ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVI, 1

NAPOLI 1973

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XVI, 1 1973

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

DIBATTITI E DISCUSSIONI

RECENSIONI

AION

SEZIONE GERMANICA

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVI, 1

NAPOLI 1973

ARTICOLI E SAGGI

LE CITAZIONI BIBLICHE NELLA *SKEIREINS*

Il frammento del *Commento al Vangelo di san Giovanni,* scoperto da Angelo Mai e intitolato da Massmann *Skeireins aiwaggeljons þairh Johannen,* contiene numerose citazioni bibliche [1] che costituiscono il 27% circa dell'intero brano. Queste frasi risultano quasi sempre inserite organicamente nel contesto, ma da un punto di vista sintattico la loro semplicità e la loro struttura lineare contrasta con le costruzioni piuttosto complesse caratteristiche della *Skeireins* vera e propria. È stato appunto questo contrasto ad attrarre inizialmente la mia attenzione, il che ha suscitato poi alcuni problemi: 1) se queste frasi corrispondano esattamente al passo evangelico da cui sono tratte; 2) i motivi di eventuali variazioni; 3) se l'ignoto autore o traduttore dell'opera le abbia tradotte da un testo greco oppure trascritte dalla versione gotica della Bibbia già esistente [2].

Le espressioni evangeliche che si incontrano sin dalla prima parola della *Skeireins* sono circa 34 [3] e la loro lun-

---

[1] In prevalenza esse sono tratte dal *Vangelo di San Giovanni,* eccettuata una frase dalla *Epistola agli Efesini,* 5, 2, una dall'*Epistola ai Romani* 3, 11 e una dal *Vangelo di San Matteo* 5, 8.

[2] Un parziale confronto, impostato da E. Dietrich, *Die Bruchstücke der Skeireins,* Straßburg 1903, inquadra più che altro l'aspetto teologico del problema.

K. Marold, *Die Schriftcitate der Skeireins und ihre Bedeutung für die Textgeschichte der gotischen Bibel,* 'Festschrift des Friedrichs Kollegium', Königsberg 1892, pp. 67-74, è del parere che tutte le divergenze risalgano a glosse esistenti in un altro manoscritto della Bibbia gotica, ipotesi questa poco convincente, in quanto l'esistenza di questo testo non può essere dimostrata.

[3] Al 6, 2 ricorre la parziale ripetizione di un periodo contenuto al 4, 1; la frase al 2, 10-12 è ripetuta al 2, 14-16 e quella al 2, 5-7 riappare al 2, 19-20.

ghezza varia da un minimo di tre parole ad un massimo di cinque righi. Al fine di facilitare l'indagine che mi propongo di intraprendere le ho suddivise in due tipi: a) citazioni che, a causa della frammentarietà della Bibbia gotica, ricorrono soltanto nella *Skeireins*, per cui sono confrontabili solamente col testo greco; b) citazioni contenute anche nella traduzione di Wulfila[4].

Alcune delle frasi di tipo *a*[5] corrispondono parola per parola e anche nella costruzione al testo greco, altre invece presentano qualche divergenza.

1) L'inizio del *Commento* '*... saei fraþjai aiþþau sokjai guþ. allai uswandidedun, samana unbrukjai waurþun*'[6] è tratto dall'Epistola ai Romani 3, 11. I participi presenti del greco, però, sono resi in gotico con verbi di modo finito, preceduti da un pronome relativo. W. H. Bennet[7] attribuisce questa divergenza all'influenza del *Salmo* 52, 3-4, in cui è adoperata una analoga costruzione esplicita, tuttavia anche in altri casi si nota nella *Skeireins* la tendenza a rendere il part. pres. con una frase relativa.

2) Al foglio 1, 8, infatti, '*sai, sa ist wiþrus gudis, saei afnimiþ frawaurht þizos manasedais*'[8] il verbo del testo greco ἄιρον è espresso con una relativa. Il termine *wiþrus*, attestato solo in questo caso, rispecchia la differenza tra il greco ἀμνός e ἄρην, reso sempre con *lamb* (Luca 10, 3; Giov. 10, 1 e 3 e così via).

3) Anche al 6, 17 '*jah saei sandida mik, atta, sah weitwodeiþ bi mik*[9] la relativa, 'colui che mi ha mandato' rende un part. pres. greco (Giov. 5, 37).

4) Il periodo (3, 1) '*managa wesun jainar; þaruh qemun jah daupidai wesun. ni nauhþanuh galagiþs was in karkarai Johannes*'[10] è identico a Giov. 3, 23-24, tranne che per la aggiunta di *þaruh* e per la posposizione del verbo essere al participio passato.

5) Il part. pres. greco ἐρχόμενος, attestato due volte in Giov. 3, 31-32, è reso al 4, 13 col part. pres. '*sa jupaþro qimands ufaro allaim ist*'[11] e al 4, 18 '*sa us himina qumand ufaro allaim ist*'[12] col part. passato.

6) La frase al 6, 5-9[13] corrisponde esattamente a Giov. 5, 35-36, tranne che per la soppressione di una frase relativa dopo *waurstwa*, soppressione che in effetti rende il periodo più scorrevole.

7) Un caso particolare è rappresentato dalla frase (3, 23-26) *aþþan ik in watin izwis daupja, iþ sa afar mis gagganda swinþoza mis ist, þizei ik ni im wairþs ei anahneiwands andbindau skaudaraip skohis is, sah þan izwis daupeiþ in ahmin weihamma*[14].

Essa sarebbe, secondo Streitberg[15], 'eine freie Verschmelzung mehrerer Parallelstellen' e cioè di Marco 1, 7,

---

[4] Per quanto concerne il testo greco e il testo gotico mi sono attenuta a quello di W. STREITBERG, *Die gotische Bibel*, Heidelberg³ 1950.

[5] Sk. 2, 5 = Giov. 3, 3; Sk. 2, 11 e 14 = G. 3, 4; Sk. 2, 19 = G. 3, 5; Sk. 3, 7 = G. 3, 25; Sk. 4, 4 = G. 3, 26; Sk. 4, 13 = G. 3, 31; Sk. 5, 7 = G. 5, 21; Sk. 5, 13 = G. 5, 22; Sk. 5, 18 = G. 5, 23; Sk. 6, 27 = Mat. 5, 8.

[6] '... che comprenda o cerchi Dio. Tutti si son traviati e sono divenuti al tempo stesso corrotti'.

[7] *The Gothic Commentary on the Gospel of John*, New York 1960, p. 51.

[8] Ecco ,questo è l'agnello di Dio che toglie i peccati del mondo.

[9] Colui che mi ha mandato, il padre, testimonia per me.

[10] ... c'era molta (acqua) e colà venivano ed erano battezzati; Giovanni infatti non era stato messo ancora in carcere.

[11] Colui che viene dall'alto è al di sopra di tutti.

[12] Colui che è venuto dal cielo è al di sopra di tutti.

[13] '*jains was lukarn brinnando jah liuhtjando, iþ jus wildedub swignjan du hweilai in liuhada is. aþþan ik haba weitwodiþa maizein, þamma Johanne; þo auk waurstwa þoei atgaf mis atta, ei ik taujau þo, þo waurstwa þoei ik tauja, weitwodjand bi mik, þatei atta mik insandida*'. — Quella era la fiaccola ardente e lucente ma voi avete voluto godere troppo poco della sua luce. Io però posseggo una testimonianza maggiore di quella di Giovanni; le opere che compio infatti testimoniano per me che il padre mi ha mandato.

[14] Tuttavia io vi battezzo nell'acqua, ma colui che viene dopo di me è più forte di me; a questi non son degno di chinarmi a sciogliere il legaccio del suo calzare. Questi poi vi battezzerà nello spirito santo.

[15] *Op. cit.*, p. 461 nota.

Matteo 3, 11 e Giovanni 1, 26. In realtà questa citazione corrisponde esattamente a Matteo 3, 11 dall'inizio fino a *wairþs*, a Marco 1, 7 da *wairþs* fino a *skohis is* e da questa parola alla fine di nuovo a Matteo 3, 11.

Questa prima parte della comparazione denota, accanto all'intento di rendere più scorrevole l'inserimento nel testo di frasi attinte dagli Evangeli, una tendenza a trasformare il participio presente del greco in frasi relative.

Ai fini di un confronto, però, le citazioni di tipo *b*, e cioè quelle reperibili anche nella traduzione gotica della Bibbia, si rivelano più interessanti. Anche in questo caso molte frasi contenute nella *Skeireins* sono identiche al passo evangelico da cui sono tratte [16], mentre altre presentano qualche lieve divergenza.

1) L'espressione (1, 6-7) '*gasaljands sik faur uns hunsl jas-sauþ guda, þizos manasedais gawaurhtedi uslunein*' [17] è da ricollegare, secondo Streitberg [18], nella prima parte, e cioè da *faur uns* fino a *guda*, alla *Epistola agli Efesini* 5, 2 e dalla parola *guda* alla fine al Vangelo di San Luca 1, 68, mentre K. Marold [19] la considera una citazione a memoria.

Non c'è dubbio che la prima parte sia da mettere in relazione con l'Epistola menzionata (*atgaf sik silban faur uns hunsl jah sauþ guda*), poiché varia solo il verbo introduttivo *atgiban*, sostituito da *gasaljan* che esprime meglio il concetto.

La seconda parte, invece, differisce nella costruzione e nel lessico dal passo di San Luca 1, 68 (*gawaurhta uslausein managai seinai*), per cui più che di una citazione si potrebbe parlare di una reminiscenza biblica.

2) La frase al 5, 25 '*ei frijos ins swaswe frijos mik*' [20] differisce da Giov. 17, 23, oltre che per la forma verbale al passato nel passo evangelico, e al presente nella *Skeireins*,

[16] Cfr. Sk. 7, 2 = Giov. 6, 9; Sk. 7, 7 = Giov. 6, 10; Sk. 8, 1 = Giov. 7, 44; Sk. 8, 23 = Giov. 7, 50; Sk. 8, 30 = Giov. 7, 52.

[17] Offrendosi a noi vittima e olocausto a Dio, operò la redenzione di questa umanità.

[18] *Op. cit.*, p. 456 nota.

[19] *Op. cit.*, p. 71.

[20] Affinché li ami come ami me.

anche per la posizione del pronome personale *mik* che nel Vangelo risulta anteposto al verbo (*swaswe mik frijodes*), come nel corrispondente passo greco, mentre nel *Commento* lo segue [21]. McKnight [22] ha messo in rilievo come il pronome personale complemento segua sempre nella Bibbia il modello greco, mentre nella *Skeireins* è situato quasi sempre dopo il verbo [23]. Questa asserzione non è completamente esatta: questo pronome infatti nella *Skeireins* segue sempre il participio presente (7, 12; 8, 9; 8, 11; 8, 20), tranne che in un solo caso al foglio 8, 24 (*faur ina rodjands*), in cui è retto da una preposizione. Negli altri casi, e cioè in relazione a verbi di modo finito, l'uso è piuttosto oscillante: nei primi sette fogli il pronome personale complemento precede il verbo (1, 24; 2, 1; 3, 23; 5, 24; 6, 4; 6, 13: 7, 13), nell'ottavo foglio lo segue (8, 10; 14, 19). Al 3, 23 e al 4,6 si incontrano due frasi rispondenti nel lessico, in cui però il pronome appare una volta anteposto e una volta posposto al verbo (3, 23: *inuh þis bairhtaba uns laiseiþ*; 4, 6: *inuh þis laiseiþ uns*).

3) Al 7, 15 '*samaleikoh þan jah andnemun þize fiske, swa filu swe wildedun*' [24] il verbo *andnemun* e l'avverbio *þan*, sottintesi nel corrispondente passo evangelico (Giov. 6, 11), risultano aggiunti nel testo, forse per motivi di maggior chiarezza [25].

4) Il passo 8, 3 '*galiþun þan þai andbahtos du þaim auhumistam gudjam jah Fareisaium, þaruh qeþun du im jainai: duhve ni attauhuþ ina? andhofun þan þai andbahtos qiþandans: þatei ni hvanhun aiw rodida manna swaswe sa manna*' [26], corrispondente a Giov. 7, 45-46 presenta dopo

[21] K. Marold, *op. cit.*, p. 70, è indeciso se considerarla 'ein wörtliches oder freies Citat'.

[22] *Primitiv Teutonic Order of Word*, in 'JEGPH' I, 1897, p. 148.

[23] Nel lungo articolo di R. Lenk, *Die Syntax der Skeireins*, in 'PBB' 36, 1910, pp. 237-306, non vien fatto alcun cenno alla posizione del pronome personale complemento.

[24] Allo stesso modo poi ricevettero dei pesci tanti quanti ne vollero.

[25] Cfr. Stritberg, *op. cit.*, p. 469.

[26] Andarono allora le guardie dai grandi sacerdoti e dai Farisei. Colà quelli chiesero loro: perché non lo avete condotto qui? Rispo-

andhofun l'aggiunta dell'avverbio *þan*, nonché l'uso del discorso indiretto introdotto dal verbo *qiþandans þatei*, in luogo di quello diretto, adoperato nel passo evangelico.

In entrambe le versioni gotiche è soppressa la ripetizione del verbo dire (λαλέω), prima della parola *sa manna*, che risulta nel testo greco.

5) Al foglio 7, 23-27 della *Skeireins* si incontra la citazione evangelica che presenta, in confronto al passo della Bibbia gotica (Giov. 6, 12-13), il maggior numero di variazioni: *þanuh biþe sadai waurþun, qaþ siponjam seinaim: galisiþ þos aflifnandeins drausnos, ei waihtai ni fraqistnai, þanuh galesun jah gafullidedun .ib. tainjons gabruko us þaim .e. hlaibam barizeinam jah .b. fiskam; þatei aflifnoda at þaim*[27].

a) il verbo *qiþan* è seguito dal dativo, senza la preposizione *du* che invece si incontra in Giov. 6, 12 (*qaþ du siponjam seinaim*). Mentre nella Bibbia l'uso della preposizione *du* dopo il verbo *qiþan* è oscillante[28], nella *Skeireins* si incontra sempre *qiþan*+dat., fatta eccezione per le citazioni evangeliche (ad esempio 8, 5). K. Marold[29], pur notando questa differenza tra i due testi, la ritiene insignificante, mentre a mio parere potrebbe attestare una regolarizzazione dell'uso a favore del dativo semplice, avvenuta nel periodo di tempo intercorso tra la traduzione della Bibbia e la stesura della *Skeireins*.

Nel caso cui accennavo, poi, (7, 23) il prevalere dell'uso sul testo potrebbe aver determinato l'involontaria soppressione di *du*[30].

---

sero allora le guardie dicendo che mai nessun uomo aveva parlato come quest'uomo.

[27] Allorché furono sazi disse ai suoi discepoli: raccogliete i pezzi avanzati, affinché niente vada perduto. Li raccolsero allora e riempirono 12 canestri con i resti loro avanzati dei 5 pani d'orzo e dei due pesci.

[28] Cfr. ad esempio Matteo 8, 4: *jah qaþ imma Jesus* e Matteo 8, 7: *jah qaþ du imma Jesus*.

[29] *Op. cit.*, p. 68.

