di borsa, un « conte licencieux », *Les bijoux indiscrets*. La struttura letteraria e la grossolanità del soggetto apparentano l'opera al genere dei romanzi allora in voga, di cui Crebillon « fils » era l'autore piú letto e ricercato, ma una certa ambizione intellettualistica ed alcune riuscite pitture, o meglio schizzi, d'ambiente lo rendono ancor degno di qualche attenzione. Il giudizio che ne dà Naigeon nel 1798 è senz'altro troppo indulgente: « A mesure que les livres purement et simplement licencieux perdront leur célébrité, celui-ci pourrait bien en acquérir, parce qu'on y trouve la satire des mauvaises moeurs, de la fausse éloquence, des préjugés religieux, avec une connaissance très étendue des langues, des sciences et des beaux-arts; des pages très philosophiques et très sages; des morceaux pleins de finesse avec beaucoup de chaleur et de verve ». In effetti, c'è nell'opera solo una parte di tutto questo, anche se il discepolo di Diderot si rendeva conto che l'espedito allegorico-letterario del romanzo permetteva di inserire interventi personali di un certo rilievo. Particolare interesse hanno per noi alcune allegorie che riprendono in termini leggeri e discorsivi temi sviluppati con maggior ampiezza in scritti precedenti; il dibattito scherzoso sui punti controversi della scienza del '700: origine dei sogni, sede dell'anima, valore ed importanza dell'esperienza nella ricerca scientifica; o ancora alcuni giudizi sul teatro e sugli attori che, sebbene espressi sotto la forma del dialogo di società, colpiscono profondamente Lessing. Questi spunti meritevoli, malgrado Diderot trattasse piú tardi il libro di « grande sottise », possono far ritenere *Les bijoux indiscrets* un anemico discendente delle *Lettres persanes*, da cui prendono a prestito qualche artificio stilistico; anzi, data la mediocrità che affligge la produzione letteraria del tempo, bisognerà attendere il *Candide* di Voltaire perché il romanzo allegorico e filosofico ritrovi una sua dignità sia formale che contenutistica.

L'opera piú importante del periodo pre-enciclopedistico di Diderot è la *Lettre sur les aveugles* pubblicata nel 1749, che scatenò le ire del clero e della polizia parigina. Lo spunto per la composizione è fornito dall'interesse crescente che prendeva la scienza del tempo per i ciechi nati, e per i problemi che sarebbero sorti da un'eventuale operazione che permettesse loro di recuperare la vista. Diderot, sempre aggiornato sulle questioni scientifiche della sua epoca, si basa su una operazione compiuta su una fanciulla cieca alla presenza di Réaumur e di alcuni invitati, per introdurre delle personali meditazioni sulla psicologia dei ciechi, sulla loro maniera di adattarsi ad una vita « normale », sulle loro reazioni di fronte all'ambiente che li circonda. La prima parte della *Lettre* è dunque dedicata alla visita compiuta presso un cieco nato di Puisseaux, e dalla franca conversazione, non priva di frecciate polemiche da una parte e dall'altra, che ne segue. Il cieco sorprende i suoi interlocutori con sensate osservazioni sull'organo mancante e sugli altri che ha continuamente perfezionato, e con giudizi « filosofici » sulle persone che godono della vista, ma non altrettanto bene dell'intelligenza e capacità di comprensione delle infinite risorse della Natura. Diderot fa del cieco un caso umano per la sua particolare psicologia, ma lo trasforma in caso filosofico-letterario quando passa a considerare la sua concezione della morale e della religione. Allora lo spirito di osservazione fa posto all'intervento dell'abilissimo manipolatore di idee per estrarre da questa esperienza una serie di conclusioni antireligiose a cui un secondo cieco, Saunderson, bruscamente posto in scena, serve da simbolico portavoce. Con il primo cieco, Diderot si intratteneva in animato colloquio, commentava con intenti polemici le sue parole e le sue azioni, suggeriva la soluzione di problemi di ordine caratteriale e medico. Saunderson, invece, grazie alla sua intelligenza e alla sua forza di volontà, non è piú un essere privato della vista, un « monstre » della natura, è una mente puramente razionante, è Diderot stesso. Il suo ammirevole discorso pronunciato da sveglia sul letto di morte è l'annuncio della sognante cavalcata intellettuale del *Rêve de d'Alembert* di vent'anni posteriore.

Saunderson ci viene presentato come un genio delle matematiche e l'ingegnoso inventore di un sistema per calcoli aritmetici e algebrici ad uso dei ciechi. Egli possiede delle doti sconosciute a quelli che vedono e ne trae una straordinaria utilità; in fin dei conti non è però un'eccezione, ma l'ultimo rappresentante, in ordine di tempo, di una lunga serie di ciechi geniali che da parte da Didimo d'Alessandria ed Eusebio l'Asiatico, e che Diderot enumera con una certa compiacenza. Dopo aver rivelato tutti i caratteri della sua grande personalità, il nostro filosofo colloca improvvisamente Saunderson sul letto di morte, e lo fa eloquentemente perorare su quello che piú gli sta a cuore. Un abile ministro del culto, M. Gervaise Holmes, si intrattiene con lui, in questi ultimi istanti, sull'esistenza di Dio, e apporta come prova di tale esistenza l'annosissimo argomento del meravi-

gioso ordine dell'universo. Saunderson obietta che per lui, cieco, la Natura è muta; uno schermo fisico gli impedisce di credere in un creatore di meraviglie fisiche. L'ecclesiastico insiste: « Monsieur, reprenez habilement le Ministère, portez les mains sur vous-même, et vous reconterez la Divinité dans le mécanisme admirable de vos organes ». <sup>24)</sup> Saunderson ribatte che l'organizzazione fisica degli animali e dell'uomo è ben lontana dal dimostrare la esistenza di Dio. L'uomo ha una strana idea di sé e degli altri, e ritiene che tutto quello che non rientra nelle sue capacità di comprensione abbia un'impronta divina. Folle superstizione! la Natura esige degli sforzi per essere capita; il semplicismo religioso è segno di ignoranza, e rende il cristiano simile all'indiano sciocco che si imbarazza nei propri lacci metafisici. <sup>25)</sup> Le testimonianze di Newton, Leibniz e Clarke non sono affatto più valide, perché l'ordine che sembra regnare attualmente nell'universo non è che il risultato di un'incessante trasformazione della Natura. La Natura in perpetuo movimento si autocrea e si autodistrugge, e si perfeziona lentamente attraverso l'eliminazione degli esseri imperfetti. Solo gli animali provvisti di un'adatta organizzazione fisica sono sopravvissuti e si sono riprodotti. Neppure l'uomo è sfuggito a questa inesorabile legge universale: se fosse stato affetto da qualche accidente costituzionale, « que devenait le genre humain? il eût été enveloppé dans la dépuración générale de l'univers, et cet être orgueilleux serait resté peut-être pour toujours au nombre des possibles ». <sup>26)</sup> Tutto l'universo è in continua evoluzione; nello spazio cosmico nuovi mondi da sempre si formano e si distruggono, e mentre la specie umana prosegue senza posa il suo cammino verso il futuro, l'ordine imperfetto produce ancora dei mostri come il cielo morente che ricerca il perché di insondabili problemi, più alti del suo generoso intelletto.

Sulla scorta di Empedocle, Epicuro, Lucrezio e, forse, Cyrano di Bergerac, Diderot è giunto ad un tentativo di spiegazione materialistica della formazione del cosmo e dell'eterno fluire della vita che si andrà sempre più approfondendo e dilatando. L'intervento divino è escluso a priori, la Natura è soggetto e oggetto al tempo stesso di creazione e distruzione, e il caso ne regola il corso attraverso innumerevoli e fortuite combinazioni di atomi. Il movimento è necessariamente inerente alla materia che dal caos originario si è trasformata in forme sempre più alte di vita. Non si parla ancora chiaramente di influenza dell'ambiente sulla costituzione fisica e di lotta per la vita; l'evoluzionismo di Diderot è ancora ai suoi primi incerti passi, è più un'ipotesi filosofica che una certezza scientifica, ma quanta strada ha percorso il giovane entusiasta da quando scriveva, traducendo Shaftesbury: « Il y a peu d'esprits qui aient été en tout temps invariablement attachés à la même hypothèse sur un sujet aussi profond que la cause universelle des êtres et l'économie générale du monde: de l'aveu même des personnes les plus religieuses, toute leur foi suffit à peine en certains moments pour les soutenir dans la conviction d'une intelligence suprême; il est des conjec-

tures où, frappés des défauts apparents de l'administration de l'univers, elles sont violemment tentées de juger désavantageusement de la Providence». <sup>27)</sup> Diderot non dà giudizi sulla Provvidenza nella *Lettre*, semplicemente la esclude dalla sua concezione materialistica del mondo. Il teologo non sa spiegare perché Dio ha creato Saunderson cieco; Diderot spiega che Saunderson e molti altri sono ciechi perché la Natura nella sua lunga evoluzione produce anche forme imperfette destinate lentamente a scomparire. Un cieco non crede e non fa credere in un ordine finalistico dell'universo. Tuttavia la Natura non è cattiva matrigna, è solo indifferente alle vicissitudini dell'uomo, soggetto alle sue leggi al pari degli animali, ma diverso da essi per l'intelligenza. Egli è nell'universo come una mosca tra gli uomini, spettatore inconscio o stupito di avvenimenti incomprensibili che lo trascinano nel vortice dei secoli: «Le temps, la matière et l'espace ne sont peut-être qu'un point».

Questo spietato razionalismo seduce e turba Diderot che, dopo aver spinto fino al limite estremo il suo pensiero, fa morire Saunderson con un'invocazione sentimentale al Dio dei cristiani: «O Dieu de Clarke et de Newton, prends pitié de moi!». Diderot sembra ancora aspirare ad immergersi ed annullarsi in una fede sincera, ma in effetti Dio è per lui ormai solo un desiderio temporaneo, una passeggera presenza che si può invocare in punto di morte, ma che nella vita ha definitivamente esaurito il suo ruolo.

Affrontato il tema centrale del suo discorso, nella terza parte della *Lettre* Diderot, dimostrando un'approfondita conoscenza del *Traité des sensations* di Condillac e dell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* di Locke, esamina il cosiddetto problema di Molyneux e lo risolve nel senso indicato da Locke. <sup>28)</sup>

L'opera sembra concludersi su un tono di amaro scetticismo: i nostri sensi non ci garantiscono una reale apprensione delle cose, ma la nostra presuntuosa ignoranza ci fa credere e spacciare per vero anche ciò che è falso o semplice congettura. «Que savons-nous? ce que c'est que la matière? nullement; ce que c'est que l'esprit et la pensée? encore moins; ce que c'est que le mouvement, l'espace et la durée? point du tout... nous ne savons donc presque rien: cependant combien d'écrits dont les Auteurs ont tous prétendu savoir quelque chose!» <sup>29)</sup> Posizione pessimistica dunque? No, posizione di attesa in quanto, assorbito dal grande compito di redigere e lanciare i primi volumi dell'Enciclopedia, Diderot rinvia la risposta a tali interrogativi. Bisogna attendere le *Pensées sur l'interprétation de la Nature* del 1754 perché egli riprenda in maniera coerente il problema, e non per fornire finalmente una soluzione, ma per sollevare altri dubbi ed altri interrogativi, ed indicare nuove direzioni alla ricerca scientifica. Intanto la presa di coscienza è definitiva: l'ignoranza dell'uomo non è incapacità intellettuale di fronte ai problemi della vita fisica e morale, ma semplice non-conoscenza, cioè punto essenziale di partenza per ogni successiva conoscenza,



e fonte di sviluppo per le scienze della Natura. Atteggiamento apparentemente umile, è in realtà ambizioso desiderio di esplorare e scoprire, lo stesso desiderio che guida ora Diderot nella conduzione dell'impresa enciclopedica.

Prima grande tappa di una splendida avventura del pensiero, il filosofo comprese l'importanza che la *Letture sur les aveugles* aveva per lui e per il suo tempo, e ne inviò una copia a Voltaire. Questi espresse un onorevole giudizio di stima per il suo autore, e lo invitò a partecipare ad un «repas philosophique» a casa sua con alcuni amici, ma si dichiarò in netto disaccordo con la confessione materialistica di Saunderson: « Mais je vous avoue que je ne suis point du tout de l'avis de Saunderson qui nie un Dieu parce qu'il est né aveugle. Je me trompe peut-être, mais j'aurais à sa place reconnu un être très intelligent qui m'aurait donné tant de suppléments de la vue; j'aurais soupçonné un ouvrier infiniment habile ». <sup>30)</sup> Nella risposta, Diderot protesta tutta la sua ammirazione per «cet homme inconcevable» che l'ha onorato della sua attenzione, ma la sua deferenza si mantiene entro limiti umani, di simpatia personale; sul piano della filosofia religiosa, la sua posizione è antitetica a quella di Voltaire. Dapprima, con espediente gesuitico, dissocia le sue opinioni da quelle di Saunderson: « C'est ordinairement pendant la nuit que s'élèvent les vapeurs qui obscurcissent en moi l'existence de Dieu; le lever du soleil les dissipe toujours », ma poi mette in bocca al cieco un complesso ragionamento che riprende in maniera quasi letterale le tesi espresse da Oribaze lo spinozista nella *Promenade du sceptique*. Per Saunderson lo spirito non può creare la materia, e viceversa; un essere puramente spirituale non ha alcun rapporto con un essere puramente materiale, e non può generarlo perché « je n'aperçois distinctement d'autres facultés dans l'esprit que celles de vouloir et de penser ». Ora, in questo caso, volere non è potere; volontà di creazione non è creazione effettiva. Un essere fisico è unico nella sua sostanza materiale, e a sua volta produce effetti fisici soltanto su altri esseri fisici. Quest'azione è comprensibile sia dall'intelligenza umana che dagli strumenti scientifici, e poiché « la bonne philosophie ne me permet de supposer dans les choses que j'aperçois distinctement », la conclusione del sillogismo tipicamente diderotiano è che l'essere spirituale e l'essere materiale « composent ensemble l'univers, et que l'univers est Dieu ». Posizione panteistica che non è ancora quella definitiva: Diderot finge che Voltaire gli rivolga delle obiezioni e gli porti come prova dell'esistenza di Dio il vecchissimo argomento dell'armonia che regge il cosmo in tutte le sue parti. Allora sembra accogliere il suo pensiero, e dichiara la sua fede cristiana, ma con riserva: « Je crois en Dieu, quoique je vive très bien avec les athées ». Questi sono dotati di gusto estetico, cultura musicale, amore per i sani piaceri dello spirito, e di una certa bontà naturale; credono che il mondo sia governato dalla necessità, ma riescono con molto buon senso a distinguere la causa dall'effetto e le

cause tra di loro. Insomma, l'essenziale è di « ne pas prendre de la ciguë pour du persil, mais nullement de croire ou de ne pas croire en Dieu », che non è altro che un « esteuf » che i filosofi si palleggiano l'un l'altro. Dio diventa un gioco intellettuale in cui il filosofo sembra compiacersi; ma i giochi sono pratiche infantili, e l'uomo adulto abbandona col passar degli anni gli svaghi che una volta lo occupavano. Il grande orologio di Voltaire e di tutta una tradizione di pensiero, regolante il delicato meccanismo dell'universo, ma sostanzialmente astratto dalla vita dell'uomo, è solo una « pelote » che riempie passabilmente il tempo libero del filosofo ozioso. Il resto della lettera è riempito di gentili propositi e frasette fiorite all'indirizzo dell'illustre destinatario.

È evidente che il distacco ideologico tra Diderot e Voltaire è ormai definitivo, anzi a questo punto si può parlare di una vera e propria rottura nel campo filosofico. Partito da posizioni deistiche che anche Voltaire condivideva, Diderot ha poi imboccato una propria via e si è man mano liberato da tutte le scorie sentimentali e pseudo-logiche che rendevano temporaneamente sincera la sua fede in Dio. Egli ha interrogato a fondo la sua ragione, dopo aver interrogato quella dei contemporanei, ed ha trovato una risposta negativa alle domande sulla Provvidenza e l'ordine universale. Il suo rifiuto di ogni religione rivelata è di molto successivo alla sua aspra opposizione all'organizzazione temporale della Chiesa. Tratto caratteristico di Voltaire, delle vecchie e giovani generazioni illuministiche, risalente alla più lontana eredità libertina, la lotta contro l'« infâme » è tenacemente perseguita anche dal filosofo di Langres. Già nel 1745, nella *Épître* premessa all'*Essai sur le mérite et la vertu*, diceva, rivolgendosi al fratello prete e sfruttando un luogo comune della polemica anticristiana da Montaigne in poi: « Mais rappelez-vous l'histoire de nos troubles civils; et vous verrez la moitié de la nation se baigner, par pitié, dans le sang de l'autre moitié, et violer, pour soutenir la cause de Dieu, les premiers sentiments de l'humanité; comme s'il fallait cesser d'être homme pour se montrer religieux ». <sup>31)</sup> L'anticlericalismo si è trasformato, nel corso di quattro anni, malgrado frequenti ricadute, in ostilità verso qualsiasi religione e in particolare verso quella dominante. L'astio personale è diventato rifiuto ideologico. In più, lo scontro con il potere, di cui Diderot risentirà le conseguenze ben al di là dei disagi fisici, relativi, sopportati a Vincennes, lo pone a diretto contatto con un'altra realtà, da lui appena intravista in precedenza: l'oppressione politica che si esercita su ogni forma di libero pensiero, e lo stretto legame di interessata connivenza che unisce corona e classe ecclesiastica. In questo mondo socialmente chiuso, rigidamente autocratico, dove l'immissione di forze nuove è non solo indesiderata, ma severamente impedita, la parola e lo scritto mantengono un valore primario nella formazione di una moderna coscienza civile. La pressione sempre più notevole sull'opinione pubblica e il prestigio personale di questo o quello scrittore, indicano che l'uomo di lettere non

ha piú una funzione decorativa, ma è l'elemento piú adatto a risvegliare un ambiente assopito, a svolgere un ruolo attivo nella vita della sua città e del suo paese. L'intelligenza diventa finalmente una grande forza sociale. Di questa classe di nuovi intellettuali, Diderot è un degnissimo rappresentante. Ne *La promenade du sceptique* il suo personaggio piú coerente, Ariste, diceva: « Imposez-moi silence sur la religion et sur le gouvernement, et je n'aurai plus rien à dire ». La frase è inesatta, perché prima del 1751, anno in cui esce il primo volume dell'Enciclopedia, Diderot non ha mai parlato del governo né abbozzato un tentativo di riflessione politica. I suoi scritti giovanili, tuttavia, sono un simbolo del rinnovamento culturale del tempo, ed hanno un valore politico nella misura in cui hanno contribuito a formare un nuovo corso dell'opinione pubblica, e ad indirizzarla verso piú aperte forme di lotta. Egli ha capito che la verità è sempre rivoluzionaria, e che la cultura non è un fenomeno a sé, ma illustrazione del proprio tempo e creatrice di valori universali. In fondo, Natura e cultura non sono nozioni antitetiche: esse vanno di pari passo, plasmando l'individuo nella sua interezza e facendolo agire e reagire all'ambiente che lo circonda. L'uomo nuovo nasce dall'incontro di queste due forze che si completano a vicenda, e Diderot è l'uomo « piú » nuovo di tutto l'Illuminismo francese.

PAOLO ULVIONI

<sup>1)</sup> *Oeuvres de Denis Diderot*, publiées sur les manuscrits de l'Auteur par Jacques-André Naigeon. A Paris, chez Deterville, an VIII. Tome I, *Discours préliminaire*, p. 14.

<sup>2)</sup> Per un esame comparato tra queste note e le altre opere di Shaftesbury, vedi FRANCO VENTURI: *Jeunesse de Diderot (1713-1753)*, traduit de l'italien par Juliette Bertrand, Genève, Slatkine Reprints, 1967, pp. 346-357.

<sup>3)</sup> *Oeuvres...*, *Discours préliminaire*, p. 7.

<sup>4)</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>5)</sup> *Oeuvres...*, p. 99.

<sup>6)</sup> *Idem*, p. 57 nota.

<sup>7)</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>8)</sup> *Idem*, p. 100.

<sup>9)</sup> *Idem*, pp. 121-122.

<sup>10)</sup> *Idem*, pp. 161-162; sembra una prefigurazione morale delle violente critiche posteriori all'isolamento di Rousseau dalla società parigina. Il dissidio tra Diderot e Jean-Jacques ha radici ben lontane, risalenti alla loro diversa formazione culturale. Il carattere dei due, così opposto, ha fatto il resto.

<sup>11)</sup> *Idem*, p. 200.

<sup>12)</sup> Locke viene citato due volte nella nota di p. 67. Diderot dichiara di aver tratto tali citazioni dall'*Essai philosophique sur l'entendement humain*. Bayle non viene mai citato direttamente, ma nella prima metà del '700 costituiva lettura obbligata sia per i credenti che lo esecravano, che per gli scettici e gli atei di cui raccoglieva tutti i suffragi. La sua influenza diventa chiaramente avvertibile con le *Pensées philosophiques* del 1746.

Di Montaigne Diderot dimostra una buona conoscenza attraverso tre citazioni contenute nell'*Essai sur le mérite et la vertu*, di cui una tratta dall'Apologia di Raymond Sebond, che costituisce una notevole fonte di ispirazione per tutta l'opera filosofica di Diderot. Del resto, un'eco importante degli *Essais* di Montaigne è costituito dal tardo *Essai sur les règnes de Claude et Néron* che esula dal nostro ambito.

La Bruyère viene ricordato nel *Discours préliminaire* dell'*Essai sur le mérite et la vertu*, p. 5, e contrapposto alla nullità di Pourchot. Ulteriori nomi, anche se citati da Diderot, ho espressamente evitato di ricordare.

<sup>13)</sup> CHARLES DÉDÉYAN, *L'Angleterre dans la pensée de Diderot*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1958, p. 42.

<sup>14)</sup> Vedi *Pensées sur la comète*, § 172: « Une société d'athées pratiquerait les actions civiles et morales aussi bien que les pratiquent les autres sociétés, pourvu qu'elle fit sévèrement punir les crimes et qu'elle attachât de l'honneur et de l'infamie à certaines choses ». Dopo aver aggiunto che un ateo sarebbe vizioso quanto un pagano, cioè quanto un essere privato del soccorso della Rivelazione divina, ma non come lo descrivono certi apologeti cristiani, Bayle continua: « Comparez un peu les manières de plusieurs Nations qui professent le christianisme, comparez-les, dis-je, les unes les autres, vous verrez que ce qui passe pour malhonnête dans un pays ne l'est point du tout ailleurs. Il faut donc que les idées d'honnêteté qui sont parmi les chrétiens ne viennent pas de la religion qu'ils professent... Et comment douter après cela que la Nature ne peut faire parmi les Athées, où la connaissance de de l'Évangile ne la contrecarrerait pas, ce qu'elle fait parmi les Chrétiens? ». Inutile precisare che il Diderot della maturità ha superato di gran lunga queste posizioni, che al loro tempo (1682) costituirono una vera rivoluzione in campo religioso.

<sup>15)</sup> *Oeuvres de Denis Diderot*, publiées sur les manuscrits de l'Auteur par Jacques-André Naigeon. A Paris, chez Deterville, an VIII. Tome I, assioma I, p. 263.

<sup>16)</sup> *Idem*, V, p. 266.

<sup>17)</sup> *Ibidem*.

<sup>18)</sup> *Idem*, XII, p. 271.

<sup>19)</sup> *Idem*, XVII, p. 274.

<sup>20)</sup> *Idem*, XXVII, pp. 281-282.

<sup>21)</sup> *D. Diderot, Oeuvres, édition Assezat-Tourneux*, Paris, Garnier, 1875-77, voll. 20, vol. I, pp. 181-183.

<sup>22)</sup> *Idem*, p. 183.

<sup>23)</sup> *Idem*, p. 234.

<sup>24)</sup> *Lettre sur les aveugles*, édition critique par Robert Niklaus, Genève-Lille, Droz-Giard, 1951, p. 40.

<sup>25)</sup> L'argomentazione è ripresa quasi testualmente da *Pensées philosophiques*, XXII: « Si l'homme souffre en ce monde, sans qu'il paraisse l'avoir mérité, c'est un mystère. Ne voyez-vous pas que vous expliquez ce phénomène comme les Chinois expliquaient la suspension du monde dans les airs? Chinois, qu'est-ce qui soutient le monde? Un gros éléphant. Et l'éléphant, qui le soutient? Une tortue. Et la tortue? je n'en sais rien. Eh! mon ami, laisse-là l'éléphant et la tortue, et confesse d'abord ton ignorance! ». *Lettre sur les aveugles*, ed. cit., p. 41: « Demandez à un Indien pourquoi le monde reste suspendu dans les airs, il vous répondra qu'il est porté sur le dos d'un éléphant; et l'éléphant, sur quoi l'appuiera-t-il? sur une tortue; et la tortue qui la soutiendra?... Cet Indien vous fait pitié: et l'on pourrait vous dire come à lui: M. Holmes mon ami, confessez d'abord votre ignorance et faites-moi grâce de l'éléphant et de la tortue ». Inserito nel vivo di un dibattito, l'argomento è più valido e lo stile stesso più efficace.

<sup>26)</sup> *Lettre sur les aveugles*, ed. cit., p. 42.

<sup>27)</sup> *Essai sur le mérite et la vertu*, in *Oeuvres, edit. Naigeon*, pp. 23-24.

<sup>28)</sup> Per un'esauriente spiegazione di questo problema, e per le prese di posizione a cui esso diede luogo, vedi l'edizione a cura di Paul Vernière delle *Oeuvres philosophiques*, di Diderot, Paris, Garnier, 1956; la traduzione di Paolo Rossi, *Opere filosofiche*, Milano, Feltrinelli, 1963; lo studio di Paolo Casini *Diderot philosophe*, Bari, Laterza, 1962 e, naturalmente, il libro di Franco Venturi di cui alla nota 2.

<sup>29)</sup> *Lettre sur les aveugles*, ed. cit., pp. 68-69.

<sup>30)</sup> *D. Diderot, Correspondance*, édition établie, annotée et préfacée par Georges Roth, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955. Tome I, p. 74. La risposta di Diderot occupa le pp. 75-80 dello stesso volume.

<sup>31)</sup> *Oeuvres, ediz. Naigeon*, pp. 3-4. È una delle frasi più significative della breve lettera al fratello.

## BIBLIOGRAFIA

Gli studi critici su Diderot si sono notevolmente ampliati negli ultimi venti anni, e non è facile perciò scegliere in questa vasta ma ineguale produzione. Mi limito quindi alle opere riguardanti l'argomento preso in esame e, tra queste, a quelle che ritengo le più complete ed indicative. Anzitutto tre ampie monografie:

JEAN POMMIER, *Diderot avant Vincennes*, Paris, Boivin, 1939.

FRANCO VENTURI, *La jeunesse de Diderot (1713-1753)*, cit.

ARTHUR WILSON, *Diderot - The testing years (1713-1759)*, New York, 1957.

Alcune opere generali dedicano un certo spazio agli scritti giovanili di Diderot inquadrandoli nel complesso del suo pensiero; tra le altre:

JOSEPH LE GRAS, *Diderot et l'Encyclopédie*, Amiens, Malfère, 1928.

ANDRÉ BILLY, *Diderot*, Paris, Editions de France, 1932, ottima biografia.

JEAN THOMAS, *L'humanisme de Diderot*, Paris, Les Belles Lettres, 1938.

DANIEL MORNET, *Diderot, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Hatier, 1941.

PAOLO CASINI, *Diderot philosophe*, cit.

I numerosi articoli interessanti il nostro autore riguardano soprattutto i suoi romanzi e le opere della maturità, perciò ne cito solo alcuni di un certo rilievo:

RENÉ ETIEMBLE, *Structure et sens des Pensées philosophiques*, « Romanische Forschungen », 74, 1962, pp. 1-10.

ROLAND DESNÉ, *Apparition du mot « philosophe » dans l'oeuvre de Diderot*, « Annales historiques de la Révolution française », 35, 1963, pp. 287-294.

S.C. LANDUCCI, *Diderot philosophe*, « Belfagor », 18, 1963, pp. 323-335.

JEAN FABRE, *Le chemin de Diderot*, « Europe », 1963; il numero della rivista è interamente dedicato a Diderot.

W. FOLKERSKI, *Comment lord Shaftesbury a-t-il conquis Diderot?*, Studi in onore di Carlo Pellegrini, Torino, 1963, pp. 319-346.

Vedi anche gli articoli di PAOLO CASINI sui rapporti di Diderot con la cultura inglese in « Giornale critico della filosofia italiana », 1960, fasc. II, e in « Rassegna di filosofia », VII, 1958.

Utili indicazioni sono contenute nelle edizioni delle singole opere di Diderot citate nelle note; nella edizione di *Diderot: Oeuvres romanesques*, a cura di Henri Bénac, Paris, Garnier, 1962, e nella sostanziosa introduzione di Furio Diaz a *Scritti politici di Denis Diderot*, Torino, UTET, 1967.

Da leggere con beneficio d'inventario:

J.-A. NAIGEON, *Mémoires historiques et philosophiques sur la vie et les ouvrages de Diderot*, Paris, Brière, 1821, e la Vita di Diderot scritta dalla figlia Marie-Angélique che si trova nelle *Oeuvres complètes*, ediz. Assezat-Tourneux, già citata nelle note.

I manuali scolastici e le storie generali di maggior respiro della filosofia trascurano, in genere, o trattano con sufficiente indulgenza, il pensiero filosofico di Diderot. Perciò, dopo tanti anni, l'unico libro che credo conservi ancora il valore di importante strumento di lavoro è quello di ERNST CASSIRER, *La filosofia dell'illuminismo (Die Philosophie der Aufklärung)*, traduzione italiana di Ervinio Pocar, Firenze, La Nuova Italia, 1952, 2ª ristampa.

## NOTE E RASSEGNE

### *MARIUS RATTI* *NEL «VERSUCHER» DI HERMANN BROCH*

Gli interpreti di quest'ultimo romanzo di H. Broch hanno posto l'accento quasi senza eccezione sul rapporto col nazional-socialismo. Lo stesso Broch, del resto, dice di aver voluto ridurre quel fenomeno ad una « formula poetica la piú semplice possibile ». <sup>1)</sup> Il racconto s'impenna sulla figura di Marius Ratti. Costui arriva in un paese di montagna dove, nel periodo tra le due guerre mondiali, sopravvivono ancora tradizioni un tempo pagane e in seguito assimilate dal cristianesimo. In pochi mesi egli riesce a crearsi una cerchia di seguaci che progressivamente si allarga fino a consentirgli di dominare il paese e ad indurre i contadini a compiere un sacrificio umano e ad allontanare dal paese Wetchy, lo straniero giunto da fuori e mai inseritosi nella vita della comunità contadina.

Marius è di provenienza ignota, ha nell'aspetto qualcosa di strano e di straniero che non lo rende simpatico ai contadini. La sua condizione di estraneo, privo di diritti, di influenza e di potere, lo porta a sfruttare ogni occasione anche minima per rovesciare questo stato di cose. Non riesce a dimenticare nessuna umiliazione, non è capace di perdonare niente a nessuno, vuole l'esclusiva del potere e non può tollerare accanto a sé alcuno che goda di stima e influenza sugli altri. In tutto il romanzo è costante la sua linea di sviluppo da disprezzo a godimento della stima altrui, dall'impotenza al potere, dalla sconfitta alla vittoria. A ciò corrisponde, particolarmente nei rapporti con Mutter Gisson, la grande madre del villaggio, una frequente altalena tra atteggiamenti teatrali di superiorità e di umiltà, di orgogliosa affermazione e di servile implorazione, di improvvisa eccitazione e di apatia e indifferenza. Non si tratta soltanto di fenomeni esteriori, ma anche di espressioni della sua condizione interiore in cui egli cerca di sostituire alla coscienza della propria debolezza e incertezza (situazione nevrotica) una illusione di sicurezza e forza (situazione psicotica), appoggiandosi ad una visione distorta della realtà. Su questa via egli cercherà di con-

durre anche gli abitanti del paese di Kuppron che già si dibattono in una crisi soprattutto morale e religiosa. La sua incertezza lo porta a proclamare ad ogni occasione le sue idee e convinzioni ed a cercare continuamente seguaci che sono per lui la conferma della giustezza di quelle idee e della sua cercata e creduta superiorità sugli altri, la liberazione dai dubbi e dalla paura della solitudine. Il senso di superiorità ed il desiderio di autoaffermazione viene ricercato e ricavato inoltre dalla svalutazione e dal disprezzo degli altri come nel caso di Wetchy, persona intelligente certo, ma oltremodo umile e senza pretese. Marius e Wetchy hanno in comune l'incertezza sui propri confini individuali, l'uno si esalta a dismisura, l'altro si umilia troppo. L'arroganza, la superbia ed il senso di superiorità di Marius nascondono in realtà un « pavidò complesso di inferiorità »<sup>2)</sup> che porta alla ricerca di qualcosa o di qualcuno che sia inferiore e valga ancora meno. Questo processo si arresta solo quando quella cosa o persona sia stata svalutata tanto da essere completamente priva di valore e da potersi quindi eliminare. È il destino di Wetchy appunto.

Marius cerca seguaci, spinto anche dal desiderio di vivere in una comunità, perché sente il peso del suo isolamento. In realtà però egli non è in grado di inserirsi in una vera comunità, può concepire solo amici sottomessi alla sua volontà; i suoi discorsi sono prediche e monologhi, non discussioni, non scambio di opinioni; le sue idee sono estremamente rigide ed inflessibili; egli manca di qualsiasi forma di umorismo come di chi impersona l'astrattezza dell'idea. Non ha convinzioni, verità, una fede da trasmettere o da difendere come dimostra il suo comportamento in occasione della lite violenta che egli provoca tra i contadini e nella quale abbandona anche quelli che difendono il suo punto di vista. Assorbe invece con il suo intuito molto acuto le tendenze inconscie dell'ambiente e della gente e ne fa convinzioni rigidissime alle quali presta fede senza riflettervi, nel modo tipico dei fanatici. Egli le fa sue e sa immedesimarsi in esse come un attore che non riesce più a distinguere la sua personalità da quella del personaggio che rappresenta. Questa capacità di autosuggestione lo porta a credere di essere, per tutta la durata che una determinata situazione richiede, la persona che rappresenta, ed a scegliere sempre il ruolo adatto. Egli vi trova profonda soddisfazione, essendo immancabile nella autosuggestione l'autoesaltazione. L'autosuggestione, alla quale egli del resto cerca di arrivare spesso nei suoi discorsi, non elimina d'altronde la sua intelligenza (che sarebbe meglio chiamare tecnica di ragionamento), lucidità ed accortezza, tanto che egli non compie mai atti che possano essergli in qualche modo fatali: per esempio si immedesima nel ruolo del sacerdote che sacrifica la fanciulla Irmgard ma si guarda bene dal compiere personalmente questo omicidio.