[30] R. Lenk, *op. cit.*, p. 285, cita l'uso di entrambe le forme nella *Skeireins*, senza però motivarne la differenza.

b) Il termine *drausnos* presenta la mancanza di una *h* intervocalica (Giov. 6, 12 *drauhsnos*). Considerato che anche in altri passi della Bibbia si incontra sempre *drauhsnos* (Luc. 16 ,21; Mc. 7, 28), l'assenza della *h* in questo caso potrebbe essere dovuta ad una semplice svista[31].

c) Al 7, 26 la frase *jah .b. fiskam*, assente in Giov. 6, 13, è un'aggiunta dell'autore del *Commento*. K. Marold[32] la considera una interpolazione da altri passi biblici, mentre E. Dietrich[33] vi scorge un sottofondo allegorico e cioè, come i 5 pani si riferiscono ai libri di Mosé, così i due pesci alludono alla predicazione evangelica e a quella apostolica. L'aggiunta però potrebbe anche risalire ad un motivo di ordine pratico: nel passo evangelico non viene fatta menzione dei due pesci, perché ad essi si è fatto già riferimento nei versetti precedenti (Giov. 6, 9 e 11); nella *Skeireins*, invece, essendo la citazione inserita in un diverso contesto, questo ampliamento si rivela indispensabile per rendere più chiara la citazione e rimanere più aderenti al senso del passo riportato.

d) La particella relativa *þei* (Giov. 6, 12) nella *Skeireins* è trasformata in *ei*. K. Marold[34] nota come *ei* sia la trascrizione più frequente del greco ἵνα, per cui postula l'esistenza di una glossa *ei*, accanto a *þei* nel passo menzionato, tuttavia se si considera che in gotico la proposizione finale è introdotta quasi sempre da *ei*, si potrebbe anche pensare ad un ritocco apportato dall'autore per migliorare la comprensione del testo.

f) Il verbo *aflifnoda* nella *Skeireins* è seguito da *at*+dat. e nel Vangelo dal dativo semplice, costruzione questa attestata anche nel resto della Bibbia (Luc. 9, 17), per cui potrebbe valere lo stesso discorso di *qiþan*.

Per quanto concerne questi due brani (*Sk* 7, 23-27 e

---

[31] F. Wrede, *Die Sprache der Ostrogoten in Italien* in 'Quellen und Forschungen' 68, 1891, p. 175, attribuisce a mutamenti fonetici del gotico la caduta della *h* in alcuni termini. K. Marold, invece, *op. cit.*, p. 68, la ritiene una variante grafica.

[32] *Op. cit.*, p. 69.

[33] *Op. cit.*, p. 39.

[34] *Op. cit.*, p. 68.

Giov. 6, 12-13) c'è da rilevare infine che in entrambe le versioni gotiche il pronome plurale neutro ἅ è reso col singolare *þatei*.

Le variazioni e le aggiunte rilevabili nelle frasi della *Skeireins* tratte dagli Evangeli, rispondono in qualche caso a motivi di ordine morfologico (esigenza di eguagliare i tempi verbali tra il testo e la citazione), in qualche altro sono modifiche di espressione attribuibili a differenza di epoca e di autore, ma in prevalenza risultano introdotte volontariamente al fine di migliorare l'inserimento della citazione nel contesto.

Tranne queste lievi divergenze si nota, non solo nelle costruzioni ma anche nel lessico, una grande uniformità: in un solo caso varia il verbo introduttivo (*Sk.* 1, 6 *gasaljands* - *Ef.* 5, 2 *atgaf*), ma per il resto la terminologia è identica. Questa coincidenza, comprensibile nel caso di parole di uso specifico quale *barizeinans* (Sk. 7, 3) o *skaudaraip* (Sk. 3, 26), non può essere del tutto casuale laddove il gotico dispone di sinonimi [35].

Nella frase al 7, 23, il cui lessico corrisponde esattamente a Giov. 6, 12-13, il sostantivo greco χλάσμα, 'pezzo, briciola', è espresso con *drausnos* e subito dopo col sinonimo *gabruko*.

Questa constatazione, cui va aggiunta l'eliminazione in entrambi i testi gotici della ripetizione del verbo corrispondente al gr. λαλέω e la resa del pron. plur. gr. ἅ col singolare *þatei*, mi inducono a ritenere molto più probabile che le citazioni bibliche contenute nella *Skeireins* siano tratte direttamente dalla versione gotica della Bibbia, in quanto, se fossero state tradotte dal greco, avrebbero inevitabilmente presentato un maggior numero di divergenze rispetto ai corrispondenti passi della Bibbia gotica.

[35] Il termine per 'fanciullo' in gotico è espresso ad esempio da *barnilo* e *magula*, tuttavia nella Sk. 7, 3, corrispondente a Giov. 6, 9, è adoperato sempre *magula*; per 'guardia' esistono *wardja*, *skalks* e *abdbahts*, ma nella Sk. 8, 4 e in Giov. 7, 45 viene impiegato *andbahts*; *fraqiþan* e *afdomjan* significano entrambi maledire, eppure nella Sk. 8, 24 corrispondente a Giov. 7, 49 è usato in entrambi i casi *fraqiþan*.

Questo risultato potrebbe contribuire a chiarire il problema della provenienza della *Skeireins*, se cioè essa sia un'opera originale oppure una traduzione dal greco.

La critica infatti a questo riguardo è tutt'altro che concorde. E. Dietrich [36] attribuisce il *Commento* a Wulfila stesso, ipotesi questa del tutto superata; E. Bernhardt [37], K. Marold [38], M. H. Jellineck [39], G. H. McKnight [40], R. Lenk [41], H. Krahe [42] e K. Helm [43] propendono per un originale gotico, mentre G. Lücke [44], G. Ehrismann [45], H. G. van der Waals [46], e W. H. Bennet [47] sono decisamente a favore di una traduzione dal greco.

In realtà se la *Skeireins* fosse stata scritta in greco le citazioni evangeliche, anch'esse ovviamente in greco nell'originale, sarebbero state tradotte, assieme al resto dell'opera, in gotico e quindi avrebbero presentato, quanto meno a livello lessicale, delle differenze rispetto alle corrispondenti frasi della Bibbia, a meno che non si voglia supporre che il traduttore di questo *Commento* conoscesse a memoria la Bibbia di Wulfila, oppure che, difronte alle citazioni evangeliche, avesse interrotto la sua opera di traduzione per ricopiare, con piccole modifiche, le stesse frasi dal testo gotico già esistente.

RAFFAELLA DEL PEZZO

[36] *Op. cit.*, p.

[37] Rec. a O. LÜCKE, *Absolute Participia im Gotischen und ihre Verhältnisse zum griechischen mit besonderer Berücksichtigung der Skeireins*, Magdeburg 1876, in 'ZfdPh' 8, 1877, p. 354.

[38] *Op. cit.*, p. 74.

[39] *Zur Skeireins* in 'PBB', 15, 1891, p. 438.

[40] *Op. cit.*, p. 160.

[41] *Op. cit.*, p. 242.

[42] *Einiges über die Skeireins*, in 'PBB' 80 T., 1958, pp. 201-207.

[43] *Historische Laut- und Formenlehre des gotischen*, Heidelberg 1948, p. 24.

[44] *Op. cit.*, p. 58.

[45] Rec. a E. DIETRICH, *Die Bruchstücke der Skeireins*, in 'ZfdPh' 38, 1906, p. 393.

[46] *Skeireins aiwaggeljon þairh Johannen*, Leiden 1892.

[47] *Op. cit.*, p. 42.

OLIVER GOLDSMITH: STORIA DEL CODICE ETICO DI UN LETTERATO SETTECENTESCO

Nel febbraio del 1756 Oliver Goldsmith sbarcava a Dover, dopo quattro anni di lontananza dall'Inghilterra. Si era recato sul continente per portare a termine i suoi studi di medicina; aveva visitato le Fiandre, la Francia, la Svizzera e alcune città italiane [1] e, probabilmente, le esperienze culturali acquisite durante quel periodo in luoghi a lui sconosciuti dovevano aver contribuito a fargli conservare un'immagine idealizzata dell'Inghilterra, completamente diversa da quella che si trovò ad affrontare in seguito [2]. A Londra — « that school of prudence and wisdom » [3] — sentiva di essere un estraneo che solo le circostanze miserabili della sua condizione economica spin-

[1] Per notizie esaurienti su questo aspetto della biografia dell'autore irlandese si rimanda all'ormai classico studio di R. M. WARDLE (*Oliver Goldsmith*, Lawrence, Kansas U. P., 1957) e alla più recente monografia di R. QUINTANA (*Oliver Goldsmith. A Georgian Study*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1969).

[2] Un anno dopo il suo insediamento nella capitale inglese Goldsmith ancora non riusciva ad affermarsi e, disperato, così scriveva a suo cognato — Daniel Hodson — in Irlanda: « You may easily imagine what difficulties I had to encounter, left as I was without Friends, recommendations, money, or impudence; and that in a Country where my being born an Irishman was sufficient to keep me unemploy'd. Many in such circumstances would have had recourse to the Friar's cord, or Suicide's halter. But with all my follies I had principle to resist the one, and resolution to combat the other. (*The Collected Letters*, ed. by K. C. Balderston, Cambridge, U.P., 1928, p. 27). Si veda anche il resoconto particolareggiato che di questa situazione ci offre M.M. NEAL (*Oliver Goldsmith*, New York, Page & Press, 1955).

[3] O. GOLDSMITH, « The Editor's Preface » to *The Citizen of the World*, ed. by R. Church, London, Dent, 1970, p. 3.

gevano a vivere in un modo che egli odiava; come reazione tendeva ad assumere l'atteggiamento tipico di chi è escluso dalla società civile in cui vive: soffriva di nostalgia per la sua terra di origine e pensava di non essere stimato come avrebbe meritato [4]. Constatava che il mondo circostante era insensibile di fronte alla sua sorte, tutto proteso com'era a costruire « cities upon billows » e a fondare « empires »; non riusciva a mantenersi impassibile e distaccato come un vero cittadino del mondo. In tale maniera poteva reagire soltanto un personaggio letterario come Lien Chi Altangi al suo ingresso nella metropoli inglese:

> Judge then my disappointment on entering London, to see no signs of that opulence so much talked of abroad; wherever I turn, I am presented with a gloomy solemnity in the houses, the streets, and the inhabitants; none of that beautiful gilding which makes a principal ornament in Chinese architecture. The streets of Nankin are sometimes strewed with gold leaf; very different are those of London: in the midst of their pavements, a great lazy puddle moves along; heavy laden machines with wheels of unwieldly thickness crowd up every passage; so that a stranger, instead of finding time for observation, is often happy if he has time to escape from being crushed to pieces [5].

È chiaro che lo scrittore ci sta offrendo una traduzione letteraria della sua vicenda personale, ma in essa non troviamo il tono patetico e vagamente sentimentale, reperibile invece nella lettera diretta a Robert Bryanton. A Lien

[4] Il 14 agosto del 1758 Goldsmith esprimeva, al cugino Robert Bryanton, tutto il suo disprezzo per coloro che non erano in grado di apprezzare il suo genio: « I must own my ill-natured contemporaries have not hitherto paid me those honours I have had such just reason to expect. I have not yet seen my face reflected in all the lively display of red and white paints on any sign-posts in the suburbs.... Tell them all from me, they are a set of Gothic, barbarous, ignorant scoundrels. There will come a day, no doubt it will — I beg you may live a couple of hundred years only to see the day — when the Scaligers and Daciers will vindicate my character, give learned of my labours, and bless the times with copious comments on the text » (*The Letters, cit.*, pp. 38-39).

[5] O. GOLDSMITH, *The Citizen, cit.*, pp. 8-9.

Chi Altangi è affidato il compito di mostrare le reazioni del cosmopolita, il quale narra di se stesso atteggiandosi a neutrale presentatore dei fatti [6]. Il viaggiatore cinese trae spunto da ciò che gli capita di vedere per formulare una denuncia attraverso la semplice e obiettiva rappresentazione: si rifiuta di farsi coinvolgere emotivamente e si limita a presentare due mondi contrapposti, quello ricco e felice della Cina e quello triste e povero dell'Inghilterra. Nella vita degli abitanti di Londra non trova niente che testimoni la felicità e la ricchezza della nazione: « The proverb of Xixofou, is that a man's riches may be seen in his eyes; if we judge of the English by this rule, there is not a poorer nation under the sun » [7]. Non dissimile doveva essere l'aspetto di Oliver Goldsmith durante i primi anni del suo soggiorno londinese, quando — non riuscendo a far valere i suoi pregi letterari [8] — non poteva non rifiutare le vesti di ragionevole « citizen of the world » [9].

[6] Inevitabilmente la scena di Lien Chi Altangi — che tenta di mettersi in salvo dal sudiciume delle pozzanghere londinesi o dalle terribili « laden machines » — ci richiama alla mente altre e più note immagini di Londra. Tra i vari esempi che si potrebbero fare, basti qui rievocare soltanto due versi di *Trivia, or The Art of Walking the Streets of London* (1716) di J. Gay:

> Who can recount the Coach's various Harms;
> The Legs disjointed, and the Broken Arms?
> (Bk. II, vv. 399-400)

[7] O. GOLDSMITH, *The Citizen, cit.*, p. 9.

[8] O. GOLDSMITH, *The Collected Letters, cit.*, p. 27: « I suppose you desire to know my present situation, and since there is nothing in it, at which I should blush, or mankind could censure, I see no reason for making it a secret; in short, by a very little practice as a Physician and a very little reputation as an author I make a shift to live. Nothing more apt to introduce us to the gates of the muses than Poverty; but it were well if she only left us at the door; the mischief is, she sometimes chooses to give her company during the entertainment, and Want, instead of being gentleman-usher, often turns master of the Ceremonies ».

[9] *Id.*, p. 28: « Thus upon hearing, I write, no doubt, you may imagine, I starve, and the name of an Author naturally reminds you of a garret,... ». A lui non piaceva compilare libri o dizionari, ma in questo periodo della sua carriera la compilazione aveva uno spazio

Né si fermavano qui le constatazioni dell'autore: il mondo letterario di Grub Street non lo accolse subito [10] e gli ci vollero ben tre anni per diventare autore di fama. Tuttavia neppure tale successo poteva cancellare l'amarezza e lo sconforto che aveva accumulato dentro di sé. Sentiva di non esser libero di esprimersi come avrebbe voluto e di esser costretto a vivere in un'angusta stanzetta « writing for bread, and expecting to be dunned for a milk score! » [11]; così aveva adottato le consuete forme letterarie settecentesche di cui avrebbe volentieri fatto a meno [12], ma reagiva assumendo atteggiamenti misantropici e malinconici. In una lettera del 1759 esprimeva al fratello Henry il proprio disagio e malcontento:

> I can never partake of the pleasure of a revel nor contribute to raise its jollity, I can neither laugh, nor drink, have contracted an hesitating disagreeable manner of speaking, and a visage that look ill nature itself; in short I have thought myself into settled melancholy and an utter disgust of all that life brings with it [13].

Goldsmith, dunque, mostrava di essere insoddisfatto della sua vita e dei rapporti con l'ambiente cinico e agguer-

---

predominante: « ... Oliver Goldsmith was compiling a *Poetical Dictionary* (1761) and an *Art of Poetry on a New Plan*. He was also working on a translation of *Plutarch's Lives* (1762), a preface to Brooke's *Natural History*, a preface to Guthrie's *General History of the World* (1764), A Survey of *Experimental Philosophy*,... » (M.M. NEAL, *op. cit.*, p. 30).

[10] La sua vicenda viene ripercorsa da George Primrose, il « philosophic vagabond », che è respinto dalla società letteraria cui aspirava e — per sopravvivere — deve piegarsi ai più umili mestieri (Cfr. O. GOLDSMITH, *The Vicar of Wakefield*, ed. by R.H. Dillard, New York, Harper & Row, 1965, pp. 99-112).

[11] O. GOLDSMITH, *The Collected Letters, cit.*, pp. 40-41.

[12] Prima della pubblicazione di *An Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe* (1759) la sua attività di scrittore fu piuttosto ridotta e limitata a lavori di compilazione; infatti i suoi « first hack writings (1757) were book reviews for the bookseller Griffith, a hard taskmaster » (Cfr. la « Introduction » to *The Vicar of Wakefield, cit.*, pp. VIII-IX).

[13] *The Collected Letters, cit.*, p. 58.

rito dei letterati londinesi [14]. La consapevolezza che i suoi sogni di artista venivano ad infrangersi contro gli aspetti impietosi dell'esperienza pratica gli suggeriva una visione pessimistica della società contemporanea, in cui non riusciva a trovare una collocazione precisa. Si rendeva conto di non poter affermare la propria personalità di artista dotato di idee ed esperienze personali ed era conscio della sua impotenza di fronte agli imperativi economici che dominavano anche il settore della cultura. Poteva rispondere a tali esigenze soltanto in modo ambiguo: produceva ciò che il mercato del momento richiedeva [15], ma non celava dissenso e disprezzo per quei procedimenti e modi espressivi cui non era in grado di sottrarsi. Pertanto il suo disagio di artista affiora, pur nell'adozione di formule e generi convenzionali, attraverso personaggi che si atteggiano a malinconici censori delle istituzioni vigenti. In genere i suoi personaggi rievocano nostalgicamente il passato e civiltà remote, scevre dai mali del mondo contemporaneo. Da tale punto di vista, si può affermare che i protagonisti delle sue storie (che rispondono in parte ai tipi in voga nella letteratura dell'epoca) gli consentono di operare una sorta di anatomia della società degli Hannover. Gli ambienti e i costumi, infatti, vengono osservati e descritti con puntigliosa accuratezza da personaggi diversi che, tuttavia, presentano immancabilmente una caratteristica che ne denuncia un'unica matrice: sono sempre degli isolati e degli

---

[14] Emerge, di nuovo, la malinconia e la nostalgia per un mondo che più non gli appartiene: « ... I conceive you as grown sleck and healthy, passing many an happy day among your own children or those who knew you a child. Since I knew what it was to be a man this is a pleasure I have not known. I have passed my days among a number of cool designing beings and have contracted all their suspicious manner, in my own behaviour » (*Id.*, pp. 57-58).

[15] Infatti ogni suo scritto — dalle recensioni sui periodici ai saggi giornalistici, alle lettere « cinesi », ai versi elegiaci del *Traveller*, al romanzo composto secondo una ricetta « sentimentale » e, infine, alla poesia rurale del *Deserted Village* — rientra in ognuno dei campi che i critici, gli editori e il pubblico si aspettavano da un autore.

esuli dalla società cui appartengono per nascita e per grado sociale. Così, di volta in volta, il « traveller », il « man in black », il « citizen of the world », il « parson » e altri ancora [16] contrastano l'economia, la politica, la cultura e i modi di vita di popoli antichi o « più civili » con gli analoghi corrispettivi dell'Inghilterra contemporanea di Goldsmith, a tutto danno di quest'ultima.

Il ricorso a personaggi estranei all'ambiente che si accingono a criticare risulta estremamente vantaggioso all'autore, perché gli permette — almeno in apparenza — di esibire un quadro obiettivo della realtà osservata e descritta. In realtà è possibile identificare Goldsmith con questi protagonisti-spettatori delle sue opere; come i suoi personaggi, così anche l'autore irlandese ha imparato ad agire secondo idealità astratte che non coincidono con la dura realtà della prassi:

> I had learned from books to be disinterested and generous, before I was taught from experience the necessity of being prudent. I had contracted the habits and notions of a philosopher, while I was exposing myself to the insidious approaches of cunning; and often by being, even with my narrow finances, charitable to excess I forgot the rules of justice, and placed myself in the very situation of the wretch who thanked me for my bounty [17].

È evidente lo stato di tensione fra una visione ottimistica del mondo (che egli riconosce astratta, in quanto scaturita da nozioni libresche e che lo proietta nel passato o in mondi immaginari) e una concezione negativa dell'ambiente sociale (che gli propone, sulla base di constatazioni pratiche, il « giusto » comportamento) [18]. È per questo motivo principale che i suoi personaggi oscillano dal regno della verità a quello dell'apparenza e della finzione: perciò avviene sovente che il cinismo e la spregiudicatezza assolvono alla funzione di copertura e di maschera pubblica di un atteggiamento sostanzialmente ottimistico. Sotto questo riguardo, i protagonisti delle storie di Oliver Goldsmith offrono il corrispettivo letterario del gentiluomo prudente e accorto della società mediosettecentesca, corretto dagli interventi dell'autore il quale vuol far sentire il proprio dissenso rispetto ai valori generalmente accettati.

[16] Sono i protagonisti di *The Traveller* (1764), di *The Citizen of the World* (1760-1762), di *The Vicar of Wakefield* (1766) e del *Deserted Village* (1770).

[17] *The Collected Letters, cit.*, p. 61.

[18] Così, spinto dalle circostanze della realtà quotidiana, Goldsmith assume una posa ipocrita che lo rende bene accetto nella società. Egli sa — perché lo ha constatato di persona — che deve adeguarsi alle norme di quel mondo, se vuole farne parte.

Infatti la dialettica del rapporto tra finzione e realtà non è altro che un espediente adottato dall'autore irlandese allo scopo di enucleare le contraddizioni che riscontrava nella sua epoca. A mano a mano che la sua esperienza e la sua fama procedono, mutano anche i modi di realizzare artisticamente il conflitto fondamentale del suo modo di concepire la realtà. Così, se dapprima ci farà incontrare un personaggio come « the man in black » (in cui si può notare un vero e proprio sdoppiamento del personaggio nelle due componenti, l'una negativa e l'altra positiva), in seguito ci mostrerà altri caratteri più complessi, nei quali sarà molto difficile riconoscere gli elementi riconducibili all'essere del personaggio e quelli da reperire, invece, nelle intenzioni dell'autore. Sarà quindi opportuno riuscire a leggere oltre le apparenze imposte dalla mera descrizione delle molteplici vicende o dalle contraddittorie reazioni dei personaggi, per scoprire il « significato » vero e profondo di ciò che l'autore voleva effettivamente dire.

Tale dicotomia si attenua e scompare a mano a mano che Goldsmith abbandona la scrittura di opere saggistiche e sperimenta i modi espressivi tipici della narrativa e della poesia della memoria. Ciò comporta una notevole trasformazione dell'approccio dell'artista: il tono distaccato del saggista, che interpreta la realtà circostante e ne illustra i tratti salienti, si perde fra gli sconsolati lamenti del letterato che — resosi conto di occupare oramai una posizione marginale nell'ambito della società — proietta nelle sue creature artistiche un'immagine univoca di sé. In tal modo

avviene che i personaggi dei suoi scritti — anche se sono conoscitori esperti dei problemi dell'epoca in cui vivono [19] — non si mostrano interessati ai molteplici mutamenti che investono la società, se non quando ne sono coinvolti. Viceversa sembrano concentrare le loro energie per diffondere la credenza di un'insanabile antinomia tra la società e loro stessi. Essi preferiscono discutere l'evoluzione economica, la politica e la struttura sociale della nuova Inghilterra tenendo d'occhio la loro sorte particolare, che è poi anche la sorte di Oliver Goldsmith.

Questo atteggiamento egotico è presente in tutti i personaggi, soprattutto quando si discute della posizione del letterato nella società settecentesca. Di qui deriva l'immagine di un intellettuale che, respinto dalla società, si rifiuta di adeguarsi al nuovo ruolo che gli viene attribuito; allora si rifugia in un mondo creato a sua misura e nel quale, pur vivendo nella solitudine più completa, si illude di poter ricostruire l'atmosfera di presunte e felice età trascorse, migliori [20].

Ma osserviamo da vicino questo fenomeno. In un saggio che compare nel 1759 nel *Bee* Goldsmith pubblica un raccontino, intitolato 'A Reverie', che — anche se rivela elementi di chiara provenienza autobiografica [21] — esibisce il tono spettatoriale di chi osserva dall'esterno i fatti che descrive. Infatti, se è facile capire che il protagonista del racconto è l'autore stesso nei primi anni della sua carriera, è addirittura ovvia l'intenzione dello scrittore: egli si propone di illustrare obiettivamente la situazione del letterato

[19] I saggi del *Bee*, in cui l'autore discute in modo pacato su tutti gli aspetti del vivere umano, sono la prova più evidente di questa sua consapevolezza.

[20] Ad esempio, i personaggi « sentimentali » delle sue poesie sono costantemente rivolti al passato, quasi a sottolineare il desiderio di evasione dell'autore.

[21] In questo periodo, infatti, Goldsmith non riusciva ancora a far valere le doti della sua personalità di artista originale e, succube dei desideri dei suoi editori e dei gusti mutevoli del pubblico, andava alla ricerca disperata del successo e sognava di essere accolto nella cerchia privilegiata dei più noti letterati della sua epoca. (V. sopra, pp. 1-4).

di professione. Pertanto crea un personaggio semplice ed estremamente stilizzato, ma tale da essere il modello della figura-tipo dell'autore alla ricerca dell'affermazione letteraria. Come Goldsmith, anch'egli si rende conto che il mondo della cultura è governato dalla 'macchina della fama', la quale — a sua volta — è nelle mani di astuti e pratici 'vetturini'. Sono costoro [22] a decidere della sorte degli scrittori di professione ed è a uno di essi che il protagonista di 'A Reverie' si rivolge.

> I instantly made up to the coachman, whom I found to be an affable and seemingly good-natured fellow. He informed me, that he had but a few days ago returned from the Temple of Fame, to which he had been carrying Addison, Swift, Pope, Steele, Congreve, and Colley Cibber.... [23]

L'aspetto esteriore del cocchiere (« affable and seemingly good-natured ») è ingannevole e, solo in apparenza, egli si dimostra ben disposto verso autori sconosciuti [24]. Presto verranno alla luce i suoi tratti distintivi, tutti riconducibili all'accuratezza con cui esamina la situazione. Prende in considerazione la possibilità di far accedere nella carrozza — che evidentemente sta a rappresentare il mondo letterario dei personaggi illustri — anche un ignoto scrittore. Decide infine di superare la difficoltà controllando i bagagli (le opere cioè) del giovane aspirante autore, che si mostra impacciato e intimidito dal suo interlocutore:

[22] È possibile individuare, nella figura del « coachman », i principali rivali di Goldsmith: essi stanno ad indicare i maggiori ostacoli che si frapponevano tra lui e il successo, cioè i critici e gli editori. Nel contesto del racconto, comunque, sembra più opportuno vedere nel *coachman* la figura del *bookseller*.

[23] O. GOLDSMITH, *The Bee*, ed. by R. Church, London, Dent, 1970, p. 387.

[24] E infatti così si esprime, in un primo momento, il vetturino: « But, still keeping the door shut, and measuring me with his eye, 'Pray, Sir, have you no luggage? You seem to be a good-natured sort of gentleman; but I don't find you have got any luggage, and I never permit any to travel with me but such as have something valuable to pay for coach hire » (*Id.*, p. 388).

> Examining my pockets, I own I was not a little disconcerted at this unexpected rebuff, but considering that I carried a number of the BEE under my arm, I was resolved to open it in his eyes, and dazzle him with the splendour of the page. He read the title and contents, however, without any emotion, and assured me he had never heard of it before. « In short, friend, » said he, now losing all his former respect, « you must not come in; I expect better passengers; but as you seem a harmless creature, perhaps, if there be room left, I may let you ride awhile for charity » [25].

La sua sconfitta è sanzionata ufficialmente e i suoi entusiasmi (« I was resolved to open it in his eyes, and dazzle him with the splendour of the page ») vengono subito meno e bastano le gelide parole del vetturino a fargli capire che il suo tentativo di integrarsi nella società letteraria si è risolto in un fallimento. « Without emotion »: è l'espressione che ci rivela la consapevolezza dell'autore della impossibilità di stabilire quei vincoli e quelle relazioni umane su cui faceva fidamento. Il rispetto, di cui il vetturino aveva fatto mostra in precedenza, ora sparisce per far luogo a un atteggiamento di sprezzante superiorità, chiaramente enunciato dall'uso del termine *friend*. Lo chiama amico, ma lo respinge in un mondo, fatto di isolamento e di estraneazione; aspetta « better passengers », accanto ai quali non può trovare posto un autore qualunque. All'attonito scrittore non resta altro da fare se non sperare nelle parole che il filantropico cocchiere gli rivolge alla fine del dialogo: « ... but as you seem a harmless creature, perhaps, if there be room left, I may let you ride awhile for charity ». Come si può notare, è una frase carica di incertezza, costruita con *but, perhaps, if, may* e sottolineata da una sottile vena di ipocrisia ben mascherata da un tono di compassione e comprensione. L'accesso nella 'repubblica delle lettere' viene concepito quasi come un atto di elemosina (« for charity », dice infatti il vetturino), benevolmente elargita ai poveri bisognosi (« ... as you seem a harmless creature »). Ma l'unico spazio libero è quello riservato a coloro che

[25] *Ibidem.*

— pur partecipando alla vita della carrozza — sono relegati a svolgere le mansioni più umili e servili [26].

Fuor di metafora, ci sembra che tale sogno debba essere interpretato come la trasposizione letteraria della vicenda biografica dell'autore irlandese, il quale — a questo stadio della sua attività artistica — ancora vedeva se stesso al centro della cultura e constatava, invece, di essere stato spodestato da questa posizione di privilegio. Non era noto neppure per i suoi lavori di scribacchino. Né critici, né editori lo ponevano sullo stesso piano di un Samuel Johnson o di un Tobias Smollett [27]. Tuttavia, anche se in questo raccontino possono rintracciarsi elementi direttamente collegati con l'esperienza personale di Goldsmith, si deve dire che la figura che ne emerge presenta caratteristiche talmente generalizzate da costituire il prototipo della categoria degli scrittori settecenteschi.

[26] È il caso di citare dal *Vicar of Wakefield*, quando George narra della sua prima esperienza di letterato a Londra: « My business was to attend him [Ned Thornhill] at auctions, to put him in spirits when he sate for his picture, to take the left hand in his chariot when not filled by another, and to assist at battering a kip, as the phrase was, when he had a mind for a frolic » (*Op. cit.*, p. 104).

[27] Si veda questo stesso racconto del *Bee*, in cui compaiono sia il Dr. Johnson che Smollett. Il primo esordisce in un dialogo con il vetturino: « 'What! not take in my Dictionary?' exclaimed the other [Johnson] in a rage. 'Be patient, Sir,' replied the coachman, 'I have drove a coach, man and boy, these two thousand years; but I do not remember to have carried above one dictionary during the whole time. That little book which I perceive peeping from one of your pockets, may I presume to ask what it contains' 'A mere trifle,' replied the author; 'it is called the *Rambler*'. — '*The Rambler!*' says the coachman, 'I beg, Sir, you'll take your place; I have heard our ladies in the court of Apollo frequently mention it with rapture; and Clio, who happens to be a little grave, has been heard to prefer it to the *Spectator*, though others have observed, that the reflections, by being refined, sometimes become minute' » (*The Bee, cit.*, pp. 389-390). Smollett è invece identificato nel modo seguente: « 'Sir, I have formerly heard your name mentioned', says the coachman, 'but never as an historian. Is there no other work upon which you may claim a place?' — 'None', replied the other, 'except a romance; but this is a work of too trifling a nature to claim future attention' ». (*Id.*, p. 390).