Il suo spaventoso narcisismo lo induce a porre se stesso al centro del mondo in cui vive e a pensare che chi lo circonda abbia solo lui come

punto di riferimento di amore o di odio. In questo atteggiamento si riscontra un fattore tipico della mania di persecuzione, per cui tutti coloro che non si lasciano avvicinare da Marius sono da lui considerati nemici come particolarmente Mutter Gisson, alla quale egli rimprovera di volerlo ingannare ed irretire. Ai nemici di cui si crede circondato attribuisce gli sfoghi e le intenzioni aggressive che in realtà sono suoi.<sup>3)</sup> Quasi sempre infatti mania di persecuzione e aggressività si integrano. Il suo odio e il suo disprezzo si riversano tra l'altro contro le donne, ed uno dei temi più frequenti delle sue prediche è la purezza intesa però in senso meramente materiale, esteriore e convenzionale. I suoi rapporti col suo aiutante Wenzel fanno però pensare a tendenze omosessuali. Al sadismo violento dell'uno corrisponde il masochismo dell'altro. Tipicamente omosessuale è in Marius il culto della forza e l'ammirazione per una brutale virilità di cui egli si sente privo e la cui mancanza odia in Wetchy. L'impotenza, di origine organica o psichica, gli rende impossibile ogni rapporto d'amore (repressione continua della libido), il che, secondo Jung,<sup>4)</sup> porta alla ricerca di surrogati quali amicizie esaltate e fanatiche, pseudoreligiosità: tendenze senz'altro riscontrabili nel nostro personaggio. Allo stesso modo, alla sua assoluta incapacità di amare corrisponde l'opposto psicologico, ossia la volontà di potenza.<sup>5)</sup> E certo tutto l'essere di Marius è rivolto alla ricerca della potenza. Già il suo aspetto ed i suoi modi un po' strani sono adatti ad attirare l'interesse e la curiosità della gente. Ciò egli cerca di ottenere anche con i suoi discorsi che sono in realtà prediche variate e ripetute ad ogni occasione. In questi discorsi egli eccelle per l'abilità e la facilità di parola che sorprendono e stupiscono coloro che hanno l'avventura di ascoltarlo. Marius cerca costantemente, alternando talora lentamente, talora repentinamente calma e controllo con agitazione ed improvvisazione isterica, di suscitare in essi sorpresa e sbigottimento e di attirarli a sé con mezzi che non sono certo quelli del ragionamento, della deduzione logica, del convincimento. I suoi discorsi sono pieni di affermazioni più o meno gratuite, di frasi ad effetto, di immagini impressionanti, di generalizzazione illecite, di significati equivoci, di ipotesi che si trasformano in asserzioni, di « mezze verità che per la verità sono più pericolose di grosse menzogne », <sup>6)</sup> di concetti astratti come purezza, giustizia ecc., di parole insomma che servono a suggestionare lui stesso e gli altri. Le molte astrattezze non gli impediscono però di fare delle richieste molto semplici e concrete. Egli sa sfruttare con molta accortezza nel proprio interesse le asserzioni degli altri, ripetendole con sottili variazioni, apparentemente prive di importanza. Così pure sa inserire eventuali obiezioni nel suo modo di concepire le cose, travisandone il senso pur conservando quasi le stesse parole e inventando relazioni e rapporti non tra opinioni o concetti ma tra parole private del significato loro attribuito dagli obiettori. Marius non evita neppure il ricorso alle menzogne. Egli sa o intuisce che esse sono credute, purché siano concrete e servano ad indicare una via a chi è smarrito. Analo-



gamente non gli sono di danno le molte affermazioni ed azioni illogiche e prive di chiarezza. Esse contribuiscono a creare un alone misterioso ed enigmatico intorno alla sua persona. Non è con la chiarezza e sicurezza dell'intelligenza che egli può imporsi, ma con gli aspetti suggestivi, con la sicurezza della volontà. Perciò assurdità esposte con convinzione ed energia<sup>7)</sup> sono più efficaci ai suoi fini dei più assennati ragionamenti. Marius evidentemente non si preoccupa della mancanza di logica dei suoi discorsi. Ciò in cui egli non si concede errori è l'interpretazione della psicologia dei suoi interlocutori ed ascoltatori e della particolare situazione in cui essi di volta in volta si trovano. Tipico esempio in questo senso il suo comportamento la domenica di Pasqua nell'osteria del paese gremita di contadini. Egli sceglie quel giorno e quell'ambiente per presentarsi al maggior numero possibile di contadini riuniti. Dapprima egli s'immischia con brevissimi interventi ai loro discorsi e riesce a far convergere su di sé l'attenzione, poi egli impone tutto un discorso in cui sa accoppiare la sfrontatezza di certe risposte con un tono dimesso e quasi sottomesso. Egli inizia a parlare con calma e pacatezza, poi al crescendo di agitazione emotiva corrisponde anche un crescendo di affermazioni del tutto fantastiche e folli (prima esposizione della sua religiosità naturalistica), e ritorna infine accortamente al reale con un argomento opportunamente calcolato per provocare la rissa tra i contadini, i quali, o per lui o contro di lui, non possono restare indifferenti. Questo legare e frammischiare asserzioni fantastiche e reali è tipico di tutti i discorsi di Marius, i quali però non tralasciano di inculcare attraverso frasi frequentemente ripetute comandamenti che eliminano la problematicità dalla vita e permettono l'adeguarsi ad essi di molte persone in un comportamento uniforme, specie se esse si trovano, come gli abitanti di Kuppron, in una situazione di crisi, ed esposte quindi alla tentazione di abbarbicarsi alla soluzione più semplice. La retorica di Marius, in omaggio al principio che è più facile cogliere consensi condannando piuttosto che apprezzando o esponendo proprie tesi, contiene attacchi contro tutto ciò che dispiace ai suoi ascoltatori. Inoltre essa rafforza le loro illusioni, promette piena soddisfazione ai loro desideri, ai loro sogni più reconditi. Per ottenere dei seguaci infatti non sono tanto i risultati concreti che contano, ma il riuscire ad eliminare l'incertezza anche etica della gente con adeguate promesse, anche se la loro realizzazione è pressoché impossibile. Egli non dimentica mai che anche i più ignoranti devono trovare nei suoi discorsi qualcosa che li attiri e che per raggiungere i suoi fini è meglio subire la derisione dei pochi intelligenti piuttosto che non riuscire ad affascinare gli altri. Perciò il suo richiamo agli istinti, all'avarizia, alla brama dell'oro che potrebbe ancora nascondersi nelle viscere della montagna di Kuppron, all'odio che divide le persone e che poi gli fornisce il pretesto per dimostrare e rimproverare alla gente la mancanza di concordia e per dedurne quindi la necessità di una nuova comunità che solo lui può offrire. Nelle frequenti divisioni che egli provoca nel paese gli serve egregiamente il suo aiutante

Wenzel attraverso il quale egli può essere presente contemporaneamente nell'una e nell'altra fazione, senza impegnarsi tuttavia mai su cose e fatti concreti che potrebbero presto o tardi porlo in difficoltà. Notevolissima è l'energia con cui Marius si sforza di propagare le sue idee, egli cerca di tenere costantemente in stato di agitazione la fantasia dei contadini fornendole sempre nuovo nutrimento cosicché essi badano molto più facilmente alle sue follie piuttosto che alla realtà delle cose.

Non sfugge però a Marius che un fattore importante perché egli possa avere successo è il suo adeguamento alle regole e tradizioni della vita di questa gente.<sup>8)</sup> Per questo motivo egli, in ossequio alle abitudini, si reca in chiesa la domenica di Pasqua, nonostante il disprezzo per la religione cristiana.

Solo chi riesce a dare un contributo alla vita di un gruppo può riuscire ad imporgli la propria guida ed il contributo di Ratti alla vita dei contadini consiste proprio nella sua presa di posizione contro tutto ciò che non fa parte da tempi antichissimi delle consuetudini agrarie (la radio, le macchine, i commerci ecc.) e nel suo sostenere tesi che corrispondono ai desideri repressi ed inconsci dei contadini la cui riscoperta ha per loro l'effetto di quello che può essere una illuminazione della coscienza, un riscoprire senso e finalità nella vita, anche se in realtà si tratta di una resa all'inconscio collettivo nel quale è ancora presente il paganesimo con la sua religione naturalistica, i riti selvaggi e i sacrifici umani.

La propaganda di Marius si rivolge in modo particolare ai giovani di Kuppron perché essi si lasciano più facilmente affascinare ed entusiasmare dai suoi argomenti. In quest'opera il Marius Ratti delle asserzioni fantastiche e folli si dimostra accorto e realistico calcolatore di ciò che torna a suo vantaggio. Vogliamo rilevare che egli, prima di affidare a Wenzel l'organizzazione dei giovani in un gruppo paramilitare, vi premette una accurata preparazione propagandistica in cui acquistano risalto e particolare significato parole come purezza, giustizia, cameratismo, oro ecc. Il valore simbolico di queste parole sta nel fatto che ad esse Marius riesce a legare tutto il contenuto delle sue molte prediche, e quindi richiamando le parole richiama nei suoi ascoltatori il significato ed il complesso dei suoi insegnamenti. L'unità dei giovani, inquadrati militarmente da Wenzel, viene cementata dal riferimento a presunti nemici e pericoli e dalla prospettiva di vantaggi e prevedibili soddisfazioni e successi comuni.<sup>9)</sup>

A Wenzel ed a questa truppa Marius può affidare l'esecuzione di azioni meschine ed infami contro chi, come Wetchy, resta del tutto impermeabile alla sua propaganda, azioni che, se eseguite da Marius, sarebbero di grande pregiudizio alla sua aspirazione ad essere considerato persona pura, casta nobile e virtuosa. Questo fatto e la presenza di Wenzel, carattere del tutto diverso da quello di Marius, eminentemente pratico, spassoso, sprezzante delle prediche pseudoreligiose di Marius ma fedelissimo nell'eseguire le sue diret-

tive, consentono a quest'ultimo di mantenere una certa distanza anche dal gruppo dei giovani e di acquistare così sempre più, particolarmente nei loro confronti, un'aura di nobiltà e dignità, di apparire loro come un eroe vittorioso. Il successo di Marius aumenta d'altronde quest'aura e contemporaneamente paralizza le capacità critiche dei ragazzi. Wenzel lo addita ad esempio cosicché essi si possono considerare suoi discepoli privilegiati e vogliono veder continuamente confermato questo loro privilegio da una puntuale osservanza dei doveri che esso comporta, tra i quali vi è naturalmente l'obbligo dell'unità e di obbedienza assoluta. A ciò serve anche il giuramento che deve restare segreto e non essere discusso neppure tra loro. In pratica si tratta di un giuramento di fedeltà a Marius della cui autorità quindi non si può neppure discutere e che trasforma i giovani in strumento della sua volontà. La possibilità di lasciare questo gruppo viene d'altronde preclusa con un terrorismo che si nasconde dietro un'apparente libertà di scelta. La presenza di una organizzazione di questo genere rafforza anziché indebolire la credibilità delle folli prediche di Marius, serve a mettere sotto pressione e a convincere gli altri, permette di condensare, concentrare e far esplodere in determinati momenti l'aggressività dei giovani. Ed è proprio questo gruppo che in pratica salva Ratti poco prima del sacrificio umano, allorché Mutter Gisson è quasi riuscita a far capire alla gente che si sta per commettere un omicidio. In quella circostanza proprio per mezzo dei giovani Marius e Wenzel possono imporre alla festa un ritmo di danza infernale in cui l'eccitazione, il caldo, il baccano, la ressa, gli effetti di luce nella notte sono fatti apposta per bloccare la volontà autonoma dei singoli individui, per privarli della capacità di discernimento e della forza morale. Ed è ancora soprattutto il gruppo guidato da Wenzel che inscena lo spettacolo che culmina nell'uccisione di Irmgard. La maggior parte dei presenti ha un atteggiamento piuttosto passivo. Una massa di persone, anche se in uno stato di eccitazione psichica, generalmente non si scatena fino ad uccidere: ad agire sono pochi individui violenti come qui i ragazzi di Wenzel. La colpa della massa in questi casi risiede più nel tollerare, nel lasciarsi trascinare piuttosto che nell'agire.

Ciò nonostante gli abitanti di Kuppron si identificano con Marius e con le sue aspirazioni. Egli riesce a strumentalizzarli in funzione della sua volontà di potenza e di autoaffermazione. In questo senso egli diviene la guida di questa gente trovando la forza per vincere la sua intrinseca debolezza proprio identificandosi a sua volta con essa. « Molto spesso diventa capo e guida proprio colui il quale ha superato la propria debolezza con più successo degli altri membri di una massa. »<sup>10)</sup> Ciò, grazie alla sua identificazione con essa, in mezzo alla quale egli può assommare in sé la forza di tutti i membri che gli sono sottomessi e sentirsi così pressoché onnipotente e immortale. Non molto diversamente il rapporto di proiezione e identificazione funziona dal basso verso l'alto. In situazioni difficili e di crisi — Marius ha per così dire una capacità magnetica per scoprire gli individui particolarmente toccati dalla

crisi — ci presenta facilmente l'immagine di un eroe capace di risolvere ed eliminare le difficoltà, visto che noi non siamo in grado di farlo. La proiezione di questo desiderio su una persona concreta non significa nulla se non si aggiunge l'identificazione con essa. In questo caso ci si trova al di là del limite della salute psichica. L'idolo è forte e potente e noi partecipiamo della sua potenza, ancor più se in ciò siamo all'unisono con tante altre persone.<sup>11)</sup> Per poter essere l'oggetto di proiezioni di questo tipo importa soprattutto che tale persona sia presente e si distingua in qualche modo dagli altri.<sup>12)</sup> Abbiamo già visto come questo fattore sia senz'altro riscontrabile in Marius. Ma perché possa realizzarsi l'identificazione è necessario altresì che la persona da essa investita manifesti i caratteri della dignità e del valore. Ed ecco perché Marius cerca di inalzare sé stesso e di farsi inalzare dai suoi fedelissimi ad un livello sovrumano e numinoso. Ci permettiamo di elencare qui gli elementi che secondo R. Otto sono essenziali al concetto del numinoso — il tremendo, il misterioso, il fascinoso, l'energico, la maestà, il santo o augusto —<sup>13)</sup> che sono tutti riscontrabili nella personalità di Marius. Sono tutti elementi che, come si vede, sono di grave pregiudizio ad una valutazione razionale. Ad essi corrisponde del resto l'identificazione con la divinità di cui pure, a nostro avviso, si trovano nella figura di Marius chiari elementi. D'altronde per rendere possibile l'identificazione tra i membri di una massa ed il capo, la distanza tra loro non deve essere eccessiva. In qualche modo il capo deve venire incontro alla massa che vuole dominare, deve dimostrare quanto i suoi seguaci gli sono vicini, per esempio facendo vedere che anch'egli si attiene alle norme osservate abitualmente da tutti. Questo fa Marius esaltando tutte le tradizioni contadine. Egli promette la vittoria ed il trionfo della civiltà contadina sulla civiltà tecnologica. L'ossessione e la brama di successo, di vittoria, nella accezione più larga del termine, sono, secondo Broch, fondamentali nei moderni avvenimenti di follia collettiva. In effetti nella personalità di Marius tutto è in relazione con vittoria e sconfitta. Nel suo isterismo egli si rifiuta di prendere atto delle realtà che gli sono sgradite, anche quando queste sono incontrovertibili. Ma la prospettiva di vittoria è importantissima non solo per Marius stesso ma anche in rapporto a suoi seguaci. « "Vittoria" è il fine primario delle "forze direzionali" particolarmente là dove esiste l'intenzione di trasformare una situazione di panico, attraverso la fusione di tutti gli istinti di massa, ..., in dinamismo politico... » « "Vittoria" e "successo", parole ricche di significato mistico da tempi antichissimi sono... i fattori contagiosi di ogni convinzione politica...; una follia collettiva « "che ha successo" diventa inconfutabile, essa può vantarsi... di rappresentare i "tempi nuovi"... Le "forze direzionali" acquistano, se effettivamente si trasformano in convinzioni, una mistica irresistibilità. » « Vittoria è il grande simbolo di salvezza che sta dinanzi agli occhi delle masse ed il miraggio tentatore della vittoria è sempre stato lo strumento mediante il quale si sono potute spingere le masse ad azioni pazzesche, a sprofondare nel pagano, nel

“fondo magico dell’uomo”, per riportare alla luce “i contenuti primitivi dell’anima”». <sup>14)</sup> Queste frasi tratte dalla *Massenpsychologie* di Broch ci sembrano definire esattamente fino alla corrispondenza di parole (Marius profetizza «tempi nuovi») gli avvenimenti di Kuppron. Inoltre, sempre secondo Broch, nei fenomeni di massa il gusto e la soddisfazione della vittoria possono essere paragonati al ruolo che ha il piacere sessuale nella vita dell’individuo; si tratta in entrambi i casi dei mezzi più semplici per procurarsi soddisfazione con lo sforzo minore, nella realtà o anche solo nella immaginazione. Non a caso Marius predica l’astinenza sessuale, non a caso egli trova il maggior seguito presso persone sessualmente disturbate. Egli promette piena soddisfazione degli istinti naturalmente al prezzo della rinuncia da parte dei suoi seguaci alla loro personalità e razionalità. Ed è proprio predicando la purezza, intesa in senso materiale come assenza di rapporti con le donne, così come la pratica lui stesso, che Marius inizia a dominare gli altri. Assolutizzando questo improprio concetto di purezza egli può considerarsi puro e quindi degno di giudicare l’impurità. Però chi giudica deve essere anche giusto e quindi viene chiamata in causa anche la giustizia di cui Marius parla pure continuamente. Usando questi concetti in modo talvolta giusto, talvolta falso o improprio, senza che gli altri se ne rendano ben conto, Marius diventa giudice e arbitro sia nell’ambito sessuale, rendendo quindi impossibile una vera comunità fondata sulla famiglia e sul rapporto uomo-donna, sia nell’ambito della tradizione agraria e contadina e, poco a poco, in tutti gli altri campi. In questo modo stima e disprezzo di una persona a Kuppron dipendono in pratica da lui. E quanto più egli riesce ad innalzarsi e a farsi innalzare su un piano superumano, tanto più, sebbene inconsciamente, un peccato contro Dio diviene un peccato contro Marius Ratti e viceversa, e chi non accetta le sue idee rigide ed assolute viene considerato non tanto oppositore o nemico ma piuttosto persona moralmente abietta e viene trattato con il più completo disprezzo della dignità della persona umana.

Ratti impone nel paese un nuovo sistema di valori che certo permette deduzioni logiche ma che, nella chiusa rigidità dei suoi assiomi, non può più essere ampliato attraverso il ragionamento, il confronto con la realtà o con altri sistemi di valori. Finché resta intatta l’autonomia di un tale sistema di valori il gruppo sociale che lo sostiene non ha altra scelta che accettare le sue norme alienate rispetto alla realtà, e la follia collettiva consiste proprio nella cecità verso il reale insita in questa accettazione da parte del gruppo sociale. Per citare un esempio di norma alienata imposta da Marius basta ricordare la sua innaturale pretesa di purezza. Perciò Marius cerca costantemente di inserire tutti gli abitanti del paese nel suo sistema, sia con l’opera per così dire di convincimento, sia con la violenza o la minaccia di violenza, sia infine chiudendo ermeticamente il suo sistema verso altri. Da qui nasce, tra l’altro, la tragedia di Wetchy. Marius capisce molto presto che egli non può essere inserito nel suo sistema di valori; d’altra parte proprio la presenza di

Wetchy dimostra quanto è primitivo e barbarico il sistema di valori di Marius. Per un tale sistema la presenza anche di un solo individuo che non osserva le sue norme non porta semplicemente ad una punizione, ma implica l'uccisione o comunque l'allontanamento completo e definitivo dell'individuo.<sup>15)</sup> Qui si vede l'estrema labilità del sistema di Marius per il quale ogni estraneo è una minaccia contro l'essenza stessa del sistema. Logico quindi l'odio di Ratti e dei suoi sostenitori contro Wetchy, dato anche lo stato di crisi e d'angoscia degli abitanti di Kuppron. Marius li trascina sulla piú logica e facile linea di evoluzione psicologica e cioè dallo stato di crisi e di angoscia all'odio che può essere rivolto solo contro chi è e resta estraneo al sistema di valori di Marius e dei suoi. Dobbiamo aggiungere ancora che quello di Marius, pur avendo tutti i caratteri di un sistema di valori, è in realtà solo un sistema imitativo che si distingue da un vero sistema di valori per la materializzazione dell'infinito (per esempio in Ratti il concetto di purezza e la religiosità naturalistica) e per la sostituzione dell'elemento etico con quello estetico.<sup>16)</sup> L'aspetto piú propriamente seduttore e affascinante e cattivante del «tentatore» è infatti essenzialmente un fenomeno estetico nel senso piú lato del termine.

È interessante vedere come avviene l'allontanamento di Wetchy che nel romanzo rappresenta tutte le minoranze che non possono o non vogliono inserirsi in un gruppo. Marius e Wenzel gli negano i diritti umani, quale quello di procreare. Nello stesso tempo coloro che volessero prendere le sue difese apparirebbero come difensori di una persona estranea, indegna di essere considerata alla pari degli altri; nel caso di Wetchy piú particolareggiatamente si fa capire che difendendo lui si difende uno che non fa parte della comunità dei contadini, che anzi con i suoi commerci, le sue assicurazioni ecc. costituisce una minaccia per questa comunità. Tale situazione permette a Marius, a Wenzel e ai suoi ragazzi di attaccare Wetchy senza temere efficaci interventi di altri e senza la remora di dover trattare Wetchy alla pari degli altri esseri umani. Così Wetchy, lasciato dagli altri praticamente in balia di Marius, diventa il punto di incrinamento delle norme del diritto vigente e della sua sostituzione con quelle di Marius.

Ma quello che anche a parere dell'autore (vedi l'epilogo del romanzo) è forse il momento fondamentale del romanzo è il tentativo di linciaggio di Wetchy da parte di Wenzel e dei suoi. Dopo che Marius ha acuito al massimo l'angoscia della gente di Kuppron per farla consenziente al sacrificio di Irmgard e dopo che questo sacrificio è stato consumato, senza eliminare tale angoscia, anzi aumentandola, i ragazzi cercano di liberarsi dal panico con una parvenza di coraggio e con una manifestazione di iperaggressività che corrisponde alla loro ossessione di vittoria. Atti di linciaggio infatti sono simboli di vittoria, essendo diretti contro un nemico o un estraneo che molto facilmente viene considerato responsabile del panico.<sup>17)</sup> Ma il significato di questo atto è anche piú profondo e dimostra la regressione ad uno stato di primitività

arcaica di Marius e dei suoi seguaci. Wetchy è per essi, in quanto cittadino e non-contadino, il rappresentante di una stirpe straniera, quella dei cittadini appunto, dalla quale viene tutto il male e che, anche se non può essere tutta estirpata, può essere sostituita da uno qualsiasi dei suoi componenti. Inoltre questi ragazzi forse credono ancora che l'uccisione di Irmgard significhi la redenzione, il tempo nuovo predicato da Marius e quindi ritengono necessario eliminare Wetchy affinché la colpa ed il colpevole non sussista oltre la redenzione e affinché il nuovo sistema di valori sia completamente realizzato e chiuso. Queste naturalmente sono motivazioni inconse, almeno in parte, ma ciò nonostante la cattiva coscienza inventa accuse fantastiche contro Wetchy (per esempio di stregare le bestie ecc.) cosicché l'infamia del ritorno al paganesimo (stregoneria) viene trasferita da coloro che linciano sulla vittima, e il tentato linciaggio viene fatto apparire come un atto di giustizia.<sup>18)</sup> Per Ratti l'accusa di stregoneria e magia rivolta a Wetchy riveste anche un altro significato; egli proietta su Wetchy il proprio demone, i propri istinti primordiali e gli attribuisce quelle azioni che lui stesso vorrebbe poter compiere.<sup>19)</sup> E del resto è proprio questa la sapienza che vorrebbe ottenere da Mutter Gisson, quella appunto della magia e dei segreti della natura per poter provocare sorpresa e meraviglia negli altri e per poterli quindi più facilmente condurre sulla strada della follia collettiva.

La cattiva coscienza, presente anche se in forma latente, e l'incertezza che tale follia produce, inducono Ratti a fare continuamente passi ulteriori su quella strada, a diventare sempre più umano e sempre più folle, altrimenti la coscienza potrebbe svegliarsi e riconoscere la follia.

La religiosità naturalistica di cui quella follia è parte notevolissima, Marius verosimilmente non la porta con sé nel paese ma la acquista lí. In realtà egli non ha nessuna fede e diventa perciò più facilmente vittima di un surrogato di fede pieno di fantasticherie e fanatismi. Egli suscita una fede di cui è la prima vittima oltre ad esserne il fulcro, ed egli stesso crede a questo suo ruolo. Egli risveglia tradizioni pagane ancora presenti nell'inconscio dei contadini e la cui incorporazione nel cristianesimo è diventata labile e inefficace. Quando Marius afferma per esempio che il rito della benedizione delle pietre è diventato insufficiente non fa che rendere esplicito ciò che anche gli altri sentono. Egli è avvantaggiato rispetto ai contadini per la facilità con cui in lui avviene il passaggio tra la sfera conscia e quella inconscia, per l'anticipo con cui riesce a portare alla luce contenuti dell'inconscio collettivo. Egli si rende conto che le tradizioni possono scaturire dalla sfera magica e che per il singolo e per la massa è molto facile ritornare a quella sfera<sup>20)</sup> e che le funzioni collettive sono meno impegnative e faticose di quelle individuali,<sup>21)</sup> perciò egli pone l'accento su quanto vi è di collettivo, sugli antichi costumi, sulle vecchie tradizioni da far rivivere, per esempio la festa del raccolto. Sfruttando anche l'atteggiamento timoroso dei contadini di fronte ai progressi dell'intelligenza umana egli li riporta indietro ad una primitività ctonia dalla

quale devono restare esclusi la tecnica, le macchine, la radio, il commercio, i cittadini e nella quale sono divinizzati i vari aspetti della natura: la terra, il cielo, la montagna di Kuppron. Questo approdo è reso possibile dalla rinuncia di Marius e dei suoi ad una concezione conscia di Dio, rinuncia che, secondo Jung,<sup>22)</sup> apre la porta alla divinizzazione di un'altra cosa che in genere è sciocca e indegna. Il fatto importante è comunque che questo far rivivere il passato preistorico che giaceva sopito nell'inconscio dei contadini è sentito da essi e da Marius come un ritrovare un senso nella vita.

Un elemento importante nella fede naturalistica di Marius è costituito dalla montagna di Kuppron. In essa ci sono ancora molte miniere da cui in altri tempi si estraeva oro e che, pur essendo esaurite, esercitano un grande fascino sui contadini del paese e continuano ad alimentarne le speranze. La montagna viene divinizzata ma posta anche in relazione con la morte (in cui si concretizza, secondo Broch, l'angoscia « metafisica »<sup>23)</sup> sempre presente nell'uomo) attribuendole la capacità e la volontà di vendicare la mancanza di concordia dei contadini, il loro sottomettersi alle donne, alle macchine, al commercio che vengono dalla città. Ma nella montagna, c'è secondo Marius, anche l'oro ed egli afferma di poterlo trovare. L'oro serve a Marius per eccitare l'avidità dei contadini e contemporaneamente nel suo valore simbolico di fertilità, immortalità, di rinascita e rigenerazione, senza che essi riescano a fare delle distinzioni. Mettendo in rilievo l'aspetto terrificante, oscuro, minaccioso della montagna Marius aumenta l'angoscia e fa nascere il desiderio di placare la montagna, oscuramente concepita come divina, e da ciò nasce la disponibilità al sacrificio umano come ai tempi pagani; d'altra parte la possibilità di placare la montagna in cui è implicita la possibilità di trovare nuovamente l'oro fa nascere il desiderio di superare la crisi, di ricominciare una nuova vita, in una parola, di arrivare a una redenzione. Così Marius accosta angoscia e redenzione, e quest'ultima naturalmente può dipendere solo da lui perché, a suo dire, solo lui è capace di ritrovare l'oro, solo lui è capace di intendere la montagna. Egli diventa così il profeta di questa divinità. Ratti pone però l'accento assai più sui fattori che provocano l'angoscia che sugli altri. Infatti « chi è preso dall'angoscia ha bisogno di poter dipendere da qualcuno ». <sup>24)</sup> Il concetto di divinità attribuito alla natura ed alla montagna è quanto mai oscuro, vago, molto più inconscio che conscio, sia in Ratti, sia negli altri. È molto più facile vedere, anziché il dio, il demonio della propria fede. Questo infatti può essere intravisto in quanto vi è di indifeso e facilmente soverchiabile. <sup>25)</sup> A Kuppron si tratta evidentemente di Wetchy. Anche il leggero terremoto che si verifica nel paese e che non è certo una cosa rara viene sfruttato da Marius per accentuare la campagna denigratoria contro Wetchy attribuendogliene la responsabilità e per acuire l'atmosfera di angoscia nel paese che, invece di vedere nel movimento tellurico un fenomeno casuale, accetta l'interpretazione magica di Marius che, al pari dei primitivi scorge nei fenomeni irregolari della natura una intenzionalità <sup>26)</sup> e, seguendo la logica



del pensiero magico, non stacca la propria persona dalla contemplazione del cosmo.<sup>27)</sup>

Come abbiamo già visto l'angoscia è determinante al momento del sacrificio di Irmgard, e ad essa si aggiunge in quella occasione la prospettiva di salvezza, di liberazione dalla solitudine, di nuova vita e nuova comunità, ma anche di soddisfazione degli istinti sadici, sia nel sacrificio umano, sia nel linciaggio di Wetchy che verrà tentato poco dopo. L'angoscia collettiva spinge la massa che la prova a scaricare su una vittima la minaccia della morte sempre presente anche se sotto forme diverse. Essa crede di liberare da questa minaccia tutti gli individui di cui è composta con il sacrificio e l'uccisione di uno solo, anche se poi avviene il contrario.<sup>28)</sup> Un accenno particolare merita poi anche la scelta della vittima. Irmgard, nel rito pagano-cristiano della benedizione delle pietre, impersona la vergine offerta in sposa alla montagna. Essa è quindi la più indicata per questo sacrificio umano e, ipnotizzata da Marius, lo accetta spontaneamente. Secondo Broch è tipica di tutto il paganesimo l'idea della vittima pura ed innocente che si offre spontaneamente al sacrificio.

L'accettazione del sacrificio da parte dei contadini di Kuppron significa comunque l'accettazione della fede di Marius ed anche del ruolo che egli riveste in essa. Si tratta di una fede fatta di parole e di una divinizzazione della natura considerata nella sua materialità e ritenuta essa pure affetta da quella crisi che Marius scopre così facilmente negli uomini. Egli crede di poter redimere la natura e gli uomini in quanto eroe, rappresentante del divino, che d'altronde s'identifica con esso, attribuendosi lui, l'impotente, particolarmente attraverso il simbolo del leone, tutta la forza generatrice della natura.<sup>29)</sup> Così Marius pone se stesso, non un dio, al centro della sua pseudo-religione. Egli è un falso redentore perché sacrifica gli altri, non se stesso, predica un Kitsch religioso perché ricerca solo gli effetti della fede, in modo particolare la liberazione dall'angoscia della morte: sentendosi parte della massa il singolo che ha rinunciato alla propria individualità sente in sé la vitalità e la forza potenzialmente infinita di tutti gli individui che la compongono oppure può proiettare l'angoscia della morte su uno solo, per cui nell'attimo dell'uccisione di questo tutti gli altri possono sentirsi immortali. « Se l'effetto della fede è posto nella grazia della redenzione dalla morte che è stata concessa all'uomo come possibilità logica e come disponibilità alla via infinita dell'anima, allora per colui che invece della fede possiede solo una fede verbale l'effetto di grazia diviene in un certo senso una ricompensa diretta che sta in una connessione immediata, letteralmente terrena col suo agire. »<sup>30)</sup>

Ratti deve essere considerato un « demagogo demoniaco », non un « fondatore di religione ». Quest'ultimo diventa « simbolo di liberazione dall'angoscia » solo « attraverso il suo agire », egli si riconosce nella ragione che considera « il bene più alto dell'uomo » e vi si sottomette, per lui conta l'umanità

nel suo valore eterno ed egli la conduce sulla via della cultura fino alla gioia di colui che può dire « Io sono il mondo perché è entrato in me »; il « demagogo demoniaco » al contrario « pone la sua persona terrena come simbolo della comunità che vuole rappresentare e della sua “vittoria” », egli « usa con virtuosismo tutti i mezzi della ragione (egli è sempre un virtuoso negli aspetti tecnici) » per ritornare indietro ad una situazione « che lo sviluppo della ragione umana ha lasciato dietro di sé »; egli vuole il successo immediato, « conduce le masse (« non l’umanità ») sulla strada della soddisfazione degli istinti; si rivolge all’angoscia, « particolarmente degli uomini in stato di panico », non per aprire la strada al suo superamento, egli sposta al contrario l’origine e la causa dell’angoscia al di fuori dell’individuo su persone estranee « (streghe, negri, ebrei, o altri “nemici”) » ed invita a sconfiggere e distruggere queste persone. Questa è la via della distruzione della cultura e dell’umanità che porta alla folle e falsa gioia di colui che può dire: « Io ho il mondo perché mi è sottomesso ». <sup>31)</sup> Questo è il ruolo che Ratti svolge nel paese di Kuppron. Il suo porsi come puro, giusto, profeta e capo, in una parola, la sua « persona » in senso junghiano è compensata nel suo intimo dal predominio dell’« anima », cioè da una « debolezza rispetto a tutti gli influssi dell’inconscio ». « Come l’individuo vuole apparire esteriormente uomo forte, così interiormente diventa donna, anima ». <sup>32)</sup> Ma Ratti si attribuisce un potere anche sul suo inconscio: egli crede di poter intuire, appena lo voglia, cosa c’è sotto terra: acqua, oro o altro; una volta effettivamente riesce a fare una diagnosi esatta della malattia proprio del medico del villaggio. In realtà Ratti invece di dominare il suo inconscio, la sua « anima », ne è dominato, solo che all’archetipo dell’« anima » si sostituisce quello della « personalità-umana », ossia del mago, dell’eroe, del santo, dell’amico di Dio, del profeta. <sup>33)</sup> Marius si identifica con questa figura dell’inconscio collettivo. Da ciò deriva che egli è portato a ritenersi importante, a lasciarsi dominare dal pathos, a considerarsi « il felice possessore della grande verità che significa la salvezza dei popoli ». Aspetti questi che « impediscono ogni efficace autocritica ». <sup>34)</sup> Inoltre l’individuo dominato da un archetipo diviene una « figura collettiva, una specie di maschera dietro la quale non vi è più possibilità di sviluppo per la sua umanità ». <sup>35)</sup> A Kuppron poi Ratti non è il solo ad essere dominato dall’archetipo del profeta, lo sono anche i suoi seguaci e in modo particolare i giovani organizzati da Wenzel. Essi proiettano questo archetipo su Marius e si riconoscono nella figura, pure tipica della psiche collettiva, del « discepolo del profeta » con il vantaggio che, mentre la responsabilità, la fatica, la verità sono del maestro, essi partecipano del suo onore, trovandosi al suo fianco, facendo « della pigrizia spirituale una virtù », rinsaldando le fila per poter più facilmente restare saldi nelle proprie convinzioni, considerando proprio dovere il fare proseliti ed il diffamare e perseguitare coloro che la pensano diversamente. « In entrambi i casi avviene inflazione dell’inconscio collettivo » <sup>36)</sup> e l’indipendenza ed autonomia della personalità umana

viene messa in grave pericolo o distrutta con la triste conseguenza del sacrificio umano e del tentato linciaggio nel villaggio di Kuppron e con tragedie di proporzioni infinitamente maggiori di questo « modello poetico » brochiano nella storia umana, particolarmente in quella recente.