L'autore cerca di ridurre al minimo le interferenze autobiografiche e adotta un personaggio che si comporta quasi come un osservatore imparziale della situazione. Certamente egli è anche il protagonista della storia che vuole illustrare, ma ciò non costituisce un impaccio per il metodo obiettivo cui Goldsmith ricorre in questa descrizione: egli pone tra sé e il protagonista del sogno un altro personaggio — il narratore —, il quale funge quasi da filtro in grado di eliminare tutte le scorie che possano compromettere la narrazione impersonale e discorsiva, volta a illustrare la nuova posizione che la società impone allo scrittore.

Il narratore, infatti, dopo aver descritto alcune delle difficoltà che si interpongono fra l'intellettuale e il conseguimento della fama [28], si limita a illustrare la causa principale che determina la scomparsa del letterato di un tempo:

> Yet, not withstanding the republic of letters hangs at present so feebly together; though those friendships which once promoted literary fame seem now to be discontinued; though every writer who now draws the quill seems to aim at profit, as well as applause, many among them are probably laying in stores for immortality, and are provided with a sufficient stock of reputation to last the whole journey [29].

Certo, basta leggere gli ultimi tre righi per rendersi conto che Goldsmith sta pensando alla propria vicenda; ma, se si osservano le due frasi che costituiscono il tema centrale e più significativo dell'intera citazione (« though those friendships which once promoted literary fame... » e « though every writer who now draws the quill seems to aim at profit,... »), non si può non apprezzare il tentativo dell'autore di mantenersi all'esterno. Egli vuol mettere in

[28] *Id.*, p. 387: « Our gentlemen, however, who preside at the distribution of literary fame, seem resolved to part with praise neither from motives of justice or generosity; one would think, when they take pen in hand, that it was only to blot reputations, and to put their seals to the packet which consigns every new-born effort to oblivion ».

[29] *Ibidem.*

rilievo la trasformazione dell'uomo di cultura in scrittore di professione. Per far ciò deve ricorrere a un'accurata costruzione di modi espressivi tali da fermare l'attenzione del lettore. È per questo motivo che la seconda frase — quella che evoca l'immagine del professionista della cultura — rispecchia fedelmente (nell'uso della medesima struttura sintattica, oltre che nella ripetizione dosata degli stessi vocaboli) la prima, quella che richiama alla memoria il tempo in cui il mecenatismo (« those friendships ») regolava felicemente il mondo delle lettere.

Ben diversamente si era espresso Samuel Johnson sul mecenatismo quattro anni prima [30], mostrando di sapersi adeguare alla nuova situazione. Oramai il letterato appartiene al mondo di Grub Street, quello che si riesce a immaginare dalle parole satiriche di *The Tale of a Tub* (1704), dai versi burleschi di *The Dunciad* (1728), dall'umorismo divertito di *The Author's Farce* (1731) o dal ritratto eloquente che ne dipinge Hogarth nella figura del suo *Distressed Poet* (1735) [31].

[30] È molto noto, ad esempio, il brano della lettera inviata a Lord Chesterfield da Johnson, il quale intendeva in tal modo denunciare la propria indipendenza dal mecenatismo di quell'aristocratico: « Is not a patron, my Lord, one who looks with unconcern on a man struggling for life in the water, and when he has reached ground, encumbers him with help? The notice which you have been pleased to take of my labours, had it been early, had been kind; but it has been delayed till I am indifferent and cannot enjoy it;... » (in J.T. Boulton, *Johnson. The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1971, p. 106).

[31] In tutte queste opere lo scrittore assume sempre il ruolo di vittima dell'astuto e intraprendente *bookseller*, padrone di Grub Street, finché non riesce a stabilire la sua fama, come ci mostra la carriera di uno dei personaggi di *The Author's Farce*:

> Luckless. Taught by my fate, let never bard despair,
> Though long he drudge and feed on Grub Street air,
> Since him, at last, 'tis possible to see
> As happy and as great a king as me.

(H. Fielding, *The Author's Farce*, ed. by C.B. Woods, London, E. Arnold, 1967, III, p. 75).

Tutti gli elementi di questa tradizione letteraria confluiscono nella visione che Goldsmith ha dello scrittore di professione: solo l'aspetto comico viene a mancare e, della posizione del poeta nella repubblica delle lettere, vengono notati esclusivamente i lati negativi. La personalità dello scrittore viene annullata al punto che sia gli argomenti che le forme da dare ai contenuti vengono scelti dall'onnipotente *bookseller*:

> The sagacious Bookseller feels the Pulse of the Times,— not to cure but to flatter the Disease: As long as the Patient continues to swallow, he continues to administer: and on the first Sympton of a Nausea, he changes the Dose. Hence the Cessation of all Political Carminatives, and the Introduction of Cantharides, in the Shape of Tales, Novels, Romances &. And hence the sudden Change from a Course of Composers and Amusers to a Course of State Stimulatives of the most daring and dangerous Kind [32].

Così si esprime James Ralph — un professionista della penna — nel suo celebre *Case of Authors by Profession* (1758), in cui descrive con sarcasmo lo stato di decadenza della cultura inglese nel Settecento. La cultura è come un malato e il *bookseller* è come un medico: questa è l'idea che Ralph vuole illustrare in modo concreto e quindi più facilmente comprensibile. Così egli fa uso di termini che — pur essendo collegati esplicitamente all'attività medica — sono anche riferiti alla professione del *bookseller*. Come il medico è l'unica persona cui il malato si rivolge per essere curato, così il mercante delle opere è l'unico in grado di orientare opportunamente il gusto del pubblico; il guaio è che spesso il medico si rivela poco scrupoloso e, « as long as the Patient continues to swallow », va avanti nel somministrargli medicine. Solo se compaiono sintomi che indichino la reazione del malato egli si affretta a modificare le dosi, « not to cure, but to flatter the Disease ».

Analogamente si comporta l'intraprendente *bookseller*, il quale si serve di tutti gli strumenti necessari (compresi

[32] *Cit.* in R.W. KENNY, « Ralph's *Case of Authors* », in *P.M.L.A.*, vol. LII (1937), p. 105.

gli autori, naturalmente) alla sua lucrosa attività. Da tale amara constatazione e dal bisogno di difendere la categoria degli scrittori di mestiere scaturisce il rancore di James Ralph.

> Thus, there is no Difference between the Writer in his Garret, and the Slave in the Mines.... Both have their Tasks assigned to them alike: Both must drudge and starve: and neither can hope for deliverance. The Compiler must compile; the Composer must compose on: sick or well: in Spirit or out: whether furnished with Matter or not: till, by the joint Pressure of Labour, Penury, and Sorrow, he was worn out his Parts, his Constitution, and all the little Stock of Reputation he had acquir'd among the Trade: who were All, perhaps, that ever heard of his Name [33].

È palese l'esagerazione dei fatti: il tono è patetico, studiato a bella posta per sollecitare la compassione del lettore per le infime condizioni economiche e morali in cui era costretto a vivere lo scrittore. Non si contenta di dire semplicemente « in a garret » — e qui non possiamo non pensare a Oliver Goldsmith [34] —, ma aggiunge una serie di connotati pietistici, che tendono a creare un clima fortemente emotivo e deteriore: l'intellettuale è come uno schiavo che lavora nelle miniere e, similmente, anche a lui si chiede di morire (« Both must drudge and starve ») o di condurre un'esistenza di stenti (« the joint Pressure of Labour, Penury, and Sorrow ») che lo porterà, in breve tempo, alla tomba.

Nei primi anni della sua carriera artistica Goldsmith — benché risenta certamente dell'influsso del libello del Ralph [35] — rifugge dal raccogliere i suggerimenti sentimentalistici notati nel *Case of Authors* e si propone di presentare dati, elementi e motivi che hanno contribuito a segnare il decadimento delle arti e a siglare la trasformazione del

[33] *Id.*, pp. 105-106.
[34] V. sopra, p. 2.
[35] Si rimanda all'ottima discussione del Kenny sui rapporti fra l'opera di James Ralph e quella di Oliver Goldsmith.

ruolo del letterato. Perciò si apparta dalla vicenda e ci restituisce una storia apparentemente sfrondata di ogni riferimento personale: la metamorfosi del letterato viene illustrata prima attraverso un sogno [36], poi attraverso la narrazione sostenuta di *An Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe* (1759), quindi attraverso le descrizioni delle lettere cinesi.

Nella sua celebre *Enquiry*, in cui non sempre riesce a mantenere la posa dello spettatore estraneo a ciò che sta discutendo [37], l'autore irlandese offre un quadro efficace di quanto si verifica in campo culturale:

> The writer, possessed of fame, is willing to enjoy it without a rival, by lessening every competitor; the unsuccessful author is desirous to turn upon others the contempt which is levelled at himself, and being convicted at the bar of literary justice, vainly hopes for pardon by accusing every brother of the same profession [38].

La competizione ha raggiunto anche il settore letterario e quindi ogni scrittore si trova impegnato in una lotta costante, volta a salvaguardare i privilegi raggiunti — e questo è il caso del letterato affermato —, o a rivolgere ai suoi rivali quei giudizi negativi che gli sono stati indirizzati —

[36] Tale è il caso della 'reverie' del *Bee*, già presa in considerazione precedentemente.

[37] Ad esempio, la *Monthly Review* pubblicò una recensione in cui si metteva in evidenza la faziosità della *Enquiry*, frutto dell'insuccesso e del risentimento dell'autore: « It requires a good deal of art and temper for a man to write consistently the dictates of his own heart. Thus, notwithstanding our Author talks so familiarly of *us*, the great, and affects to be thought to stand in the rank of Patrons, we cannot help thinking, that in more places than one he has betrayed, in himself, the man he so severely condemns for drawing his quill to take a purse. We are even so firmly convinced of this, that we dare put the question home to his conscience, whether he never experienced the unhappy situation he so feelingly describes, in that of a literary understrapper? » (*Cit.* in « The Introduction » to O. GOLDSMITH, *An Enquiry into the Present State of Polite Learning*, in *Collected Works*, ed. by A. Friedman, Oxford, Clarendon Press, 1966, vol. I, p. 248.

[38] *An Enquiry, cit.*, p. 257.

e questa è la reazione dello scrittore sfortunato. L'Inghilterra letteraria si configura come un'enorme e caotica repubblica, in cui ognuno tenta di sfruttare tutto ciò che gli consente di raggiungere una posizione di privilegio. Nel far ciò il nuovo scrittore deve conformarsi al clima sociale che lo circonda e in cui si sente compreso.

> But very different is the state of learning here; every member of this fancied republic is desirous of governing, and none willing to obey; each looks upon his fellow as a rival, not an assistant in the same pursuit. They calumniate, they injure, they despise, they ridicule each other; if one man writes a book that pleases, others shall write books to show that he might have given still greater pleasure, or should not have pleased. If one happens to hit upon something new, there are numbers ready to assure the public that all this was no novelty to them or the learned.... [39].

Ma in questo mondo nuovo ciò che conta è lo spirito competitivo che, coadiuvato dalla faziosa attività dei critici (« they calumniate, they injure, they despise... »), consente l'ascesa verso il successo. In tale caotica situazione l'antico autore si dissolve per cedere alle pressioni delle condizioni esterne, che fanno anche della letteratura un'arte basata sull'iniziativa privata e sulla concorrenza artistica. La funzione dello scrittore viene assimilata a quella di un qualunque 'Mr. Average Nobody', che — privato della sua identità — partecipa alla confezione della merce che verrà distribuita.

L'immagine finale di questa lettera dal *Citizen of the World* (1762) conferma puntualmente il fenomeno:

> Thus a single new book employs not only the paper-makers, the printers, the press-men, the book-binders, the hawkers, but twenty critics, and as many compilers. In short, the body of the learned may be compared to a Persian army, where there are many pioneers, several sutlers, numberless servants, women and children in abundance, and but a few soldiers [40].

[39] O. GOLDSMITH, *The Citizen, cit.*, pp. 51-52.

[40] *Ibidem.*

Per l'elaborazione di un'opera non basta più l'autore, è necessaria una schiera innumerevole di specialisti, ognuno dei quali ha un compito specifico; l'autore stesso altri non è che uno dei tanti componenti « the body of the learned » e, per di più, è anche colui che mette in vendita la sua produzione.

George Primrose è forse il primo personaggio — tra quelli che arricchiscono la galleria di ritratti goldsmithiani — ad abbandonare l'atteggiamento di inerte narratore di fronte alla prostituzione della cultura. Si ha l'impressione che l'autore del *Vicar of Wakefield* (1766) abbia deciso di considerare il medesimo tema da un'altra prospettiva: sperimentati i fatti dall'esterno, ora si accinge a rendere completa la sua rappresentazione assumendo un altro punto di vista e scegliendo di entrare all'interno del problema in veste di protagonista. E infatti il « philosophic vagabond » — pur ripetendo, sostanzialmente, l'esperienza dell'intellettuale di 'A Reverie' — non ne conserva la freddezza spettatoriale: George Primrose viene privato di quei caratteri generali che facevano del protagonista del racconto del *Bee* quasi una sorta di modello della figura dello scrittore di professione. In lui si riversano esperienze e sensazioni che il Goldsmith aveva vissuto personalmente: infatti tutto l'itinerario dell'autore viene ripercorso da George Primrose, che, a malapena, può vedersi come personaggio anziché come autoritratto del Goldsmith. Egli si bilancia tra realtà e finzione, confondendosi con la figura del suo creatore: rievoca le sensazioni provate dallo scrittore irlandese al suo arrivo a Londra [41], la delusione subita nella scuola in qualità di « usher » [42] e, infine, lo scontro con Grub Street.

> Finding that there was no great degree of gentility affixed to the character of an usher, I resolved to accept his proposal; and having the highest respect for literature, I hailed the antiqua mater of Grubstreet with reverence. I thought it my glory to pursue a track which Dryden and Otway trod before me. In fact, I considered the goddes of this region as the parent of excellence; and however an intercourse with the world might give us good sense, the poverty she granted was the nurse of genius! [43].

[41] V. sopra, pp. 1-6.

[42] Per una discussione di questo aspetto della vita di Goldsmith si rimanda alla biografia scritta da C.M. Kirk (*Oliver Goldsmith*, New York, Twayne Publishers, 1967).

Così, ironicamente, ci viene presentato il momento tanto atteso da George Primrose e già ci viene preannunciata — proprio grazie al tono ironico che accompagna il passo intero — la sconfitta dell'aspirante poeta:

> « Sir », replied my son, « the learned world said nothing to my paradoxes; nothing at all, Sir. Every man of them was employed in praising his friends and himself, or condemning his enemies; and unfortunately, as I had neither, I suffered the cruellest mortification, neglect » [44].

È chiaro ormai che, dietro queste parole (che potrebbero far pensare alla sopravvivenza di un atteggiamento critico nel personaggio), si cela il Goldsmith e la sua storia di autore alla ricerca di successo. Egli lascia il tono ironico e, forse inconsciamente, si identifica nel suo personaggio che — proprio per questo — cessa di essere tale e si colora delle ambiguità tipiche di ogni essere umano, osservato quando smarrisce la coscienza di sé. L'attimo in cui la crisi attraversa la fase più acuta viene fermato opportunamente, così da consentirci di assistere al dilemma che travaglia lo sfortunato artista. Egli deve scegliere fra l'integrazione nella società letteraria e l'alienazione da essa. Ma non è facile:

> ... a true poet can never be so base; for wherever there is genius there is pride. The creatures I now describe are only beggars in rhyme. The real poet, as he braves every hardship for fame, so he is equally a coward to contempt, and none but those who are unworthy protection condescend to solicit it [45].