UGO BORTOLOTTI

- 1) H. BROCH, *GW 9. Massenpsychologie*, Zürich, Rhein-Verlag, 1959, p. 46.
- 2) C.G. JUNG, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, Zürich, Rascher Verlag, 1963, p. 29.
- 3) Vedi gli insulti contro Wetchy in: H. BROCH, *GW 4. Der Versucher* (Bergroman), Zürich, Rhein-Verlag, 1953, pp. 527 sgg.
- 4) C.G. JUNG, *Die Bedeutung des Vaters für das Schicksal des Einzelnen*, Zürich, Rascher Verlag, 1949, pp. 5 sg.
- 5) C.G. JUNG, *Ueber die Psychologie des Unbewussten*, Zürich, Rascher Verlag, 1948, p. 97.
- 6) TH. AICH, *Massenmensch und Massenwahn. Zur Psychologie des Kollektivismus*, München, Verlag Bayrische Union, 1947, p. 59.
- 7) W. HAGEMANN, *Vom Mythos der Masse. Ein Beitrag zur Psychologie der Öffentlichkeit*, Heidelberg, K. Vowinkel Verlag, 1951, p. 193.
- 8) Per questo punto e per quello seguente vedi: P. HOFSTÄTTER, *Gruppendynamik*, Hamburg, Rowohlt, 1965, p. 140.
- 9) P. HOFSTÄTTER, *op. cit.*, p. 97.
- 10) P. REIWALD, *Vom Geist der Massen*, Handbuch der Massenpsychologie, Zürich, Pan-Verlag, 1948, p. 245.
- 11) P. HOFSTÄTTER, *op. cit.*, p. 143.
- 12) *Idem*, p. 144.
- 13) W. EHRENSTEIN, *Die Entpersönlichung*, Frankfurt a/M, W. Kramer Verlag, 1951, pp. 31 sgg. Ehrenstein si riferisce a R. OTTO, *Das Heilige*, 1917.
- 14) H. BROCH, *GW 9. Massenpsychologie*, *op. cit.*, pp. 110 sg. e p. 124.
- 15) *Idem*, pp. 206 sg.
- 16) TH. AICH, *Massenmensch und Massenwahn*, *op. cit.*, p. 208.
- 17) H. BROCH, *GW 9. Massenpsychologie*, *op. cit.*, pp. 124 sg.
- 18) *Idem*, pp. 206 sg.
- 19) TH. AICH, *Massenmensch und Massenwahn*, *op. cit.*, p. 208.
- 20) H. BROCH, *GW 7. Essay II*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p. 230.
- 21) C.G. JUNG, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, *op. cit.*, p. 39.
- 22) C.G. JUNG, *Ueber die Psychologie des Unbewussten*, *op. cit.*, p. 128.
- 23) H. BROCH, *GW 6. Essay I*, *op. cit.*, p. 231.
- 24) C.G. JUNG, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, *op. cit.*, p. 98.
- 25) H. BROCH, *GW 9. Massenpsychologie*, *op. cit.*, p. 189.
- 26) C.G. JUNG, *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich, Rascher Verlag, 1950, pp. 198 sg.
- 27) H. BROCH, *GW 7. Essay II*, *op. cit.*, p. 149.
- 28) E. CANETTI, *Masse und Macht*, Hamburg, Claassen Verlag, 1960, p. 51.
- 29) H. BROCH, *GW 4. Der Versucher*, *op. cit.*, p. 406.
- 30) H. BROCH, *GW 6. Essay I*, *op. cit.*, p. 341.
- 31) H. BROCH, *GW 9. Massenpsychologie*, *op. cit.*, p. 102 sg.
- 32) C.G. JUNG, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, *op. cit.*, p. 88.
- 33) *Idem*, pp. 125 sg.
- 34) *Idem*, pp. 59 sgg.
- 35) *Idem*, pp. 129 sgg.
- 36) *Idem*, pp. 60 sgg.

## *EINIGE ANMERKUNGEN ZUR GRAMMATIK DER DEUTSCHEN GEGENWARTSSPRACHE*

Die folgenden kritischen Notizen und Erwägungen beziehen sich auf die *Duden-Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*, erschienen 1966 in zweiter, gegenüber der ersten von 1959 vermehrter und verbesserter Auflage. Sie basieren auf Arbeiten an einer deutschen Grammatik für Italiäner sowie auf Unterrichtserfahrungen an deutschen Gymnasien und an der Universität Venedig.

Die DUDEN-Grammatik möchte eine « Volksgrammatik » (was immer das meint) sein; bei einer dominanten Beschreibung des Systems der Hochsprache erstrebt sie eine Synthese von Normativem (Sprachpflege) und Deskriptivem (Sprachwirklichkeit).

Die Problematik entsteht dabei natürlich nicht erst bei dem In-Beziehung-Setzen der verschiedenen Sprachschichten Hochsprache, Alltagssprache und Umgangssprache, sondern schon in der unmöglichen exakten Abgrenzung dieser einzelnen Bereiche, welche sich schon in der leider fortdauernden allgemeinen terminologischen Konfusion zeigt.<sup>1)</sup>

Erst seit etwa 40 Jahren ist das Verhältnis dieser Sprachschichten ausdrücklich in das Zentrum der linguistischen Untersuchung gerückt; daß zudem die sich verschiebenden Sprachzustände und grammatischen Zonen den Autoren einer synchronen Grammatik eine « echte Not » sind, DUDEN S 27) ist – abgesehen von diesem Ausdruck – begreiflich, so wie das Streben nach Entdogmatisierung des konventionellen Regelsystems zu begrüßen ist.<sup>2)</sup>

Die DUDEN-Grammatik hat heute als umfassendstes modernes Nachschlagewerk, als der « bisher gelungenste Versuch... den deutschen Satz- und Sprachaufbau als ein Ganzes darzustellen » (GLINZ) weitgehende Anerkennung und Verbreitung gefunden, wiewohl es, auch bezüglich des methodischen Ansatzes an Kritik nicht gefehlt hat;<sup>3)</sup> in den folgenden sehr unsystematischen und verstreuten kritischen Anmerkungen soll nicht Stellung genommen werden zu irgendwelchen Grundsatzfragen, auch wird abgesehen von z.T. weltanschaulichen Vorbehalten, die man gegenüber manchen Einflüssen aus der Schule LEO WEISGERBERS haben mag. Diese Anmerkungen gehen davon

aus, daß die vorliegende Grammatik ein unentbehrliches praktisches Arbeitsbuch, ist, an dem in einzelnen sachlich allerdings manches zu beanstanden ist.

*Ziff. 695 (S.78):* Es kann zu Mißverständnissen führen, wenn hinter « heißen » = « Namen tragen » steht, da die Stammformen für das homonyme « heißen » = befehlen doch die gleichen sind.

*Ziff. 825:* « beißen » ist ein sehr unglücklich gewähltes Beispiel für ein intransitives Verb, denn es ist eigentlich transitiv wie « schlagen », kann aber bei generalisiertem und deshalb auslaßbarem Objekt zu einem Verb des Sich-Verhaltens werden, zu einer allgemeinen Kennzeichnung der Art. Auf diese Weise können ja die meisten intr. Verben transitivisch (was z.B. im Falle « beißen » ein passenderer Terminus als « intransitiv » wäre) gebraucht werden (wie natürlich überhaupt der Unterschied zwischen Transitivität und Intransitivität eine verwickelte und jedenfalls kaum eindeutige Angelegenheit ist). – Auf die Frage, was jemand von Berufs wegen sei, kann geantwortet werden « er malt », und « malen » wird, ähnlich wie « beißen », intransitivisch. Bei intransitivischem « studieren » kann das. 2. Partiz. sogar aktivisch gebraucht werden (vgl. zu *Ziff. 1205.2*). – Es wäre auch hinzuzufügen, daß, bei aller Übergängigkeit des Phänomens, diese Möglichkeit der Intransivierung offenbar nicht in den Vergangenheitsformen möglich ist. – (*Ziff. 840/45*): Es muß übrigens auch verwirren, wenn anhand des Beispiels « schlafen » gesagt wird, daß Zustandsverben im allgemeinen kein Passiv bilden (und gemeint ist – Abs. ß: Passiv bei intrans. Verben – selbstverständlich das unpersönliche!), obwohl schon unter *Ziff. 845.1,2* ausgerechnet von « schlafen » zwei verschiedene Möglichkeiten von Passivbildung vorgeführt werden.

*Ziff. 830:* Der an die eigenbürgerte deutsche Übersetzung von « Passiv » = « Leideform » angeknüpfte Zweifel ist mitsamt des Scherzes (?) « Erfreut ist er aber sicherlich... » eigentlich deplaziert, zumal er auf offenbar falscher Übersetzung von lat. « pati » (vgl. die Anm.!) beruht, welches « erleiden » und nicht « unter etwas leiden » bedeutet.

*Ziff. 845:* Das Gleichheitszeichen in der Klammer muß zu Mißverständnissen führen wegen des nicht zu vernachlässigenden Bedeutungsgefälles vom unpersönlichen Passiv zum Aktiv mit « man »: dieses deutet immer auf eine unpräzisierte Kollektivität, während sich hinter dem unpersönlichen Passiv auch ein nicht bekannter (nicht genannter) Sing. im Hintergrund verbergen kann: « Es wurde im Saal gelacht » -das kann ein einziger Lacher sein, nicht so: « man lachte im Saal ».

*Ziff. 875:* « Bringen » mit dem 2. Partiz. ist nicht notwendig eine « passi-

vische Sehweise » (in der Ausg. 1959 noch: « Ersatzform des Passivs »); die natürlichere Auflösung des Beispielsatzes « was bringst du da geschleppt? » schiene mir: « was schleppst du da heran » und nicht: « was wird da von dir hergetragen ». « Geschleppt » wäre als eine Artangabe aufzufassen und zusammen zu behandeln mit der sonst ziemlich singulären (unter Ziff. 5925 kaum angemessen behandelten) Form « kommen » plus 2. Partizip (geflogen, gefahren, gelaufen u.a.).

*Ziff. 880/890:* Es fehlt etwa « übriglassen (zu) » z.B. in « das läßt viel zu wünschen übrig ».

*Ziff. 920:* Bei der Aufstellung der Doppelformen beim 2. Konjunktiv wäre das häufigere « gewänne »-« gewönne » evtl. einzufügen. Hier wäre übrigens auch wohl das Verb « befehlen » besser einzuordnen, da m.E. auch die neuere Doppelform « befähle » möglich wäre. In der Ausg. 1966 ist das Paradigma, das in der von 1959 noch in der voranstehenden Zusammenstellung der erhaltenen Konjunktivformen mit älterem Stammvokal (beföhle) figurierte (alt: Ziff. 115), ohne Grund ganz getilgt. Natürlich ergibt sich das -ö- nicht aus dem Vokal des Plur. Ind. Praet., doch träfe das für das beibehaltene « schelten »-« schölte » ja wohl ebenfalls zu (Ablautklasse 3<sup>b</sup> mit schwundstufigem -u-, also eigtl. « schülte »).

Falsch ist sicherlich die Schlußfeststellung unter dieser Ziff., daß, um der leichteren Unterscheidung von ähnlich lautenden Indikativformen willen, z.B. statt « hälfe » lieber « hülfe » gebraucht werde. Man greift heute doch in allen diesen Formen lieber zur Umschreibung mit « würde » (vgl. Ziff. 985), statt sich einer so altertümlich klingenden Form wie « hülfe » zu bedienen.

*Ziff. 985:* Sind nicht die Umschreibungen auch des Konjunktivs der Modalverben mit « würde » heute so im Vordringen, daß Formen wie « du würdest nicht wollen », « ich würde mitkommen können » bereits gelten zu lassen sind? (d.h. daß unter den folgenden Beispp. nicht ausschließlich solche mit « sein » und « haben » aufgeführt werden sollten). – Überdies ist zumindest die Begründung dafür, daß die Hilfs-wie Modalverben i.a. keine Umschreibung des 2. Konj. zulassen, verfehlt: weil sie selbst schon Mittel der Umschreibung seien. Das sind sie nämlich nicht (es sei denn, es würden hier im selben Satz zwei verschiedene Bedeutungen von « Umschreibung » unterstellt). – Was außerdem wohl fehlt, ist eine Erläuterung der Bildung konjunktivischer Passivformen mit der Umschreibung « würde » (« Konditional »). Sie wäre insofern notwendig, als hier der umgangssprachig häufige Ausfall der Infinitivform « werden » dies Passiv-Konditional in die Nähe eines konjunktivischen Zustandpassivs (vgl. 835) rückt (Beisp.: « Ihr würdet sicherlich von eurem Lehrer gelobt (werden), wenn ihr alles richtig macht » (= korrekt?)).

Der Satz « wenn ich flöhe, würde ich meine Freiheit gewinnen » zielt nur auf die umschreibende Konjunktivform des bedingten Hauptstatztes, so daß es hier scheint, als ob die Form « flöhe » ganz in Ordnung wäre. Ausdrücklich dagegen aber: Ziff. 6495!

*Ziff. 1015:* Die Ziff. 132 der älteren Ausg. ist erweitert und auf zwei Ziffern verteilt worden (1015/20). Leider ist die Vermengung von Sprachlichem und durch Sprache Bezeichnetem geblieben: Logik und ganz gewiß Moral sind keine Kategorien für die Möglichkeit sprachlicher Formen. Zu allen angeführten Beispielverben ließen sich unschwer Situationen denken, die den Imperativ enthielten (selbst etwa die Aufforderung, sich zu verschlucken, könnte etwa von einem. Arzt ergehen. – Dies gilt nun auch weitgehend für Ziff. 1020: Beisp.: « Leute, kriegt Kinder, sie sind die beste Altersversorgung! » wohnen: « Trennt euch und wohnt möglichst weit voneinander entfernt » – Verneinte Imperative (vgl. 1015) ließen sich noch leichter finden, umschriebene (vgl. 1040) in fast allen Fällen.

*Ziff. 1025:* Die bei der Behandlung des Fortfalls des Endungs-e im Imperativ der 2. Pers. Sg. eingeführte Abhebung von « gehobener Sprache » gegen « Umgangssprache » ist unklar und sachlich kaum gerechtfertigt (vgl. DUDEN - Grammatik S. 25 f.: « Hochsprache » - « Alltagssprache » - « Umgangssprache »); « geh » gegenüber « gehe » dürfte heute als durchaus hochsprachig einzustufen sein.

Die folgende Regel: « Das "e" muß bei den schwachen Verben auf -ern, -eln und -nen stehen (sofern diesen Suffixen ein Konsonant vorausgeht) » ist in keinem Punkt exakt: Vor -eln steht ohnehin immer ein Konsonant; vor -ern können außer Konsonanten auch Vokale stehen (allerdings nur Diphthonge), wobei diese letztere Gruppe aber in keiner Weise anders behandelt wird als die mit vorausgehendem Konsonanten. [fei(e)re, beteu(e)re, bedau(e)re; regional bzw. umgangssprachig, jedoch m.E. nicht unmöglich sind die endungslosen Formen wie z.B. « scheuer die Tenne! », « lauer ihn nicht in der Dämmerung auf », « leier mir doch nicht immer dasselbe vor! »; dasselbe gälte dann auch für die ganze Gruppe der Verben mit -eln und -ern nach Konsonanten: so « fädel den Zwirn ein! », « rüttel mit bitte nicht daran! », « fütter die Hühner », « sabber nicht so herum » (ugs.). Angefügt müßte selbstverständlich noch die Regel werden, daß das -e- der Bildesilbe -er-, -el- nur ausfallen kann, wenn das e der Endsilbe nicht ausfällt]. Schließlich: bei den Verben auf -nen wäre die gegebene Regel einzuschränken, da bei Nasal oder Liquida vor -nen das -e des Imperativs durchaus wegfallen kann, etwa bei: « bannen », « flennen » (ugs.), « sich ermannen », « sich sonnen », « lernen », « sich entfernen », « sich tarner » usw. (Zu Ziff. 1025 ferner vgl. Anm. 7!).

*Ziff. 1100:* Bei den Beispielen von Beibehaltung des e in der 2. Pers. Sg. Ind. Praet. sollte das letzte Beispiel (du wuschest) besser wegfallen, da in der Konjugation das «sch» unter den Sibilanten eine gewisse Sonderstellung einnimmt, derart, daß z.B. bei der ersten Regel unter Ziff. 1100 bei allen anderen Sibilanten gilt, daß das s der 2. Pers. Sg. Ind. Praes. ausfallen *m u ß*, sofern, wie üblich, auch das e ausfällt; das gilt für sch durchaus nicht, wie auch nachstehend (Ziff. 1100) hervorgehoben. – Die Erhaltung nun des e nach Zischlauten in der 2. Pers. Sg. Ind. Praet. hat den einzigen Sinn, die Formen von der 2. Pers. Plur. Ind. Praet. zu unterscheiden, da im Singular bei Apokope des e auch das s notwendig wegfiel (wie im Praes.) und Formengleichheit mit dem Plur. entstände. Das gilt aber nicht für «wuschst» und «wuscht», weshalb die angeblich übliche Singularform mit e ebenso veraltet (poetisch) klingt wie die Pluralform «wuschet» – (Betroffen werden übrigens davon nur die zwei Verben «waschen» und «dreschen» als die einzigen noch gebräuchlichen starken Verben auf -sch-).

*Ziff. 1135 (und S. 76):* Das Verb «dünken», zumal seine unregelmäßigen Vergangenheitsformen «deuchte» und «gedeuht», dürfte heute kaum noch gebräuchlich sein, abgesehen von pointiert archaisierenden (ironischen) Wendungen. Ein Hinweis darauf wäre vielleicht am Platze.

*Ziff. 1185:* Das Verb «haushalten» kann m.E. auch schwache Formen bilden: du haushaltest usw., also wohl auch gehaushaltet (mitteld?).

*Ziff. 1205.2:* Der Gebrauch der Partizipien ist im Deutschen ein schwieriges Kapitel. Die Inkorrektheit des Beispiels «das ihn betroffene Unglück» wird 1205.2 sehr inkorrekt erklärt: es komme gelegentlich ein falscher syntaktischer Bezug vor, «nämlich auf das Subjekt einer vorangegangenen (?) Handlung (??) und nicht auf das betroffene Objekt.» In der neuen Ausg. von 1966 wird nun, im Gegensatz zur alten, das Entscheidende wenigstens angedeutet, die Verwechslung von passivischer Bedeutung und aktivischer Verwendung des Partizips. Verschieden davon ist ja der nachstehende Fall: «ein gelernter Kaufmann», zumal es schon gar nicht in das erwähnte falsche Bezugsschema («vorangegangene Handlung») hineingehört. «Kaufmann» ist hier resultativ, es ist sowohl Subjekt als auch vom Verbinhalt her das Objekt des Lernens. – Es handelt sich in der Tat in einigen Fällen attributiven Gebrauchs des 2. Part. transitiver Verben um eine Tendenz zur aktiven Bedeutung die sich aus dem Fehlen einer eigenen Form für das Part. Perf. Akt. erklärt (Typus, 2. Partizip plus «habend»). Das Beispiel «studiert» läßt sich sowohl substantiviert als auch sogar als Zustandspassiv bzw. Artangabe verwenden, mußte mithin unter 1210 aufgeführt werden.<sup>4)</sup>

Überhaupt gebührte dem Schwanken von akt. und pass. Bedeutung von Partizipien größere Aufmerksamkeit; auch die 2. Partizipien intransitiver



Verben können ja gelegentlich passivisch gebraucht werden, wobei für «schmeicheln» und «folgen» unter Ziff. 850 zwar diachrone Gründe genannt werden (chem. transit.; bzw. Erklärung aus dem Französischen), einfache semantische Erfordernisse aber doch auch nicht vernachlässigt werden sollten, wie man sie z.B. bei «kündigen» substituieren kann («kündigen» sollte übrigens – laut Register – unter Ziff. 850 aufgeführt werden – offenbar ein aus der alten Ausgabe in die neue übernommenes Versehen). – Ja selbst das 1. Partizip hat zuweilen Passivbedeutung angenommen; einen Hinweis darauf vermißt man ebenfalls: Beisp.: «der Betreffende», oder: «gut kochender Reis», «eine gut melkende Kuh» u.a. (= Fälbe, bei denen das «zu» ugs. weggelassen wird).

*Ziff. 1205/1210 (860)*: Die Angaben unter 1210 stehen eigentlich in engem Kontakt mit der 1205 gegebenen Erklärung, daß das 1. Partizip im allgemeinen nicht als «subjektbezogene Artergänzung» stehen kann, da beide Regeln sich ergänzen bzw. einschränken. Denn es handelt sich ja keineswegs um nur die genannte Gruppe von Partizipien, die durch Bedeutungs-differenzierung oder Absterben der übrigen Konjugationsformen isoliert sind (zumal das nicht einmal bei der Mehrzahl der als zugehörig angeführten Verben überhaupt zutrifft). Vielmehr scheint es im wesentlichen einfach um den Fall näher – oder fernerliegender Adjektivierbarkeit zu gehen (ein Phänomen, das sich ja bekanntlich auch im Lateinischen bei der Deklination des Part. Praes. ausdrückt). – Somit wären auch die Regeln für die subjektbezogene Artergänzung Ziff. 1205 entsprechend zu modifizieren: Es ließen sich nämlich Verben anführen wie «demütigen», «leiden» u.a., deren 1. Partizip durchaus als subjektbezogene Artangabe («prädikativ») gebraucht werden kann, eben wegen der häufig sehr leichten Möglichkeit semantischer Verselbständigung der Partizipien (Adjektivierung.)<sup>51</sup> – Analoges ließe sich sagen von den z 2. Partizipien nach «sein», wo eine so scharfe Trennung zwischen subjektbezogener Artergänzung und Konjugationsform (Ziff. 860; 1205) etwas gesucht scheint. Im Grunde ist ja das einzige Unterscheidungskriterium auch hier größere oder geringere Adjektivierbarkeit (die sich aus dem Bedeutungsinhalt ergibt), und ein – wenn auch leichter – Widerspruch entsteht bei der so entschiedenen Zweiteilung zwischen 1205 (2. Part. transitiver Verben nach «sein» sei immer Konjugationsform, d.i. Zustandspassiv) und 860 (ein 2. Part. kann Artangabe werden). Wenn man sagt «die Briefmarke ist gestempelt», so läßt sich überhaupt nicht entscheiden, ob eine Konjugationsform oder eine Artangabe vorliegt: Die Unisoliertheit des Verbs «stempeln» spräche für Konjugationsform, die Möglichkeit (wenn nicht zu steigern, so doch) ein Gegenteil «ungestempelt» zu bilden, für Artangabe. Und so bei einer Unzahl von anderen Verben.

*Ziff. 1655/1670*: Bei der Aufzählung der gelegentlich auch als Singular

auf tretenden Formen der unter Ziff. 1655 aufgeführten Pluraliatantum hat die neue Ausgabe der Grammatik manches Fehlende der alten berücksichtigt. Aber es fehlen immer noch: die Chemikalie die Zutat, der Handel (« einen Handel mit jemandem austragen »), eine (« olle ») Kamelle, eine Formalie; für « Handel » und « Chemikalie » wird auch in den DUDEN-Wörterbüchern (Bd. 1;5) die Einzahl konzediert. – Nicht einzusehen ist, warum Wörter wie « Aktien », « Scherben », « Hosenträger » u.a. überhaupt als Pluraliatantum figurieren, da doch der Sing. nicht nur « gelegentlich auftritt », wie Ziff. 1670 einräumt, sondern normal gebräuchlich ist. – Weiterhin: Neben « Jura » (das übrigens im Begriff ist, auch zum Sing. zu werden), zu welchem der Sing. « Jus » konzediert wird, hätte immerhin auch das deutsche Pluraliatantum « die Rechte » stehen dürfen, das in dieser Bedeutung keinen Sing. hat. – Beim Plural « Spore » weiß man nicht, was gemeint ist: die Fortpflanzungszellen mancher Pflanzen (Farne) oder die (Reiter-)Sporen. Beide aber haben einen Singular, wenn auch « Sporn » vielleicht bei den am Schluß von Ziff. 1670 aufgeführten allosemen Singularen zu nennen wäre. – Warum werden Begriffe aus dem griechisch-römischen Kultwesen unter die deutschen Pluraliatantum eingereiht (Penaten, Manen, Iden, Saturnalien)? Die Liste könnte nämlich, wenn man solches mit einbeziehen will, selbst auf diesem Gebiet noch beträchtlich erweitert werden (z.B. Laren, Lemuren, Panathenäen).

*Ziff. 1715:* Besteht wirklich eine klare Bedeutungsdivergenz zwischen « der Drache » und « der Drachen »? Begegnet nicht vielmehr die archaischere Nominativform ohne -n nur deshalb öfter als Fabeltier, weil eben das Wort gewöhnlich auftaucht in älteren Texten (Märchen, Sagen), während sich die neuere Form mehr und mehr durchsetzt, also in übertragenen, heute gebräuchlichen Bedeutungen öfter erscheint? Immerhin gibt es ja auch in übertragener Bedeutung heute ebenfalls noch die ältere Form ein « Hausdrache » u.a.

*Ziff. 1720:* Müßte die Regel über das Genitiv -es bei Voranstellung einsilbiger Substantive nicht eine detailliertere, stringenter Form haben (statt: « bevorzugen »)? Oder, wenn es überhaupt keine Regel geben kann, müßte doch gesagt werden, daß Formen wie « Gotts Güte » durchaus falsch sind. « Gott » kann die kürzere Genitivform auf -s haben, so etwa: « das Wirken nicht Menschen, sondern eines Gotts ». Die Sprache scheint in der Singular-Deklination einen Unterschied zu machen, ob « Gott » als pluralfähig angesehen wird oder nicht!

*Ziff. 1770:* Um Mißverständnissen vorzubeugen wäre es angebracht, den Satz « er steht mit und ohne Umlaut » (= der Plural auf -er) anders zu fassen, da doch Umlaut bei der Pluralbildung auf -er m.E. bei allen

umlaut-fähigen Vokalen immer eintritt. Daß «Ding» im Plural keinen Umlaut haben kann, versteht sich doch.

*Ziff. 1775:* Bei der Aufzählung der bedeutungsdifferenzierenden Pluralformen fehlt (abgesehen von den beiden 1745 genannten Beispielen) noch Ort-Orte-Örter.

*Ziff. 1790:* Über den (nicht hochsprachigen) Gebrauch des Plurals auf -s: Während die Ausgabe von 1959 (*Ziff. 275*) für eine Gruppe von Substantiven das Plural -s als falsch dekretierte, ist die neue Ausgabe vorsichtiger: für eine Gruppe wird das -s als volkssprachiger (und als nicht korrekt geltender) Gebrauch dargestellt (Fräuleins, Mädchens, Kumpels u.a.), für eine andere (die Gruppe, (die an sich deutliche Pluralformen aufweist) wird das Plural -s einfach als «ebenfalls gebraucht» hingestellt (da für die meisten Beispiele anzuerkennende (?) literarische Belege zitiert werden) (z.B. Jungen, Kerls, Fatzkes). – Nun wäre aber hier zu unterscheiden; besonders die möglichen Doppelformen wären auf semantische Differenzen im Gebrauch zu untersuchen. So scheint das Plural -s gelegentlich eine als kompakt verstandene Kollektivität- von Menschen zu bezeichnen, hinter der eine gewisse Kollegialitäts-, Standes-, oder Klassenauffassung steht, so bei (im DUDEN fehlenden) Beispielen wie «die Offiziers», «die Militärs», und so offenbar auch bei «Kumpels» (das wohl bereits auch als hochsprachig anzuerkennen wäre) und bei «Kerls». Dieses letztere Beispiel hat im 18. Jahrh. eine bestimmte Bedeutung angenommen («lange Kerls»), die als historische in dem Zitat aus Th. Mann zwar nicht gemeint ist, die aber das «Kerls» bei Th. Mann semantisch so beeinflußt haben dürfte, daß sich bei dem Zitat die Assoziation «lang, schlacksig» unwillkürlich einstellt. – Etwas anders steht es mit «Fräuleins» und «Mädchens». Wenn letzteres wohl als eigentlich inkorrekt gelten darf, so liegt der Fall anders bei «Fräulein», denn als Wortart steht diese im Deutschen auf anderer Stufe als «Mädchen»: Es wird, anders als z.B. im Französischen oder Italienischen (buon giorno, signorina!) z.B. in der Anrede nie ohne den Namen (oder wenigstens das Pronomen «mein») gebraucht, ganz ähnlich wie man im Deutschen kaum «Onkel» zu «seinem» Onkel sagt, sondern immer z.B. «Onkel Fritz». Aber nie kann man sagen «Mädchen Inge». So nähern sich «Fräulein» und «Onkel» fast einer Art Titel, weshalb sie meist personalisiert und individualisiert werden und psychologisch der Pluralisierung Widerstand leisten. Das ist natürlich bei «Mädchen» weniger der Fall, und der Plural «die Mädchen» klingt ganz normal im Unterschied zu «die Fräulein» oder «die Onkel». Daher erklärt sich wohl in diesen Fällen das Bestreben, den Plural durch ein angefügtes -s zu verdeutlichen. Solche Fälle finden sich auch in «guter Literatur». <sup>6)</sup> Der Plural von «Mädchen» und «Mädel» ohne ein weiteres Plural-Merkzeichen (Personalpronomen, Artikel, Zahlwort) tendiert allerdings

stärker ebenfalls zum Plural-Formans -s der bei «Mädel» schon fast üblich geworden ist.

*Ziff. 2260:* Nichts steht in der Grammatik über Stellung und Bedeutung von «ganz», das beim Sprachunterricht (nicht nur mit Ausländern) erfahrungsgemäß Schwierigkeiten macht: «eine ganze Stadt» hat den Plural «ganze Städte»; «die ganze Stadt» hat keinen Plural: «alle Städte» (so manche Schulgrammatiken) ist ja semantisch völlig anders. Möglich ist da lediglich Nachstellung und Adverbialisierung des «ganz», wobei allerdings ebenfalls neue Bedeutungsnuancen entstehen, da in diesen Fällen auch gleichsam der Verbinhalt radikalisiert wird. Man muß zu «überall» oder (antiquiert:) zu «durchaus» Zuflucht nehmen. – Eine Schwierigkeit im Deutschen liegt auch etwa in der Unmöglichkeit, bei einem Satz wie «Gallia est omnis divisa...» mit «ganz» zu übersetzen. Die Erörterung der Gründe (warum also «ganz Gallien», «das ganze Gallien», «Gallien ist ganz...» nicht möglich sind) gehörte zwar auch in den Kompetenzbereich des DUDEN Bd. 9 (Hauptschwierigkeiten), doch ganz darf die Grammatik nicht darauf verzichten (Der Band «Hauptschwierigkeiten» bringt übrigens ebenfalls nichts).

*Ziff. 2840:* Ist die Leistung der Pronomina in «wer wagt, gewinnt» oder «was du sagst, stimmt» wirklich verallgemeinernd, wenn es sich doch nur um verkürzte Korrelativteile handelt, die funktionsgleich mit den längeren Formen «der(jenige), der wagt, gewinnt» oder «das, was du sagst, stimmt» bleiben? D.h. das Subjekt des Hauptsatzes kann sehr genau abgegrenzt sein – und ist es meistens wohl auch. Ein Hinweis auf den immer konzessiven Charakter des generalisierenden Pronomens bei Zusammensetzung mit «(auch) (immer)» (vgl. Ziff. 6455) fehlt, ebenso wie man (sowohl unter Ziff. 2840 wie) 6440 ff. eine einschränkende Erklärung vermißt, daß nämlich der Konjunktiv nur erscheinen kann, wenn der Hauptsatz im Prasens oder Futur steht; bei Vergangenheitstempora im Hauptsatz steht immer der Indikativ im Nebensatz.

*Ziff. 3005:* Hinweise auf Regional- oder Dialektabweichungen der Negation «nicht» könnten in einer Grammatik wohl entbehrt werden. – Wie soll sich aber «nix» als Assimilation des t an das s erklären? Eine solche des gutturalen Spiranten an das s bei Aufgabe des t käme mir glaubhafter vor.

*Ziff. 3280:* Die nicht scharf durchzuführende Unterscheidung des «herum» von «umher» betrifft nur die semantische Funktion des «herum», das auch auf die Funktion des «umher» übergreifen hat, welches seinerseits, da es zunehmend auf die Schriftsprache beschränkt ist, immer klar abgrenzbar von «herum» in der Bedeutung «rundherum» sein dürfte. – Die Charakterisierung «Umgangssprache» und «Schriftsprache» bei den angegebenen

Verben ist irreführend, da etwa der Ausdruck « sich heruntreiben » nicht minder schriftsprachig sein dürfte als « sich herumwälzen », « jemanden (?) herumschwenken »; jedenfalls kann in der Schriftsprache das angeblich hier umgangssprachige « herum » durch « umher » nicht ersetzt werden (desgleichen bei den übrigen Beispp.).

Das Beispiel « müßig herumstehen » ist falsch eingeordnet, da es die Bedeutungsnuance einer erfolglosen oder unnützen Beschäftigung (« mit einer Sache »?) wohl eher durch das Adverb « müßig » als durch das Präfix « herum » erhält, welches m.E. seinen durchaus lokalen (wenn auch unpräzisen) Sinn hat (umher bzw. rundherum).

*Ziff. 3590:* Die gemeinhin für durchaus austauschbar (selbstverständlich unter Berücksichtigung der koordinierenden bzw. subordinierenden Satzkonstruktion) angesehenen neben- und unterordnenden Kausalkonjunktionen « denn » und « weil » sollten in einer Grammatik vielleicht doch unterschieden werden (auch im Stil-DUDEN ist das zu vermissen): Zwar steht « denn » wie auch « weil » immer am Anfang des eingeleiteten Kausalsatzes, « denn » darf aber nur gesetzt werden, wenn die zu begründende Aussage voransteht, weshalb z.B. als Antwort auf eine Frage « denn » nicht gebraucht werden kann, sondern nur « weil ».

*Ziff. 3590 α1:* Das nebenordnende « doch » hat (ebenso wie « ja ») sehr oft eine vom Kontext bedingte modale Einfärbung (vgl. *Ziff. 3205*). Auch kommt mir das gegebene Beispiel « der ist ja dumm » nicht so « rein kausal » vor.

*Ziff. 3590 α2:* Die unterordnende, als umgangssprachig hingestellte Konjunktion « wo doch » dürfte ebenfalls nicht « rein kasual » sein, sondern vielmehr konzessiv wie « obwohl » (nur natürlich nebenordner); ebenso ist das wohl als « veralt » zu bezeichnende « nun [da] » ni.

*Ziff. 3590 ε:* Dafür versteht man nicht, wieso « trotzdem » unter die konzessiven statt unter die adversativen Konjunktionen geraten ist (« trotzdem ist ungefähr dasselbe wie « nichtdestoweniger » und läßt sich mit « zwar » gar nicht auf eine Stufe stellen (das korrelativische « aber » etc. nach « zwar » ist obnehin adversativ (3570)).

*Ziff. 3590 (α):* Anscheinend übersehen worden ist hingegen eine hochsprachig wichtige rein kausale Konjunktion: das inversionsbedingende, doch post-positive « doch » in nachgestellten Begründungssätzen. Beisp.: « Ich kann nicht lange fernsehen, strengt es doch meine Augen sehr an ».

*Ziff. 3805 ff:* Der Versuch einer Übersicht über die Wortzusammensetzungen mit und ohne « Fugen -s » ist problematisch, jedenfalls von sehr geringem praktischen Wert. Nicht nur werden die aufgestellten Regeln selbst schon durch Einschränkungen und Durchbrechungen fraglich (zu 3810a: 3805 d; 3810b; in der Ausgabe von 1959 gab es unter *Ziff. 637a* noch eine deutsche

Substantivendung auf -ut, für welche die Zusammensetzung «Armutzeugnis» stand, welches jetzt (Ziff. 3805a) wenigstens eine Art Sonderstatus in dieser Regel zu haben scheint), sondern die Ziff. 3815-25 beinhalten eigentlich nichts als die wiederholten Feststellungen, daß schwankender Gebrauch häufig sei (3815; auch 3845, wo etwa neben «Kind(e)mutter» auch die Möglichkeit der fugenlosen Form – «Kindbett» – Erwähnung verdiente weshalb das Beisp. wohl besser unter die Ziff. 3845 gehörte); daß eine allgemeine Regel über den Gebrauch des Fugen -s nicht existiere (3820); daß ein System sich nicht erkennen lasse und jedes Wort für sich betrachtet werden müsse (3825: vgl. auch 3940f.). Übrigens herrscht auch in dem ganzen Kapitel ein mangelhaft durchdachter Aufbau (*Wortbildung* A. IV. 1. a.  $\alpha$ . 2, 3 und 5 behandeln das Fugenzeichen, unterbrochen von 4: «Partizipien als Grundwörter» (3835), einem Abschnitt, der das Fugenzeichen nur ganz nebenbei mit erwähnt und der eigentlich nach  $\alpha$ 1 oder  $\alpha$ 5 seinen Platz hätte).

(Ziff. 3855): Die Wörter «Speisekarte» und «Speisenkarte» mögen zwar bedeutungsmäßig «ohne wesentlichen (?) Unterschied» gebraucht werden; was aber die Häufigkeit von «Speisenkarte» anbelangt, so sollte vielleicht ein Hinweis auf seinen regional beschränkten Gebrauch nicht fehlen.