[43] È la voce sconsolata di George Primrose a rievocare questa esperienza (*The Vicar, cit.*, p. 102).

[44] *Ibidem.*

[45] *Ibidem.*

Infine, George — il vero poeta — deve cedere e decidersi a scendere a patti con la realtà [46]; il mestiere di letterato di professione gli ripugna ed egli sceglie — come soluzione — la via del compianto e del lamento: « Now, therefore, I began to associate with none but disappointed authors like myself, who praised, deplored, and despised each other » [47].

Si presagisce già la figura del 'poeta' quale comparirà nel 1770 nel *Deserted Village* [48], tutta ripiegata su se stessa ed estranea al mondo che la circonda; imbastisce un penoso monologo in cui mostra di non aver perduto la speranza di recuperare le idealità del passato e con cui rimuove ogni velleitarismo di protesta sociale. Riesce a pronunciare soltanto un'elegia in morte del poeta antico:

> And thou, sweet Poetry, thou loveliest maid,
> Still first to fly where sensual joys invade;
> Unfit in these degenerate times of shame,
> To catch the heart, or strike for honest fame:
> Dear charming nymph, neglected and decried,
> My shame in crowds, my solitary pride;
> Thou source of all my bliss, and all my woe,
> That found'st me poor at first, and keep'st me so;
> Thou guide by which the nobler arts excel,
> Thou nurse of every virtue, fare thee well!
> (vv. 403-412)

Affiora una sensibilità esasperata, un atteggiamento che inclina alla vana analisi di ciò che non è più. Si ha, chiaramente, la sensazione dell'isolamento in cui si chiude il poeta: il suo soliloquio non trova altro interlocutore al di fuori della poesia medesima, che viene personificata e

[46] *Ibidem*: « Having a mind too proud to stoop to such indignities, and yet a fortune too humble to hazard a second attempt for fame, I was now obliged to take a middle course and write for bread. But I was unqualified for a profession where mere industry alone could ensure success. I could not suppress my lurking passion for applause... ».

[47] *Ibidem*.

[48] O. GOLDSMITH, *The Deserted Village*, ed. by S. Roberts, London, Dent, 1966.

descritta con l'ausilio di appellativi che servono a denotarne le qualità spirituali, giustapposte agli aspetti materialistici che improntano di sé ogni ambito della vita umana. La purezza dell'arte poetica è oramai compromessa e allo sconsolato autore non resta altro che dirle addio.

Ma la speranza irriducibile, dopo soli pochi versi, lo spinge a invocare di nuovo la poesia, unica depositaria di quelle virtù non dominate dal profitto egoistico e dalle ricchezze materiali:

> Aid slighted truth; with thy persuasive strain
> Teach erring man to spurn the rage of gain;
> Teach him, that states of native strength possess'd,
> Though very poor, may still be very bless'd;
> That trade's proud empire hastes to swift decay,
> As ocean sweeps the labour'd mole away;
> (vv. 421-426)

e Goldsmith continua a fantasticare — illudendosi di poter recuperare idealità perdute — e regredisce verso un tipo di vita bucolica fortemente idealizzata. È quanto egli costantemente ci propone nel trasmetterci le sue nostalgie per un'età « felice » e nell'assumere la posa di misantropo sentimentale, incapace di guardare serenamente alle nuove realtà che la società della sua epoca gli presentava [49].

A prima vista tale atteggiamento appare inconcepibile, soprattutto quando si pensa che Oliver Goldsmith è pienamente consapevole dei molteplici fenomeni che hanno investito la società inglese nella seconda metà del secolo diciottesimo. E infatti egli nota il crollo dell'antico mondo

[49] Così commentava sul *Bee*: « If a youth happens to be possessed of more genius than fortune, he is early informed, that he ought to think of his advancement in the world; that he should labour to make himself pleasing to his superiors; that he should shun low company (by which is meant the company of his equals), that he should rather live a little above than below his fortune; that he should think of becoming great; but he finds none to admonish him to become frugal, to persevere in one single design, to avoid every pleasure and all flattery, which however seeming to conciliate their esteem » (p. 380).

agrario e il conseguente mutamento delle strutture sociali; osserva, in campo politico, l'indebolimento del potere della monarchia; constata la disintegrazione dell'uomo di cultura nel settore delle lettere. Fondamentalmente, però, si rivela incapace di adattarsi alle circostanze e di accogliere i nuovi valori che la società tenta invano di comunicargli: la sua personalità — ancora saldamente legata a concezioni superate — erge una barriera insormontabile, dietro la quale egli trova un sicuro rifugio.

Questo meccanismo di difesa entra in funzione ogni qual volta le sue opere presentano dei personaggi che incarnano la figura ambigua del Goldsmith, esitante fra il mondo contemporaneo, in cui dominano il calcolo e l'acquisizione economica, e quello utopistico del passato. È come se l'autore, dopo aver osservato con cura e con chiarezza tutta illuministica, quanto avviene in Inghilterra, pensi di mettere alla prova le sue reazioni individuali di fronte a quelle realtà finora soltanto descritte. Il confronto lo sconvolge, ma non riesce a mettere in crisi le credenze e le concezioni, su cui si fonda la sua visione del mondo.

Egli condanna fermamente l'accumulazione capitalistica e le leggi che la favoriscono, perché negano un'equa distribuzione dei beni materiali:

> An equal diffusion of riches through any country ever constitutes its happiness. Great wealth in the possession of one stagnates, and extreme poverty with another keeps him in unambitious indigence; but the moderately rich are generally active; not too far removed from poverty to fear its calamities; not too near extreme wealth to slacken the nerve of labour, they still remain between both in a state of continual fluctation. How impolitic therefore are those laws which promote the accumulation of wealth among the rich, more impolitic still in attempting to increase the depression on poverty [50].

e non condivide lo stravagante desiderio di *luxury*, che sembra aver contaminato anche 'the middling class of people':

[50] *Id.*, p. 203.

> Of all the follies and absurdities which this great metropolis labours under, there is not one, I believe, at present appears in a more glaring and ridiculous light than the pride and luxury of the middling class of people. Their eager desire of being seen in a sphere far above their capacities and circumstances, is daily — nay, hourly — instanced, by the prodigious numbers of mechanics who flock to the races, and gaming-tables, brothels, and all the public diversions this fashionable town affords [51].

E davvero ridicola è l'immagine che prende forma davanti ai nostri occhi: una folla incredibile di piccoli artigiani e commercianti (« the prodigious number », ci ricorda ironicamente Goldsmith) si assembra alle corse, nei bordelli, attorno ai tavoli da gioco. Tutto ciò si svolge a un ritmo vertiginoso: « daily » — afferma Goldsmith — ma poi si corregge e soggiunge umoristicamente « nay, hourly ».

È un uso smodato della *luxury* quello che l'autore sta criticando benevolmente; subito dopo illustrerà i vantaggi che derivano invece da accortezza e moderazione, le due virtù necessarie al conseguimento del successo:

> 'Keep your shop, and your shop will keep you'. A strict observance of these words will, I am sure, in time gain them estates. Industry is the road to wealth, and honesty to happiness; and he who strenuously endeavours to pursue them both, may never fear the critic's lash, or the sharp cries of penury and want [52].

Suonano come norme di comportamento queste parole del saggio pubblicato nel *Bee* e sembrano essere dettate dalla esperienza personale dell'autore, ma sono anche il riflesso immediato dell'ideologia economica settecentesca.

Infatti la contrapposizione di due modi di vita opposti, suggeriti dalla *luxury* o dalla *frugality*, era uno dei temi dibattuti anche dai filosofi dell'epoca. Tralasciando dal considerare David Hume — che pure scrisse un saggio sull'argomento [53] — non si può non prendere in considerazione

[51] *Id.*, p. 416.
[52] *Id.*, p. 417.
[53] Il titolo dello scritto di Hume è esplicito di per sé: *On Luxury*.

quanto Adam Smith affermò nella *Theory of Moral Sentiments* (1757) in un modo che richiama alla mente le parole del Goldsmith. Dice Smith:

> What is the reward most proper for encouraging industry, prudence, and circumspection? — Success in every sort of business. And is it possible that in the whole of life these virtues should fail of attaining it? Wealth and external honours are their proper recompence, and the recompence which they can seldom fail of acquiring. What reward is most proper for promoting the practice of truth, justice, and humanity? — The confidence, the esteem, and love of those we live with. Humanity does not desire to be great, but to be beloved [54].

La pratica delle virtù economiche (« industry prudence and circumspection ») merita a colui che le esercita la ricompensa del successo e, quel che soprattutto vuole mettere in evidenza lo Smith, la stima generale. È su quest'ultimo elemento — enfaticamente sottolineato alla fine della sua discussione dall'espressione « Humanity does not desire to be great, but to be beloved » — che si concentra probabilmente l'attenzione del Goldsmith quando crea la figura del 'man in black'. Questo personaggio ostenta infatti un atteggiamento spregiudicato e prudente che ben risponde agli ideali dei moralisti che rifiutano i dettami della « universal benevolence » [55].

---

[54] A. SMITH, *The Theory of Moral Sentiments*, London, Frank Cass, 1966, p. 236.

[55] È utile richiamarci al fatto che i filosofi del Settecento, che avevano adottato il principio della « benevolenza verso gli altri » come guida perfetta delle azioni umane, attribuivano un carattere utilitaristico — e quindi egoistico — a questo tipo di atteggiamento. « The greatest happiness of the greatest number » è già un'idea codificata dalla *Enquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), ma trova la massima espressione nell'opera di Adam Smith e, più tardi, nei *Principles of Morals and Legislation* (1789) di Jeremy Bentham. Goldsmith, dal canto suo, aveva mostrato di disapprovare questo tipo di etica utilitaristica (cfr. *The Bee, cit.*, p. 365), ma sempre rimaneva indeciso fra un modo d'essere altruistico e un tipo di vita egoistica.

> If ever I am asked a question, whether I know it or not, instead of answering, I only smile and look wise. If a charity is proposed, I go about with the hat, but put nothing in myself. If a wretch solicits my pity, I observe that the world is filled with impostors, and take a certain method of not being deceived by never relieving. In short, I now find the truest way of finding esteem even from the indigent, is *to give away nothing, and thus have much in our power to give* [56].

Di nuovo, « industry, prudence and circumspection » sono le qualità di questo complesso personaggio goldsmithiano che, se pubblicamente sfoggia un atteggiamento prudente tale da guadagnargli la stima di tutti e — paradossalmente — « even from the indigent », in privato non esita a contravvenire a ogni regolamento [57]. Ancora una volta, però, si ripropone l'antinomia tipica dei personaggi sentimentali sempre incerti fra una visione ottimistica del mondo e una concezione pessimistica imposta loro dal crudele realismo dei fatti.

Goldsmith affronta questo problematico contrasto in due scritti praticamente contemporanei del 1759 [58], giungendo a conclusioni vistosamente contrastanti, almeno in apparenza, con le posizioni che altrove egli difende con più evidente convinzione. Infatti mentre nei suoi scritti sul *Royal Magazine* e su *The Bee* egli sembra sostenere l'opportunità di adeguarsi all'etica economicistica e acquisitiva dei ceti mercantili, negli scritti successivi egli rifiuta drasticamente tali idee, presentandole come principali cause di una degradazione minacciosa della società.

Per conciliare posizioni apparentemente così diverse, occorre considerare accuratamente le posizioni di Goldsmith nel '59 in un periodo cioè, in cui il contatto con le dure

---

[56] O. GOLDSMITH, *The Citizen, cit.*, p. 76.

[57] Si pensi ai vari episodi in cui il « man in black » cede agli impulsi della generosità e smentisce, praticamente, la sua ostentata indifferenza verso gli esseri miserevoli che vivono ai margini della società (*Id.*, pp. 68-71).

[58] L'articolo che compare sul *Bee* fu stampato nell'ottobre del 1759, mentre il racconto di *Asem* fu pubblicato sul *Royal Magazine* nel dicembre del 1759.

realtà rompe i suoi schemi idealistici lasciandolo irresoluto fra la denuncia senza riserve, di tipo filantropico, e la cinica accettazione dei canoni utilitaristici precedentemente condannati [59]. Tale situazione di dissidio interiore, di confusa incertezza, conduce all'adozione di un modulo ironico, ambiguo ed esitante da cui emerge l'irresolutezza e la scarsa convinzione di chi non ha ancora deciso se conformarsi o rifiutare.

Questa posizione è — ad esempio — evidente nel racconto di foggia orientale, intitolato *Asem. The Proceedings of Providence Vindicated* (1759). La storia di Asem, « the man-hater », ricalca la vicenda di Timone di Atene: entrambi conducono una vita improntata alla generosità, entrambi — disgustati dal comportamento cinico dei concittadini, dediti al conseguimento di vantaggi materiali — assumono atteggiamenti misantropici e si rifugiano in zone lontane dalla società civile e corrotta [60]. Ma Timone di Atene nell'opera di Shakespeare muore, quasi a indicare la fine dell'etica dell'aristocrazia feudale che Timone sta a rappresentare [61], mentre il protagonista del racconto del Goldsmith — che vorrebbe vivere in « a world without vice » i cui abitanti siano « rational beings without immorality » [62] — ritorna infine nella città che aveva abbandonato: Dal momento in cui si inserisce nella società civile, Asem ne accetta tutte le norme, soprattutto quelle che — riassumibili nel termine *frugality* — gli conquistano l'approvazione e la stima generali, oltre che quei profitti (« opulence, elegance, affluence, and ease ») che imprudentemente aveva disdegnato.

> The frugality of a few years soon produced opulence, the number of his domestics increased, his friends came to him from every part of the city, nor did he receive them with disdain; and a youth of misery was concluded with an old age of elegance, affluence, and ease [63].

Il racconto si compone di due parti in contrapposizione dialettica fra loro: nella prima si assiste all'esodo di Asem e poi alla sua esistenza « naturale » in un mondo che è dissociato dalla realtà attuale e che è palese invenzione fantastica: sembra infatti di essere in un luogo — costituito soltanto da un lago e da una caverna — statico e privo della dimensione temporale [64]. La seconda parte ci presenta il ritorno di Asem in città e la vita affaccendata che vi conduce (contrasto evidente con l'esistenza contemplativa del suo esilio volontario), applicando le norme del vivere sociale che gli vengono suggerite dalla *frugality*.

---

[59] V. sopra, p. 22.

[60] Anche le descrizioni dei paesaggi sono molto simili, tanto da far pensare a un'eventuale dipendenza del racconto goldsmithiano dalla tragedia shakespeariana.

[61] Per un'interpretazione del personaggio di Timone, condotta da tale punto di vista, si rimanda all'articolo di E.C. PETTET (« *Timon of Athens*: The Disruption of Feudal Morality », in *R.E.S.*, vol. XXIII (1947), pp. 321-336). Non è inutile ricordare la celebre invettiva di Timone contro il potere degradante dell'oro e paragonarla agli analoghi discorsi pessimistici di Asem:

> Gold? Yellow, glittering, precious gold?
> No, gods, I am no idle votarist.
> Roots, You clear Heavens! Thus much of this will make
> Black, white; foul, fair; wrong, right;
> Base, noble; old, young; coward, valiant.
> Ha, you gods! Why this? What this, you gods? Why, this
> Will lug your priests and servants from your sides,
> Pluck stout men's pillows from below their heads.
> This yellow slave
> Will knit and break religions, bless th'accurs'd,
> Make the hoar leprosy ador'd, place thieves,
> And give them title, knee and approbation
> With senators on the bench.
>
> (IV, 3, vv. 26-28)

[62] O. GOLDSMITH, *Asem*, in *The Collected Works, cit.*, vol. III, p. 63.