Ziff. 3990: Das wegen geringen Bedeutungsunterschiedes behauptete Offenbleiben der Betonung und damit der Zuweisung zur festen oder unfesten Bildweise der Präfixverben mag für die letzten drei Beispiele richtig sein, für «durchbohren» und «durchbohren» stimmt es durchaus nicht. Es müßte z.B. heißen: Millimeter für Millimeter mußte er sich abmühen, die Metallplatte durchzubohren» (nicht: zu durchbohren); oder: «Fünf Kugeln durchbohrten sein Körper» (nicht: bohrten seinen Körper durch).

Ziff. 4985: Ein Satz wie «Das Prinzip der Polarität, dem Goethe so viel Aufmerksamkeit gewidmet hat, ist sicher ein außersprachiges Phänomen, an dem der Mensch und seine Sprache nicht vorbeigehen können» sollte aus inhaltlichen wie stilistischen Gründen in einer seriösen Grammatik keinen Platz haben (das häßliche Zeugma; und was soll denn die Berufung auf Goethe?). Der ganze Absatz (und der folgende) berücksichtigt wenig selbst das, was an Erkenntniskritik seit Kant doch geradezu volkstümlich geworden ist, zu schweigen von neuerer Sprachphilosophie, die doch auch, wo sie nicht positivistisch beeinflußt ist, anerkennt, daß Welt im weitesten Sinne für den Menschen durch Sprache allererst erschlossen wird (und auch LEO WEISGERBER, der bei diesem ganzen Absatz Pate gestanden hat, erkennt es an). Was ist denn an der Polarität von Himmel und Erde (um nur die Beispiele des Verfassers selbst zu nehmen) etwa außermenschlich in der Natur veranlagt? Was bei «oben und unten», «rechts und links»? Allerdings nimmt der Verfasser seine Feststellungen auch sogleich ins Vage zurück («sprachliche

Werte, die z.T. (!) spezifisch menschliche Sehweisen verraten...» aber doch wieder: «... Tatbestände, die sich dem Menschen zweifellos von außen aufdrängen.» Und wäre der Mensch nicht, wie er ist, «dann wären vielleicht die Begriffe rechts und links in seiner Sprache nicht anzutreffen». Und zum Überfluß dann noch der Hinweis auf die Möglichkeit der Verallgemeinerung (?), da ja in allen Sprachen diese Begriffe (rechts und links) auftauchten. Eine Streichung der beiden Absätze wäre für die Grammatik kaum ein Verlust.

(Ziff. 4990, S.457, 3.Abs.): (Der ganze Absatz hat, aus seiner Intention heraus, nichts mit metaphorischem Gebrauch von Verben zu tun; nun aber: «stampfen» drückt eigentlich gar keine Gehbewegung aus (nur im Schnee: metaphorisch): Kartoffeln werden «gestampft»; leicht übertragen schon: die Maschine «stampft» usw.)

Ziff. 5005: Die Verfehltheit des Beispielsatzes «Mensch und Tier können frieren» in der Ausgabe von 1959 ist immerhin in der neuen durch den Zusatz, daß der Verbalinhalt allerdings schon ein anderer geworden sei, gemildert, aber die Anstößigkeit ist durch den diachronen Eingriff («... schon ein anderer geworden») gar nicht beseitigt, da das «frieren» (synchronisch) hier nicht auf das Witterungsimpersonale «es friert» zurückgeht und demzufolge auch eine andere Bedeutung hat. Das Verb «frieren» des Beispielsatzes kann ja auch nicht nur «mit wenigen anderen, zu ihrem Inhalt passenden Subjekten verbunden werden», sondern alle Kreatur kann frieren, auch mit allen Personalpronomen kann das Verb verbunden werden (im Unterschied natürlich zu «tauen» und «dämmern»).

Ziff. 5005 β3 (840): Unpersönliche Wendungen wie «es friert mich», «es düstert mich» hätten «z.T. biblischen oder poetischen Klang». Bevorzugt würden heute «ich friere», «ich habe Hunger» etc. «die in alter Zeit nicht möglich waren». Zu diesen wohl richtigen Feststellungen steht Ziff. 840 im Widerspruch, wo über die Doppelformen «ich friere» und «es friert mich» etc. festgestellt wird, daß die unpersönlichen Wendungen gebraucht würden, wo «die passivische Rolle des Subjekts besonders ausgedrückt werden soll» (was für heutiges Sprachbewußtsein kaum zutreffen dürfte). Es scheint hier wieder ein synchronischer mit einem diachronischen Sachverhalt vermenget worden zu sein. Etwas ähnliches scheint mir auch Ziff. 5000 vorzuliegen: Der adversative Satz «während manche Forscher... so erblicken andere...» will eine inhaltliche Opposition ausdrücken, doch kann man sich kaum ernsthafte Forscher denken, die etwa leugnen könnten, daß «es» (z.B. «es sieht so aus...», «es heißt, daß...», aber auch «es blitzt», «es grünt» etc.) heute ein reines Formwort ist, hinter dem diachronische Spekulation (am Ende von JUNG inspirierte?) immerhin mythologische, ehemals wirkende Kräfte

entdecken mag. (Warum solche Hypothesen freilich gleich zweimal, in leerer Wiederholung, dem Leser in den jeweiligen Schlußsätzen von Ziff. 5000 und 5005 suggeriert werden müssen, ist nicht recht ersichtlich).

*Ziff. 5395:* Unter den wenigen Verben, die den AcI im Deutschen regieren, steht das Verb «finden»; m.E., kann es nur mit den drei Zustandsverben stehen, sitzen, liegen, verbunden werden, und auch solche Formen sind wohl heute schon ungebräuchlich. Noch ungebräuchlicher ist heute der AcI mit «heißen»; ein Hinweis wäre wohl nützlich. Könnte hingegen nicht auch das Verb «lehren» -sofern nicht, wie beim satzwertigen Infinitiv, die Infinitivform mit «zu» den Vorzug verdient (vgl. 6080.3) hinzugerechnet werden? (Der in der neuen Ausg. hinzugefügte Verweis auf Ziff. 1195 bezieht sich auf anderes).

*Ziff. 5705:* Der Abschnitt über den Genitiv hat in der neuen Ausgabe eine gründliche Umgestaltung erfahren, wobei manches Schiefe der alten Ziff. 980 beseitigt wurde (so hat man z.B. eingesehen, daß in gewissen Fällen durch Unterscheidung: Gen. possess. und Umschreibung mit «von» Eindeutigkeit nicht herzustellen ist, z.B. «die Bücher Th. Manns» oder «die Bücher von Th. Mann» - Ziff. 980.1c). Leider sind aber zu einigen gebliebenen Anstößen auch neue hinzugekommen. So muß z.B. Klarheit darüber herrschen, daß eine Genitivform ersetzbar (die neue Ausg. spricht sogar von «umwandelbar») nur ist, wenn sich an ihrer Stelle eine andere Kasus- oder Präpositionalform *ohne* wesentliche Bedeutungsdivergenz anbietet. Unter Ziff. 5705.1 wird hier die reichlich unklare Formel eines «Konkurrenzverhältnisses» des Genitivs mit einem freien Dativ angeboten; sie wird dann spezifiziert als eine reziproke Umwandelbarkeit unter bestimmten Voraussetzungen. Dazu muß aber gesagt werden, daß der Dativ vom Verb des Satzes abhängig ist (wie Ziff. 5705.2 mit Recht hervorhebt), während der Genitiv als Attribut auf das Nomen bezogen ist. Es handelt sich also eigentlich um verschiedene Aussagen, die, wenn sie von einer Grammatik als «austauschbare» behandelt werden, einen bedeutenden Präzisionsverlust für die Sprache mit sich brächten. — Das Beispiel «Er trägt dem Freunde den Koffer zum Bahnhof» sagt aus, daß «er» dem Freunde damit hilft (welcher offenbar reisen will und sonst wohl den Koffer, der übrigens geliehen sein kann selber zum B. tragen müßte). Das Beispiel «Er trägt den Koffer des Freundes zum Bahnhof» sagt aus, daß «er» ein Stück Eigentum des Freundes (der an der Aktion ganz desinteressiert, ja, der schon tot sein kann) zum B. trägt. Es ist eigenartig, daß man solche Banalitäten gegen eine prätendierte «Umwandelbarkeit» ins Feld führen muß. Offenbar empfindet hier die Umgangssprache bei ihrer Neigung, den Genitiv zu ersetzen, den Präzisionsverlust mehr als die DUDEN-Grammatiker, wenn sie nämlich dahin tendiert, ein (im Grunde nicht redundantes) Possesivpronomen einzufügen, auf das sich dann der Dativ beziehen kann



(siehe 5705.2) aber nicht muß: «Er trägt dem Freund seinen Koffer zum Bahnhof».

Eher verschlimmbessert scheint auch in der neuen Ausgabe die Auskunft, daß «bei geographischen Namen» z.B. für «die Königin von England» auch «die Königin Englands» gesagt werden könne (5705.4) (was aber kaum ein Mensch sagt, wie es übrigens auch in der alten Ausgabe (980.1.d) als zumindest «nicht üblich» angegeben war). Nun aber gebührt etwa bei geographischen Bezeichnungen wie «die Tempel Griechenlands», «die Tierwelt Afrika», «die Tänze Spaniens» u.a. dem Genitiv eindeutig der Vorrang vor der Umschreibung mit «von». Bei «die Königin von England» dürfte es sich weniger mehr um einen geographischen Namen als geradezu um einen Titel handeln («Großherzog von Sachsen-Weimar», nicht: «Sachsen-Weimars»); und Titel haben – wie die eigentlichen Herkunftsbezeichnungen – in aller Regel die Umschreibung mit «von». Sobald es sich nämlich klar um einen geographischen Begriff handelt, steht der Genitiv: die Fürsten Nord- und Süddeutschlands (bei «von...» läge es nahe, an ein «Fürstentum Norddeutschland» und an eines «Süddeutschland» zu denken).

*Ziff. 5960.5/5965α*: Die Angaben sind z.T. schwach fundiert. Gerade das Beispiel mit der figura etymologica «einen schweren Kampf kämpfen» ist durchaus auch passivisch verwendbar («da wurde ein schwerer Kampf gekämpft»). Was ist 5965α unter «sonst nur absolut gebrauchten» Verben gemeint, wenn nicht eben intransitive Verben? Diese können aber sehr häufig ein sog. «inneres Objekt», den «Akkusativ des Inhalts» bei sich haben. Von den Beispielen sind entgegen der oben gegebenen Häufigkeitsregel zwei ohne weiteres passivisch möglich («Tränen wurden gelacht», «ein Walzer wurde getanzt»). Allerdings fragt man sich bei «tanzen» ohnehin, wie es in die Rubrik absolut gebrauchter Verben hineingelangt ist).

*Ziff. 6000*: Die in der 1.Aufl. ganz irreführende Kennzeichnung der hier aufgeführten Verben als solcher, «die ein Präpositionalobjekt als einzige Ergänzung fordern» (alt: 1025) ist in der neuen Auflage korrigiert oder wenigstens etwas abgeschwächt. Denn weder konnte bei den meisten Verben von «einziger Ergänzung» die Rede sein, noch war sie zumeist «gefordert». Doch beseitigt die jetzige Klassifizierung als «Verben, die mit einem Präpositionalobjekt als Ergänzung stehen», den Anstoß nicht ganz, zumal jetzt *Ziff. 6000* in dieser Vagheit in Konkurrenz kommt mit anderen Ziffern.

Einige der aufgeführten Verben könnten statt des Präpositionalobjekts auch bloßen Akk. bei sich haben, wobei z.T. noch nicht einmal der Einwand zuträfe, daß es sich dann um alloseme Verben handeln würde. So: «eine Arbeit anfangen» – «mit einer Arbeit anfangen» («beginnen»); «einen Vorschlag debattieren» – «über ihn debattieren»; «eine Fahrt buchen» – «für

eine Fahrt buchen ». Zumindest das letzte Beispiel gehörte in den Zusammenhang von Ziff. 5565.

Sodann die Fälle, wo neben einem Präp.obj. noch a) ein Akk. obj. (Ziff. 5325f; 5375), b) ein Dat.obj. (Ziff. 5400; 5415) oder c) ein weiteres Präp.obj. steht oder stehen kann (5410). z.B.: a) schreiben (« eine Polemik gegen - »; « einen Roman über - »); fragen (« den Arzt nach - ») (beide Verben sind unter Ziff. 5330 ebenfalls aufgeführt!); feuern (« eine Salve auf - »); anknüpfen (« seine Erwägungen an - ») u.a. – b) liegen (« es liegt mir an deinem Wohlwollen »); lesen (« seinen Studenten über Logik lesen ») u.a. – c) fragen; flehen (« bei jemandem nach » bzw. « um »); urteilen (« er urteilt über die Menschen nach ihrem Aussehen ») u.a. – Die Doppelheit des Präpositionalobjekts ist fakultativ: das ist sie allerdings auch Ziff. 5410 und überhaupt wohl in vielen Fällen).

Weiterhin: obgleich das Verzeichnis offensichtlich eine gewisse Vollständigkeit wenigstens in der Aufzählung der wichtigsten hierhergehörigen Verben erstrebt, erfüllt es diesen Anspruch doch keineswegs und könnte ihn, bei den vielen Möglichkeiten, die der Spache hier zur Verfügung stehen, auch nur schwer erfüllen, ebenso wie bei den Verzeichnissen Ziff. 5330 oder 5460, weshalb sich die Frage aufdrängt, ob derartige ausführliche Anzählungen semasiologischer und idiomatologischer Art in einer Grammatik überhaupt ihren Ort haben; besser hätte man wohl daran getan, sich auf einige typische Beispiele (wie bei den Verben mit Präpositionalobj. plus Dativ Ziff. 5400 oder mit doppeltem Präpositionalobj. Ziff. 5410) zu beschränken.

Einige (sehr vermehrbare) Beispiele für Desiderate mögen genügen: Ziff. 6000: a) im Verzeichnis aufgeführte Verben mit noch anderen präpositionalen Möglichkeiten: *an*: schreiben (vgl. Ziff. 5225; 5565); gehen (an den Kragen; an die Nieren u.ä.); *auf*: passen (z.B. « die einzige Antwort, die auf eine solche Herausforderung paßt »); *aus*: sich machen (etwas, viel, ugs.: einen Dreck); *bei*: sich bedanken, beginnen, stehen (z.B. bei Gott); *gegen*: kämpfen – bei « polemisieren » hingegen steht in DUDEN nur « gegen<sup>24</sup>, obwohl durchaus, analog wie « kämpfen », auch *mit* stehen kann; *in*: gehen (die Tausende u.ä., die Brüche); *über*: korrespondieren, erschrecken; <sup>7)</sup> *von*: differieren; *vor*: sterben (unerfindlich ist, was unter dem Beispiel « Sterben mit » in der Grammatik gemeint sein soll. Möglich wäre etwa: sterben mit fünfzig Jahren am Herzinfarkt (allerdings hier wieder mit Doppelpräposition), doch heißt es im DUDEN « mit jemandem », was hier, anders als etwa bei « scherzen -; kämpfen-; korrespondieren mit jemandem », ein reiner Soziativ sein müßte. Aber das ist vom Inhalt her natürlich Unsinn. Zudem: « mit » als Soziativ ginge bei wohl allen Verben anzufügen (z.B. herrschen, jammern, protestieren, mitwirken, usw.) und wäre auch kein ein vom Verb gefordertes Präpositionalobjekt.

b) nicht aufgeführte Verben z.B.: « sich gewöhnen an »; « beten zu; um »;

« sich beschweren bei; über »; « sich beklagen bei; über »; « sich stoßen an » (vgl. Anm. 7); « schmecken nach », « klingen nach ».

Angemerkt könnte schließlich zu 6000 noch werden, daß bei « sich entsinnen » der Hinweis auf Ziff. 5565 wie bei « sich erbarmen », « sich erfreuen » und den übrigen hierhergehörigen Verben fehlt. – Ist die Form « sich jemandem abheben » heute überhaupt noch gebräuchlich?

Auch Ziff. 5330 kann, wie gesagt, keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Von häufig gebrauchten Verben fehlen z.B.: « merken » (die Absicht an; aus); « sich scheren » (einen Teufel um jemanden; ohne diesen eher ugs. Akk wäre das Verb dann aber zumindest unter 6000 aufzuführen); « sich machen » (nichts; viel etc. aus jemandem. Unter dem Stichwort « machen » ist übrigens der Fehler unterlaufen, daß das Verb in den Wendungen « sich einen Vers auf etwas (einen Reim...) machen » immer reflexiv ist, im Unterschied zu « Gebrauch von etwas machen » etc. – Was soll unter einer Wendung wie « jemanden gegen etwas zwingen » gemeint sein? (« gegen seine Überzeugung » oder « gegen seinen Widerstand » wäre selbstverständlich kein Pröp. obj. in dem Sinne).

Unter Ziff. 5460 fehlen z.B.: *auf*: gespannt; (be)gierig; (auch « durstig » kann wohl mit « auf » gebraucht werden); *für*: überflüssig; dankbar; begabt; *gegen/zu*: höflich; human; milde; freundlich usw. *über*: erschrocken; überrascht (von); *von*: angetan; schwindlig; *vor*: gefeilt; sprachlos usw.

Ziff. 6075.c.7: Sind die Infinitive bei « bleiben » (üblich nur: sitzen, stehen, liegen) nicht (ähnlich wie « spazieren » nach « gehen ») schon fast zu einer Art von Verbalpräfixen geworden? (Sie müßten sonst auch unter den Ziffern, die den Infinitiv ohne « zu » behandeln, aufgeführt werden. Die Wendungen sind überdies im DUDEN Band (Rechtschreibung) immer zusammengescriben!).

Ziff. 6075/80: Neben den Infinitiven *mit* « zu » (vgl. Ziff. 880) gibt es nach den Hilfsverben « haben » und « sein » auch solche *ohne* « zu », die, wenn sie auch relativ selten sind und z.T. idiomatischen Charakter angenommen haben, doch erwähnt und erklärt werden müßten: nach « haben » ist heute der reine Infinitiv immer begleitet von « gut »: « du hast gut reden » usw.; nach « sein » sehr oft: « hier ist gut ruhn », « mit ihm ist nicht gut Kirschen essen » u. drgl. (Ziff. 885): Dieser Gebrauch ähnelt inhaltlich der (schein-)passivischen Aussage mit einem scheinbaren Reflexiv,<sup>8)</sup> das fast alle Verben annehmen können. Hier enthält die neue Ausgabe von 1966 gegenüber der alten, die das Kapitel « Ersatzformen des Passive » (Ziff. 111) allzu stiefmütterlich behandelt hatte, notwendige Erweiterungen (865-95) (über mehrere zu erhebende Einwände im einzelnen allerdings s.o. zu entspr. Ziff.). Ziff. 885 aber ist schon in der Überschrift ganz verfehlt: denn weder handelt es sich um

reflexive Verben (auch nicht in den angeführten Beispielsätzen!), noch ist ein « Sachsubjekt » nötig; einzuräumen ist nur, daß in den Fällen die einfache Transposition ins Passiv natürlich nicht möglich ist, sondern in Ermangelung eines Sachsubjektes eben die unpersönliche aktivische Form mit « man » annähme: « Im Arm der Liebe ruht sich's wohl (Beethoven) = « kann man gut (wohl) ruhn » (vgl. « Unpersönliches Passiv » Ziff. 845). Diese Wendungen *ohne* Sachsubjekt könnte man dann freilich aus diesem Zusammenhang (Ersatzformen des Passivs) ausgliedern – aber wo wird in der DUDEN-Grammatik sonst darauf Bezug genommen? (weder 855, noch 610-35, noch 2620-30 enthalten einen Hinweis).

Ziff. 6090: Bei dem Inhalt der Ziff. 6095 der neuen DUDEN-Ausgabe handelt es sich um eine Zufügung, der in der alten Ausg. nichts entsprach; dafür wurde das « Beachte » (alt: 1043) ersatzlos gestrichen, obgleich das dort zur Sprache Gekommene, die Bezogenheit des satzwertigen Partizips auf Subjekt oder Dativ- bzw. Akkusativobjekt durchaus nicht unproblematisch war. — Die satzwertigen Partizipien müssen eindeutig auf ein Glied des zugehörigen Satzes bezogen sein (« Part. coniunctum »). Das geschieht aber in den obliquen Fällen immer durch Nachstellung. Vorangestellt kann das verbundene Partizip im Deutschen sich nur auf das Subjekt beziehen (beim 1. wie grundsätzlich wohl auch beim 2. Partizip). [Deshalb waren (in Ausg. 1959) die beiden ersten Beispiele richtig, und nicht nur deshalb, weil sie einen eindeutigen Sinn ergaben, und falsch waren eigentlich die beiden folgenden Beispiele (die als unmöglich hingestellt wurden) durchaus nicht, denn sie hätten – sofern das genannte Stellungsgesetz richtig ist – nur eine Beziehung haben können, wenn auch in dem Falle die offenbar nicht gemeinte: das « stehend » könnte sich eben nur auf « wir » beziehen (= Subj.); die « Unmöglichkeit » der Aussage entstand nur durch die Bedeutung (denn: an der Spitze des Betriebes stehend – das ist natürlich der Vorgesetzte; ersetzt man aber « Vorgesetzten » durch « Abteilungsleiter », so wäre der Satz keinesfalls mehr unklar).]

Vorangestelltes, nicht auf das Subjekt bezogenes Partizip (2. Part.) (lat.: abl. absol.) gilt im Deutschen heute wohl nur in Ausnahmefällen (häufiger; im Bürodeutsch) als korrekt (etwa die beiden Beispielsätze aus Schopenhauer und Feuchtwanger (neue Ziff. 6090,5), die beide als gewissermaßen formalisierte Wendungen angesehen werden können).

Ein weiteres *Desiderat*: die präpositionalen Fälle satzwertiger Partizipien (ebenfalls lat.: abl. absol.): Warum ist es möglich zu sagen « nach getaner Arbeit », aber nicht « nach überreichtem Billet » (TH. MANN), « nach geöffneter Tür », nach gerauchter Zigarre » (G. KELLER)? Weil das « nach » sich auf den nominalen Bestandteil bezieht, dessen Bedeutung daher einer zeitliche Erstreckung implizieren muß.

*Ziff. 6275:* Man vermißt einen Hinweis auf die bei « nachdem » möglichen Tempora. (Ebenfalls bei den anderen temporalen Konjunktionen: wann z.B. kann « als » das Praesens bei sich haben?).

*Ziff. 6315:* Es fehlt « sofern »; zumindest bei « wofern », *Ziff. 3590* §2 sollte der Hinweis « veraltet » nicht fehlen.

*Ziff. 6375:* Warum steht weder unter *Ziff. 6315* noch im Sachregister (Umstandssatz-Konditionalsatz) ein Verweis auf *Ziff. 6375*? Unter dieser *Ziff.* wäre noch zu bemerken, daß Konditionalsätze ohne einleitende Konjunktion immer vor dem Hauptsatz stehen müssen.

*Ziff. 6515? 6540?:* Es fehlt: « wo (auch) (immer) »; « wann (auch) (immer) » etc.: Gliedsätze mit einräumendem Sinn, eingeleitet durch Interrogativpronomen, bei denen dasselbe gilt wie bei den durch Relativpronomen eingeleiteten (*Ziff. 6515*).

*Ziff. 6760.2:* Kann denn hochsprachig auch heute das « ob » im indirekten Fragesatz noch fehlen, ohne ihn de facto auf eine direkte Frage (Indikativ) zurückzuführen (d.h. unter Beibehaltung des 1. Konjunktivs)?

*Ziff. 6810/6840:* (Unter dem Kapitel « Arten der Ersparung » müßten wohl auch die umgangssprachig so häufigen Ellipsen einer Partizipialform eines unbestimmt bleibenden Verbs, von dem nur noch das Präfix (Präposition oder Ortsadverb) übrig bleibt, erwähnt werden; sofern man Wendungen wie: « wir haben das Licht aus(geschaltet) », « ich habe das Essen auf(geessen) », « er hat das Buch aus(gelesen) », « ihr habt einen Aufsatz auf(oekommen) », oder – mit « sein » –: « das Etikett ist ab(gegangen) », « die Tür ist zu(gemacht; gefallen; geschlossen o.ä.) », « Erika ist weg(gegangen; gefahren) », « das Licht ist aus(geknipst; gegangen o.ä.) » usw. nicht auf so polyvalente Verben wie « aufhaben », « anhaben »; oder « absein », « wegsein », « zusein », « aussein » usw. zurückführen will. — Vielleicht wäre dies die angemessenste Lösung; dagegen spricht jedoch: *Ziff. 5285:* « zu » als Artangabe = selbständiges Satzglied. Weiterhin spricht dagegen eine Form wie « einen weghaben » (ugs.), bei der sich m.E. der ebenfalls brachylogische Akk. nur durch Ellipse aus etwa « weggekriegt », « weggenommen bekommen » erklärt. — Und endlich spricht auch dagegen der nicht mehr nur als ugs. zu klassifizierende Gebrauch von « sein » mit einem Präpositionalobjekt der Richtung (« in », « zu »). Selbst in Briefen von TH. MANN finden sich solche Formen wie « er war zum Parzifal », « sie ist zur Kur ». <sup>9)</sup>

*Ziff. 6990/7070:* Wenn unter « Zweitstellung des Verbs » auch die Inversionsstellungen bei dem auf einen Nebensatz folgenden Hauptsatz verstanden werden diese (so: *Ziff. 7085* « Beachte »-Beispiele), so versteht man nicht,

warum Fälle Ziff. 6990.1-4 nicht als Möglichkeiten aufgeführt sind. Ein entsprechender Hinweis fehlt aber auch bei Ziff. 7070 (Zur Stellung der einfachen Satzglieder,  $\alpha$ : das Subjekt), wo nur davon die Rede ist, daß bei Eröffnung des Satzes durch ein anderes Glied (Beisp.: «morgen...») die gerade Wortstellung (Subj.—Personalform des Verbs) zur ungeraden wird. Hier zumindest hätte wohl das Eintreten der Inversion im Hauptsatz nach einem Nebensatz erwähnt werden müssen. — Übrigens ist es nicht richtig, daß bei «ungerader» Wortstellung zwischen Personalform des Verbs und Subjekt im allgemeinen (außer in dichterischen Wendungen) nur ein Pronomen eingefügt werden kann: häufig sind Dative: z.B. «Manchmal blieb dem Redner das Wort im Halse stecken», oder: «im Jahre 335 gelang dem Makedonier Alexander der entscheidende Sieg über die Thebaner».

*Ziff. 7085*: Der Rigorismus der älteren Ausg. von 1959 (dort: Ziff. 1225) bei den unter «Beachte» entwickelten (ergänzten) Stellungsgesetzen der Pronomina ist jetzt sehr gemildert, aber immernoch nicht ganz eines Geistes mit der sonst herrschenden Toleranz der Grammatik gegenüber jüngeren Entwicklungen der Gegenwartssprache (so: «Ihre übliche (alte Ausg. noch: «richtige») Stellung ist...», «Nur wenn... geht dieses voraus...» «Bei Infinitivgruppen stehen...»). Man muß den Eindruck haben, daß sich die Unterscheidung «üblich» einerseits, und «veränderte Stellung» (die an sich auch üblich ist, wenn sie auch in der alten Ausgabe noch als «unkorrekt» galt) andererseits sich um eine Entscheidung, ob die veränderte Stellung nun als korrekt angesehen werden kann, herumdrückt. (z.B. der Satz. «Als er Rom zum ersten Mal sah, war die Stadt ihm bereits aus Büchern bekannt». Gleiches gilt für die übrigen Beispielsätze). — Auch bei der Umstellung des Reflexivpronomens verzichtet die neue Ausgabe von 1966 auf das normative «Und nicht:» der alten und läßt umgestellte wie nicht umgestellte Formen gelten. Im Stil TH. W. ADORNOS erscheint das Reflexivpronomen fast regelmäßig auch bei Endstellung des Beziehungsverbs (Nebensatz, Partiz.- oder Infinitivform) mit diesem verbunden (d.h. unmittelbar vor dem Verb). Toleranz ist also am Platze. — Und warum sollte auch der Gesichtspunkt der syntaktischen Zusammengehörigkeit von Gliedern weniger gelten als das (abstrakte) Stellungsgesetz?

*Ziff. 7160*: «Beachte», 2: Die genaue Unterscheidung zwischen der Attribuierung eines Gliedteils und des ganzen Präpositionalgefüges dürfte kaum noch zu rechtfertigen sein; die semantische Differenz ist, wiewohl vorhanden, zu gering (z.B. zwischen «ungefähr in acht Tagen» un «in ungefähr 8 Tagen»); oder: «spätestens in einer Stunde» und «in spätestens einer Stunde»), um wirklich noch die Aufstellung einer Regel zu legitimieren (Überhaupt scheint die Erklärung der Stellung der Adverbien Ziff. 7160 unvollständig —bei aller Schwierigkeit der Materie).

*Desiderat:* Für die synonymen Adverbien «gewissermaßen», «sozusagen», «gleichsam» gibt es im Deutschen kein Adjektiv; ersatzweise wird häufig der Ausdruck «... Art von...» gebraucht (Beisp.: «Er widersprach mit einer Art von trotzigem Aufbegehren»); allerdings ist dieses Attribut zusammen mit einem Demonstrativpronomen nicht zu gebrauchen, sei es wegen seiner indeterminativen Bedeutung, sei es wegen der möglichen Homologie: «diese Art von...» («diese» ist bezogen nur auf «Art» = Spielart; «von» = Ersatz des Genitivs), die zwar wohl der Ausgangspunkt für den allgemeineren, indeterminierten Gebrauch gewesen sein mag, heute aber doch klar davon geschieden ist. Doch man wird mit einem gewissen Recht einwenden können, daß derlei die Kompetenz einer Grammatik überschreite.

GÖTZ BECK

<sup>1)</sup> Selbst bei der Verwendung des Begriffs «Umgangssprache» herrscht keine Einheitlichkeit: Was für SCHULZ-GRIESBACH (*Grammatik der deutschen Sprache*, München, 1967, Vorwort) «gepflegte Umgangssprache» ist, heißt in der Duden-Grammatik «Alltagssprache», ausdrücklich als höhere Schicht von «Umgangssprache abgehoben; bei JOH. ERBEN (*Abriß der deutschen Grammatik*, München, 1966, Vorw. z. 1. Aufl.) «Gemeinsprache», ebenfalls abgehoben von umgangssprachlichen u.a. Sondererscheinungen; bei H. KUPPER endlich gilt der Terminus «Umgangssprache» vollends synonym für «vulgär» (*Vörterbuch der deutschen Umgangssprache*, Hamburg 1963-66).

<sup>2)</sup> Für Hochsprachiges beruft sich die Grammatik auf das «gute Schrifttum» (27), wobei die Quelle in Klammern genannt wird. Mitunter tauchen da allerdings auch etwas dubiose Quellen wie «Quick» auf; oder «Die Harmonika» u.a., wobei dem Benutzer freie Hand gelassen wird, wen oder was er sich darunter vorzustellen habe.

<sup>3)</sup> Die wohl radikalste bei E. WOLF, *Duden-Grammatik oder deutsche Sprache?*, in «Zeitschr. f. dt. Spr.», Bd. 25, 1969, H. 3, S. 142-153, nach dem die deutsche Sprache von den Autoren der Duden-Grammatik geradezu «verneint» und «zerstört» wird (S. 153).

<sup>4)</sup> Über die Möglichkeit intransitiven Gebrauchs von «studieren» vgl. zu Ziff. 825.

<sup>5)</sup> Den beklagenswerten Verlust, den die deutsche Sprache dadurch erlitten hat, daß die 1. Partizipien der meisten Verben in Konjugationssystem keinen Platz mehr haben, zeigt das 1205.1 gegebene, «nicht übliche» Beispiel von Platen: «... <er> ist so liebend» und das banale «Sondern»: «er liebt», das als Äquivalent überhaupt nicht diskutabel ist. Aber das gehört natürlich nicht in eine Grammatik.

<sup>6)</sup> Ebenfalls aus Th. Mann zwei Beispiele: «Onkels»: *Der Zauberberg*, Fischer, 1930, 378. «Fräuleins»: *Der junge Joseph*, Berlin, 1934, S. 10.

<sup>7)</sup> Zu diesem Verb könnte (evtl. unter Ziff. 1025?) angemerkt werden, daß es in seiner intrans. Bedeutung in manchen Formen eine (ugs.) Tendenz zur Reflexivierung aufweist: sich erschrecken: z.B. «ich habe mich sehr erschrocken». Es wäre m.E. interessant, die Gründe dafür in Semantik und im Verbalsystem zu untersuchen (Nähe anderer Verben des Gefühls und Affektes, die sehr häufig reflexiv sind, wie «sich wundern», «sich ärgern», «sich entsetzen» u.a.? Oder die mangelnde formale Kennzeichnung des Intrans. in den nicht abgelauteten Formen sowie die Tendenz zur Beseitigung als unregelmäßig und schwierig empfundener starker Bildweisen? (z.B. intrans.: «Du erschreckst sehr leicht» ist heute schon so gut wie eingebürgert. Auch kann sich gelegentlich das 2. Partiz. transit. «erschreckt» in der Bedeutung dem intrans. «erschrocken» stark annähern. — Eine ähnliche Erscheinung sehe ich in dem Verb «sich stören» (natürlich ohne daß das Ausgangsverb eine Duplizität von transit. und intransit. Formbildung aufwies). In Ermangelung einer intransitiven Form für den Zustand des Gestört-Seins, für das Anstoß-Nehmen-an, Sich-Stoßen-an-etwas bildete sich wohl — möglicherweise in ugs. Kontamination mit diesem letzteren — «sich stören an», das ein feineres Sprachgefühl nicht unbedingt als korrekt zu empfinden braucht, und es fehlt auch, obwohl es in der Grammatik unter Ziff. 6000 aufgeführt ist, im DUDEN Bd. 1 (Rechtschreibung).

<sup>8)</sup> Dazu vgl. K. BRINKER, *Zum Problem der angeblich passivnahen Reflexivkonstruktionen in der deutschen Gegenwartssprache*, in «Muttersprache», 79, 1969, H. 1, 1-11.

<sup>9)</sup> An Opitz 26-VIII-09 und an J. Burkhardt 14-VII-1955.

*LA FONTE DELLA CANZONE « CUPID AND MY CAMPASPE »  
DI JOHN LYLly*

È difficile stabilire quale sia il modello originale per la canzone di John Lyly *Cupid and My Campaspe Playd* contenuta in *Campaspe* (III, v. 62-75),<sup>1)</sup> commedia pubblicata nel 1584<sup>2)</sup> e probabilmente rappresentata nella stagione teatrale della corte di Elisabetta nel 1583-84.<sup>3)</sup> Ne riporto il testo:

*Cupid* and my *Campaspe* playd  
At Cardes for kisses, *Cupid* payd;  
He stakes his Quiuer, Bow & Arrows,  
His Mothers doues, & teeme of sparows;  
Looses them too; then, downe he throwes  
The corrall of his lippe, the rose  
Growing on's cheek, (but none knows how),  
With these, the cristall of his Brow,  
And then the dimple of his chinne:  
And these did my *Campaspe* winne.  
At last, hee set her both his eyes;  
Shee won, and *Cupid* blind did rise.  
Oh Loue! hath shee done this to Thee?  
What shall (Alas!) become of mee?

R.W. Bond<sup>4)</sup> vide la fonte di ispirazione della canzone in un sonetto di Philippe Desportes, incluso nella sua *Diane*:<sup>5)</sup>

Un jour, l'aveugle Amour, Diane et ma maistresse,  
Ne pouvant s'accorder de leur dexterité,  
S'essayerent de l'arc à un but limité,  
Et mirent pour le prix leur plus belle richesse.

Amour gaigea son arc et la chaste deesse  
Qui commande aux forests, sa divine beauté;  
Ma maistresse gaigea sa fiere cruauté,  
Qui me fait consommer en mortelle tristesse.  
Las! Madame gaigna, remportant pour guerdon  
La beauté de Diane et l'arc de Cupidon,  
Et la dure impitié dont son ame est couvert.



Pour essayer ses traits, elle a percé mon coeur;  
Sa beauté m'ebloit, je meurs par sa riguer:  
Ainsi sur moy, chetif, tombe toute la perte.

La *Diane* di Desportes venne pubblicata per la prima volta nel 1575. E.G. Mathews<sup>6)</sup> ci riporta a un sonetto contenuto nella *Diana Enamorada* di Gaspar Gil Polo<sup>7)</sup> che è evidentemente la fonte di quello di Desportes:

Probaron en el campo su destreza  
Diana, Amor y la pastora mía,  
flechas tirando a un árbol, que tenía  
pintado un corazón en la corteza.

Allí apostó Diana su belleza,  
su arco, Amor, su libertad Argía,  
la cual mostró en tirar más gallardía,  
mejor tino, denuedo y gentileza.

Y así ganó a Diana la hermosura,  
las armas a Cupido, y ha quedado  
tan bella y tan cruel desta victoria,

Que a mis cansados ojos su figura,  
y el arco fiero al corazón cuitado  
quitó la libertad, la vida y gloria.

La *Diana Enamorada* di Gil Polo (e con essa il sonetto in questione) venne tradotta in inglese da Bartholomew Young (Yong), e, per quanto pubblicata solo nel 1598,<sup>8)</sup> fu portata a termine nel maggio del 1583.<sup>9)</sup> Ecco la traduzione inglese del sonetto:

*Diana, Loue, and my faire Shepherdesse,*  
Did in the field their chiefest cunning trie,  
By shooting arrowes at a tree neere by,  
Whose barke a painted hart did there expresse:  
*Diana* stakes her beautie mercilesse,  
*Cupid* his bowe, *Argia* her libertie:  
Who shewed in her shot a quicker eie,  
A better grace, more courage, and successe:  
And so did she *Dianas* beautie win,  
And *Cupid* weapons, by which conquer'd prize  
So faire and cruell she hath ever bin,  
That her sweete figure from my wearied eies,  
And from my painfull hart her cruell bowe  
Have stolne my life and freedome long agoe.<sup>10)</sup>

Secondo E.G. Mathews<sup>11)</sup> il sonetto di Gil Polo o quello di B. Young vantano gli stessi diritti, come modelli per la canzone del Lyly, di quello di

Desportes. È evidente che i tre sonetti (francese di Desportes, spagnolo di Gil Polo e inglese di B. Young) sono strettamente connessi l'uno all'altro. Quello inglese è una traduzione quasi letterale dello spagnolo. La sfida in campo di battaglia tra Amore, Diana e Argia, la bella pastora, consiste in entrambi i casi nel tirare frecce contro un bersaglio a foggia di cuore. Le varie poste messe in palio corrispondono esattamente: bellezza di Diana, arco di Cupido, libertà di Argia. Ed in entrambi i casi è Argia che si distingue, vince le poste in palio e resta fiera della vittoria conseguita: libertà e vita ella ha tolto al cuore dell'amato.

Il sonetto francese presenta invece delle leggere diversità. Il bersaglio per la sfida non è più a forma di cuore (« *but limité* », v. 3). Non compare il nome di Argia che è definita solo come « *ma maistresse* » (v. 1) o « *Madame* » (v. 9). Ella non mette in palio la propria libertà ma « *sa fiere cruauté* » (v. 7) nel respingere l'amato, cosa che lo fa « *consommer en mortelle tristesse* » (v. 8), il che è una diversificazione rispetto allo spagnolo e all'inglese, che si soffermano invece a descrivere la maggiore abilità nel tiro di Argia. Anche il semplice « *Diana* » dello Spagnolo (v. 2) e dell'inglese (v. 1) diviene nel francese « *la chaste deesse Qui commande aux forests* » (vv. 4-5) e la conclusione del sonetto francese è forse leggermente più drastica ed efficace – « *elle a percé mon coeur* » (v. 12) ... « *je meur par sa rigueur* » (v. 14) – in confronto alla privazione di « *la libertad, la vida y gloria* » (v. 14) o « *life and freedom* » (v. 14) dello spagnolo e dell'inglese.

Le diversità tra la canzone del Lyly e i modelli esaminati sono notevoli. Quattro personaggi compaiono nei modelli (Cupido, Diana, Argia-Madame e il poeta). Tre solo in Lyly (Cupid, Campaspe e il poeta-Apelles). Il bersaglio è scomparso in Lyly e la sfida si fa con le carte, non con le frecce. La posta messa in palio nei sonetti è una per ciascuna contendente (che sono tre) contro diverse poste messe in palio da un sol contendente in Lyly. Ancora, chi ha la peggio in Lyly non è il poeta, come nei sonetti ma Cupido che, dopo aver perso tutto, perde anche gli occhi « *Cupid blind did rise* » (v. 12: innovazione, quest'ultima, molto bella). Il poeta-Apelles si chiede soltanto cosa capiterà a lui. Si possono perciò facilmente accettare le conclusioni di E.G. MATHEWS:<sup>12)</sup> « *Lyly's song, with conceit growing gracefully out of conceit, took no more than a hint from any original* ».

Io trovo poi una « villanella », su un tema molto simile, che è inclusa a p. 64 del volume *Corona / Delle Napolitane / A Tre Et A Quattro Voci, / Di diuersi eccellentissimi / Musici / Nuovamente poste in luce. / In Vinigia / Appresso Girolamo Scotto. / MDLXX*, ed è opera di Mazzone Marc'Antonio.<sup>13)</sup> Ne riporto il testo:

Amor m'ha desfidat' alla battaglia  
 La fronte di Madonna sarà il campo  
 E temo e spero et ardo e non ho scampo.<sup>14)</sup>

I bei capelli d'or faran la corda,  
 E li sguardi saette, e i cigli gl'archi,  
 Gl'occhi lucenti archibugetti carchi.  
 Io porto per trombetta alti sospiri,  
 Humiltà per impresa et ella altiera  
 Ha l'arme nude e sdegna la bandiera.  
 Spuntando il Sol comincerem l'assalto  
 Benché alla donna mia, leggiadra e audace  
 Mi renderò gridando pace pace.

È evidente che questa « villanella » è, per ispirazione tematica, ben vicina ai sonetti discussi e alla canzone del Lyly. Anche qui c'è una sfida, tra contendenti diversi, delle poste messe in palio, anche qui la donna amata riporta la vittoria finale. Mi par tuttavia che si possano sottolineare analogie piú strette tra la « villanella » e la canzone del Lyly che non tra quest'ultima e i sonetti. I contendenti sono tre nella « villanella » (Amore, Madonna e il poeta) e nella canzone del Lyly (Cupido, Campaspe e il poeta-Apelles); sono quattro nei sonetti. In entrambe le poste messe in palio non sono singole ma numerose (non cosí nei sonetti). Si possono pure riscontrare delle corrispondenze tra tali poste nella canzone del Lyly e nella « villanella »; « corda » (v. 4), « saette » (v. 5), « archi » (v. 6), per quanto immagini e non attributi reali, trovano corrispondenza in « *Quiuer, Bow & Arrows* » (v. 3).

Lo stesso si può dire per gli attributi della bellezza elencati e messi in palio: da un lato abbiamo « bei capelli d'or » (v. 4), « sguardi » (v. 5), « cigli » (v. 5), « occhi lucenti » (v. 6); dall'altro « *The corral of his lippe* » (v. 6), « *the rose Growing on's cheek* » (vv. 6-7), « *the cristall of his Brow* » (v. 8), « *the dimple of his chinne* » (v. 9). Né nella « villanella » né nella canzone del Lyly si tirano frecce a un bersaglio (addirittura a forma di cuore nei sonetti inglese e spagnolo). La conclusione della « villanella » è una resa incondizionata che avverrà al grido di « pace pace » (v. 12). Ma anche in « *What shall (Alas!) become of mee* » (v. 14: anche questo proiettato nel futuro e non raccontato) si può vedere una resa senza condizioni.

La canzone del Lyly sembra risolta nei primi dodici versi (quelli della « villanella ») e il distico finale quasi un'aggiunta. Il tono poi, leggero e delicato, di entrambi i componimenti e il ritmo svelto e quasi concatenato, sembrano avvicinarli ulteriormente. Non si deve dimenticare infine che sia le « villanelle » che le canzoni contenute nelle commedie erano sempre accompagnate da musica, cosa che non si può sempre dire dei sonetti specialmente quando sono, come nel nostro caso, inseriti in un contesto narrativo. È perciò plausibile supporre che il Lyly abbia potuto attingere dalla canzone italiana, ipotesi avvalorata dal fatto che le villanelle erano molto diffuse in Europa<sup>15)</sup> e che le compagnie di musicisti italiani erano molto richieste nelle corti europee. L'innovazione maggiore del Lyly nei confronti della « villanella » sta nel modo in cui avviene la sfida, il gioco delle carte. Qui tuttavia

vengono in mio aiuto i primi versi di alcune altre « villanelle », <sup>16)</sup> dove ricorre il tema della sfida al gioco:

« Amor mi vuol far gioco di ventura » <sup>17)</sup>

« Tu giochi a scacco amor » <sup>18)</sup>

« Tarocco è diventato lo mio core » <sup>19)</sup>

« Scacchiere è diventato sto mio core » <sup>20)</sup>

Interessante sarebbe stabilire se la villanella di cui si è discusso non si possa forse considerare la fonte anche del sonetto di Gil Polo. Ma questo esula un po' dai nostri limiti. Posso tuttavia aggiungere che il primo e più importante ostacolo che si verrebbe a incontrare – quello della data: il sonetto di Gil Polo è del 1564, la « villanella » del 1570 – si può forse facilmente aggirare se si considera che le « villanelle » pubblicate nella raccolta del 1570 sono « Nuovamente poste in luce », vale a dire pubblicate almeno per la seconda volta.

MARIA V. LORENZONI

<sup>1)</sup> È la canzone cantata da Apelles (in JOHN LYLly, *The Complete Works*, ed. R.W. Bond, Oxford, Clarendon Press, 1902, vol. II, p. 343). Accetto l'ipotesi di studio che il Lyly sia l'autore delle canzoni contenute nelle sue commedie. La canzone in questione venne definita « *elegant little sonnet* » da THOMAS PERCY (*Reliques of Ancient English Poetry*, London, Everyman's Library, 1910, vol. II, p. 239).

<sup>2)</sup> JOHN LYLly, *op. cit.*, vol. II, p. 309.

<sup>3)</sup> G.K. HUNTER, *John Lyly. The Humanist as Courtier*, London, Routledge and Kegan Paul, 1962, pp. 72-73.

<sup>4)</sup> Nel suo articolo *Lyly's Songs*, in « *Review of English Studies* », VI, 1930, p. 296.

<sup>5)</sup> PHILIPPE DESPORTES, *Les Amours de Diane*, ed. V.E. Graham, Paris, Librairie Minard, 1959, vol. I, p. 47.

<sup>6)</sup> E.G. MATHEWS, *Gil Polo, Desportes and Lyly's « Cupid and my Campaspe »*, « *Modern Language Notes* », Dec. 1941, LVI, pp. 606-607.

<sup>7)</sup> GASPAR GIL POLO, *Diana Enamorada*, ed. Rafael Ferreres, Classicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 256. La *Diana Enamorada* di Gil Polo venne pubblicata per la prima volta nel 1564 (cfr. *A Critical Edition of Yong's Translation of Montemayor's Diana and Gil Polo's Enamoured Diana*, ed. Judith M. Kennedy, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 244).

<sup>8)</sup> Cfr. *Ibid.*, p. XXXI.

<sup>9)</sup> Come afferma lo stesso Yong. Il manoscritto era in circolazione e poteva esser noto al Lyly (cfr. E.G. MATHEWS, *art. cit.*, p. 607).

<sup>10)</sup> *A Critical Edition of Yong's Translation of Montemayor's Diana and Gil Polo's Enamoured Diana*, cit., pp. 416-417.

<sup>11)</sup> E.G. MATHEWS, *art. cit.*, p. 607.

<sup>12)</sup> *Ibid.*

<sup>13)</sup> Questa « villanella » doveva essere molto nota e diffusa. Tra i pochi esemplari dell'epoca che si possono consultare alla Biblioteca Marciana, essa ricorre in ben altre due raccolte (in *Napolitane / a tre Voci / Libro Primo. / Di Giovanni Zappasorgo / Trevigiano / Nuovamente ristampate / In Vinegia, / appresso l'Herede di Girolamo Scotto. / MDLXXI* e in una ristampa dello stesso del 1578. Questa e altre « villanelle » sono state recentemente ristampate a cura di Bianca Maria Galante in *Le Villanelle alla Napolitana*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1954.

<sup>14)</sup> Questo verso è probabilmente un'interpolazione avvenuta in epoca posteriore alla composizione della « villanella ». Esso si trova infatti quasi identico in una canzone del Petrarca:

Pace non trovo e non ho da far guerra  
E temo e spero et ardo e sono un ghiaccio  
. . . . .

(cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Il Canzoniere*, a cura di Michele Scherillo, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1925, p. 298).

<sup>15)</sup> « Mi meraviglio, disse allora il Ravischiero, che... le villanelle... abbiano acquistato tanta fama appresso degli stranieri che le desiderano e par loro di dire un gran cosa, dicendo villanelle Napolitane. » Questo brano fa parte di una discussione sulle villanelle ambientata nel 1571 ed è tolto dal *Fuggilatio* di Tommaso Costo, dedicato al principe Matteo di Capua nel 1600 (citato da *Le Villanelle alla Napolitana*, cit., p. xix).

<sup>16)</sup> Sarà sufficiente citare il primo verso perché, poi, tali componimenti, pur mantenendo il tema del contrasto tra amore e bellezza e, in alcuni casi, mettendo persino in palio i vari attributi della bellezza e dell'amore, si vengono a sviluppare in maniera per lo più diversa.

<sup>17)</sup> *Le Villanelle alla Napolitana*, cit., p. 75.

<sup>18)</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>19)</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>20)</sup> *Ibid.*, p. 76.

## RECENSIONI

SAUL BELLOW: *Mr Sammler's Planet*, New York, The Viking Press, 1970, pp. 313; *Mosby's Memoirs and Other Stories*, New York, The Viking Press, 1968, pp. 184.

Il senso di disagio dell'intellettuale americano non piú giovanissimo davanti alla generazione della protesta studentesca, quale si avverte ad esempio per quanto riguarda l'impegno politico, pur condiviso, nel Mailer di *The Armies of the Night*, affiora continuamente nell'ultimo romanzo di Bellow, *Mr Sammler's Planet*, pregno di quel senso di violenza che, da tempo ormai caratteristica dell'America, lo è ora di New York in particolare. Il messaggio di Bellow, per quanto riguarda la narrativa precedente, è sempre stato quello della fiducia nel potere vivificante dello spirito, nella capacità di reazione del singolo alla oppressività della società che lo circonda, anche a quella della civiltà del benessere. Bellow, figlio di poveri immigrati russi, rimane *all'interno* della società americana, dei cui pericoli però è perfettamente conscio, ritenendo appunto che l'uomo possa superarli grazie alla forza dello spirito: la dimensione fondamentale del personaggio belloviiano è essenzialmente interiore e individuale. Ora, il credo affermativo di Bellow sembra trovarsi al centro di una tempesta in quest'ultimo ro-

manzo, venirne scosso continuamente fino alle radici, resistere solo perché abbandonarlo sarebbe la fine, il disgregamento totale. Tutta una serie di dimensioni della società contemporanea — la contestazione dell'autorità da parte degli studenti, la proclamazione della libertà sessuale in ogni sua forma, la violenza a tutti i livelli — scuotono il messaggio positivo di Bellow. Il pianeta terra, ormai visibile in tutta la sua variopinta bellezza dal di fuori, dallo spazio degli astronauti, diventa ogni giorno piú gonfio di « follia e veleno ».

Chi affronta il caos del pianeta è Mr Sammler, un ebreo polacco che per le esperienze tragiche a cui è sopravvissuto e per l'età avanzata, dovrebbe essere « disinteressato », staccato dalle follie della terra. È un sopravvissuto, ritornato sulla terra per ben due volte, quando già apparteneva al mondo dei morti: fucilato e sepolto in una fossa comune in Polonia, ne è uscito — vivo — strisciando attraverso i corpi e la terra; la sua seconda salvezza è stata poi una tomba, in cui ha vissuto nascosto, grazie all'acqua e al pane portatogli dal guardiano del cimitero. Da questo suo « oltretomba » Sammler « giudica il nostro tempo, i contemporanei, l'America... » come ha dichiarato Bellow in un'intervista. Ma in Sammler, in realtà, permane un costante impulso ad immergersi nella

vita che lo circonda; vecchio negli anni, non ha perduto una certa «recklessness» giovanile, che è quella che lo porta a misurarsi con una New York contro la quale non ha alcuna protezione; perfettamente conscio di tutto quanto avviene nel suo pianeta compie uno sforzo continuo di comprensione di una realtà che gli riesce quasi insopportabile. Dopo alcune esperienze traumatizzanti nella New York contemporanea, il suo desiderio diventa «to blow this great blue, white, green planet, or to be blown from it» (p. 51). Ma solo per un momento, perché malgrado tutto, Sammler rimane aggrappato alla vita e alla terra, per quanto difficile sia diventato rimanervi, proiettarvi il proprio ordine interiore.

Tuttavia, esprimere la sua fiducia nello spirito umano è per Sammler, in parte portavoce delle idee di Bellow, di giorno in giorno più difficile. Il romanzo si chiude con una formulazione positiva, addirittura con una preghiera, per chi ha saputo vivere e morire adempiendo ai «terms of his contract, the terms which, in his inmost heart, each man knows... As all know. For that is the truth of it — that we all know, God, that we know, that we know, we know» (p. 313). Ma proprio la ripetizione parossistica di tale affermazione, alla fine di un libro caratterizzato dalla violenza ai più diversi livelli, dà la misura esatta dell'angoscia sofferta, la sensazione precisa di una ricerca che vuole essere positiva ad ogni costo, ma la cui essenza è ormai quasi la disperazione. «The spirit knows that its growth is the real aim of existence», ma ad esprimere la dimensione essenziale del romanzo non è la frase affermativa, bensì quanto la precede: «the spirit feels cheated, outraged, defiled, corrupted, fragmented» (p. 236). Non sono soltanto i fatti terri-

bili a cui è sopravvissuto Sammler che provocano tale «frammentazione» dello spirito, ma l'accumularsi della fatica di vivere, passata e presente, il peso del mondo contemporaneo che lo circonda, o di cui Sammler stesso va in cerca, e che si rovescia su di lui violentemente attraverso tre esperienze cruciali, catalizzatrici: Sammler viene contestato durante una conferenza, viene minacciato da un ladro negro da lui osservato in azione, si trova ad assistere alla fine di Gruner, il nipote più vecchio di lui che gli ha permesso di emigrare in America dopo la guerra con la figlia.

Come Herzog, Sammler ha bisogno di spiegare, innanzitutto a se stesso, quanto accade: è attraverso la sua mente che Bellow crea un mondo pullulante di fatti, impressioni, pensieri, riflessioni filosofiche, personaggi. Sammler è il filtro attraverso cui passa, plasmandosi, la ribollente lava del romanzo. Se l'azione comprende un periodo di tre giorni appena, essa si amplia continuamente verso il passato e verso il futuro attraverso il ricordo o il pensiero di Sammler.

Il primo episodio di violenza — verbale — di cui è protagonista, o vittima, Sammler avviene durante una sua occasionale conferenza agli studenti di Columbia, interrotta con villania e volgarità. Sammler è colpito soprattutto dalla «volontà di offendere»; lo disgusta «the acceptance of excrement as a standard», ma riconosce che realtà e brutalità sono spesso sinonimi. «What a passion to be real. But real was also brutal» (p. 43), è il suo commento. Anche in passato, il momento in cui tutto era sembrato «vero e reale» era stato quello del contatto con la sofferenza «...in Poland when blinded, in Zamosht when freezing, in the tomb when hungry» (p. 248). È ancora ricerca di realtà quanto lo spinge ad andare come corrispondente di guerra in

Israele durante la crisi di Aqqaba, rifiutandosi di vedere tutto per mezzo della televisione. La sofferenza per Moses Herzog era stata « a more extended form of life, a striving for true wakefulness, and an antidote to illusion » (*Herzog*, New York, The Viking Press, p. 317). Sammler può addirittura ricordare l'estasi provata nell'uccidere un uomo durante la guerra, vedere le rivoluzioni come mezzo per strappare alle élites « l'antico privilegio » di uccidere. La violenza, che certamente non approva, Sammler può almeno comprenderla e spiegarla. Uccidere come modo di ritrovare la propria identità, l'azione criminale come momento di intensificazione della propria coscienza. Quando vede il ladro negro in azione sull'autobus Sammler, pur avendo intenzione di denunciarlo alla polizia, riceve « the benefit of a larger vision », ricorda Dovstoevski, l'idea che « horror, crime, murder, did vivify all the phenomena, the most ordinary details of experience »... (p. 11).

Ciò che Sammler non può spiegare è la volgarità, la « follia sessuale » che sembra essersi impadronita del mondo moderno. La minaccia silenziosa del ladro dei cui furti è stato testimone è una imposizione di autorità, e come tale è accettata da Sammler, ma il modo — l'esibizione sessuale — fa parte di quanto Sammler rifiuta. Al centro delle confidenze sessuali del cugino Bruch o della nipote Angela, Sammler vede la società contemporanea trasformata in un mondo in cui « the labor of Puritanism now was ending. The dark satanic mills changing into light satanic mills. The reprobates converted into children of joy, the sexual ways of the seraglio and of the Congo bush adopted by the emancipated masses of New York, Amsterdam, London » (p. 32). Non ha supportazione alcuna per i giovani che

attraverso una « sensitive ignorance » tentano di trovare una loro interezza in modi che portano a « mad religions, LSD, suicide, crime ». Tutto rende difficile restare sulla terra. New York, dove « you could smell decay » è cosparsa dei segni della violenza. Quando Sammler cerca un telefono, trova che « most outdoor telephones were smashed, crippled » (p. 7), i cespugli e gli alberi lungo lo Hudson sono « cover for sexual violence, knifepoint robberies, sluggings and murders » (p. 181).

Alla violenza di cui costantemente si vedono gli effetti nell'aspetto esteriore della città e di cui Sammler stesso è testimone, fa riscontro nello svilupparsi della narrazione il riferimento continuo ad orrori e violenze di molti anni prima. Il pensiero di Sammler, occupato dalla morte prossima di Gruner, ritorna ripetutamente al momento della fucilazione, alla morte della moglie, ai campi di concentramento in cui sono morti altri parenti. Episodi di violenza vengono raccontati da altri personaggi, dal figlio di Gruner, (l'uccisione di un ragazzino negro), dall'indiano dottor Lal, autore del manoscritto « The Future of the Moon », che ricorda « i maniaci omicidi » degli scontri di Calcutta. Una violenta rissa, che coinvolge il ladro negro e conoscenti di Sammler e di cui è egli stesso causa indiretta, si svolge in pieno giorno nel centro della città. Ancora morte e distruzione sono i segni della guerra appena passata per il deserto, che Sammler vede durante il suo viaggio in Israele.

Ogni momento del pensiero o della esperienza di Mr. Sammler rende più ardua la possibilità di trovare qualcosa che al pianeta dia un ordine, un senso; ed è quanto la morte prossima di Gruner obbliga Sammler a fare. Bisogna in qualche modo tirare le somme e riuscire a comunicare qualche cosa: ma



quanto viene intuito come valore — sia esso onore, virtù, compassione — nel mondo contemporaneo non può nemmeno essere espresso, perché le parole sono state «beaten into flat nonsense». Si può solo comunicare per mezzo di «segni», questa è l'unica possibilità rimasta per l'uomo, in un mondo dove brutalità e corruzione hanno il sopravvento.

Dall'inferno del pianeta l'uomo ha ora la possibilità di fuggire; la luna è a portata di mano. La luna degli astronauti, in cui lo scienziato indiano vede un futuro per l'umanità del pianeta troppo affollato. Tramite l'espedito del manoscritto del dottor Lal sulla luna, rubato da Shula, la figlia di Sammler, per aiutare il padre a scrivere i suoi ricordi di H.G. Wells, si apre una nuova prospettiva ed un'ulteriore possibilità di discussione tra Sammler e l'autore del manoscritto. La luna come possibilità di evasione dalla terra viene però sostanzialmente rifiutata da Sammler, anche se egli stesso si pone in un punto di osservazione della terra che è esterno, «nello spazio». La luna come Artemide, visione di castità, o come visione di disciplina, attira indicibilmente Sammler, stanco della pazzia sessuale e del cumulo di orrori del pianeta, come mezzo «to get out of spatial temporal prison», o come luogo in cui l'umanità «ubriaca di terrore» può trovare sollievo. Per Sammler la terra è una tomba, dei cui elementi siamo formati, ma è anche una madre: e chi è in grado di trovare dentro di sé la dimensione dell'infinito, non ha bisogno dello spazio illimitato. Sammler non vorrebbe nemmeno andare sulla luna coi primi passeggeri, semmai vorrebbe andare sul fondo dell'oceano, perché l'oceano «however deep, has a top and a bottom» (p. 183). Sammler ha bisogno di un «soffitto», è all'interno

della limitata condizione umana che è in grado di avere «adumbrations of God», malgrado tutto.

Abbiamo cercato di sottolineare come questo romanzo si distingua dalle opere precedenti di Bellow, per il maggior peso e frequenza che hanno gli elementi della violenza, dell'orrore o della volgarità nella narrazione: non per questo il romanzo, affine per struttura a *Herzog*, e come *Herzog* affollato di osservazioni filosofiche, sociologiche e storiche, è privo di altre qualità tipicamente belloviene: lo *humor*, ad esempio, in parte collegato con la tradizione yiddish, caratterizza alcuni nodi dell'intreccio — si vedano ad esempio gli episodi dell'inondazione della casa di Gruner per la rottura volontaria di un tubo in cui si cercano dollari nascosti e il ritrovamento delle banconote in questione — o affiora nella caratterizzazione dei personaggi, specie di quelli femminili. Vivacissimo è il linguaggio di Bellow, affollato, prorompente, vicino alla saturazione dell'*overwriting*, ma in equilibrio miracoloso, grazie al continuo aggancio delle idee espresse a dati reali, che danno concretezza di immagine e varietà a quanto altrimenti potrebbe diventare arida esposizione filosofica.

\*\*\*

Al lettore italiano è stata recentemente resa accessibile una raccolta di racconti di Bellow, *Mosby's Memoirs (Addio alla casa gialla*, Feltrinelli, 1970), scritti in un lungo arco di tempo (dal 1951 al 1968) e precedentemente pubblicati in riviste, come del resto è avvenuto per quasi tutti i romanzi, pubblicati interamente o nei singoli episodi.

Se racconti come «The Old System» (1967) o «Mosby's Memoirs» (1968) sono strettamente affini ai due ultimi ro-

manzi di Bellow, per struttura — tutto è narrato per mezzo del protagonista e attraverso il suo ricordo — e per contenuto si ricollegano, il primo alle pagine di *Augie March* e di *Herzog* in cui Bellow aveva poeticamente ricreato l'ambiente della prima generazione degli emigrati russi in America, il mondo della sua infanzia, ed il secondo a certe pagine di *Augie March* (Mosby ricrea nel ricordo soprattutto fatti e personaggi della Parigi postbellica), altri racconti ampliano il campo narrativo di Bellow, già così ricco.

Si veda ad esempio il racconto che dà il titolo all'edizione italiana del libro, nel quale la necessità di un rapporto con gli altri, del contatto con la realtà e gli esseri che ci stanno intorno, tema tante volte svolto da Bellow, si carica di drammaticità, perché per Hattie, la protagonista del racconto, l'aiuto degli altri diventa condizione essenziale di sopravvivenza fisica: Hattie infatti vive nel deserto, e non è nemmeno più in grado di guidare la macchina. Quando l'aiuto dei vicini le viene meno, Hattie, ormai un rottame umano e mezzo alcolizzata, rimane sola nella « casa gialla ». Alla « casa gialla » si aggrappa, facendola diventare il simbolo del suo attaccamento alla vita: dopo aver pensato a chi lasciarla in un eventuale testamento, Hattie lascia la casa a se stessa. Il deserto in cui sono per così dire immerse la casa ed Hattie, malgrado sia carico di un significato che ne oltrepassa la portata fisica, viene descritto da Bellow con estrema poeticità, la bellezza dell'ambiente naturale essendo l'oggetto di passi quasi lirici da parte di un romanziere più familiare con le descrizioni di paesaggi urbani.

« A Father to Be » (1955), invece, sembra appartenere ad un genere ben definito, quello del « racconto da "New Yorker" » (su questa rivista del resto è

stato pubblicato): brillante, con tocchi di *humor*, e un'altissima qualità di perfezione formale.

La raccolta è completata da altri due racconti, « Looking for Mr Green » (1951) e « The Gonzaga Manuscripts » (1954), che contribuiscono, assieme al resto del volume, a confermare ancora una volta le qualità narrative di Bellow, anche entro lo spazio più breve del racconto.

Rosella Mamoli Zorzi

ÓSCAR TACCA: *La historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 204; HANS ROBERT JAUSS: *Perché la storia della letteratura?*, a cura di Alberto Várvaro, Napoli, Guida, 1970, pp. 112.

Le inquietudini universitarie degli ultimi anni hanno portato chi scrive a rompere la tradizione, che era delle facoltà umanistiche italiane e di conseguenza sua, di dedicare le lezioni ad un tema ben circoscritto e studiato con l'intenzione di approfondirlo fino a darne un'interpretazione personale, possibilmente contenente anche elementi di fatto nuovi. Egli non crede che tale tradizione fosse ormai morta; ma dal momento che, a quanto sembra, essa non era più sentita da molti studenti, e dal momento che l'efficacia del rapporto tra docente e studente deve avere per fondamento anche la disponibilità dello studente, ha colto l'occasione per un'esperienza nuova, correlativa ad un'esperienza meno nuova. L'esperienza meno nuova era quella del Seminario, inteso, come si intende da molto tempo nelle università germaniche ed anglosassoni, come gruppo di ricerche su un tema abbastanza circoscritto, alle quali ricerche partecipano gli studenti (anche, ma non necessariamente, il docente, in prima persona) e che vengono coordinate, stimo-

late, guidate, anche giudicate dal docente. L'esperienza del tutto nuova derivava dalla convinzione che tale metodo di studio supponesse un minimo di conoscenze preliminari, da parte dello studente, circa l'ambito generale della disciplina studiata. Convinto che non può studiarsi una letteratura straniera senza una conoscenza della storia generale della nazione (o stato, o complesso di nazioni) che tale letteratura produsse, e sperimentando la mancanza di tale conoscenza nel caso concreto degli studenti della nostra Facoltà, ha ritenuto necessario dare a tali studenti, all'inizio del loro contatto colla civiltà di cui specificamente si occupa, la spagnola, una visione molto succinta e parallela della storia e della storia letteraria spagnola. È chiaro che tale atteggiamento implica delle prese di posizione metodologica: per esempio, l'affermazione di un'intima relazione di storia e storia letteraria.

L'idea tuttavia di un panorama, che ho chiamato « schizzo » per indicarne il carattere rapidissimo ed un poco impressionistico, non escludeva la riserva antica nei confronti della possibilità da parte mia di scrivere una storia letteraria spagnola, riserva che in passato mi aveva suggerito di declinare cortesemente. Anzi era, un po' paradossalmente, una conferma di tale riserva, la quale, sia ben chiaro, ha per motivazione non una perplessità circa la legittimità di una storia letteraria, ma una mancata disposizione personale. Chi vuol scrivere una storia letteraria ampia è costretto o a far finta di conoscere per diretta lettura testi che in realtà non conosce (cosa che generalmente lo induce a disprezzare quello che ignora) o a studiare puntigliosamente, per poterne dare una valutazione e perfino una descrizione con conoscenza di causa, autori ed opere cui in realtà non sarebbe incline a dedicare una spe-

cifica attenzione. Il mio « schizzo », invece, data la sua scala, riguarda soltanto fatti, opere, autori di tale grandezza, o diciamo più prudentemente fama, che chi per trent'anni ha coltivato una data disciplina deve di necessità conoscerli. D'altra parte, proprio l'idea dello « schizzo » sommario ha lo scopo di ridurre al minimo l'informazione generale da parte del discente, e di consentirgli di venire al più presto ad un contatto più specifico e diretto con particolari temi.

Questa manovra destinata a creare più spazio all'impegno monografico non era comunque suggerita da una posizione antistoricistica, ma anzi dal desiderio di condurre la ricerca su un terreno di maggior concretezza storica, scelto in modo che esso stimoli la riflessione su temi particolarmente vicini al nostro tempo, naturalmente secondo un concetto di contemporaneità non puramente cronologico. Tutta la storia è storia contemporanea, in quanto anche un oggetto remoto nel tempo può essere studiato secondo metodi e in funzione di problemi attuali (così come si può trattare di temi cronologicamente contemporanei secondo metodi e in funzione di problemi di altre epoche, cosa che del resto non è per sé illegittimo).

In questo contesto di preoccupazioni si inserisce la lettura di due volumetti, che, se non proprio mi sono « capitati in mano », certo hanno attirato la mia attenzione in modo alquanto occasionale. Ambedue si occupano, come annunciano i loro titoli, dei problemi riguardanti lo scrivere una storia letteraria, a cominciare dalla legittimità stessa dell'idea di farlo, ma riflettono ambienti diversi: l'uno infatti, *La historia literaria* di Óscar Tacca, pur essendo opera di un argentino, è sostanzialmente frutto di un ambiente culturale francese (cosa che non meraviglierà chi conosca quanto intimi

siano stati e siano i contatti, le simpatie e le subordinazioni culturali dell'Argentina, anzi di tutta l'America latina, nei confronti della Francia); mentre l'altro, a me pervenuto attraverso la traduzione italiana di Alberto Várvaro, è del tedesco Hans Robert Jauss (e ha per titolo, in tedesco, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*).

Il libro di Óscar Tacca si caratterizza, come abbiamo detto, per la sua ambientazione francese. Senza dubbio, l'autore utilizza anche opere non francesi, scritte in spagnolo o tradotte in spagnolo: tra queste, la nota *Teoria letteraria* di Wellek e Warren, *l'Interpretazione ed analisi dell'opera letteraria* di Wolfgang Kayser, ed alcune di Croce (di cui non sempre rileva la profonda antitesi nei confronti delle tesi da lui sostenute o accettate); ma il carattere limitativo dell'ambientazione francese si vede anche a livello puramente informativo, per esempio a proposito delle storie letterarie del Settecento (viene ignorato Juan Andrés, benché si citi, senza metterla a profitto, la storia delle storie letterarie di Giovanni Getto).

Tacca adduce obiezioni e riserve che « configuran un perfil netamente escéptico para la historia literaria » (p. 10). In questa negazione si trova d'accordo con Croce, ma giustamente egli rileva « haber cierta contradicción entre carácter singular de cada obra poética (y el estudio monográfico que para ella aconseja) y la identificación entre juicio estético e histórico que Croce sustenta »: giustamente, benché la contraddizione sia non tanto tra l'opzione per lo studio monografico e il carattere storico del giudizio, quanto tra questo carattere storico e la negazione della storia dell'arte. Tacca è deciso assertore dello studio dell'opera contro lo studio dell'autore, conformemente alle tendenze ora prevalenti,

per esempio nel manuale di Wellek e Warren: « durante mucho tiempo pareció natural considerar en absoluta correspondencia la obra de arte y su productor. Pero a medida que fue creciendo interés por la primera y disminuyendo por el segundo, tal correspondencia vino a resultarnos cada vez más insegura y menos satisfactoria » (p. 127). Di qui viene la svalutazione della biografia dell'autore, cosa in cui Tacca (o per meglio dire coloro cui egli si ispira) concide con Croce, benché solo esteriormente Kayser giunge a dire che la conoscenza dell'autore non dà « alcun » aiuto alla conoscenza dell'opera. Wellek considera critica « esterna » (e nell'aggettivo c'è, anche se inconfessato, un intento di valutazione negativa) quella che non riguarda l'opera in sé, ma l'autore. In realtà Tacca, Kayser, Wellek, come prima di loro Croce, nella loro svalutazione della biografia pensavano *ad un determinato tipo* di biografia, alla biografia positivista e deterministica, che riteneva di poter spiegare l'opera con i dati esteriori della vita dell'autore. In questo senso dovrebbe agire ora il marxismo, o un certo marxismo, quello che più meccanicamente pretende di dedurre la sovrastruttura dalla struttura (sia rilevato, di passaggio, l'assoluta estraneità del Tacca alla problematica marxista: Marx e Lukács risultano nell'indice dei nomi esclusivamente perché sono citati in citazioni). Si confonde un determinato tipo, defunto o meritevole di esserlo, di biografia, con lo studio della genesi profonda dell'opera nell'animo dello scrittore, uomo collocato in un determinato contesto esistenziale. Tacca crede di criticare l'interesse per l'uomo che ha scritto l'opera d'arte affermando che « la aparición del genio burla todos los cálculos y previsiones » (p. 149), ma non si accorge che così facendo in realtà critica soltanto

Taine e Brunetière, cioè un lontano (e glorioso) passato francese. Così fa quando dice che «el historicismo absoluto cayó en la trampa de la profecía» (p. 161). Crede di trovare una prova che la vita dell'autore non importa per capire l'opera ricordando, per esempio (prendiamo un esempio argentino in omaggio alla nazionalità dell'autore), che fu a Parigi che Güiraldes concepì il *Don Segundo Sombra*, quasi che questa circostanza esistenziale sia insignificante, e che non spieghi, invece, o contribuisca a spiegare, l'idealizzazione del *gaucho* contenuta nell'opera: di lontano (e le lontananze erano allora psicologicamente molto più grandi) la patria e le cose della patria si alonano di bellezza e di leggenda, proprio come il personaggio Segundo Sombra.