[63] *Id.*, p. 66.

[64] Sul piano morale questa storia può leggersi allo stesso modo in cui si leggono i racconti di Samuel Johnson (si pensi a *Rasselas*, 1759) e di F.A. Voltaire (si pensi a *Candide*, 1759): si tratta di una parabola volta a impartire una lezione morale.

Sul piano del pensiero, *Asem* sembra collegarsi — per la sua qualità di saggio sull'economia del paese — alla tradizione moderna del pensiero economico che, fin dai tempi di Francis Bacon, riconosceva la necessità e l'importanza della *usury* (Cfr. F. BACON, *On Usury*, in *Essays*, ed. by S. Warhaft, London, Macmillan, 1965, pp. 151-155).

In tal modo l'autore ha sanato ironicamente il dissidio che sconvolgeva questo personaggio, il quale illustra praticamente — con la sua biografia — quegli stessi principi esposti teoricamente, ma con accenti ironici più chiari, in un altro saggio pubblicato nel *Bee* e intitolato «On Justice and Generosity ». Egli mette in discussione alcuni aspetti dell'etica contemporanea direttamente collegati con il problema economico; « benevolenza », « generosità », « solidarietà umana » e altri ancora sono concetti superati, pure illusioni che filosofi, saggisti e letterati hanno creato e divulgato [65]. Così, dunque, si esprime:

> The qualities of candour, fortitude, charity, and generosity, for instance, are not, in their own nature, virtues; and if ever they deserve the title, it is owing only to justice, which impels and directs them. Without such a moderator, candour might become indiscretion, fortitude, obstinacy, charity, imprudence, and generosity mistaken profusion [66].

È assurdo accettare le norme superate di età trascorse: esse, che prima avevano connotati positivi, avrebbero ora aspetti negativi e sarebbero soltanto dei vizi imperdonabili. Per tramutarli di nuovo in virtù si rende indispensabile l'intervento della 'giustizia', che da sola « impels us to give to every person what is his due » [67].

Paradossalmente Goldsmith giunge a sostenere che per-

[65] Dice il « man in black »: « We were told that universal benevolence was what first cemented society; we were taught to consider all the wants of mankind as our own; to regard the *human divine* with affection and esteem; he [my father] wound us up to be mere machines of pity, and rendered us incapable of withstanding the slightest impulse made either by real or fictitious distress; in a word, we were perfectly instructed in the art of *giving away* thousands before we were taught the more necessary qualifications of *getting* a farthing » (*The Citizen, cit.*, pp. 71-72). (Cfr. anche *The Bee, cit.*, p. 365). Suona esplicita la polemica dell'autore contro la filosofia ottimistica dello Shaftesbury delle *Characteristicks* (1711) o dello Hutcheson della *Enquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725).

[66] *The Bee, cit.*, p. 364.

[67] *Ibidem.*

fino l'avaro, notoriamente famoso per l'essere nocivo alla società civile, deve ritenersi uno dei membri più utili del « common stock » in virtù dell'uso misurato, e perciò *giusto*, di ciò che possiede.

> Misers are generally characterised as men without honour, or without humanity, who live only to accumulate, and to this passion sacrifice every other happiness. They have been described as madmen, who, in the midst of abundance, banish every pleasure, and make, from imaginary wants, real necessities. But few, very few, correspond to this exaggerated picture; ... Instead of this, we find the sober and the industrious branded by the vain and the idle with this odious appellation; men who, by frugality and labour, raise themselves above their equals, and contribute their share of industry to the common stock [68].

Come si può notare, Goldsmith tende a rivalutare questa mitica figura e le restituisce dignità umana: l'avaro non sarà più visto come un essere dedito esclusivamente a far straripare il suo forziere, né perderà, per questo, quei tratti che sono tipici dell'uomo (« honour », « humanity », « happiness », « pleasure »); il fatto che egli viva per provvedere all'accumulo di benefici materiali non costituirà motivo di ostilità da parte del consorzio civile. La frugalità, l'affanno laborioso e la cautela con cui egli amministra le sue fortune diventano dei connotati positivi e generalmente condivisi: solo coloro che sono *vain* e *idle* possono non apprezzarne le qualità. Ma non si ferma qui il discorso di Goldsmith, che conduce fino all'assurdo la capziosa argomentazione su « justice and generosity », arrivando a una conclusione paradossale:

> 'It is possible that the person you relieve may not be an honest man; and I know that you who relieve him are such. You see, then, by your generosity, you rob a man who is certainly deserving, to bestow it on one who may possibly be a rogue; and, while you are unjust in rewarding uncertain merit, you are doubly guilty by stripping yourself' [69].

[68] *Ibidem.*

[69] *Id.*, p. 365.

Il discorso si articola di supposizione in supposizione: « it is *possible*... », « the person you relieve *may* not be... », « on one who *may possibly* be... » e così via sono tutte espressioni da tenere d'occhio perché rivelano il dissenso dell'autore. L'ironia presente in questo passo pervade l'intero saggio e in esso il ragionamento di Goldsmith segue, apparentemente, due direttrici: da un lato mostra come personaggio essenzialmente positivo il generoso e disinteressato Lisippo [70], mentre dall'altro mette in guardia dall'imitare il suo comportamento altruistico, sulla base di astratte considerazioni per eventuali sotterfugi cui può ricorrere gente che, forse, finge di aver bisogno di aiuto. L'uomo onesto e meritevole rischia così di essere ingiusto verso se stesso: « you are doubly guilty by stripping yourself ».

Questa frase sembra rivelare, oramai scopertamente, che l'umorismo del saggista si rivolge contro il tipo di etica che Hume aveva contribuito a diffondere; il timore di essere inadempienti verso se stessi è, infatti, alla base del pensiero che il filosofo inglese esprime nel passo che segue:

> A single act of justice is frequently contrary to *public interest*; and were it to stand alone, without being followed by other acts, may in itself, be very prejudicial to society ... But however single acts of justice may be contrary, either to public or private interest, ' tis certain, that the whole plan or scheme is highly conducive, or indeed absolutely requisite, both to the support of society, and the well-being of society [71].

Il benessere dell'individuo equivale al benessere dell'intera società: questo è il punto centrale dell'argomentazione humiana, volta — come ogni dottrina utilitaristica — ad affermare la necessità di atteggiamenti egoistici, che appaiono tali solo se non considerati in relazione al *public interest*

[70] *Id.*, p. 363: « Lysippus is a man whose greatness of soul the whole world admires. His generosity is such that it prevents a demand, and saves the receiver the trouble and the confusion of a request ».

[71] D. HUME, *A Treatise of Human Understanding*, ed. by L.A. Selby-Bigge, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 497.

e che sono invece le virtù che questo benessere universale promuovono, applicando con intransigenza le norme della giustizia [72].

Da questo tipo di discorso sembra prendere spunto Goldsmith per dimostrare che tali regole generano invece profonde differenze sociali, sanzionando il trionfo del *private interest*: la « revolution in low life » sta a indicare proprio questo [73]. La voce querula del viaggiatore solitario illustra costantemente che ogni ambito della vita è dominato, infatti, dallo spirito competitivo e dall'interesse economico che impongono un nuovo quadro di valori:

> Wealth, commerce, honour, liberty, content.
> Yet, these each other's power so strong contest,
> Where wealth and freedom reign contentment fails,
> That either seems destructive of the rest.
> And honour sinks where commerce long prevails.
> (vv. 88-92)

Gli antichi valori (« honour » e « content ») cadono sotto i colpi inclementi della nuova economia, che stabilisce rapporti di natura ben diversa:

> Fictitious bonds, the bonds of wealth and law.
> (v. 351)

La trasformazione economica travolge tutti gli aspetti del vivere sociale: in particolare, è il mondo rurale ad essere schiacciato dalla nuova etica mercantilistica e le campagne

[72] *Id.*, p. 495.

[73] *Revolution in Low Life* è il titolo di un saggio scritto da Goldsmith per il *Lloyd's Evening Post* nel 1762; vi si mostra in che modo la ricchezza di poche persone generi la rovina della moltitudine, rappresentata dai contadini: « I understood that they were shortly to leave this abode of felicity, of which they and their ancestors had been in possession from time immemorial, and that they had received orders to seek a new habitation. I was informed that a Merchant of immense fortune in London, who had lately purchased the estate on which they lived, intended to lay the whole out in a seat of pleasure for himself » (in *The Collected Works, cit.*, vol. III, p. 195).

vengono abbandonate, e il ceto contadino scompare e tutto va in rovina:

> Ill fares the land, to hastening ills a prey,
> Where wealth accumulates, and men decay:
> . . . . . .
> When once destroy'd, can never be supplied.
> (vv. 51-56)

Il villaggio abbandonato [74] viene corrotto dal potere degradante della *luxury*, che impronta di sé ogni livello della vita umana [75]. Il capitale si insinua nelle campagne e distrugge il mondo agreste in tutti i suoi elementi: soprattutto, fa svanire la vita comunitaria del villaggio [76], perché

[74] L'opera del Goldsmith venne criticata apertamente da J. Robinson di Norwich nella prefazione al suo *The Village Oppress'd. A Poem* (1771): « Such a Picture the readers of *The Deserted Village* are convinced you have well drawn. As, however, the plan of that poem prevented your following *Rustic Oppression* through all its branches, I have endeavoured to illustrate some of these, with the same views as yourself, both of exposing luxury, and of convincing the rich, that as it is repugnant to benevolence, so likewise is it to their own interest, to harras and oppress the poor » (« Dedication to Oliver Goldsmith », in J. ROBINSON, *The Village Oppress'd. A Poem*, London, J. Robson, 1771, pp. IV-V).

[75] Nella premessa al *Vicar of Wakefield*, ad esempio, l'autore ci fa capire quali sono i settori della vita civile che vengono mutati in senso negativo dalla *luxury*: « The hero of this piece unites in himself the three greatest characters upon earth; he is a priest, an husbandman, and the father of a family. He is drawn as ready to teach, and ready to obey, as simple in affluence, and majestic in adversity. In this age of opulence and refinement whom can such a character please? » (*Op. cit.*, p. 8). Infatti, nel corso della storia si vede questo personaggio sconvolto nelle sue diverse funzioni di prete, agricoltore e padre di famiglia. Altrove Goldsmith notava esplicitamente, senza ricorrere alla narrazione di una storia, come la rovina del villaggio fosse provocata dallo « encrease of foreign commerce and the extension of our foreign conquest » (*Revolution in Low Life, cit.*, p. 197).

[76] Questo è il tipo di vita che l'autore rimpiange: « By a long intercourse and frequent intermarriages they were all become in a manner one family; and, when the work of the day was done, spent the night agreeably in visits at each other's houses. Upon those

i suoi abitanti devono cedere alle pressioni disgregatrici che l'accumulo della ricchezza reca con sé.

Il poeta reagisce, elevando un grido di dolore e manifestando la propria impotenza:

> O luxury! thou curs'd by Heaven's decree,
> How ill exchang'd are things like these for thee!
> How do thy potions, with insidious joy,
> Diffuse their pleasures only to destroy!
> Kingdoms, by thee, to sickly greatness grown,
> Boast of a florid vigour not their own;
> At every draught more large and large they grow,
> A bloated mass of rank unwieldly woe;
> Till, sapp'd their strength, and every part unsound,
> Down, down they sink, and spread a ruin round.
> (vv. 384-393)

Comincia ad emergere la sfiducia dell'autore, il quale — con l'uso dosato di frasi altamente retoriche e di termini densi di connotati negativi (*Curs'd, ill, potions, insidious, destroy, sickly, sink* e *ruin* del verso finale) — tende a enucleare l'atteggiamento vittimistico del suo personaggio. Questi si rassegna passivamente alla devastazione sociale che lo circonda e reagisce solo con l'invettiva sterile o con il recupero di un mondo primitivo, ricco di un'atmosfera di leggenda e di invenzione, privato come appare di una definita dimensione temporale. « Ere England's griefs began », ci suggerisce infatti la voce del poeta e ci invita ad assistere a una sequenza suggestiva di immagini idilliche e armoniose, appartenenti per tradizione a un'epoca medievaleggiante. Come non pensare, infatti alle celebri dottrine dell'ordine e delle corrispondenze che dettero un'impronta ben precisa al pensiero medievale e, in parte, cinquecentesco? [77] I mu-

occasions the poor traveller and stranger were always welcome; and they kept up the stated days of festivity with the strictest observance. They were merry at Christmas and mournful in Leut, got drunk on St. George's-day, and religiously cracked nuts of Michaelmas-eve » (*Id.*, p. 195).

[77] Per una discussione di questo argomento si rimanda al volume di E.M.W. TILLYARD, *The Elizabethan World Picture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966.

tamenti che Goldsmith registra a livello economico trovano esatto riscontro in campo sociale (il ceto rurale svanisce), in politica (la figura del sovrano passa in secondo piano rispetto ad altre forze politiche)[78], nel settore famigliare (si pensi alla esemplare vicenda del 'vicar') e all'interno dell'uomo medesimo (le incertezze di alcuni personaggi e di Goldsmith stesso lo dimostrano agevolmente). Mutano, così, le relazioni umane e si generano lotte e competizioni, finché tutto precipita nel caos come afferma il viaggiatore solitario:

> That independence Britons prize too high,
> Keeps man from man, and breaks the social tie;
> See, though by circling deeps together held,
> Minds combat minds, repelling and repell'd;
> Ferments arise, imprison'd factions roar,
> Represt ambition struggles round her shore,
> Whilst over-wrought, the general system feels
> Its motions stopt, or phrenzy fires the wheels.
> (vv. 335-342)

La lotta per la conquista del potere economico (« minds combat minds », « ferments arise », « imprison'd factions roar » e « represt ambition struggles round her shore ») mette in crisi l'intero sistema sociale, che — sottoposto

[78] Così infatti viene descritta la vicenda di Giorgio III d'Inghilterra: « Never did monarch come to the throne at a more critical period; the nation flushed with conquest, yet tired with war, expecting the lowest submission from their humbled enemies, yet murmuring under the immense load of their taxes.... Besides this, the throne was hedged round by ignorance and faction, men intent only on their own interests, and willing to persuade Monarchy, that whatever conduced to their own wishes was directed for the welfare of the Kingdom » (*A History of England, in a Series of Letters from a Nobleman to his Son*, London, T. Carnon & F. Newbury, 1776, vol. II, p. 274). Egli si era già pronunciato, in tono eulogistico, a favore del dominio incontrastato della monarchia: « I am then for, and would die for, monarchy, sacred monarchy; for if there be any thing sacred amongst men, it must be the anointed sovereign of his people, and every diminution of his power in war or in peace is an infringement upon the real liberties of the subject » (*The Vicar, cit.*, p. 95).

alla continua frizione dei vari ingranaggi — perde la capacità di funzionare[79].

È palese, ora, l'intenzione di esaltare antiche istituzioni e vecchi modi di vita, quando « every rood of ground maintain'd its man ». Così diceva il Goldsmith mettendo in risalto un tipo di economia, che richiama alla mente le affermazioni dei fisiocratici francesi: « That the sovereign and the nation should never lose sight of the fact that the land is the unique source of wealth, and that it is agriculture which causes wealth to increase »[80]. Questa era la terza delle *General Maxims for the Economic Government of an Agricultural Kingdom* (1763) scritte dai fisiocratici per divulgare un tipo di ideologia economica in grado di opporsi al pensiero mercantilistico[81]. Non diversamente si era espresso e continuava a scrivere il poeta irlandese quasi in ogni suo scritto, dal *Bee* al *Traveller* o al *Vicar of Wakefield*[82].