La critica ad un rozzo biografismo è stata fatta circa settant'anni fa da Croce (cito Croce per restare nell'ambito del discorso). L'accadere storico non è determinato, e quindi non è prevedibile; le circostanze condizionano ma non determinano il comportamento dell'uomo, e ciò tanto più quanto più l'uomo è creativo. La storia non è un meccanico procedere di causa in effetto, ma ha una sua intrinseca creatività, la quale è libera, ma non è assolutamente libera. Il Tacca usa (p. 143) i verbi «determinare» e «condizionare» come sinonimi; ma essi vengono qui usati in significati ben diversi: l'uomo è condizionato, ma non determinato; non è fuori della storia, ma se è nella storia, contribuisce anche, più o meno, a farla: ecco come l'elemento creativo si inserisce nel contesto storico, sicché l'affermazione della storicità non è necessariamente negazione della creatività. Ciò che noi cerchiamo nell'animo dell'autore non è solo il condizionamento storico, che tuttavia è importante (in questo senso è accettabile un contributo dalla

parte della sociologia, e specificamente del marxismo, come dalla parte della biologia e della psicologia); ma è anche il momento dello scatto creativo: e l'individuazione, al limite impossibile, ma abbastanza chiaramente avvicicabile, di questo momento, che è un momento esistenziale, costituisce un nucleo, o forse il nucleo, essenziale della critica; questa è la vera critica «interna», una critica in cui confluiscono elementi di ricerca fuori dell'opera e, ovviamente, soprattutto elementi dentro l'opera stessa.

E qui si inserisce un altro discorso, che è poi in fondo lo stesso discorso: come si concepisca l'arte. Noi che ci siamo educati alla lettura di Croce e sentiamo di essere «condizionati» (non «determinati») da questo fatto, tendiamo piuttosto ad interessarci per il fare che per il fatto, per il momento creativo che per il documento restatoci di esso. L'opera, indubbiamente, vive al di fuori dell'autore, quando è fatta; ma l'opera è solo la registrazione del momento creativo, vissuto una volta ed irripetibilmente dall'autore. Essa è certo il risultato della volontà dell'artista di estrinsecarsi; ma resta come prodotto mimetico di ciò che godette, soffrì, pensò, volle esprimere l'autore. Se noi prescindiamo da questo, se noi non cerchiamo nell'opera stessa questo, restiamo all'esterno, al puro fatto, alla cenere dimenticando il fuoco; restiamo al di qua della critica. Fu detto da autorevoli rappresentanti della stilistica che questa resta al di qua della critica, in quanto resta allo studio dei *mezzi* con cui l'artista ha cercato di esprimere la sua vivenza. La critica vera, che può benissimo (forse, almeno in certi casi, deve assolutamente) servirsi della stilistica, o dell'esame delle esteriori strutture, vuol far rivivere la fiamma, quindi vuol ripetere l'esperienza creativa: una pretesa che al limite è destinata ad essere

delusa, perché la storia è irripetibile, ma che arricchisce chi la esercita, in quanto gli permette di rivivere in qualche modo, parzialmente (ma, in compenso, anche di arricchire, qualche volta, di qualcosa) il momento creativo dell'autore.

L'interesse per l'opera contrapposto all'interesse per l'autore è di necessità un interesse per elementi estrinseci; l'interesse per l'opera come rivelatrice del momento creativo dell'autore è invece un interesse intrinseco. Noi possiamo non conoscere nulla dell'autore (per esempio nel caso delle opere anonime) da un punto di vista puramente biografico: è uno svantaggio senza dubbio; ma l'autore è nella sua opera, e l'opera è senza dubbio il più importante documento che ci permette di ricostruire, di rivivere, di arricchire magari, il momento creativo dell'autore. È assurdo contrapporre opera ed autore, il *Chisciotte* e Cervantes, poiché il *Chisciotte* è Cervantes: non tutto Cervantes, tuttavia, ma solo il principale documento lasciatoci da Cervantes della sua vita interiore: un documento che illumina altri documenti e ne è illuminato. Bisogna infatti aggiungere che quando si parla di « opera » da parte di coloro che chiameremo neoretorici (in quanto vogliono, come i retori antichi ed un po' tutta la critica fino al romanticismo, studiare un'opera isolatamente dal contesto storico e dallo stesso contesto dell'autore) si intende in generale una singola opera, per esempio il *Chisciotte*; mentre al di là di questa singola opera esiste « l'opera », l'insieme delle opere, nel contesto delle quali indubbiamente l'opera singola si comprende meglio. Se il principio fondamentale dello strutturalismo è (non sono sicuro che lo sia, e mi interessa moderatamente di sapere se lo è: mi interessa di più che il principio in sé sia inoppugnabile) che il fenomeno *c* non può essere

veramente compreso se non nel suo contesto *a b c d e*, allora risulta evidente che ogni esame di un'opera singola al di fuori del suo contesto è parziale e, se è non solo *praticamente* accettato, ma *programmaticamente* affermato, autoleisionistico. « *Cómo hacer la historia de algo que por naturaleza pretende escapar a la historia... de algo que — en el mejor de los casos — es sólo parcialmente histórico?* » (p. 32). Dirò in modo unamuniano che il fatto di « pretendere escapar a la historia » non significa « escapar a la historia »: l'uomo non vuol morire, ma muore: questa è la sua condizione esistenziale. E tutto ciò che l'uomo è e che fa è nella storia, lo voglia o non lo voglia. Ci sono cose così potentemente storiche da sembrare astoriche; ma in prospettiva storica tutto è caduco, o se vogliamo tutto è eterno, non solo la *Divina Commedia*, ma anche il momento di felicità che ho in questo momento, guardando, attraverso la finestra, il mio giardino fiorito. Anche la distinzione crociana tra poesia e non poesia e la conseguente affermazione dell'impossibilità di una storia della poesia si spiegano con un residuo di concezione di una realtà storica in un pensiero che pure dovrebbe essere storicistico.

La svalutazione della storia letteraria, che è il punto di arrivo di Tacca, è la costatazione di partenza di Jauss, il quale naturalmente tiene presente soprattutto l'ambiente tedesco. « Ai nostri giorni la storia letteraria è sempre più caduta in discredito, né certo senza ragione », sono le sue prime parole. Evidentemente, egli pensa a un tipo di storia letteraria che è poco familiare agli italiani: « è non solo raro, ma addirittura tabù che uno storico della letteratura emetta giudizi qualitativi su opere di epoche passate » (p. 13). Ognuno vede che ciò non si può dire delle storie letterarie che escono in

Italia, per esempio di quella che trent'anni fa fu un elemento formativo essenziale della cultura letteraria di molti di coloro che hanno l'età di chi scrive: la *Storia della letteratura italiana* di Attilio Momigliano. Alla storia letteraria animata da un'idea-guida, alla storia teleologica, che si proponeva di dimostrare come la serie di avvenimenti conducesse ad un risultato e si dovesse capire in funzione del risultato (come fu la storia letteraria di Gervinus) si sostituì la storia applicante il principio della pura spiegazione causale, che « portò in primo piano fattori solo esteriormente determinanti » (p. 23). È sostanzialmente contro questa maniera di fare la storia letteraria che si sviluppò, anche in Germania, la reazione contro la storia letteraria. Con Curtius come con Croce, afferma Jauss, abbiamo una « frattura fra la considerazione storica e quella estetica della letteratura » (p. 25).

Lasciati da parte « gli ingenui risultati della storiografia letteraria del marxismo volgare » (p. 29), Jauss afferma che anche in Lukács la concezione dell'opera letteraria come testimonio del processo sociale vincola il marxismo ad una « estetica classicistica », al concetto di imitazione della natura; il superamento del cosiddetto realismo socialista avvenne in Russia con una ripresa di posizioni che quarant'anni prima erano state del formalismo, il quale volle liberare l'opera letteraria da ogni condizionamento storico, oppose lingua poetica a lingua d'uso, negò in un primo momento la storicità della letteratura. Ma con Sklovskij e la sua formula, secondo la quale l'opera viene « percepita contro lo sfondo di altre opere d'arte ed in associazione con esse », rientrava la diacronia, e Jakobson e Tynjanov affermarono che la pura sincronia è un'illusione: ogni opera si colloca nel mutare dei generi e delle forme. Il

formalismo tuttavia, afferma Jauss, se giunge a concepire l'opera d'arte nella *sua* storia, non giunge a vedere l'opera d'arte *nella storia*; lascia una frattura tra letteratura e storia, che egli vuol cercare di superare.

Per quanto antitetiche, le scuole marxista e formalista hanno, secondo Jauss, in comune il fatto di considerare l'opera d'arte dal punto di vista della produzione; prescindono quasi completamente dal punto di vista della sua ricezione ed efficacia. È precisamente considerando la letteratura « nella dimensione della sua ricezione », in cui « l'opposizione tra il suo aspetto estetico e quello storico viene di continuo mediata », che Jauss si propone di trovare la strada per una giustificazione metodologica di una nuova storia letteraria.

L'opera d'arte, afferma Jauss, non è qualcosa che stia a sé, che offra lo stesso aspetto ad ogni osservatore in ogni tempo, ma « come una partitura, essa è legata alla sempre nuova risonanza della lettura »; l'opera dunque vive, « attualizza la sua esistenza » (p. 50), in quanto è letta. (Questa concezione dell'opera letteraria lo Jauss deriva esplicitamente da un'estetica letteraria viva in Francia, in Malraux, in Picon, e su fino a Valéry; essa è comunque vicina alla concezione dell'arte come attività, come farsi e non come fatto — farsi nell'autore; rifarsi, che non è puro ripetersi, nel lettore e nel critico — di cui abbiamo parlato, e che è di stampo crociano; ma Croce è estraneo, si direbbe, alla riflessione di Jauss, un romanista tedesco che si ricollega quasi solo, nell'ambito della Romania, al mondo francese). Un'opera, al suo apparire, si inserisce in un « orizzonte d'attesa »: la distanza tra l'orizzonte d'attesa (ciò che ci aspettiamo dall'opera, sapendo che appartiene a un determinato genere, ha un determinato tema, ecc.) e

l'opera « determina dal punto di vista dell'estetica della ricezione il carattere artistico di un'opera letteraria » (p. 61). Se la distanza è nulla, l'opera si avvicina all'ambito dell'arte dozzinale, al *Kitsch*, al prodotto di consumo. Così la differenza tra un'opera caduca come *Fanny* di Feydeau e *Madame Bovary* sta nell'innovazione di Flaubert, nel suo principio della « narrazione impersonale ». Questa distanza spiega anche come certe opere siano comprese solo molto tempo dopo la loro pubblicazione, cioè quando l'orizzonte d'attesa si è avvicinato all'opera abbastanza perché questa divenga comprensibile. Sembrerebbe, a questo punto, che lo Jauss giunga ad una « unilaterale canonizzazione del mutamento » (p. 83); ma vediamo che ciò appunto egli rimprovera alla teoria formalistica dell'evoluzione letteraria: « l'innovazione per sé sola non costituisce ancora carattere artistico » (p. 83); d'altra parte, « la relazione fra evoluzione letteraria e modificazione sociale non può essere scartata limitandosi a negarla » (ivi). I mutamenti strutturali dell'evoluzione letteraria possono essere causati non soltanto dall'interno della letteratura, ma anche dall'esterno, « cioè dagli impulsi e dai condizionamenti problematici della situazione storico-sociale » (p. 95). Il nesso funzionale tra letteratura e società viene tuttora concepita da un Lévy-Strauss da un punto di vista classicistico, come imitazione della natura; si ignora la funzione anche socialmente costruttiva della letteratura, che a sua volta cambia la società che è il suo presupposto. Dal punto di vista dell'« estetica della ricezione » si può comprendere anche tale funzione costruttiva. « La nuova opera letteraria viene recepita e giudicata contro lo sfondo di altre forme artistiche », come vuole Sklovskij; « ma anche contro quello dell'esperienza quotidiana ». « Una nuova

forma estetica può avere anche conseguenze morali ». L'evoluzione letteraria può anche essere formatrice della società.

Alberto Várvaro, nella sua breve introduzione alla traduzione italiana, rileva la diversità dell'ambiente italiano in confronto di quello cui lo Jauss si riferisce; riconosce che questi « mette in opera una gamma singolarmente ampia di modernissime nozioni acquisite dalla linguistica, dalla filosofia e dalla storiografia », facendole diventare, « con trasposizioni a volte ardite ma sempre calzanti », strumenti di un pensiero critico vivo, alieno da ogni compiacimento per le mode culturali e invece ispirato ad una reale modernità di impostazione, la quale tende a sintetizzare ogni reale acquisizione con « ciò che rimane vivo della nostra tradizione », al di fuori di facili crociate antistoristiche. Possiamo sottoscrivere in ogni suo elemento la valutazione di Várvaro.

Ciò premesso, riconosciuta cioè non solo l'ampiezza di informazione, ma il vigore speculativo di Jauss, ci pare tuttavia opportuno richiamare a confronto della sua riflessione alcune delle cose che abbiamo detto a proposito di Tacca. Lo Jauss individua dapprima la *distanza estetica* di *Madame Bovary* nel racconto impersonale. In tal modo si rivela molto vicino al punto di vista formalistico, che, useremo le sue stesse parole, sembra non riconoscere che « l'innovazione per sé sola non costituisce ancora carattere artistico ». Prescindiamo qui da una valutazione critica di *Madame Bovary*; ma veramente sembra troppo poco questa innovazione tecnica per assicurare a tale opera il posto che tuttavia ha nell'opinione generale. Tra l'altro, è alquanto discutibile che si tratti di una vera innovazione. In realtà, uno stile narrativo impersonale lo abbiamo ad esempio in un'opera di apparenza addirittura auto-



biografica, in cui tuttavia l'«io» narrante sembra essere del tutto staccato dall'io dell'autore: alludo al *Lazarillo de Tormes*, esempio a me familiare, ma probabilmente non unico: l'autore non appare mai, precisamente perché finge di identificarsi col protagonista-narratore. Alla fine, Jauss accenna ad un superamento del punto di vista formalistico, rivendicando all'opera d'arte (e a *Madame Bovary*) la possibilità di contribuire attivamente alla formazione della società, alla modificazione delle sue convinzioni morali; ma si tratta di un accenno, che non chiarisce del tutto in che rapporti si trovino efficacia storica e validità estetica dell'opera letteraria.

Io credo che, senza negare la legittimità di una storia letteraria fatta *anche* dal punto di vista della ricezione, la storia letteraria non possa ignorare il momento più dinamico dell'accadere letterario: la creazione. La storia letteraria deve ricostruire (sappiamo bene che al limite ciò è impossibile; ma è condizione dell'uomo volere realizzare qualcosa che al limite è irrealizzabile, e che tuttavia viene in qualche modo realizzato) il momento creativo, partendo dai momenti esistenziali, trattando l'opera come documento della vivenza unica irripetibile dell'autore, solo subordinatamente considerando l'opera come un fatto da analizzare come il chimico e il botanico possono (legittimamente) analizzare il fiore. Insomma, si può anche partire dal formalismo per giungere alla storia; ma c'è il pericolo che si resti alla parte più «formalistica» (nel senso corrente e limitativo del termine), e che sfugga ciò che fa di un'opera il suo valore, che è anche la sua vigenza storica (sicché critica e storia letteraria coincidono, o la critica è un momento della storia letteraria): che essa è il documento di qualcosa di superiore ad essa: dell'attività

creativa, che è unitaria, esistenziale etica tecnica estetica, dell'autore, il quale è il vero protagonista della storia letteraria, come lo è dell'arte, la quale si deve concepire come un farsi, che lascia la sua testimonianza nel fatto, cioè nell'opera.

Franco Meregalli

ELISABETH W. SCHNEIDER: *The Dragon in the Gate: Studies in the Poetry of G.M. Hopkins*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1968, pp. 200.

Il libro della Schneider non costituisce, come l'autrice stessa riconosce, una trattazione organica dell'opera di G.M. Hopkins o di un aspetto specifico di questa, ma nasce dallo sviluppo e dalla generalizzazione di alcune osservazioni e punti particolari già trattati separatamente in alcuni articoli (Cfr. E.W. SCHNEIDER, «Two Metaphysical Images in *The Wreck of the Deutschland*», *MLN*, LXV, 1950; «Hopkins' *The Wreck of the Deutschland*. Stanza 33», *Expl.* XVI, Item 46, 1958; «Hopkins' *The Windhover*», *Expl.* XVIII, Item 22, 1960; «*The Wreck of the Deutschland: A New Reading*», *PMLA*, LXXXI, 1966, 110-122).

Da esso risulta in modo evidente ciò che era già chiaro dagli articoli stessi: l'autrice unisce a un lodevole sforzo di equilibrio e alla serietà dell'analisi un'incompatibilità naturale per il carattere dello scrittore trattato, che le preclude spesso la comprensione della sua situazione umana ed artistica. A ciò si aggiungono alcuni presupposti sulla natura e sulla funzione della poesia, che sono legittimo bagaglio e necessario strumento del giudizio di ogni critico, ma possono disturbare la fase preparatoria o di apprensione dell'opera, compromettendo la *willing suspension of disbelief* ne-

cessaria alla sua corretta ricezione.

Questo atteggiamento è testimoniato dalla ripetizione continua di qualifiche come « *abnormal* » « *eccentric* », « *wilful* », « *embarrassing* », « *distasteful* », da critiche come « *one finds himself put off here and there by words, phrases, and images that seem out of key* » (p. 10), o da faticosi apprezzamenti, come « *the poem succeeds, supposing that it does so, against all probability* » (p. 19) o « *I at least cannot quite tell how such a stanza establishes itself in the mind as a satisfying form* » (p. 81).

La trattazione si basa tutta sul principio fondamentale, spesso enunciato come un assioma, mai discusso per esteso, dell'esistenza in Hopkins di un contrasto fra « *passionate sensuousness and... subjection of the will* » (p. 12), tra il desiderio di esperienza, di esuberanza, di varietà, e la necessità di chiarezza, compostezza ed ordine, tra l'artista e il sacerdote, o piuttosto tra l'umano e il divino. Dal dualismo irrisolto del temperamento nascerebbe la sua poesia come sforzo vittorioso di controllo e organizzazione, e naturalmente deriverebbe la struttura bipartita della composizione (cfr. p. 37), e il carattere composito della lingua e della forma, « *on the one hand severe and on the other wayward, extravagant, sometimes outlandish* » (p. 13).

Questo assunto permette alla Schneider di giustificare ai propri occhi l'insistenza del poeta su fatti personali e la sgradevole intensità emotiva, che costituirebbero una prova di mancata sublimazione artistica. Ella accusa il poeta di non crearsi una « persona » fittizia, e di non sentire il bisogno di separazione tra se stesso e il lettore: « *Where is the screen of the impersonal that can lend aesthetic distance?* » (p. 38).

Si potrebbe obiettare che la ricerca di un *homo fictus* (un mondo immagina-

rio un passo piú in là del reale) nell'opera di uno scrittore e la delusione di incontrarvi un semplice uomo, nascono dalla frustrazione del critico incapace di essere poeta perché non sa creare uomini immaginari.

Si potrebbe obiettare che l'immaginario non esiste, che non esiste « un mondo che possa accompagnarci, staccato dal nostro, parallelamente al nostro, un mondo in qualche modo piú spirituale, piú duttile, piú arioso, piú malleabile, in seno al quale possiamo attestarci contro la realtà e forse trovar rifugio » (Cfr. Introd. di J. Pfeiffer a MAURICE BLANCHOT: *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, p. IX).

Non possiamo dunque servirci, come fanno parecchi critici (cfr. J. HUNTER, *G.M. Hopkins*, London, Evans Brothers, 1966, cap. I; H. READ, *Form in Modern Poetry* [1932], cap. II; W.H. GARDNER, *G.M. Hopkins [1844-1889] A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, London, O.U.P., 1966, cap. I), di una visione semplicistica del conflitto interiore di Hopkins per velare di un tono patetico le crude e dirette affermazioni di impotenza del poeta negli anni maturi, e fare allo stesso tempo cauti accenni alla sua omosessualità e al suo masochismo.

Si fa ampio uso di citazioni dalle lettere e dai diari per dimostrare l'esistenza di una scissione, senza capire che la presenza di atteggiamenti schizoidi non implica necessariamente una personalità schizofrenica.

In realtà il conflitto non si sviluppa tra Io e super-Io, ma si situa, diremmo, piú sopra e piú sotto, come tensione di opposti all'interno dell'Io e come confronto con la realtà sul piano collettivo e sociale. Hopkins non lotta per piegare e cambiare la sua personalità, ma per mantenerla, perché considera l'individua-

lità come il bene supremo, l'essenza stessa delle creature, l'impronta della presenza di Dio, le fattezze del volto di Cristo che si va ricomponendo nell'universo (Cfr. *Poems of G.M. Hopkins*, IV ed., n. 57, *As kingfishers...*).

Inoltre la Schneider, pur affermando che la conflittualità si risolve in energia creatrice sul piano dell'organizzazione artistica, continua ad addurla come causa d'incompiutezza e distorsione, laddove attraverso le discrepanze delle affermazioni frammentarie e contraddittorie di Hopkins sul ritmo le sembra d'intravedere un'«*imperfect consistency [which] reflects the poet's temperament, in particular his willfulness set in opposition to his need of submission to rigid control*» (p. 103).

Essa sostiene che lo *Sprung Rhythm* non è un'invenzione o un'imitazione della poesia anglosassone, ma un'evoluzione del verso corrente, uno spericolato balzo in avanti nei tentativi di adattamento del ritmo anapestico (logaedico o misto) a un tema grave ed elevato, miranti a congiungere i vantaggi della flessibilità e dell'agilità con un severo controllo della cadenza.

Sottolinea, a questo proposito, l'importanza dell'influsso di Swinburne, la cui opera Hopkins studiava con attenzione pur riprovando violentemente l'uomo, così come si sentiva attratto e addirittura affine a un'altra grande e discussa personalità poetica del suo tempo, Walt Whitman.

La Schneider apprezza però lo *Sprung Rhythm* soltanto come un'utile variante all'interno di un ritmo convenzionale, non come ritmo autonomo. Condanna cioè in esso proprio ciò che Hopkins si attribuiva a merito, il fatto che venga per la prima volta elevato al rango di principio generale. La sua applicazione estensiva fallirebbe per mancanza di chiarezza

ritmica e retorica (cfr. p. 72), per il formarsi di larghi gruppi di suoni la cui posizione non è ben definita. Nello *Sprung Rhythm*, o in qualunque verso non rigidamente isocrono, gli accenti metrici dovrebbero infatti essere modellati dal ritmo parlato e quindi si identificherebbero con esso. Si potrebbero dunque ottenere effetti di varietà, ma non di complessità, e l'introduzione degli *outrides* (cfr. *Poems*, IV ed., *Author's Preface*, p. 48: «*“hangers” or “outrides” that is one, two or three slack syllables added to a foot and not counting in the nominal scanning*») o del *counterpoint* rischierebbe di distruggere il ritmo fondamentale.

Ora, Hopkins sconfessa sia nella teoria che nella pratica questa «*unbreakable law of Sprung Rhythm, that the sense stress always determines the metrical stress*» (cfr. p. 89. La Schneider infatti registra molte irregolarità, come accenti che cadono su parole insignificanti o preposizioni. Hopkins li indicava addirittura con un segno speciale. Cfr. anche *The Letters of G.M.H. to R. Bridges*, ed. by C.C. Abbott, G. Cumberlege, O.U.P., 1955, p. 262. [D'ora in poi *L.*, I]). Egli afferma sí che lo *Sprung Rhythm* nasce dalla lingua parlata, quando in essa è percepibile un ritmo, (cfr. *Poems*, IV ed., *Author's Preface*, p. 49) e perciò corrisponde al ritmo espressivo e retorico della frase, che si intuisce attraverso la recitazione ad alta voce, ma ne impedisce il disfacimento in prosa sostenendolo con il numero fisso degli accenti, la rima e l'allitterazione, che rappresenta un elemento strutturale portante e non un abbellimento cromatico, dovuto al gusto barocco di accumulare coppie di termini paralleli. Questi elementi traboccano dall'unità troppo ristretta e rigida del verso, ma riescono a stabilire un *pattern* ben distinto e continuamente

variato all'interno della piú ampia unità metrica della strofa.

L'isocronia del verso non viene turbata perché il tempo reale è molto diverso dal tempo fantastico, che dipende strettamente dal senso, dal suono, dalla posizione delle parole, e all'interno di questo tempo fantastico unità ritmiche anche molto diverse possono esser sentite come eguali. Da cui l'insistenza di Hopkins sul rigore, la « *strictness* » del suo metro, malgrado le continue inversioni del ritmo e la disparità dei versi, che si riscontrano anche nella lirica greca, egualmente governata dal principio dell'equivalenza (cfr. *L. I*, p. 259, 275 e *Further Letters*, ed. by C.C. Abbott, London, O.U.P., 1956, p. 22 e 78).

La Schneider ad esempio considera il movimento della strofa ottonaria del *Deutschland* riconoscibile e soddisfacente, ma la sente animarsi di un ampio respiro ritmico soltanto a tratti, nella descrizione del vortice di neve o nello squillante annuncio della signoria della morte che apre la seconda parte della poesia. Esso invece palpita nello schiocco delle vele, e nel rollio delle onde, sottolinea il diffondersi del grido altissimo della donna nella notte come un rintocco di campana, si spiega nella grandiosa orchestrazione della sequenza finale (cfr. R. BOYLE, S. J., *Metaphor in Hopkins*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1961, p. XVII-XVIII, 10, 18).

L'incertezza della Schneider nell'identificarlo può forse sorgere dalla renitenza a seguire l'indicazione del poeta di leggere i suoi versi scandendoli ad alta voce, quasi cantando, il che le appare « *a break with tradition as great as that of sprung rhythm itself, and indeed [it] almost forces us to conceive this verse as a new art form somewhat resembling that which Yeats endeavoured to create when he would have had*

*verses spoken to the psalter* » (p. 163).

Quanto allo stile, la Schneider individua in Hopkins due maniere ben distinte, « *baroque* » e « *plain* ». Essa accenna veramente a una terza maniera semplice e scorrevole, quella delle poesie occasionali, che formano un gruppo numeroso, ma la scarta decisamente come produzione deteriore, come concessione al gusto e alla devozione popolare.

La maniera barocca è quella tipica di Hopkins, resa ardua e contorta dall'uso di parole chiave cui egli attribuisce un valore quasi magico, di apposizioni, liste di vocaboli che possono rappresentare tanto chiarimenti quanto contrapposizioni o ulteriori sviluppi del pensiero e che la Schneider interpreta come « *a positive resource for the convey of indecisive thought* » (pp. 113-4). Essa è complicata fino all'inverosimile dalle omissioni, inversioni, e involuzioni che rendono ambigua la sintassi, che diventano però fonte di tensione poetica nella maniera piana, spogliata dei precedenti elementi figurativi e sensoriali e posseduta da una concentrata energia.

La Schneider considera il nuovo stile come espressione di « *an antithetical poetic self* » (p. 200), nato dalla collaborazione feconda con Robert Bridges. Si tratterebbe sostanzialmente di un'introiezione da parte di Hopkins delle idee correnti sulla poesia, rappresentate dall'amico che era l'unico suo ponte e contatto con il mondo letterario contemporaneo.

Dal carteggio con Bridges, (che è purtroppo una testimonianza unilaterale perché manca delle risposte di quest'ultimo), risulta chiaro che Hopkins si è sempre rifiutato di adattarsi; ha invece cercato di evolversi, e ha risentito in questo sforzo della mancanza dell'apporto vitale del pubblico (cfr. *L. I*, p. 46 e p. 291).

In realtà non esiste base sufficiente per

parlare di due o tre stili, ma si può parlare a pieno titolo di un solo stile, straordinariamente personale e coerente, da cui Hopkins si discosta a varie riprese e in vari modi, tentando di snodarne la complessa articolazione in una linearità drammatica.

È piú un passaggio dalla stasi all'azione che dal barocco al classico; infatti tutte le idiosincrasie sintattiche rimangono, e rimangono le metafore, trasformandosi da descrittive in strutturali.

Non si può tracciare una distinzione netta fra poesia barocca, che nascerebbe da uno stato d'animo di esaltazione, e poesia piana, che nascerebbe dall'abbattimento, perché stili e sentimenti sono inestricabilmente mescolati.

Non esistono esempi puri di stile piano, solo realizzazioni parziali come il sonetto sperimentale *Andromeda*, che è eccezionale per piú motivi poiché è l'unico dove Hopkins faccia uso estensivo di un mito classico. A meno che non si voglia considerare stile piano il linguaggio del racconto, e attribuirgli tutti i passi in cui Hopkins descrive fatti obiettivi (v. il viaggio del Deutschland) o fatti personali registrati oggettivamente (v. n. 66, *To seem the stranger...*), sradicandoli dal loro contesto di intuizione e interpretazione. La Schneider stessa, esaminando le poesie che seguono *Andromeda*, cataloga *Felix Randal* come un miscuglio di piano e barocco, *Brothers* semplice ma non severo, *Spring and Fall* un esperimento mirante a un genere diverso di semplicità. Giunge poi al gruppo dei *Terrible Sonnets* (n. 64-69, n. 74 e 75), che per lei stabiliscono questo secondo stile come la forma d'arte piú matura di Hopkins. Di questi almeno sei, fra cui i piú belli (*Carrion Comfort*; n. 65, *No worst...*; n. 67, *I wake and feel...*) si collocano nella linea della poesia barocca per le sincopi verbali, le se-

quenze ritmiche, i grappoli di immagini.

Esse non proliferano piú una sull'altra, arricchendo il filone originale con associazioni fantastiche e illuminazioni improvvise; si raccolgono intorno al pensiero centrale, si celano e condensano in nomi e verbi, si inseriscono nel tessuto linguistico (cfr. p. 194). Ad esempio Hopkins ha espresso piú volte la sua angoscia del nulla nell'immagine esteriore di Dio che lo schiaccia al suolo, lo afferra e lo precipita nell'abisso; nel sonetto n. 65 la esprime con un'immagine interiore: « *O the mind, mind has mountains; cliffs of fall / Frightful, sheer, no-man-fathomed* » (vv. 9-10).

Proprio le metafore sono l'elemento che la Schneider considera piú caratteristico e piú discutibile dello stile barocco, che si ricollega a quello dei diari e delle note spirituali. Ella ne riconosce la bellezza individuale ma le rigetta perché non circostanziate nei fatti, (« *The metaphors are to a large extent private* »), o non compatibili una con l'altra (« *One can guess at some of these separately, but can scarcely place them with reference to each other* » [p. 116]).

Ella non accetta la spiegazione di Hopkins sull'*overthought* e *underthought*, e sostiene che si può introdurre qualche immagine isolata che non abbia connessioni col tema complessivo, ma qualora venga introdotto un gruppo di immagini ricorrenti collegate tra loro e non all'argomento, questo crea una competizione interna e distrugge l'unità della poesia (p. 149).

Ora Hopkins non intendeva certo crearsi un alibi per la introduzione di elementi estranei di cui la sua fantasia si era incapricciata; intendeva, attraverso l'uso insistente di immagini ambivalenti, creare delle correnti di pensiero seconda-

rie che modificassero o allargassero lo *statement* centrale.

La Schneider considera questo procedimento « *self-indulgently fanciful rather than imaginatively exact* » (p. 123). Parte cioè da un legame preconcepito tra immaginazione e realtà esteriore e cerca un collegamento visivo. Ignora i rapporti profondi e illogici che si possono stabilire tra aspetti diversissimi della realtà, che, portati sul piano razionale, suonerebbero dei sofismi. Esclude, ad esempio, che nel sonetto *The Starlight Night*, la sequenza: boschi, occhi di elfi, prati, pioppi, alberi al vento, colombe in fuga, frutteti in fiore, salici, si possa riferire al cielo. Tenta di ristabilire una plausibilità realistica ponendo come elemento unificante lo sguardo dell'osservatore che si sposta dal cielo alla terra. La connessione è invece fornita dal colore e dal movimento: una sinfonia di bianco e giallo, un luccichio di occhi nel buio, un bagliore di tesori nascosti, un palpito di fiori e foglie nel vento. Hopkins non si perita di costruire sequenze ben più sorprendenti, come in *The Windhover*, quella di falco, delfino, pattinatore, cavaliere, Cristo, aratro, brace; oppure, in *Hurrahing in Harvest*, dove veramente l'occhio del poeta passa continuamente dal cielo alla terra per scoprire dovunque il Signore, quella di: gruppi di covoni, sacchi di farina, masse di nuvole, colline, Cristo, stallone, viola. E ritiene il collegamento abbastanza forte da lasciarlo per lo più inespresso. Posseduto lentamente, esso raggiunge a un tratto nella mente del lettore una chiarezza esplosiva.

Questa rete di parole e di immagini pregnanti che ricorrono dalle prime poesie alle ultime, racchiude tutto l'arco della produzione di Hopkins, e nelle singole poesie rompe ogni divisione fittizia tra descrizione e meditazione, tra espe-

rienza sensoriale e spirituale. Essa testimonia l'unità organica dello stile e della personalità del poeta che ha saputo percorrere tutti i gradi della lacerazione interiore, dall'intuizione della contraddizione fondamentale dell'esistenza (*The Wreck of the Deutschland*), al presentimento del suo realizzarsi nel mondo e in lui (*Spelt from Sibyl's Leaves*), alla solitudine (n. 66, *To seem the stranger...*) e all'impotenza (n. 150, *The times are nightfall...*) fino al completo isolamento e allo svuotamento dell'io (n. 65, *No worst...*), senza perdere la sua lucidità e integrità.

Paola Bottalla Nordio

VITO AMORUSO: *Virginia Woolf*, Bari, Adriatica Editrice, 1968, pp. 229; HERBERT MARDER, *Feminism and Art: a Study of Virginia Woolf*, The University of Chicago Press, 1968, pp. IX-190.

La volontà di esorcizzare il fantasma del rarefatto estetismo di Bloomsbury, che s'accoppia con insistenza alla figura della Woolf da quando, come nota A.D. Moody, comparvero su *Scrutiny* certi accenni del Dr. Leavis, è forse la molla comune dei due volumi, per altri rispetti così diversi.

Partendo da quella che il Praz, nel riferirsi alla scrittrice, definisce « l'oppressione dell'enorme fardello dell'inespresso », Amoruso scandaglia l'angoscia esistenziale e metafisica che domina la poetica della Woolf fin dal suo atto di nascita nella ribellione alla tradizione del romanzo vittoriano. Diradata l'immagine di una distaccata e « sophisticated queen of highbrows », egli rende la scrittrice nella propria realtà intima — vissuta e « consumata » con intensa partecipazione — la coinvolge nella crisi del romanzo europeo e traccia, attraverso l'esa-

me dei saggi e dei romanzi, la « mappa » della sua sperimentazione narrativa.