Per reagire alla terribile situazione che opprime « the most useful part of mankind, our peasants and our artizans »[83] egli propone una soluzione che proietta a ritroso:

> Sweden seems the only country where the science of economy seems to haxe fixed its empire. In other countries, it is cultivated only by a few admirers, or by societies which have not received sufficient sanction to become completely

[79] Cfr. R.H. Hopkins, *The True Genius of Oliver Goldsmith*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1969, pp. 92-93.

[80] *Cit.* in L.R. Meek, *The Economics of Physiocracy*, London, Allen & Unwin, 1962, p. 232.

[81] *Id.*, pp. 57-59, ove si citano le parole pronunciate dai fisiocratici nella *Rural Philosophy* (1763).

[82] La semplicità e la bellezza della vita contadina viene ribadita, ad esempio, nel *Vicar of Wakefield* molte volte: « As we rose with the sun, so we never pursued our labours after it was gone down, but returned home to the expecting family, where smiling looks, a neat hearth, and pleasant fire were prepared for our reception. Nor were we without other guests: sometimes farmer Flamborough, our talkative neighbour, and often the blind piper would pay us a visit and taste our gooseberry wine, for the making of which we had lost neither the receipt nor the reputation ». (*Op. cit.*, p. 24).

[83] *The Bee, cit.*, p. 385.

> useful; but here there is founded a Royal Academy, destined to this purpose only, composed of the most learned and powerful members of the State; an academy which declines everything which only terminates in amusement, erudition, or curiosity, and admits only of observations tending to illustrate husbandry, agriculture, and every real physical improvement [84].

Un'accademia reale viene dunque auspicata e ad essa sarebbe affidato il compito di occuparsi dei problemi economici e culturali del paese: come non pensare alla 'Royal Society' secentesca? [85] Come non pensare al desiderio di successo culturale cui Goldsmith, in questo periodo, aspirava? Come non pensare alla sua complessa personalità che, smarrita di fronte al divenire sociale, si rifiuta di conoscere direttamente un mondo nuovo e si rifugia nelle sensazioni che la memoria riesce a recuperargli?

Torna, ancora una volta, la fastidiosa sensazione di disagio di fronte all'ambiguità di questo autore che sembra non trovi più una parte nella società in cui gli tocca vivere: egli se ne sente escluso per il fatto di non condividerne idee ed atteggiamenti. Assume un contegno di amareggiato distacco e crede di sfuggire ai problemi che travagliano la sua epoca legandosi emotivamente al passato.

---

[84] *Id.*, pp. 385-386.

[85] La *Royal Society*, fondata nel 1662, era organizzata in modo non diverso da quello che proponeva Goldsmith per un'accademia reale. La sua storia ci è fornita da T. Sprat con la *History of the Royal Society of London* (1667), in cui si afferma la possibilità, per l'Inghilterra, di diventare la nazione-guida nell'ambito della cultura, qualora la *Royal Society* abbia successo: « I have already often insisted on some of the prerogatives of *England*, whereby it may justly lay claim to be the Head of a *Philosophical League*, above all other Countries in *Europe*..... Even the position of our climate, the air, the influence of the heaven, the composition of the English blood, as well as the embraces of the Ocean, seem to joyn with the labours of the *Royal Society* to render our Country a Land of *Experimental Knowledge* » (in *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. by J.E. Spingarn, London, O.U.P., 1957, vol. II, pp. 118-119). Oliver Goldsmith, dal canto suo, definiva questa Accademia « ... the greatest, and, perhaps, the oldest institution of the Kind... » (*An Enquiry into the Present State of Polite Learning, cit.*, p. 281).

Ma questo salto all'indietro non è facile, perché non è facile — come ci illustra la problematica figura del « man in black » — far armonizzare i residui di etiche arcaiche, ereditate, e i nuovi valori che le realtà economiche e sociali contemporanee propongono: da tale consapevolezza prende forma una visione del mondo ancora più tragica, che lo conduce all'isolamento in luoghi inesistenti o caratterizzati dalla dissociazione completa con le forme di vita attuali. « A world without vice, rational beings without immorality »: non ha questo aspetto positivo la realtà che lo circonda. La ricerca dell'autore, alla fine della sua esperienza letteraria, si rivela illusoria.

LAURA DI MICHELE

TOTALITÀ E RIDUZIONE IN STIFTER *

« In der Nähe dieses Bettes stand auf einem Gestelle ein vergoldeter Engel, welcher die Flügel um die Schultern zusammengefaltet hielt, mit der einen Hand sich stützte, die andere aber sanft ausstreckte, und mit den Fingern die Spitze eines weißen Vorhanges hielt, der in reichen Falten in der Gestalt eines Zeltes auseinander und nieder ging »[1]. La polivalenza e poliinterpretabilità di un passo come questo della novella *Turmalin* sembrano indicare che nel 'caso Stifter' la molteplicità dei livelli di fruizione e quindi dei giudizi, propria di ogni opera poetica, raggiunge delle dimensioni fuor dei limiti del consueto: non riesce difficile, leggendo queste righe, immaginare il fastidio di un Hebbel o la vibrazione di un Nietzsche, la perentoria insofferenza di un Lukács o magari l'ammirazione di qualche odierno cultore dell'addizione accumulativa o della « scuola dello sguardo ». Certo, dinanzi al generale tramonto della critica « appreciative », come la chiama William Empson, del giudizio di valore sostituito dal giudizio di fatto e cioè dall'analisi dei meccanismi, Stifter sembra porre alla storiografia letteraria un problema 'inattuale', *unzeitgemäß*: quello della valutazione estetica. Se, tanto per fare un esempio, il dibattito sul realismo o sul decadentismo di Heine non tocca sostanzialmente un ipotetico interrogativo sulla vali-

* Testo dell'intervento preparato per il convegno di studi « Adalbert Stifter e la crisi della letteratura mitteleuropea », organizzato dall'Istituto Italiano di Studi Germanici e dall'Österreichisches Kulturinstitut di Roma (23-25 gennaio 1969). La pubblicazione avviene per gentile concessione dell'editore Mario Bulzoni di Roma che ha in preparazione il volume degli atti.

[1] A. Stifter, *Turmalin*, in *Bunte Steine. Späte Erzählungen*, hrsg. v. M. Stefl, Darmstadt 1963, p. 126.

dità della sua poesia, Stifter invece non appare ancora definitivamente acquisito alla coscienza critica nella sua reale qualità d'artista: i progressi della nutrita bibliografia stifteriana hanno analizzato in profondità numerosi settori del laboratorio dello scrittore, ma ci si continua a porre il quesito circa la sua grandezza, a chiedere se Stifter sia un grande oppure un minore. Giustamente Walter Weiss ha parlato di uno « zähes Leben einer zu engen Stifter-Kritik und einer zu engen Stifter-Verherrlichung » [2]. Un'antinomia, si potrebbe aggiungere, legata al metodo ermeneutico di volta in volta adottato: generalmente gli studiosi che si pongono all'interno dell'opera stifteriana e che procedono « werkimmanent » alla verifica della sua intima coerenza (linguistica, morale, strutturale, filosofica) giungono a delle valutazioni decisamente positive (p. es. W. Rehm, H. Seidler, W. Weiss, M. Pensa, S. Lupi) [3]; d'altra parte i tentativi di giudicare la narrativa stifteriana nel più ampio contesto storico di quella europea implicano quasi sempre delle conclusioni negative, non solo quella sbrigativa di Lukács ma anche p. es. quella ben più significativa di Auerbach [4]. Se a quest'ultima tendenza si può imputare la concisa laconicità di un giudizio sintetico non dimostrato in un'analisi dettagliata, alla prima si può invece contestare la conchiusa e appartata circoscrizione dei suoi rilievi e

[2] Nelle *Thesen zum Hauptreferat*: « *Stifters Reduktion* » (del 23.1.1969), dattiloscritto.

[3] Cfr. W. Rehm, *Stifters Erzählung 'Der Waldgänger' als Dichtung der Reue*, in *Begegnungen und Probleme*, Bern 1957, pp. 317-345; H. Seidler, *Die Kunst des Aufbaus in Stifters Waldgänger*, in *Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich*, 12 (1963), pp. 81-94; W. Weiss, *Adalbert Stifter: Der Waldgänger. Sinngefüge, Bau, Bildwelt, Sprache*, in *Sprachkunst als Weltgestaltung*, Festschrift f. H. Seidler 1966, pp. 349-371; M. Pensa, *A proposito di Adalbert Stifter*, in « Studi Germanici » 1937 n. 11, pp. 195-211; n. III, pp. 278-280; S. Lupi, *Nota su Stifter*, in *Messana*, Messina 1950, pp. 45-60.

[4] G. Lukács, *Narrare o descrivere?* (1936), in *Il marxismo e la critica letteraria*, tr. di C. Cases, Torino 1964², p. 294; E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino 1956, pp. 545-48.

accertamenti, spesso avulsi dalla visione d'una più ampia circolazione di idee e motivi.

È la mancanza di compenetrazione e integrazione di questi due fondamentali indirizzi che costituisce probabilmente la principale carenza della *Stifterforschung* e che dà adito a risultati spesso contraddittori. Si veda per esempio il caso di quella che potremmo chiamare la verifica della coerenza: nel suo rigoroso saggio sul *Waldgänger* Walter Weiss appura una perfetta e inoppugnabile corrispondenza di « Sinngefüge, Bau, Bildwelt und Sprachform » [5], mentre in un altro studio Friedbert Aspetsberger puntualizza con precisione la consequenziarietà delle tautologie stifteriane [6]. Entrambe le interpretazioni sottintendono un giudizio molto positivo dell'arte di Stifter, quasi accettato a priori e al contempo « tautologicamente » dimostrato mediante la descrizione formale; procedendo con un analogo criterio metodologico e cioè analizzando e *accertando* la coerenza strutturale della *Brigitta*, Quirino Principe [7] ritiene invece di poter individuare nella narrativa stifteriana un elemento di ritardo epigonale. L'omogeneità architettonica può e deve infatti costituire un oggetto necessario della riflessione critica ma non l'unico; la base per l'instaurazione di un giudizio ma non l'instaurazione stessa. La coerenza strutturale non dice a quale livello poetico essa si dispieghi (e infatti potrebbe trattarsi p. es. del livello dozzinale di un romanzo-*feuilleton* costruito ineccepibilmente); la perfezione del meccanismo ne garantisce la funzionalità interna ma non ne esaurisce il significato. Se il *Re Lear*, per usare le parole di Sklovsky, fosse *solo* « una serie di situazioni, di punti salienti, di artifici organizzati » [8], non si vede perché su que-

[5] W. Weiss, *Adalbert Stifter: Der Waldgänger. Sinngefüge, Bau, Bildwelt, Sprache, op. cit.*, p. 371.

[6] Cfr. Fr. Aspetsberger, *Stifters Tautologien*, in « Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich », (1966), Folge 1/2, pp. 23-44.

[7] Q. Principe, *Un naturalismo contrastato. Note sulla narrativa dell'Europa danubiana*, in « Iniziativa Isontina », A. IX, N. 5/35, Sett.-ott. 1967, pp. 41-62, spec. pp. 41-47.

[8] V. Sklovsky, *A proposito di Re Lear*, in *La mossa del cavallo*, tr. di M. Olsoyfieva, Bari 1967, p. 138.

sto piano esso dovrebbe venir necessariamente anteposto ad un'opera come *E poi non rimase nessuno* di Agatha Christie. Accertata dunque la perizia strutturale della narrativa di Stifter e dei suoi artifici simbolico-formali, occorrerebbe forse chiedersi se essa, nel suo rigore, implichi una semplificazione o un approfondimento della prospettiva poetica, una riduzione o un arricchimento.

Il dilemma potrebbe ridursi, con una certa approssimazione, all'antitesi o meglio all'alternativa riduzione-totalità. L'angelo dorato si poggia su una mano, con le ali richiuse, e stende dolcemente l'altra mano verso la tenda: a seconda di come la si contempli, si avverte la globalità additiva di questa figura o il suo isolamento particolaristico e perciò frammentario; recupero minuzioso di tutta la realtà o catasto di brandelli del reale, cimeli di un *organon* frantumato e, se si vuole, di uno 'stile' (nel senso staigeriano del tema e cioè come insieme e complesso di valori contenutistici e formali) che riaffioreranno, più di un secolo dopo, nel grottesco inventario di simboli e stilemi offerto dagli eredi della frantumata civiltà mitteleuropea: si pensi agli angeli da drogheria di un Bohumil Hrabal. Certamente Stifter contempla e rappresenta gli oggetti (e ovviamente anche i personaggi e gli eventi) dall'esterno, « von außen »[9], come ha scritto Karlheinz Rossbacher; è dubbio però che possa istituirsi l'equazione, formulata da Rossbacher, *von außen = ganzheitlich*[10] vale a dire prospettiva dall'esterno = rappresentazione globale. È altrettanto legittimo, a seconda del punto di vista, considerare la rappresentazione stifteriana come un procedimento statico-riduttivo o totale-intersoggettivo; bisogna tuttavia riconoscere che la maggior parte delle accuse di riduzione rivolte a Stifter sono state viziate da un errore iniziale, da un dogmatismo ideologico: si è rimproverata a Stifter l'assenza di dialettica nel significato idealista o marxista, la rinuncia alla sintesi e all'‘Aufhebung', la semplificazione o l'eliminazione delle con-

[9] K. Rossbacher, *Erzählstandpunkt und Personendarstellung bei Adalbert Stifter*, in « Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich » 17 (1968), p. 57.

[10] *Ibidem*.

traddizioni intese nell'accezione hegeliana. Tale critica è oggi inaccettabile, non fosse altro perché subordina aprioristicamente il giudizio a un criterio estrinseco desunto da un sistema già codificato. Si potrebbe anzi aggiungere che tale critica rischia di attribuire involontariamente a Stifter un grande merito, di scorgere in lui quella contestazione, più o meno intenzionale, del sistema hegeliano cui sono legate, sin da Grillparzer, la grandezza e l'apertura della letteratura austriaca, la sua disponibilità ad ogni avventura spirituale e sperimentale che approderà all'antiromanzo d'avanguardia del Novecento: a Musil, Kafka, Broch e più oltre a Canetti, Doderer e Gütersloh. Appena oggi si riscopre la portata innovatrice di quella che era sembrata una condizione appartata e periferica, l'oggettività razionale di quella frantumazione psicologica e sintattica rispetto alla quale il preteso realismo propugnato da Lukács si rivela sempre più quale un suggestivo soggettivismo. La grande stagione del romanzo austriaco-mitteleuropeo, anticipata in certo senso dalle reattive tensioni dei diari di Grillparzer, ha costituito uno dei più alti tentativi di recupero d'una nuova totalità razionale dopo il tramonto di quella classica, di fondazione d'una tentacolare e ulissiaca armonia di poesia e conoscenza, di una poesia e di una conoscenza che non possono più basarsi sulla 'sintesi' dei grandi sistemi. Forse il nodo centrale dell'odierna interpretazione stifteriana consiste proprio nella possibilità o meno di scorgere in Stifter, nelle forme a lui storicamente possibili, un momento di questo itinerario della narrativa moderna, e specificamente austriaca, verso la totalità.