Il libro di Herbert Marder, invece, prendendo spunto da un ampio materiale, propone un discorso in chiave sociologica su una Woolf erede del pensiero di Stuart Mill e Mary Wollstonecraft, che scrive con una precisa coscienza della sua posizione di donna.

Le due angolazioni critiche sono entrambe ricche di implicazioni e ognuna a suo modo rivelatrice.

L'aspetto che piú attira l'Amoruso nell'iter narrativo di Virginia Woolf è il suo carattere di « tappa fondamentale della cultura odierna » all'origine di una frattura che apre la polemica sul romanzo.

Accettando di associare con l'Auerbach di *Mimesis* il nome della Woolf con « la fase ultima e piú radicalmente innovativa del realismo occidentale », l'Amoruso segue con attenzione la « ansiosa ricerca tutta moderna e novecentesca » della scrittrice, che, come già James e Conrad, rigetta la necessità dell'intreccio e l'oggettivismo impersonale del romanzo vittoriano, basato sul presupposto che esista una precisa realtà conoscibile rispetto alla quale lo scrittore opera da onniscente demiurgo.

Spostato il centro narrativo dall'esterno all'interno, con l'accento sul soggettivo e il relativo, la Woolf viene a trovarsi in un'opposizione tragica che rende inevitabile lo scacco finale, perché il porsi alogico e discontinuo del reale rifiuta l'operazione estetica dell'artista e la sua ambizione conoscitiva. La realtà, intesa in senso fenomenico, non si lascia né manipolare né afferrare, ma sfugge costantemente e « metafisicamente », indefinibile e irriducibile.

Riportando in termini barthiani la tesi dell'Amoruso, il problema della Woolf

non è quello di « inesprimere l'esprimibile », che sarebbe un problema di ricreazione del linguaggio, di scrittura di grado zero: la Woolf non lotta con una parola usurata dalla convenzione, ma con un reale metafisico che le sfugge. La scrittrice cerca cioè di « esprimere l'inesprimibile ». L'Amoruso quindi, chiarendo l'inquietudine e la qualità dell'angoscia esistenziale della scrittrice, indirettamente differenzia la crisi della Woolf da quella di cui parla Barthes e dissolve l'alone di puro sperimentalismo che porterebbe la Woolf al di qua dello spartiacque del romanzo moderno, oltre il limite da lei non varcato, al di là del quale il romanzo non è altro che un sistema di segni. Il presagio della morte sembra pesare sulla scrittrice fin dall'inizio, come simbolo dell'impotenza e dell'afasia finale dell'artista, sconfitto piú che dalla parola da un reale « inconoscibile ».

Rivelata la « trappola » nella quale la Woolf viene inestricabilmente a trovarsi — significativa l'analisi di quell'abbozzo di romanzo che è *An Unwritten Novel* — Amoruso segue e giustifica l'arco dello sviluppo della poetica woolfiana fino alla apparentemente improvvisa e inspiegabile inversione di direzione dell'ultimo romanzo.

Decisa a sondare come Conrad « la parte immersa dell'iceberg » della realtà, la scrittrice segue una linea da lei definita « spiritualista » in contrapposizione al materialismo agnostico di Wells, Bennett e Galsworthy. Depurando la sua tecnica dal « realismo minore » (come lo chiama Amoruso) presente nei primi due romanzi — *The Voyage Out* e *Night and Day* — la Woolf modella un tempo narrativo completamente interiorizzato, che sembra coincidere con la « doppia visione » di Conrad, realizzata attraverso il personaggio-narratore Marlow.

Nel processo di interiorizzazione di

questa narrativa il personaggio giunge a dissolversi e il reale si vanifica, mentre emergono le domande e le angosce dell'artista che scrive: le esigenze conoscitive implicite trovano espressione nei valori emblematici che la Woolf fa scaturire con tecnica sempre piú perfetta dal particolare e dal quotidiano.

La fase matura della poetica della Woolf ha inizio per Amoruso non con *Jacob's Room*, che appartiene ancora, nonostante le apparenze, alla prima fase, ma con *Mrs. Dalloway*. Il personaggio di Jacob infatti rimane frammentario perché « non è qualcosa che viva autonomamente di sé e per sé... semmai è uno spazio vuoto, un luogo di incontro di domande e di ipotesi... il risultato di una serie di punti di vista ». In *Jacob's Room* Amoruso vede applicata per la prima volta in modo coerente la « nuova forma impressionistica » della Woolf, ma l'opera « non è quello che si dice un romanzo: non nel senso tradizionale e desueto del termine, il che è ovvio, ma neppure nel modo nuovo e complesso che ad esso presta la Woolf ».

*Mrs. Dalloway* apre invece la seconda fase della narrativa della scrittrice. Clarissa ha una figura riconoscibile e insieme un valore emblematico centrale: non è piú, come Jacob, moltiplicata « in un gioco di specchi », al contrario « tutto è riferito a questo centro conoscitivo, tutto ruota intorno alla sua chiara natura simbolica, a quella sua possibilità di assorbire e unificare i vari aspetti del reale, di rifrangerne a sua volta la variegata poliedricità ». Il rituale sociale medio-borghese di Mrs. Dalloway è insieme « resa » ad un reale ambiguo e caotico e forma di esorcizzazione dall'incubo che si incarna nella pazzia di Septimus Warren Smith.

Se per Forster la Woolf fa pensare ad uno Sterne non sentimentale — « She

and Sterne are both fantasists... They combine a humorous appreciation of the muddle of life with a keen sense of its beauty » (*Aspects of the Novel*) — per Amoruso in *Mrs. Dalloway* come in *To the Lighthouse* la scrittrice conduce il suo romanzo ad una visione finale, ad un attimo di percezione, anche se illusoria, della realtà. In questo senso il brivido della morte che alla fine assale Mrs. Dalloway durante il suo « party » alla notizia del suicidio di Septimus equivale alla pennellata finale di Lily Briscoe.

Ma il tentativo della Woolf di una sperimentazione conoscitiva affidata alla pittrice di *To the Lighthouse* fallisce. La visione di Lily non è un atto di conoscenza, ma soltanto di accettazione di quel simbolo della realtà che è Mrs. Ramsay; essa è quindi destituita di un autentico significato e come la gita al faro, compiuta troppo tardi, è quasi « un'appendice inutile », un tributo, non una soluzione. Il « nuovo sacerdozio » dell'arte non è capace di esprimere che « una dolce e vana menzogna ».

La tecnica narrativa di *To the Lighthouse* si « radicalizza » in *The Waves*: si accentua qui la vanificazione del reale e uno « svuotamento sistematico » trasforma i personaggi in mere voci, « un coro collettivo, impersonale e oggettivo, un recitativo a piú voci e al tempo stesso ad una sola voce, quasi a bocca chiusa ». Il silenzio nichilistico di Bernard che alla fine rinuncia all'arte e alla parola — « How much better is silence » — rivela per l'Amoruso il limite estremo di una « volontà di fuga totale dalla storia » costante nella Woolf.

La parabola ha raggiunto il suo culmine; di fronte al silenzio alla scrittrice non resta ora che una alternativa: il ritorno alla realtà oggettiva del mondo. Si spiega così quella che per molti critici è la strana « involuzione » finale del-



la Woolf, che sembra ripiegare su forme da lei stessa rese antiquate. Il recupero della storia di *The Years* è per Amoruso insieme logico e coraggioso: per la prima volta la scrittrice « non evade l'impegno, si porta nei termini e coi mezzi a lei consentiti per ragioni storiche e culturali, all'altezza dei tempi, all'altezza dei richiami della storia », rinunciando alla mistificazione di un « approach » estetico al reale, di cui accetta ora anche gli aspetti piú crudi di fronte ai quali aveva sempre recalcitrato.

Ma il ritorno ad una realtà oggettiva di *The Years* non rappresenta l'approdo finale, la soluzione: nell'ultima opera rimasta incompiuta, *Between the Acts*, tutto viene distrutto con amara ironia e irrisione e la vita, ridotta a illusoria apparenza teatrale, non ha « between the acts » altra spiegazione che la morte.

Il suicidio nella Ouse non è cosí che un atto « consequenziale », l'unica scelta esistenzialmente possibile.

L'interpretazione che Amoruso dà del problema woolfiano centrale è illuminante, ma in un certo senso l'analisi che ne deriva è tautologica. Essa propone in termini conflittuali, dalla prima reazione della Woolf al romanzo vittoriano fino all'ultima opera, *Between the Acts*, lo stesso problema, la cui evoluzione è scandita solo dal progressivo maturare della tecnica narrativa. Amoruso penetra nel laboratorio privato della scrittrice — significativa l'analisi dei brani piú sperimentali e meno noti di *Monday and Tuesday* e in particolare di *An Unwritten Novel* — con intensa curiosità critica, ma non si propone di esaminare quale visione l'artista cerchi invano di « inverare » nel reale. Egli non si chiede cioè se all'antinomia artista/realtà non corrisponda una parallela antinomia storica, causa non ultima del fallimento e del suicidio finale della Woolf.

Dalla tradizione arnoldiana di « sweetness and light », « beauty and intelligence » — che trova piú tardi riscontro nella filosofia bergsoniana — la scrittrice aveva ereditato una visione « relazionale » del reale che Marder, come vedremo, identifica con il concetto woolfiano di « androgynous mind ». Dal rapporto tra « sweetness-beauty » e « light-intelligence », cioè tra intuizione e intelletto, dipendeva l'armonia del reale: v'era dunque un possibile « ordine » nel quale la Woolf credeva. Ma il trionfo « tirannico » del solo intelletto nella civiltà occidentale, che la scrittrice teorizza e condanna nei suoi saggi, sembra culminare nella seconda guerra mondiale come in una emblematica oggettivazione concreta.

Sotto i bombardamenti di Londra ogni soluzione dell'antinomia centrale della storia si rivela per la Woolf definitivamente impossibile: né può piú bastare il silenzio dell'artista, la rinuncia alla parola delle pagine bianche del libro inviato alla Sackville-West. Il reale esplose dal suo interno in una furia di autodistruzione — si pensi ai presagi nel Septimus di *Mrs. Dalloway* e in « Time passes » di *To the Lighthouse* — e annienta, come la Woolf annota nel suo Diario, tutto il suo mondo. Anche se « at one remove » la scrittrice è partecipe del suo tempo: ed è da questa Woolf sensibile alla realtà storica che s'avvia il discorso di Herbert Marder.

Rispetto alla suggestiva analisi dell'Amoruso, la piú « prosaica » lettura in chiave sociologica di Marder si differenzia nettamente negli intenti. Affascinato dallo spirito anticonformista della Woolf — reso sottile e tagliente dalla consuetudine alla dissacrante discussione di Bloomsbury — lo studioso americano ne segue le ribellioni nei saggi e nei romanzi, mettendo in luce con un'ampia do-

cumentazione un vasto *background* culturale e politico.

La scrittrice, nota Marder, attacca fin dai primi scritti la struttura stessa della società vittoriana, denunciando i rapporti che regolano la famiglia, sua cellula costitutiva, il cui modello oppressivo e tirannico Stuart Mill, in *The Subjection of Women*, mostra riprodotto nello stato a tutti i livelli.

Ma al rapporto di soggezione nato secondo Stuart Mill da un predominio costituitosi con la forza e trasformatosi in istituto sociale secondo una legge storica tipica (ma non irreversibile), la Woolf sovrappone come abbiamo visto l'antinomia intuito/ragione, in cui l'intuito è femminile e la ragione maschile. Il rapporto tra i sessi diviene così centrale non soltanto come struttura di una determinata società ma come struttura dialettica della storia.

Ovviamente a Marder non interessa la validità « filosofica » di queste idee: al critico importa invece stabilire *in che modo* l'opera della scrittrice si ponga rispetto all'ideologia sottostante, nel tentativo di approfondire alcuni significati emblematici di più complessa interpretazione.

Analizzando i primi due romanzi Marder non esita a definirli come due interrogativi sul matrimonio, che affondano le radici in tutto l'humus culturale e familiare della Woolf: dal saggio giovanile sulla Mary Wollstonecraft fino a *The Years* egli riscontra costante la presenza di una precisa linea « femminista », più evidente peraltro nei saggi.

In *A Room of One's Own* la scrittrice teorizza l'idea della « mente androgina », fusione di ragione e intuizione, necessaria nell'arte come nella vita quotidiana; in *Three Guineas* tutta la storia del mondo occidentale appare impostata ancora sulla base di questo rapporto. Ma

non solo i saggi, certamente più espliciti, esprimono questo atteggiamento della Woolf.

In *Mrs. Dalloway*, in *To the Lighthouse* e in tutti i romanzi, fino a quell'attacco aperto e clamoroso alla famiglia vittoriana che è *The Years*, la scrittrice cerca di liberarsi, con linguaggio « decantato » per esigenze artistiche, dall'ossessione dell'immagine mitica e disumana di una donna angelo del focolare domestico, svuotata di ogni volontà e personalità autonome. Ridotta a mera funzione speculare dell'uomo questa donna, « possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size », diviene stimolo alla vitalità maschile, ma il suo corrispettivo finale è la violenza, che si annida tra i veli e i fiori della tipica iconografia vittoriana.

Tormentata da questo fantasma affascinante ma oppressivo — un fantasma che era anzitutto ricordo domestico — la scrittrice sente la necessità di « uccidere » questa immagine, come dichiara in *The Death of the Moth*: « The phantom was a woman... It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews. It was she who bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed her... She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish... In those days — the last of Queen Victoria — every house had its Angel ».

Il riflesso di queste idee nei romanzi della Woolf è per Marder costante pur nella complessa ambiguità della scrittrice: un'ambiguità che comunque non è uno schermo ma, come nota Erich Auerbach a proposito di *To the Lighthouse*, un adeguamento allo stato di fluida trasformazione del reale. In questa prospettiva la visione di Lily che completa il quadro

in *To the Lighthouse* è per il critico americano il momento della sintesi, il simbolo della « androgynous mind », cioè l'interpretazione del rapporto tra Mr. Ramsay e Mrs. Ramsay trasposto su un piano cosmico. Analogo valore ha la fantasia archetipale finale di Miss La Trobe che « rappresenta » i rapporti tra gli Oliver nell'ultimo romanzo, *Between the Acts*.

L'arco percorso da Marder lungo tutta l'opera della Woolf è ovviamente troppo ampio per trattarne qui più estesamente. L'insegnamento che ne scaturisce è riassunto dallo stesso critico americano nella introduzione: qui egli insiste, come già A.D. Moody, sull'impegno sociale della scrittrice, concludendo che « far from being a mere excrecence on her work, feminism [nel senso inteso da Marder] is essential to her conception of reality ».

Certamente una lettura della Woolf che prescindendo dal carattere di sperimentazione esistenziale così bene messo in luce da Amoruso è oggi impensabile: ma se è vero come diceva Eliot — « il grande Tom » di Bloomsbury — che l'artista deve avere un sistema filosofico, sia pure non originale né rigoroso e infine soggetto alle leggi del tempo, se cioè il rapporto tra l'opera d'arte e il substrato di idee dello scrittore è fondamentale, un'analisi come quella di Marder rappresenta un contributo significativo e può suggerire nuove prospettive. La sfida al lettore a ricercare « un'interpretazione sintetica » che Auerbach vede nell'ambiguo testo woolfiano appare arricchita di nuove possibilità.

Giuseppina Restivo

VLADIMIR MARKOV, *Russian Futurism: A History*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1968, pp. XI-467; *Manifesty i programmy*

*russskich futuristov*, mit einem Vorwort herausgegeben von Vladimir Markov, München, W. Verlag, 1967, pp. 182.

Vladimir Markov, studioso russo emigrato negli Stati Uniti, dove insegna lingue e letterature slave all'Università di Los Angeles, ha scritto la prima storia del futurismo russo. Il lavoro, che Markov aveva già anticipato nelle sue linee di fondo negli articoli *Mysli o russskom futurizme* (1954) e *The Province of Russian Futurism* (1964) e nel primo capitolo del volume *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov* (1962), si presenta come un ordinato regesto di eventi, libri, polemiche: « È mia intenzione includere ogni fatto significativo... ogni libro o articolo importante che ha il futurismo come oggetto... Voglio descrivere il futurismo nella maniera più esaustiva possibile » dichiara Markov nella prefazione. L'approccio volutamente empirico, l'acribia del catalogatore che ricostruisce la *tradizione futurista* (l'ossimoro non s'avverte più) « prendendo un libro da uno scaffale e uno da un altro e cercando di raccontarne il contenuto » è per Markov la condizione preliminare e necessaria per « potere poi studiare il futurismo nei suoi reali significati », emendato finalmente dei falsi storiografici e delle interpretazioni ideologiche soffocanti. Vedremo come la storia del futurismo di Markov sia assai meno neutrale di quanto egli prometta (ma quale ordinamento lo è?); seguiamo ora l'autore nella sua tassonomia della specie futurista.

Markov accoglie la nozione larga di futurismo che comprende oltre agli ego-futuristi e ai cubo-futuristi le esperienze di *Mezonin poezii*, di *Centrifuga* e di *41°*; il termine *ad quem* della storia di Markov è il 1917 (secondo l'autore la evoluzione postrivoluzionaria del futurismo è un fenomeno distinto), il termine

*a quo* è il 1910. Nell'aprile di quell'anno apparve a Pietroburgo la collettanea *Sadok sudej* (« Il vivaio dei giudici » o « La trappola per i giudici »; il titolo, costruito su di un bisticcio paronomastico, era volutamente anfibologico). I futuristi russi non furono mai d'accordo sul significato di questa pubblicazione che non conteneva manifesti o dichiarazioni programmatiche, ma solo testi poetici o prose di David e Nikolaj Burljuk, E. Guro, V. Kamenskij, V. Chlebnikov, E. Nizen, S. Mjasoedov e A. Gej. Secondo alcuni protagonisti (D. Burljuk e V. Kamenskij) *Sadok sudej* segna l'inizio del futurismo in Russia (anzi tale inizio andrebbe anticipato al 1909 perchè controversa è la stessa data di pubblicazione); secondo altri il futurismo russo comincia piú tardi: nell'inverno dell'11 per Livšic, non prima del '12 per Majakovskij e Kručënych. In un articolo del 1923 Majakovskij definiva *Sadok sudej* la « prima vampata impressionista » (... La vampata è stata gonfiata per 3 anni. L'hanno gonfiata in futurismo... » in *Za čto boretsja Lef?*). Markov accoglie il giudizio di Majakovskij: l'impressionismo è il primo stadio del futurismo russo, la sua malattia infantile. « L'elemento piú importante in una discussione preliminare è l'impressionismo. Alcuni poeti futuristi incominciarono la loro carriera artistica come pittori impressionisti: ciò che piú importa, parecchi di loro preferirono in un primo tempo applicare il termine impressionista alla loro produzione letteraria » (p. 3) scrive Markov ricordando come in quegli anni il termine indicasse un atteggiamento non mimetico nei confronti della realtà e l'aspirazione ad una arte « libera » e « nuova » che aveva i suoi modelli nelle esperienze della pittura tardo impressionista. In altre parole la ribellione ai modelli oratori, alla logica del

discorso letterario tradizionale trovò una sua prima espressione in Russia nell'estremo soggettivismo della percezione, nel frammentismo compositivo, nel gusto per lo scorcio, nelle rapide analogie, nell'impressione lirica, nell'infantilismo visivo. In questo ambito si collocano, secondo Markov, buona parte delle composizioni di *Sadok sudej*. Occorre a questo proposito rilevare le concordanze, trascurate da Markov, tra il futurismo russo e quelli francese e italiano: si parla infatti di impressionismo per il primo Apollinaire e nella tradizione critica italiana è ormai entrato nell'uso definire impressionista l'attività di alcuni artisti vociani (Soffici, ad esempio) che piú tardi aderirono al futurismo.

Un'origine del tutto indipendente dagli impressionisti di *Sadok sudej* ebbe il gruppo degli ego-futuristi che si raccolse a Pietroburgo attorno al poeta Igor Severjanin nell'ottobre dell'11 per pubblicare nel gennaio del 1912 un primo manifesto. L'ego-futurismo ebbe una vita breve e turbolenta, ricca di defezioni e di ridefinizioni programmatiche. Severjanin abbandonò il gruppo alla fine del '12; gli successe nella direzione Ignat'ev che tentò di dare all'ego-futurismo una fondazione filosofica. In un linguaggio profetico-aforistico egli rivelava che la scoperta della propria individualità e la lotta per realizzarla contro convenzioni e istituti è il modo per trasformare « lo schiavo in uomo ». I soli ad averne coscienza nella condizione della società borghese erano, secondo Ignat'ev, il poeta e l'uomo d'affari. L'ego-futurismo viene di solito considerato un movimento « effimero » e di « nessuna rilevanza artistica », un fatto di costume che la storia della poesia può benissimo trascurare. Lo stesso termine futurismo appare fuori luogo, una sorta di indebita, e incolta,

appropriazione di lessico straniero. « Tale giudizio », scrive Markov, « è vero solo in parte, il quadro reale è assai più complesso » (p. 61). Gli ego rivelano legami con la « tradizione del primo modernismo russo assai più chiari di quelli dei poeti di *Gileja* », inoltre « il nesso dell'ego-futurismo con la letteratura europea e con gli altri gruppi futuristi pone tutta la storia del futurismo russo in una prospettiva nuova » (p. 61). Sul piano della verità storica occorre anche rammentare che furono gli ego-futuristi a portare nella letteratura russa la parola *futurizm* (« termine carico di conseguenze ») e che per qualche tempo futurismo in Russia significò esclusivamente ego-futurismo (al punto che inizialmente i *gilejcy* vennero dalla critica assimilati agli ego-futuristi); *last but not least*, l'ego-futurismo servì da modello alla maggior parte delle imitazioni provinciali.

« Fare un bilancio dell'ego-futurismo » scrive Markov, dopo aver minuziosamente ricostruito l'attività del gruppo, « è difficile... Le sue componenti di fondo (la tematica urbana, la filosofia dell'individualismo, lo sperimentalismo linguistico) non si lasciano raccogliere in un tutto unitario » (p. 88). Manca loro l'idea della città come « natura artificiale » e l'individualismo si riduce ad alcuni truismi. « La base più convincente per accogliere le pretese degli ego-futuristi a fregiarsi dell'appellativo di futuristi » sembra a Markov « il loro desiderio di arricchire l'area della poesia russa con metodi radicali: .. neologismi, ampliamento della rima russa, esperimenti tipografici, tentativi di scrittura alogica » (p. 90).

Alcuni dei collaboratori di *Sadoķ sudej*, ai quali s'erano nel frattempo aggiunti Livišic, Kručënych e Majakovskij, pubblicarono a Mosca nel dicembre del

1912 l'almanacco *Poščečina obščestvenno-mu vķusu* che recava in apertura il manifesto dal titolo omonimo (il manifesto venne redatto nei mesi di novembre e dicembre da D. Burliuk, Kručënych e Majakovskij; sui contributi di Chlebnikov, il quarto firmatario, le fonti si contraddicono). I firmatari del manifesto si definivano *gilejcy* (da *Gileja*, mitica località della Tauride menzionata da Erodoto come luogo delle fatiche di Ercole); solo più tardi accettarono la denominazione, suggerita pare dal critico Čukovskij, di cubo-futuristi. Come scrive giustamente Markov, « i *gilejcy* sono il gruppo centrale del futurismo russo; essi diedero avvio alla storia del movimento, nel complesso produssero i poeti più grandi, le personalità più affascinanti e dominarono la scena letteraria nel modo più consistente » (pp. 276-77). Il gruppo si era formato nelle polemiche che avevano accompagnato le grandi mostre di pittura moderna in Russia negli anni 1911-12. Decisiva per tutti era stata la pittura cubista: scoprimmo, scriveva Livišic parafrasando una nota proposizione di Braque, che non l'oggetto ma « la relazione, l'interdipendenza funzionale degli elementi » era ciò che importava. In termini di retorica al simbolo e alla metafora si sostituiva la metonimia. Secondo Markov il cubo-futurismo non riuscì a darsi mai una fondazione teorica coerente; i manifesti erano pieni di contraddizioni, privi di un disegno unitario che raccogliesse e coordinasse le varie affermazioni. Questo del resto rifletteva il carattere non omogeneo del gruppo dove si trovavano a coesistere l'urbanismo di Majakovskij e l'arcaismo di Chlebnikov, l'iconoclastia di Kručënych e l'intimismo liricizzante della Guro, il neo-primitivismo di Kamenskij e il neo-classicismo di Livišic, ecc.

Nel cubo-futurismo Markov distingue tre « stadi di sviluppo »: l'impressionismo di cui abbiamo detto, il primitivismo e l'astrattismo verbale. Markov individua le fonti del primitivismo dei *gilejcy* (strettamente connesso con le coeve esperienze dei pittori Larionov, Malevič e Gončarova) nel folklore russo, nella preistoria slava e nell'infantilismo. Il primitivismo trovò la sua espressione piú alta e compiuta nei poemi di Chlebnikov, ma altri *gilejcy* furono attratti da temi e moduli stilistici arcaicizzanti. L'astrattismo verbale, l'aspetto del futurismo che il lavoro di Markov privilegia, ha il suo rappresentante piú coerente in Kručënych, questa singolare e « affascinante figura di scrittore » che, come nota giustamente Markov, « non ha ancora ricevuto il credito dovutogli » (p. 44). Kručënych fu, secondo Markov, il teorico del gruppo (« nonostante avesse meno cultura, fosse meno sofisticato e avesse meno talento di altri, egli divenne il vero teorico del movimento. Forse è a lui che il futurismo deve la sua vera identità », p. 200); assieme a Chlebnikov elaborò la teoria della *zaum'* (lingua transmentale o transrazionale). Nell'articolo *Novye puti slova* (1913), una delle esposizioni piú articolate delle teorie linguistiche del primo futurismo, Kručënych definiva la *zaum'* come « la lingua del futuro », una lingua « libera, transrazionale, universale » capace di restituire le « parti irrazionali, mistiche ed estetiche » dell'esperienza verbale. « Per la rappresentazione del nuovo e del futuro », scriveva nello stesso articolo, « sono necessarie parole del tutto nuove e una loro nuova combinazione »; e in polemica esplicita con i futuristi italiani « non sono i nuovi contenuti a determinare la novità della creazione », ma « il nuovo contenuto si avrà solo allorché si saranno raggiunti nuovi pro-

cedimenti espressivi ». Nel linguaggio dei cibernetici si potrebbe dire che per Kručënych la lingua è la griglia che consente, e condiziona, la nostra visione-concezione del mondo; è sufficiente modificarla per avere una nuova visione: « I nostri nuovi procedimenti insegnano una comprensione nuova del mondo che abbatte la misera costruzione di Platone, Kant e altri idealisti... » (Cfr.: *Manifesty i programmy* ecc. pp. 64-72). Mentre Kručënych si rivolgeva prevalentemente, anche se non esclusivamente, agli aspetti significanti del linguaggio (fonici o grafici) Chlebnikov accentrava la sua attenzione sui significati; egli voleva emendare il linguaggio delle concrezioni ideologiche (scientifiche, culturali, ecc.), « ottenere i significati originari e su tale base costruire un linguaggio universale » assolutamente trasparente, fondato cioè su una relazione analogica fra significato e significante (sulle teorie di Chlebnikov si veda il recente e acuto lavoro di T. Todorov *Le nombre, la lettre, le mot*, in « Poétique », 1970, n. 1).

L'*annus mirabilis* di « Gileja » fu il 1913, col 1914 comincia, secondo Markov, il declino; anche se le raccolte cubo-futuriste del '14 « sono altrettanti eventi nella storia della poesia russa », l'invenzione teorica ristagna ed esplodono i contrasti fra l'ala urbano-cubista (D. Burljuk e Majakovskij) e la componente primitivista tanto da provocare l'allontanamento definitivo dal gruppo di Livšic e l'aristocratico appartarsi di Chlebnikov.

Il futurismo russo non si riduce alla dicotomia di ego- e cubo-futurismo. Trascurando le imitazioni-emanazioni di queste correnti, esistono altri due gruppi che ebbero una propria autonomia e una propria storia originale: *Mezonin poezii* e *Centrifuga*. « Mezzanino della poesia » trascorse come una meteora nella storia

del futurismo russo; sorto nella tarda estate del '13 al termine dello stesso anno era finito. Alleato agli ego-futuristi, senza tuttavia dividerne le premesse « filosofiche », si distinse per l'orientamento europeizzante e per una concezione moderata, esclusivamente letteraria del futurismo: esteti piú che ribelli, intesero l'esperienza futurista come rinnovamento dei procedimenti (verso libero, rima insolita, neologismi) e dei temi poetici (le macchine, la città, i grattacieli, ecc.). Leader del movimento era Šeršenevič « il solo dei futuristi russi » che riconobbe il magistero di Marinetti (del quale tradusse nel '14 i manifesti, e nel '16 *Mafarka le futuriste* e *La bataille de Tripoli*) e che « cercò di creare una versione russa sulla stessa linea » (p. 109). Piú ricca e complessa la storia di « Centrifuga ». Il gruppo moscovita esordì nel 1914 e continuò a pubblicare, sia pure sporadicamente, sino al 1922. Sorta per iniziativa di Bobrov, Pasternak e Aseev da una scissione della confraternita riliana di *Liriķa*, « Centrifuga » sotto-linea, secondo Markov, la continuità fra la tradizione simbolista e il futurismo. All'interno del futurismo ebbe un atteggiamento eclettico: alleata dapprima agli ego-futuristi e in violenta polemica con i *gilejcy*, tentò piú tardi di raccogliere attorno a sé i transfughi degli altri raggruppamenti presentandosi come una sorta di zona franca del futurismo in cui coesistevano la nozione di Bobrov del « movimento lirico » come « *formanta* » della poesia, lo sperimentalismo linguistico e l'indirizzo arcaicizzante di Aseev, Božidar e Petnikov, i tentativi di una scrittura poetica mimetica della pittura cubista di Aksënov, ecc.

Rimane da menzionare il gruppo 41° fondato da Kručënych, Terent'ev e Zdanëvič a Tiflis negli ultimi mesi del 1917

e attivo sino al 1920. Anche se cronologicamente un *hors-d'oeuvre* (la maggior parte delle pubblicazioni del gruppo è del 1919) il 41° appare a Markov l'acme dell'esperienza futurista, « il punto finale dell'inesorabile linea di sviluppo del futurismo russo che dall'impressionismo, attraverso il primitivismo, porta all'astrattismo... La cristallizzazione piú limpida degli elementi avanguardistici del futurismo » (p. 336). Il gruppo 41° svolse infatti con coerenza e fino alle conseguenze estreme di una scrittura fortuita, alogica, combinatoria la linea verbo-abstracta di « Gileja ».

Due eventi concorsero alla disintegrazione del futurismo russo, secondo Markov: il suicidio di Ignat'ev nel gennaio del 1914 e l'arrivo di Marinetti in Russia circa negli stessi giorni. Se la morte di Ignat'ev segna la fine dell'ego-futurismo, le polemiche che accompagnarono e seguirono la visita di Marinetti provocarono la frattura del gruppo cubo-futurista che « non solo scoprì quanto fosse diverso dal futurismo italiano, ma quanto essi stessi fossero diversi gli uni dagli altri » (p. 157). (Alle varie testimonianze su questo viaggio si aggiunge era quella di Marinetti stesso pubblicata in *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Milano, Mondadori, 1969, alle pp. 296-317. In una nota al volume De Maria, che ha curato l'edizione dell'inedito marinettiano, scioglie la dibattuta questione dei viaggi in Russia di Marinetti mostrando come il fantomatico viaggio del '10 sia sorto dall'errata interpretazione di alcuni passi di Marinetti, cfr.: *cit.* p. 343). La guerra privando i futuristi dell'attenzione del pubblico, disperdendoli, obbligandoli a « ibride e innaturali alleanze », compì il processo di dissoluzione.

La storia del futurismo di Markov ha il merito di avere raccolto e ordinato una grande quantità di materiali, alcuni quasi inaccessibili, fatto emergere coincidenze e rivelato nessi inediti, richiamato all'attenzione momenti e figure solitamente trascurati (pensiamo in particolare alla gestione Ignat'ev dell'ego-futurismo, al gruppo 41<sup>o</sup>, all'attività perivoluzionaria di Šeršenevič, all'opera di Zdanevič, Terent'ev, Petnikov, Gnedov, Aksënov); ma anche il limite di aver vanificato l'oggetto del suo studio. Il termine futurismo appare una generica etichetta che ricopre un insieme di eterogenei (usando le categorie di Markov, « impressionismo, espressionismo, neoprimittivismo, astrattismo, costruttivismo, dandismo, teosofia, ecc. », p. 384); il solo elemento comune ai vari gruppi, e all'interno dei gruppi ai singoli protagonisti, è l'aspirazione ad una poesia che « abbia nella parola il suo vero protagonista » (« in tutto questo apparente disordine v'era una direzione... la poesia si muoveva, sia pur lentamente, verso la *parola pura*. Tale annaspante movimento verso l'*ideale* si può osservare in tutti i gruppi, anche se solo Chlebnikov e Kručënych con i suoi occasionali compagni di 41<sup>o</sup> giunsero vicino a realizzarlo », pp. 384-85). In tal modo Markov cade nel peccato non veniale di chi dopo aver dissolto il carattere unitario degli eventi nella loro processualità crede di ritrovarlo in una presunta teleologia, scambiando il punto finale per il naturale senso di tutto il processo. La teleologia che Markov assegna al futurismo russo, che si realizzerebbe nei successivi « stadi di sviluppo » dell'impressionismo, primitivismo, astrattismo (tale schema si riferisce in particolare al cubo-futurismo, ma « questa evoluzione può essere osservata, benché non così chiaramente, anche negli altri gruppi », p. 382), dipende in real-

tà dal termine *ad quem* che egli ha scelto e dal significato restrittivo e inesatto che egli dà alle teorie linguistiche cubo-futuriste. I futuristi russi, ad eccezione di Livšic, riconobbero nella sequenza che da *Poščëčina obščestvennomu vkusu* conduce a *Novyj Lef* (attraverso l'esperienza dei *komfuty*, del *Lef*, della *Maf*, ecc.) una serie unitaria di fatti, tanto che Kručënych poteva scrivere nel 1928, e non paradossalmente a nostra opinione, che il *Lef* nasce col manifesto del '12 (Cfr.: *Žizn' i smert' Lefa*, in *Govorjaščee kino*, Moskva, 1928). Tagliare la sequenza al '17 con la giustificazione che « questa storia non va oltre la rivoluzione... perché il futurismo ha un inizio e una fine entro tale ambito » (p. X), vuol dire assumere solo alcuni aspetti della teoresi e della pratica artistica futurista, falsandone il significato, come appare con evidenza nelle ricerche linguistiche dei futuristi, intese da Markov come aspirazione a una poesia pura. Lo sperimentalismo linguistico dei *gilejcy* non aveva per solo fine il rinnovamento del lessico e dei procedimenti poetici, ma piú in generale tendeva alla creazione di una nuova lingua della comunicazione (« ... nella lingua transmentale dei futuristi abbiamo non un nuovo procedimento poetico formale, ma l'apparizione... di un nuovo dialetto sociale », scriveva Kručënych in *Fonetika Teatra*, Moskva, 1925). Nella coazione a ripetere il parlante ha dimenticato il carattere convenzionale del segno e scambia la lingua per la natura, e quindi le insidie ideologiche celate nella lingua come fatti della natura umana. Rivelare da una parte il carattere convenzionale del linguaggio attraverso la manipolazione linguistica, dall'altra creare una lingua nuova, vergine, liberata dalle incrostazioni storico-culturali, questo il programma linguistico dei cubo-futuristi



che li porterà a identificare la *zaum'*, cioè la lingua astratta dalla referenzialità, adattabile a qualsiasi contenuto, con la lingua della rivoluzione.

Occorre infine osservare che le categorie di impressionismo, primitivismo, astrattismo che Markov traspone un po' troppo metaforicamente dalla pittura alla

letteratura, sono logicamente non coerenti fra di loro, e, piú grave, inadeguate all'oggetto che intendono descrivere: D. Burljuk, Livšic e Maiakovskij non rientrano in nessuna delle tre. Un po' troppi casi aberranti su meno di una decina!

*Marzio Marzaduri*

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

JEAN CAZEMAJOU, *Stephen Crane*, Minnesota Pamphlets on American Writers, n. 76, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1969, pp. 47. Un agile e articolato profilo dello scrittore americano (1871-1900), che dopo averne brevemente delineato le esperienze formative e di vita, analizza le sue tendenze realistiche, la « struttura ironica » di *The Red Badge of Courage* e di alcuni racconti, nonché il suo contributo poetico. Acute osservazioni sullo stile di « transizione » presente in Crane e sulla sua modernità; meno convincenti alcune insistenze sull'*imagery* religiosa dello scrittore, un'utile bibliografia alla conclusione.

S.P.

J.-M. SANTRAUD et J. CAZEMAJOU, *Stephen Crane: Maggie, A Girl of the Streets; The Red Badge of Courage*, présentation par Maurice Gonnaud, Paris, Librairie Armand Colin, 1969, pp. 273 (collection U/2). Questa analisi critico-didattica di due fra le opere maggiori di Crane (*Maggie* è analizzata da J.M. Santraud, *The Red Badge* da J. Cazemajou) è un modello di chiarezza e di completezza, offrendo un'utilissima guida allo studio dello scrittore. La presentazione di M. Gonnaud è seguito da una Bibliografia generale, e ciascuno dei capitoli è corredato da una Bibliografia specifica. Nei due saggi, l'analisi prende le mosse da una « prise de vue », per poi soffermarsi, nell'ordine, sui seguenti aspetti delle due opere: composizione, fonti di edizioni; struttura; stile e linguaggio; personaggi ed elementi costitutivi; motivi tematici; interpretazioni; fortuna dell'opera - attuando così una sorta di circolarità dell'indagine, dalla visione generale ai particolari, e dalla somma di questi all'interpretazione globale. Tale modello di analisi sembra rivestire particolare importanza per corsi « seminariali ». - Nella stessa collana, è da segnalare anche il volume, analogo per impostazione e per felicità di risultati critici, dedicato da B. POLI, A. LE VOT, G. et M. FABRE a *Francis Scott Fitzgerald: The Great Gatsby, Tender is the Night* (1969, pp. 363).

S.P.

ARMANDO URIBE ARCE, *Pound*, Santiago de Chile, Prensas de la Editorial Universitaria, 1963, pp. 145 (« El Espejo de Papel », Cuadernos del Centro de Investigaciones de Literatura Comparada, Universidad de Chile). Un agile volumetto: nella prima parte testimonianza dell'appassionato incontro letterario dell'autore con l'opera di Pound, tramite la sua familiarità con la cultura e l'ambiente letterario italiani, seguita da un'analisi della vita e dell'opera del poeta americano, e da un'ampia antologia delle sue poesie in traduzione spagnola. « Privilegiato », sia nell'apprezzamento critico sia fra le traduzioni, il poemetto *Homage to Sextus Propertius*. Nella stessa collana, va ricordato, Armando Uribe Arce è autore di un analogo volumetto su Montale: *Una Experiencia de la Poesía: Eugenio Montale*.

S.P.

JORGE GUILLEN, *En torno a Gabriel Miró*, Madrid, 1969, pp. 151. Che Jorge Guillén, a più di quarant'anni di distanza, pubblici le poche lettere superstiti di Miró a lui e di lui a Miró non sorprende, e tuttavia ha il valore di una conferma della speciale relazione tra i due: agli inizi del 1925 Guillén proclama la prosa di Miró « la cima más alta de la Poesía española de hoy »; nel 1969 egli trascrive tali parole. Forse ancor più importanti delle stesse lettere sono 1 pagine (*Amistad y correspondencia*) scritte da Guillén per chiarirle. A Miró non piaceva che lo considerassero poeta, perché vedeva in tale qualifica, implicita, la negazione della sua qualità di romanziere. Egli distrusse molte pagine de *El obispo leproso*, per rabbia, perché l'editore giudicò troppo lunga l'opera e non la volle pubblicare. Disse di un amico: « Es un hombre muy íntimo »; non intimo di qualcuno, ma intimo nella sua sostanza, spiega Guillén.

La commissione che nel 1927 diede a Dámaso Alonso il premio nazionale di letteratura per *La lengua poética de Góngora* fu scelta da Miró, e comprendeva Guillén, Salinas e Sáinz Rodríguez (raramente una commissione così « prefabbricata » avrà così indovinato); ma il rapporto con Góngora, afferma Guillén, era marginale; anzi egli protesta contro il « rótulo equivocado » di « gongorinos » (non protesta invece per il termine « generación »). Era amico di Miró e di Guillén Juan Chabás, che nel 1925 era a Genova: « estampaba el encendido corazón en la boca de las genovesas », scriveva Miró, Chabás: una figura suggestiva, utilmente riesumabile.

F.M.

**SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI  
DEGLI «ANNALI DI CA' FOSCARI»**

Per l'acquisto dei numeri precedenti rivolgersi all'Amministrazione, via Tadino 29, Milano.  
Ogni numero precedente, L. 3.500.

M. L. ARCANGELI MARENZI, <i>La parola</i> di Max Jacob . . . . .	pag. 9
P. BROCKMEIER, <i>La Storia della poesia e della retorica francese di Friedrich Bouterwek e la sua polemica contro i critici francesi del Settecento</i> . . . . .	» 21
U. CAMPAGNOLO, <i>L'innesto dell'esistenzialismo sul marxismo: Appunti di una lettura della <i>Question de méthode</i> di J. P. Sartre</i> . . . . .	» 41
O. HESTERMANN, <i>Der unbekannte Brecht: Brecht als Erzähler</i> . . . . .	» 51
F. MEREGALLI, <i>Antonio Machado e Gregorio Marañón</i> . . . . .	» 59
L. MITTNER, <i>L'amicizia e l'amore nella letteratura tedesca del Settecento</i> . . . . .	» 79
C. ROMERO MUÑOZ, <i>Un cuento de Unamuno</i> . . . . .	» 109

**RECENSIONI.** — C. BAUDELAIRE, *Critique littéraire et musicale*, texte établi et présenté par C. Pichois (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 131 - R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 132 - M. GOTH, *Franz Kafka et les lettres françaises* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 133 - A. ROBBERILLET, *Les Gommages, Le voyeur, La jalousie, Dans le labyrinthe* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 133 - J. SAREIL, *Anatole France et Voltaire* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 135 - VERCORS, *Sylva* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 136 - D. ALONSO, *Dos españoles del siglo de oro* (B. Cinti). Pag. 136 - M. CRIADO DEL VAL, *Teoría de Castilla la Nueva* (B. Cinti). Pag. 139 - C. A. CAPARROSO, *Dos ciclos de lirismo colombiano*: R. MAYA, *Los orígenes del modernismo en Colombia* (G. B. De Cesare). Pag. 146 - R. PINILLA, *Las ciegas hormigas* (M. T. Rossi). Pag. 149. Riassunto in italiano degli scritti pubblicati in lingua straniera . . . . pag. 152

**REPERTORIO BIBLIOGRAFICO** degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1960, a cura di Teresa Maria Rossi - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 155 - Repertorio alfabetico. 157 - Indice dei soggetti. 197) . . . . . pag. 153

## 1963

M. L. ARCANGELI MARENZI, <i>La parola</i> di Gérard de Nerval . . . . .	pag. 9
P. BROCKMEIER, La genesi del pensiero di Albert Camus . . . . .	» 27
E. CACCIA, Il linguaggio dei « Malavoglia » tra storia e poesia . . . . .	» 39
U. CAMPAGNOLO, La filosofia come... filosofia . . . . .	» 69
E. DEL COL, Il <i>nouveau roman</i> . . . . .	» 79
A. M. GALLINA, Juan Ramón Jiménez petrarchista . . . . .	» 101
M. NALLINO, Venezia in antichi scrittori arabi . . . . .	» 111
R. PIZZINATO, Il realismo lirico di Bunin . . . . .	» 121
S. POLACCO CECCHINEL, Il concetto di previsione nel pensiero di Benedetto Croce . . . . .	» 127
V. SOLA PINTO, William Blake, poet, painter and visionary . . . . .	» 137
A. URIBE ARCE, Panorama personal de la actual literatura en Chile . . . . .	» 155

*RECENSIONI.* — R. M. ALBERÈS, *Histoire du roman moderne* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 165 - A. BOSQUET, *Verbe et vertige* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 169 - G. POULET, *Les métamorphoses du cercle* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 172 - *Configuration critique de Albert Camus: Camus devant la critique anglo-saxonne* (W. Rupolo). Pag. 175 - J. GUILLÉN, *Lenguaje y poesía* (F. Meregalli). Pag. 177 - ANDERSON IMBERT-FLORIT, *Literatura hispano-americana* (F. Meregalli). Pag. 180 - J. MARTÍ, *Versos selección y notas de E. Florit* (G. Meo Zilio). Pag. 181 - E. DE NORA, *La novela española contemporánea* (C. Romero). Pag. 184 - *Anuário da Literatura brasileira 1960 e 1961* (T. M. Rossi). Pag. 203.

Riassunto in italiano degli scritti pubblicati in lingua straniera . . . . .	pag. 209
<i>Pubblicazioni ricevute</i> . . . . .	» 211

*REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1961, a cura di Teresa Maria Rossi - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 215 - Repertorio alfabetico. 217 - Indice dei soggetti. 249) . . . . .* pag. 213

E. ANAGNINE, Alcuni aspetti della civiltà italiana del Quattrocento	pag. 9
E. CACCIA, Le varianti de « La Locandiera » . . . . . »	21
U. CAMPAGNOLO, Cristianesimo e Umanesimo . . . . . »	33
S. CASTRO, Il tempo presente della letteratura brasiliana . . . »	45
D. CAVAIÓN, Note sul teatro di Čechov . . . . . »	57
B. CINTI, Erasmismo e idee letterarie in Cristóbal de Castillejo . »	65
F. COLETTI, Nascita del D'Annunzio francese - I « Sonnets cisalpins » . . . . . »	81
G. MASTRANGELO LATINI, Sul « Diccionario crítico etimológico » di Joan Corominas . . . . . »	97
C. A. NALLINO, Dell'utilità degli studi arabi . . . . . »	103
S. PEROSA, Stephen Crane fra naturalismo e impressionismo . . »	119

*RECENSIONI.* — C. J. WEBER, *Dearest Emmie. Th. Hardy's Letters to His First Wife*; C. J. WEBER, *Hardy's Love Poems* (B. Cellini). Pag. 145 - *Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*; Herausgegeben und eingeleitet von W. KRAUSS (P. Brockmeier). Pag. 147 - G. MAY, *Le dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 154 - P. H. SIMON, *Le domaine héroïque des lettres françaises (X-XIX siècles)* (B. Pieresca). Pag. 155 - J. BLOCH MICHEL, *Le présent de l'indicatif, essai sur le nouveau roman* (W. Rupolo). Pag. 158 - *Configuration critique d'Albert Camus: Camus devant la critique de langue allemande* (W. Rupolo). Pag. 160 - L. EMERY, *Joseph Malègue, romancier inactuel* (W. Rupolo). Pag. 161 - I. J. BARRERA, *Historia de la literatura ecuatoriana* (G. B. De Cesare). Pag. 163 - A. J. SARAIVA, *Para a história da cultura em Portugal* (F. Meregalli). Pag. 165.

*REPERTORIO BIBLIOGRAFICO* degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1962, a cura di Marina Astrologo - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 175 - Repertorio alfabetico. 177 - Indice dei soggetti. 241) . . . . . pag. 173



## 1965

M. L. ARCANGELI MARENZI, La parola di René Char . . . . .	pag. 9
B. CELLINI, La personalità di Shakespeare . . . . .	» 29
U. CAMPAGNOLO, Risposta marxista all'interrogativo sul senso della vita . . . . .	» 41
G. CROSATO ARNALDI, Il taccuino di viaggio di Afanasij Nikitin . . . . .	» 57
R. MAMOLI, Otto racconti inediti di William Faulkner . . . . .	» 65
F. MEREGALLI, Da Clarín a Unamuno . . . . .	» 77
S. MOLINARI, La « novità » di Jurij Kazakov . . . . .	» 87
S. PEROSA, Postilla all'inizio di « The Waste Land » . . . . .	» 99
B. PIERESCA, La nobiltà francese del primo Seicento vista da alcuni autori dell'epoca . . . . .	» 107
V. STRIKA, Due novelle di Maḥmūd Taymūr ( <i>Pia elemosina</i> , pag. 135 - <i>La figlia di Iside</i> , pag. 142) . . . . .	» 127

**RECENSIONI.** — C. GOLDONI, *Les Rustres, Théodore le grondeur* (E. Caccia). Pag. 149 - E. KUSHNER, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 152 - P. TEILHARD DE CHARDIN, *Genèse d'une pensée - Lettres 1914-19* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 155 - J. DUBOIS, *Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle* (W. Rupolo). Pag. 158 - J. RICHER, *Nerval, expérience et création* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 160 - C. HERNÁNDEZ DE MENDOZA, *Introducción a la Estilística* (G. B. de Cesare). Pag. 165 - W. BEINHAEUER, *El Español Coloquial* (T. M. Rossi). Pag. 167.

*Ricordo di Eugenio Anagnine* (G. Longo) . . . . . pag. 171

**REPERTORIO BIBLIOGRAFICO** degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1963, a cura di Marina Astrologo e Maria Camilla Bianchini - (*Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate*. 177. - *Repertorio alfabetico*. 179 - *Indice dei soggetti*. 231) . . . . . pag. 175

**REPERTORIO BIBLIOGRAFICO** degli scritti riguardanti le letterature di lingua spagnola pubblicati in Italia dal 1941 al 1959, a cura di Gabriella Milanese - (*Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate*. 239 - *Repertorio alfabetico*. 241 - *Indice dei soggetti*. 273) . . . . . pag. 237

**SOMMARI** dei numeri precedenti degli « *Annali di Ca' Foscari* » . . . . . pag. 277

E. CARAMASCHI, Flaubert et l'actuel . . . . .	pag. 9
G. B. DE CESARE, Alfonso Reyes « Americanista » . . . . .	» 29
S. LEONE, Konstantin Michajlovič Fofanov, poeta . . . . .	» 49
L. P. MISHRA, Il concetto di religione e moralità nei primi romanzi hindi . . . . .	» 57
S. PEROSA, Riproposta dei « metafisici » . . . . .	» 65
M. PILLON, E. A. Boratynskij . . . . .	» 81
M. PINNA, Influenze della lirica di Quevedo nella tematica di <i>Ciro di Pers</i> . . . . .	» 105
A. RIGHETTI, Le due versioni spenseriane della canzone CCCXXIII del Petrarca . . . . .	» 115
V. STRIKA, Problemi femminili attuali in commedie di Tawfiq Al-Hakīm . . . . .	» 123

*RECENSIONI.* — G. MACCHIA, *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi* (B. Pierresca). Pag. 137 - N. WRIGHT, *American Novelists in Italy* (R. Mamoli). Pag. 140 - G. DE TORRE, *La difícil universalidad española* (B. Cinti). Pag. 143 - A. COUTINHO, *Introdução à literatura no Brasil* (S. Castro). Pag. 146.

*Ricordo di Benvenuto Cellini* (S. Baldi). Bibliografia di B. Cellini . . . pag. 149

*Pubblicazioni ricevute* . . . . . » 153

*REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1964, compilato, con il contributo del C.N.R., da Maria Camilla Bianchini - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 159 - Repertorio alfabetico. 161 - Indice dei soggetti. 225) . . . pag. 157*

*SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari » . . . » 233*

## 1967

E. BERNARDI, Max Frisch e il romanzo-diario . . . . .	pag. 7
E. CARAMASCHI, Balzac tra Romanticismo e Realismo . . . . .	» 41
S. CECCHINEL, L'uomo e il robot . . . . .	» 67
S. CRO, Jorge Luis Borges e Miguel de Unamuno . . . . .	» 81
R. GIUSTI, Orientamenti liberali del giornalismo lombardo-veneto intorno alla metà del XIX secolo . . . . .	» 91
S. MOLINARI, Per un'analisi stilistica della prosa di Anton Čechov: « Perepoloch » . . . . .	» 99
C. PONTEDERA, Poetica e poesia nell'« Apology for Poetry » di Sir Philip Sidney . . . . .	» 125

NOTE. — B. CINTI, *A proposito del « Centón epistolario »*. Pag. 149 - B. PIERESCA, *« Les caquets de l'accouchée » (1623)*. Pag. 152.

RECENSIONI. — T. DE AZCONA, *Isabel la Católica* (M. C. Bianchini). Pag. 157 - C. CONDE, *Once grandes poetisas américohispanas* (B. Cinti). Pag. 159 - R. PÉREZ DE AYALA, *Ante Azorín* (F. Meregalli). Pag. 161 - PH. SIDNEY, *Astrophil and Stella* (E. Paganelli). Pag. 162 - R. FASANARI, *Le riforme napoleoniche a Verona* (G. Paladini). Pag. 164 - F. RUFFINI, *La libertà religiosa. Storia dell'idea* (G. Paladini). Pag. 166 - E. CABALLERO CALDERÓN, *El buen salvaje*; J. TORBADO, *Las corrupciones*; J. MARSE, *Ultimas tardes con Teresa* (T. M. Rossi). Pag. 168.

*Ricordo di Mario Marazzan* (M. SANSONE). Pag. 183 - Nota biografica di M. Marazzan. Pag. 204 - Bibliografia di M. Marazzan a cura di E. Caccia. Pag. 205.

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1965, compilato, con il contributo del C.N.A., da Maria Camilla Bianchini - (*Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate*. 213 - *Repertorio alfabetico*. 215 - *Indice dei soggetti*. 267) . . . pag. 211

SOMMARI dei numeri precedenti degli « *Annali di Ca' Foscari* » . . . » 273

E. BERNARDI, Friedrich Dürrenmatt: dal grottesco alla drammaturgia del caso . . . . .	pag. 1
B. CINTI, Influenza di M. Hernández nella lirica spagnola . . . . .	» 71
G. GIRAUDO, Il Congresso di Vienna in una recente interpretazione . . . . .	» 96
F. MUSARRA, L'imitazione umanistica nel rinascimento europeo . . . . .	» 108
L. OMACINI, <i>De l'Allemagne</i> d'après la correspondance de Madame de Staël . . . . .	» 140
A. TREVISAN, « Littérature, mon beau souci... » Note su Giraudoux critico letterario . . . . .	» 170

RECENSIONI. — A. AMORÓS, *Introducción a la novela contemporánea* (G. De Cesare). Pag. 184 - G. VICENTE, *Comédia de Rubena* (D. Ferro). Pag. 188 - M. PERNIOLA, *Il metaromanzo*; W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*; M. FORNI MIZZAU, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo* (A. Righetti). Pag. 190 - B. JONSON, *Masques* (A. R. Scrittori). Pag. 194 - M. HASTINGS, *Lee Harvey Oswald* (B. Volpe). Pag. 199.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE. Pag. 204.

SOMMARI dei numeri precedenti degli « *Annali di Ca' Foscari* ». Pag. 207

E. CARAMASCHI, A propos de la bataille réaliste et de l'impressionnisme des Goncourt . . . . .	pag.	1
U. MURSIA, La fortuna di Joseph Conrad in Italia - Inventario al 1968 . . . . .	»	71
S. PEROSA, C.S. Lewis e l'apologia del Medioevo . . . . .	»	91
<i>RASSEGNE.</i> — G. PALADINI, <i>Superamento dei miti nella storiografia della guerra 1915-18</i> . . . . .	pag.	115
<i>RECENSIONI.</i> — S. BUENO, <i>Aproximación a la literatura hispanoamericana</i> (G. De Cesare). Pag. 121 - B. TYREE OSIEK, <i>José Asunción Silva (Estudio estilístico de su poesía)</i> (G. De Cesare). Pag. 122 - F. LOPES, <i>Crónica de D. Pedro</i> (D. Ferro). Pag. 124 - A. MACHADO, <i>Prose</i> (F. Meregalli). Pag. 125.		
<i>REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1966, compilato, con il contributo del C.N.R., da Maria Camilla Bianchini - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate e corrispondenti sigle. 133 - Repertorio alfabetico. 135 - Indice dei soggetti. 173).</i> . . . . .		
		pag. 131
<i>SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari »</i> . . . . .		» 179

M. L. ARCANGELI MARENZI, Aspetti del romanzo francese tra il 1914 e il 1940 . . . . .	pag. 1
M. MARZADURI, Lista delle frequenze e indice alfabetico del lessico di O.E. Mandel'stam in КАМЕНЬ [Pietra] . . . . .	» 18
G. MIGLIORI, Edmund Tilney, prosatore elisabettiano . . . . .	» 68
G. PALADINI, Ideali e ideologie del Risorgimento nella Resistenza italiana . . . . .	» 91
B. ROSADA, « ... Egli occhi in prima generan l'amore » (Osservazioni sulle origini e sulla tradizione di un <i>topos</i> ) . . . . .	» 107
 <i>NOTE.</i> — R. BATTISTONI, <i>Interview avec Jean Giono</i> , pag. 112 - M. GIOVANNINI, <i>Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa</i> , pag. 115.	
 <i>RECENSIONI.</i> — S. COMES, <i>Capitoli dannunziani</i> (E. Caccia). Pag. 120 - CARVAJAL, <i>Poesie</i> (D. Ferro). Pag. 126 - E. MORENO BAEZ, <i>Reflexiones sobre el Quijote</i> (F. Merz-galli). Pag. 128 - G. DEGO, <i>Moravia</i> ; D. HEINEY, <i>Three Italian Novelists. Moravia, Pavese, Vittorini</i> (A. Righetti). Pag. 131.	
<i>Pubblicazioni ricevute</i> . . . . .	pag. 138
<i>SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari »</i> . . . . .	» 141

M. BATTILANA, Edgar Allan Poe nostro contemporaneo . . .	pag. 1
J.G. FUCILLA, Semantic Meanings of <i>Cielo</i> in Spanish Golden Age Drama . . . . .	» 12
R. GIUSTI, Recenti pubblicazioni sul problema italiano alla metà del secolo scorso . . . . .	» 41
F. MEREGALLI, Manuel Azaña . . . . .	» 79

*RECENSIONI.* — M. CARROUGE, *L'avventura mistica della letteratura* (M.L. Arcangeli Marenzi). Pag. 129 - H. MARCUSE, *Saggio sulla liberazione* (S. Cecchinel). Pag. 133 - M. MATERASSI, *I romanzi di Faulkner* (R. Mamoli Zorzi). Pag. 138 - P. MELOGRANI, *Storia politica della grande guerra 1915-1918* (G. Paladini). Pag. 142 - G. ROCHAT, *L'esercito italiano da Vittorio Veneto a Mussolini (1919-1925)* (G. Paladini). Pag. 145 - G. RUMI, *Alle origini della politica estera fascista (1918-1923)* (G. Paladini). Pag. 148.

*REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1967, compilato, con il contributo del C.N.R. da Maria Camilla Bianchini e G.B. De Cesare - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate e corrispondenti sigle. 153 - Repertorio alfabetico. 155 - Indice dei soggetti. 203)* . . . . . pag. 151

*SOMMARI dei numeri precedenti degli «Annali di Ca' Foscari».* . . » 211

**EDIZIONI MURSIA**  
**ESTRATTO DAL CATALOGO**



## BIBLIOTECA DI CLASSICI STRANIERI

*Volume in 16° (13 × 20) stampati su carta vergata fabbricata appositamente, in broccatura.*

Questa collana si propone di realizzare qualcosa di nuovo e di utile in un campo già ampiamente sfruttato. Ogni letteratura costituisce una sezione, diretta da un docente di chiara fama; la scelta dei collaboratori è fatta in modo da integrare le più varie esigenze non solo nel campo dell'insegnamento ma anche in quello della cultura extra-scolastica.

La lettura è agevolata da un accurato commento linguistico; in più un'informatissima bibliografia offre i mezzi per estendere la conoscenza dell'autore e della sua opera.

★ *I testi contrassegnati dall'asterisco sono di nostra esclusiva per l'Italia.*

### SEZIONE INGLESE E AMERICANA

Diretta da Elio Chinol

- |  |   |
|--|---|
| G. CHAUCER<br><i>Troilus and Criseyde</i><br>A cura di A. GUIDI.               | ★ TH. HARDY<br><i>Life's Little Ironies</i><br>A cura di R. LO SCHIAVO. |
| ★ J. CONRAD<br><i>Typhoon</i><br>A cura di U. MURSIA.                          | ★ W. IRVING<br><i>Sketches and Tales</i><br>A cura di S. PEROSA.        |
| ★ J. CONRAD<br><i>The Sisters</i><br>A cura di U. MURSIA                       | J. KEATS<br><i>Selected Poems</i><br>A cura di A. GUIDI.                |
| CH. DICKENS<br><i>Sketches by Boz</i><br>A cura di F. ROTA.                    | ★ R. KIPLING<br><i>Just So Stories</i><br>A cura di P. DE LOGU.         |
| E. DICKINSON<br><i>Selected Poems and Letters</i><br>A cura di E. ZOLLA.       | CH. LAMB<br><i>Essays of Elia</i><br>A cura di M. PRAZ.                 |
| ★ T. S. ELIOT<br><i>Murder in the Cathedral</i><br>A cura di S. ROSATI.        | H. MELVILLE<br><i>Billy Budd, Sailor</i><br>A cura di R. BIANCHI.       |
| ★ W. FAULKNER<br><i>Ambuscade - Spotted Horses</i><br>A cura di N. D'AGOSTINO. | A. POPE<br><i>The Rape of the Lock</i><br>A cura di G. PELLEGRINI.      |
| ★ F. S. FITZGERALD<br><i>Selected Stories</i><br>A cura di B. TEDESCHINI LALLI | W. SHAKESPEARE<br><i>Hamlet</i><br>A cura di A. GUIDI.                  |

W. SHAKESPEARE  
*Julius Caesar*  
A cura di C. FOLIGNO.

W. SHAKESPEARE  
*Macbeth*  
A cura di C. FOLIGNO.

W. SHAKESPEARE  
*Romeo and Juliet*  
A cura di C. FOLIGNO.

W. SHAKESPEARE  
*Sonnets*  
A cura di B. CELLINI.

P. B. SHELLEY  
*Selected Poems*  
A cura di E. CHINOL.

R. B. SHERIDAN  
*The School for Scandal*  
A cura di P. DE LOGU.

T. SMOLLETT  
*Roderick Random*  
A cura di A. COZZA.

R. STEELE-J. ADDISON  
*Essays*  
A cura di E. CHINOL.

L. STERNE  
*A Sentimental Journey*  
A cura di P. F. KIRBY.

R. L. STEVENSON  
*The Pavilion on the Links*  
A cura di S. ROSSI.

R. L. STEVENSON  
*The Strange Case of Dr. Jekyll  
and Mr. Hyde*  
A cura di S. ROSSI.

A. TENNYSON  
*Selected Poems*  
A cura di M. PAGNINI.

M. TWAIN  
*Short Stories, a Selection*  
A cura di C. GORLIER.

★ H. G. WELLES  
*Selected Stories*  
A cura di F. FERRARA  
Commento di M.G. PICCOLO

## SEZIONE TEDESCA

Diretta da Ladislao Mittner

★ B. BRECHT  
*Die Ausnahme und die Regel*  
*Das Verhör des Lukullus*  
A cura di P. CORAZZA.

C. BRENTANO  
*Aus des Dichters Märchen*  
A cura di B. TECCHI.

W. GOETHE  
*Egmont*  
A cura di E. BURICH.

F. GRILLPARZER  
*Medea*  
A cura di L. VINCENTI.

★ F. KAFKA  
*Skizzen, Parabeln, Aphorismen*  
A cura di G. BAIONI.

G. LESSING  
*Nathan der Weise*  
A cura di C. CASES.

C. F. MEYER  
*Die Versuchung des Pescara*  
A cura di G. V. AMORETTI.

★ R. M. RILKE  
*Ausgewählte Gedichte*  
A cura di L. MITTNER.

★ G. VON LE FORT  
*Gelöschte Kerzen*  
A cura di D. BURICH VALENTI.

★ E. WIECHERT  
*Hirtennovelle*  
A cura di E. POCAR.

**SEZIONE FRANCESE**

Diretta da Giovanni Macchia

**G. FLAUBERT***Trois contes*

A cura di C. CORDIÉ.

**A. R. LESAGE***Turcaret*

A cura di M. SPAZIANI.

**G. DE MAUPASSANT***Pierre et Jean*

A cura di C. PELLEGRINI

**MOLIÈRE***Le Tartuffe*

A cura di F. PETRALIA.

**J. RACINE***Bérénice*

A cura di L. DE NARDIS.

**STENDHAL***Historiettes romaines*

A cura di M. COLESANTI.

**STENDHAL***Les Cenci ed altre**Historiettes romaines*

A cura di M. COLESANTI.

★ **VERCORS***Le silence de la mer**La marche à l'étoile*

A cura di F. PETRALIA.

**SEZIONE SPAGNOLA**

Diretta da Franco Meregalli

**F. LOPE DE VEGA***El caballero de Olmedo*

A cura di G. MANCINI.

**T. DE MOLINA***La prudencia en la mujer*

A cura di C. SAMONÀ.

\* \* \*

*Romances Viejos*

A cura di F. MEREGALLI.

**P. NERUDA***Antologia poética*

A cura di G. BELLINI.

IN PREPARAZIONE OPERE DI:

Cervantes, Feijoo,

★ Garcia Lorca.

**SEZIONE RUSSA**

Diretta da Eridano Bazzarelli

**F. TJUTČEV***Stichotvorenija*

A cura di E. BAZZARELLI.

## CIVILTÀ LETTERARIA DEL NOVECENTO

È una collana che intende individuare, discutere e documentare le figure, i problemi e i movimenti ideologici più vivi della letteratura del nostro secolo. Alla sezione italiana, diretta da Giovanni Getto, si affiancano, con gli stessi criteri, le *sezioni straniere*, dedicate alle principali letterature, nell'intento di indagare e chiarire una situazione culturale sempre più tesa a fattivi contatti internazionali, in un sistema di scambi e di relazioni di sempre più vasta portata.

### SEZIONE FRANCESE

Diretta da Franco Simone

FRANCESCO LAZZARI  
*Saint-Exupéry*

ANTONIO MOR  
*Julien Green:*  
*testimone dell'invisibile*

ALBERT MAQUET  
*Albert Camus*

PIERRETTE RENARD  
*George Bernanos*

### SEZIONE INGLESE E AMERICANA

Diretta da Giorgio Melchiori

RUGGERO BIANCHI  
*La poetica dell'imagismo*

CARLA MARENCO VACLIO  
*Frederick Rolfe "Baron Corvo"*

RUGGERO BIANCHI  
*La parola e l'immagine*

RENATO OLIVA  
*Samuel Beckett: prima del silenzio*

FRANCESCO BINNI  
*Saggio su Auden*

SERGIO PEROSA  
*Le vie della narrativa americana*

MARY CORSANI  
*D.H. Lawrence e l'Italia*

PAOLA ROSA-CLOT  
*L'angoscia di Mark Twain*

MARY CORSANI  
*Il nuovo teatro inglese*

GIUSEPPE SERTOLI  
*Lawrence Durrell*

### SEZIONE GERMANICA

Diretta da Ladislao Mittner

SERGIO LUPI  
*Tre saggi su Brecht*

MARCEL REICH-RANICKI  
*Scrittori delle due Germanie*

### SEZIONE RUSSA

Diretta da Eridano Bazzarelli

ERIDANO BAZZARELLI  
*La poesia di Innokentij Annenskij*

ERIDANO BAZZARELLI  
*Aleksandr Blok*

### SEZIONE IBERICA E IBERO-AMERICANA

Diretta da Franco Meregalli

STELIO CRO  
*Jorge Luis Borges, poeta*  
*saggista e narratore*

DARIO PUCCINI  
*Miguel Hernández. Vita e poesia*

FRANCO MEREGALLI  
*« Parole nel tempo »*

## BIBLIOTECA EUROPEA DI CULTURA

diretta da Luciano Anceschi, Giovanni Getto e Franco Simone

Questa nuova collana è stata ideata e realizzata col preciso scopo, già dichiarato nel titolo stesso, di costituire un indispensabile, valido e attuale patrimonio culturale non più su scala italiana, ma su scala europea e internazionale. A tal fine nella collana verranno accolti gli autori più rappresentativi della cultura contemporanea mondiale nei suoi vari settori e indirizzi e senza pregiudiziali ideologiche.

THEOPHIL SPOERRI  
*Introduzione alla Divina  
Commedia*

HANS E. HOLTHUSEN  
*Situazioni della poesia*

GIOVANNI GETTO  
*Immagini e problemi di letteratura  
italiana*

GIOVANNI GETTO  
*Manzoni europeo*

JAMES O. URMSON  
*L'analisi filosofica*

LEONELLO VINCENTI  
*Nuovi saggi di letteratura tedesca*

F. R. LEAVIS  
*La grande tradizione*

FRANCO SIMONE  
*Umanesimo, Rinascimento,  
Barocco in Francia*

VIRGILIO TITONE  
*La storiografia dell'Illuminismo in  
Italia*

### Fuori collana:

*Da Dante al Novecento.* Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario

T. S. ELIOT  
*Il bosco sacro. Saggi di poesia e  
critica.*

## I GRANDI SCRITTORI DI OGNI PAESE SERIE IBERICA

La nostra Casa Editrice è particolarmente lieta di offrire al lettore, per la prima volta in Italia, l'opera di Cervantes nella sua *integralità*, in una nuova e moderna traduzione e con un esaurientissimo apparato critico-esplicativo. L'iniziativa, realizzata da uno staff di eminenti e agguerriti filologi, è diretta da uno dei più noti ispanisti italiani.

MIGUEL DE CERVANTES Y SAAVEDRA  
**TUTTE LE OPERE**  
A cura di FRANCO MERECALLI.

Traduzioni di B. Cinti, G. De Cesare, L. Falzone, P. Marchi, A. Mariutti De Sanchez Rivero, G. Milanese, C. Romero Muñoz, T. M. Rossi, G. Stiffoni.

*In preparazione*

# CONRADIANA

EDMUND A. BOJARSKI  
General Editor

MCMURRY COLLEGE  
Abilene, Texas 79605

A journal devoted to the life and work of Joseph Conrad. CONRADIANA has National Editors in Australia, Belgium, Brazil, Canada, Denmark, England, France, Germany, Holland, Hungary, India, Indonesia, Israel, Italy, Japan, Malawi, Mexico, New Zealand, the Philippines, Poland, South Africa, Switzerland, Turkey, the U.S., the U.S.S.R., and Yugoslavia. Serving as Regional and Specialized Editors are scholars at Auburn, Central Washington State, Hawaii, Maryland, McMurry, N.Y.U., Northern Illinois, South Carolina, S.U.C., New Paltz, N.Y., and Western Maryland.

Among the contributors to the first volume were Ted E. Boyle, James T. Farrell, Adam Gillon, Paul Kirschner, Ludwik Krzyzanowski, Frederick P.W. McDowell, Masamichi Mizushima, Zdzislaw Najder, Dale B.J. Randall, William Bysse Stein, and Wit Tarnawski. Included in the third volume will be the work of many such well known Conradists as Eloises Knapp Hay, Norman Sherry, and Ivo Vidan as well as various abstracts, annotated, current and specialized bibliographies, appreciations, auction news and results, bibliophilistic and biographical materials, criticism of all complexions, explications, interviews, letters, lists of theses and dissertations accepted, literary and publishing histories, manuscript and typescript acquisitions, availabilities, and locations, parodies, poetry, photograph locations and ownership, queries, reminiscences, reports of adaptations for opera, radio, screen, stage, television and other media, reprints, research grants and progress reports, reviews, review articles, satires, special studies, and translations. The selection of material available will be wide enough to provide something of interest to the scholar and the general reader of Conrad alike.

The annual subscription fee for the three issues (September, February, and May) of \$ 4.00 may be paid in any currency, but international money orders are preferred for subscriptions outside the United States and Canada.

Finito di stampare  
nel 1971  
per conto di U. Mursia & C.  
da « La Varesina Grafica »  
Azzate (Varese)