Rispetto a quest'alternativa di fondo, le altre (Stifter *Kleinmaler* e *Heimatdichter* oppure interprete del *Sanftes Gesetz* ecc.) appaiono irrilevanti; d'altra parte è solo sul piano di quell'evoluzione verso nuove strutture formali che appare possibile una 'riscoperta' dell'opera di Stifter, la quale — commisurata secondo gli usuali criteri dell'epica ottocentesca — rischia di risolversi in quella monumentale opacità rinfacciatale dai più accesi avversari. Nel suo eccellente *Forschungsbericht* sulla critica stifteriana in Italia, Marino Freschi ha cercato, da un altro angolo visuale, di

ritrovare una tragica modernità di Stifter proprio sotto le vesti più scontate del più discutibile idillio: « Aber die Grenze des Stifterschen Werkes kann auch anders und positiv verstanden werden, als die Tragödie nämlich der Literatur der Heimatkunst, als verzweifelter Versuch, Werte zu erhalten, die nunmehr sinnentleert und ungerechtfertigt sind, als melancholische Beschwörung einer nur scheinbar heiteren und idyllischen Welt, die von der verträumten und trauervollen Schönheit der bräunlichen Farben der Dämmerung und des Herbstes durchdrungen ist, einfache Sinnbilder in der dichterischen Übertragung von dem Vorgefühl eines unaufhaltsam näherrückenden Endes. Und eben in dem von uns behaupteten Scheitern der Stifterschen Erzählkunst finden wir erneut die Bestätigung, daß jeder künstlerische Ausdruck bewußt auf die Überwindung und Demaskierung der menschlichen Entfremdung in der kapitalistischen Gesellschaft hinzielen muß »[11]. In tal modo Stifter verrebbe annoverato fra quei 'grandi conservatori' della letteratura austriaca la cui polemica contro il tempo ha guardato nel futuro, sia pur con l'amarezza di un'invincibile nostalgia, ben più a fondo di quell'effimera cultura 'progressista' ch'essi combattevano: la grandezza di Grillparzer, di Nestroy o di Kraus, per fare solo alcuni nomi, che dal rimpianto del passato e dallo scherno del loro presente storico attingevano il genio per intuire gli esiti più tragici della civiltà moderna, trasformando così la loro soggettiva ideologia conservatrice in un'oggettiva funzione demistificante, rivoluzionaria e profetica.

Quale posto ha Stifter in questa parabola contraddittoria, d'una contraddittorietà tutta austriaca senza sintesi né superamento? Anche in riferimento ad alcune tesi esposte a suo tempo dal sottoscritto, si è più volte rivendicato a Stifter il merito d'aver anticipato le strutture antinarrative del romanzo contemporaneo, venendo così a giustificare l'architettura accumulativa del *Nachsommer* e del *Witiko*.

[11] M. Freschi, *Die italienische Stifter-Kritik*, in « Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich », 17 (1968), pp. 271-72.

Non direi perciò, come si legge nel *Protokoll* di un'esercitazione di seminario tenuta all'università di Salzburg il 7.12.1967 sotto la guida di Walter Weiss e precisamente nel *Referat* di Frl. Noppinger, che polemizza talora felicemente con alcune mie interpretazioni, che si debba parlare della « Stifters Vorliebe für das 'Detail', für die 'Veraüßerlichung' [...] im Zusammenhang mit der Romantheorie und -praxis im 19. Jhdt. »[12]. L'oggettivazione epica di Stifter si situa anzi all'opposto del romanzo borghese ottocentesco, si rivela di volta in volta antiquata o precorritrice rispetto ad esso, si protende come un ponte fra il barocco e il neo-barocco dell'antiromanzo moderno. Rimane da chiedersi se e quanto adeguata sia la struttura di quel ponte e da dove nasca quella *Unzeitgemäßheit*, ritardo o anticipazione ch'essa sia. Nel citato *Referat* Noppinger avanza un'altra osservazione molto più pertinente: « Das *Sanfte* Gesetz Stifters [...] ist eigentlich das Gesetz der Stetigkeit. Goethe vertrat es, in der höheren Mathematik der neueren Zeit spielt es eine zentrale Rolle. Es beinhandelt die systematische Verbindung zwischen dem unendlich Kleinen und dem unendlich Großen. Stifters Vorliebe fürs Detail ist so zu verstehen: Er wollte eine Darstellung des Gesamtzusammenhangs vom Kleinsten zum Größten — ob sie ihm völlig gelungen ist, ist eine andere Frage »[13]. Indubbiamente Stifter cerca di affermare la legge della continuità, l'*organon* cosmico e morale; egli cerca però soprattutto di affermare un « universale-umano cui tutti gli individui debbano adeguarsi », per parafrasare le parole di Giuliano Baioni a proposito di Goethe[14]. Con mezzi diversi, anche Stifter affronta il problema che Goethe, nelle *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, aveva risolto col ricorso alla « narrazione rigorosamente oggettiva della novella classica »[15], con la rinunzia all'invenzione individuale in favore della rinarrazione di storie già risapute e già dette, doppia-

[12] Dattiloscritto; p. 1 del *Protokoll* cit.

[13] *Protokoll* cit., p. 2.

[14] G. Baioni, *Il problema della Rivoluzione e della Restaurazione nell'opera di Goethe*, Venezia 1963, p. 36.

[15] *Ibidem*.

mente valide quindi come linguaggio intersoggettivo. Il problema, cioè, costituito dal declino del rapporto razionale con la realtà, del significato oggettivo degli avvenimenti, di ogni onnivalente punto di riferimento: vale a dire la fine dei fatti esemplari e la frantumazione irrazionale dell'esistenza. La crisi romantica porta all'estremo quel processo di dissoluzione dell' 'universale-umano' (morale, storico, poetico o religioso), della *koiné dialektos* che sino a Wieland e a Lessing, alla locanda della *Minna* o alla favola della bella Danae, aveva accomunato gli individui in un riconoscimento di valori basato non sulla congenialità psicologica fra un'anima e un'altra ma su un codice, un canone sovrapersonale. A questa situazione, l'avanguardia sperimentale (la linea, per intenderci, Sterne-Jean Paul-Hoffmann) cerca di reagire recuperando l'oggetto con una tecnica proliferante ed aperta, scomponendolo — grazie ad un procedimento metaforico, logico-fantastico — nella molteplicità delle sue relazioni, anziché limitarsi a coglierne una vibrazione lirica come le migliori prove del cosiddetto 'realismo' [16].

Stifter, che assiste con tragica consapevolezza a quella dissoluzione dell' 'universale-umano', sembra optare per una soluzione ambiguamente 'realistica', cercando la razionalità come valore immanente alle cose anziché al loro rapporto e ricostruendo con un'eroica addizione l'*ordo* distrutto anziché prendere atto della sua frantumazione. La costruzione di Stifter non è l'espressione di un *organon* armonioso ma piuttosto della sua disgregazione; tensione alla legge della continuità più che serena affermazione di quest'ultima. L'antinomia interna alla sua opera, cagione di facili equivoci e facili stroncature, risiede nella contraddizione tra la fede professata in sede teorica e l'oscura, opposta avvertenza del reale in sede di operazione o meglio di intuizione artistica; fra il messaggio dell'idillio, la coscienza della sua impossibilità e il tentativo di soffocare o velare

[16] Cfr. R. Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die deutsche Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*, Tübingen 1966².

questa coscienza, che pure a tratti affiora prepotente (p. es. *Abdias*). Con una specie di autopunizione Stifter cerca di semplificare una verità per lui troppo pesante, di trovar conforto in una riduzione: quand'egli afferma che l'uomo « die Dinge nicht mehr versteht » perché si abbandona « unbedingt der Innigkeit seiner Freuden und Schmerzen » [17], tale semplificazione moralistica è ben lungi dal rendere giustizia al ben più complesso rapporto fra responsabilità individuale e realtà oggettiva. Tanto più complesso per Stifter, che sente sui più diversi piani, anche su quello cosmico e religioso, l'esigenza di un Tutto organico. Sicché la 'legge della continuità' (per accettare l'opportuna identificazione del *Sanftes Gesetz* proposta da Walter Weiss e dalla sua scuola), lungi dal venir riconosciuta e accettata come struttura dell'esistenza, viene quasi strumentalizzata, 'predicata', utilizzata *contro* una serie di fenomeni (l'elemento aorgico, la passione ecc.) ch'essa dovrebbe invece inglobare. Per Stifter la legge della continuità si configura sostanzialmente quale rinuncia ed elusione della tragicità anziché sussunzione e superamento di quest'ultima: nella gradualità continua fra l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo Stifter è costretto a saltare troppi anelli e troppi elementi 'discontinui'.

Un elementare confronto con Grillparzer indica la diversa ampiezza dell'angolo visuale dei due scrittori e la diversa capacità delle loro strutture formali. Nell'*Armer Spielmann*, sotto un'apparente affinità di temi e motivi che potrebbe suggestionare un'affrettata critica sociologica — rinunzia, rassegnazione, superamento dell'istanza individuale — emerge subito, rispetto a Stifter, un'incolmabile differenza di significati. Si confrontino ad esempio due passi che potrebbero facilmente indurre nell'errore di parlare, in entrambi i casi, di 'riduzione': l'addio del povero suonatore e di Barbara nell'*Armer Spielmann* (« So verbrachte ich [...] zum Tore hinaus ») [18] e l'incontro di Tiburius e Maria

[17] A. Stifter, *Turmalin*, *op. cit.*, p. 122.

[18] Fr. Grillparzer, *S.W.*, hrsg. v. A. Sauer, I. Abt, Bd. XIII, pp. 74-75.

nel *Waldsteig* (« Als Herr Tiburius die Erdbeeren [...] unter den Gebüschen wieder davon ging »)[19]. In ambedue i passi — a parte la diversità di una *Stimmung* rispettivamente malinconica e serena, imperniata su un 'ultimo' o invece su un 'primo' incontro — risuonano le cadenze 'nachsommerlich', antititaniche dell'*humanitas* austriaca: rassegnazione, umiltà dinanzi al destino, raccolta interiorità restía all'azione. In tutti e due i racconti la storia passionale — ché di questo si tratta — non si profila come frattura della norma e del ritmo usuali, bensí quale momento di un'evoluzione ininterrotta, quale fase di un processo continuo, ordinato e impercettibile, che infila come perle in una collana, l'una accanto all'altra, tutte le manifestazioni della vita, grandiose e minime, spirituali e materiali: la consuetudine quotidiana e l'ambiente abituale, l'involto sotto il braccio di Barbara dolorosamente 'pallida', le pareti nude e le povere suppellettili, il corredo, il pianto disperato, l'inutile eppur struggente carezza, le parole tenere e severe, la biancheria, il segno della croce, l'addio (*Der arme Spielmann*); le fragole, il giacchettone grigio, il fazzoletto, la pietra tonda, il folto del bosco e il chiaro-scuro sulla figura di Maria, i silenzi e le pause, i consigli pratici della ragazza sull'opportunità o meno di alcune abitudini, la luce del sole nel tinello e la tavola di faggio bianco lindamente imbandita, lo scenario silvestre, le raccomandazioni della ragazza e il suo dileguarsi fra il verde in un'atmosfera di vaga promessa amorosa (*Der Waldsteig*).

Al di là di queste consonanze, la sostanza della pagina grillparzeriana e quella della pagina stifteriana si rivelano imparagonabili. Grillparzer riesce a sussumere l'elemento « passionale », in tutta la sua contraddittoria profondità, nel ritmo di una legge superiore: la spersonalizzazione non immiserisce né raddolcisce lo scontroso e tragico dramma dell'individualità ma lo inserisce, in tutta la sua ricchezza, in un *organon* che pur lo trascende. (Si veda la splendida, nuda scena dell'ingresso di Barbara, in cui il tremore sen-

[19] A. STIFTER, *Studien*, hrsg. v. M. Stefl, Bd. II, Darmstadt 1963, pp. 395-401.

timentale è collocato con sovrano e doloroso distacco accanto agli altri « oggetti » del reale). L'*ordo* stifteriano sembra esigere invece l'eliminazione degli elementi dissonanti rispetto alla 'dolce legge' e postulare una specie di rituale comportamentistico del personaggio umano e della sua passione, una sorta di stilizzazione figurativa come quella che contrassegna la passeggiata di Tiburius e Maria. Il procedimento di Stifter è dunque riduttivo nella misura in cui sottace le dissonanze (dissonanze nei riguardi del suo sistema di valori), mentre quello di Grillparzer riesce a riassumerle ed a trasfigurarle, senza esaltarle né ignorarle ma semplicemente riconoscendole nella loro natura e funzione oggettiva. Karlheinz Rossbacher ha sottolineato, documentandola puntualmente, la presenza operante di un hemingwayano *Eisberg-Prinzip* nella narrativa stifteriana: « Ein Achtel der empirischen Welt wird dargestellt, sieben Achtel bleiben unter der Oberfläche. Das ist jener Raum, den der Leser für sich mit der von Stifter sprachlich nicht realisierten Bewußtseinsproblematik füllt »[20]. Si potrebbe però aggiungere che non sempre Stifter riesce ad indicare, sia pure fuggevolmente, in quale direzione poetica si debba procedere a riempire quello spazio lasciato libero alla fantasia, tanto libero da sembrare talora un deserto privo di potenzialità da sviluppare con l'integrazione fantastica del lettore o, in altri casi, tanto poco libero da apparire irreparabilmente univoco nella sua determinatezza. Dell'incontro fra Tiburius e Maria è detto certo pochissimo, in nome di un reticente pudore dei sentimenti, ma in realtà è detto tutto: dietro le parole non resta alcuno spazio in cui avventurarsi per un'esplorazione o per un'integrazione dell'inespresso; non resta dunque lo spazio per il dialogo opera-lettore. Dietro la sobria riservatezza del racconto grillparzeriano vi è invece una ricchissima e concreta potenzialità di paesaggi psicologici, trascolorare d'affetti, tragico eppur

[20] K. ROSSBACHER, *op. cit.*, p. 55 ove rimanda a G. PLIMPTON, *Ernest Hemingway über die Kunst des Schreibens*, Interview in « Horizon - A Magazine of Arts », in tedesco in « Kurier », 8.7.1961, p. 4.

composto vibrare di sentimenti. (« Sie war blaß und trug ein Bündel unter dem Arme. In die Mitte des Zimmers gekommen, blieb sie stehen, sah rings an den kahlen Wänden umher, dann nach abwärts auf das ärmliche Geräte und seufzte tief. Dann ging sie an den Schrank, der zur Seite an der Mauer stand, wickelte ihr Paket auseinander, das einige Hemden und Tücher enthielt — sie hatte in der letzten Zeit meine Wäsche besorgt — zog die Schublade heraus, schlug die Hände zusammen, als sie den spärlichen Inhalt sah, fing aber gleich darauf an, die Wäsche in Ordnung zu bringen und die mitgebrachten Stücke einzureihen »[21].

Dinanzi alla tragicità Stifter per così dire indietreggia, cerca di rinunziarvi lasciandola da parte e procedendo, dal punto di vista stilistico-strutturale, in linea retta: la nitida addizione lineare sembra segnare un tracciato che tende ad escludere elementi di disturbo e distonia. Grillparzer invece accoglie la tragicità e la dissonanza, senza 'superarle' nel senso dell'*Aufhebung* ma inglobandole nel suo *ordo* esistenziale, cosmico e metafisico, che non cancella il male ma non ne viene neppure distrutto. La polivalenza e la stratificazione del linguaggio grillparzeriano riescono ad afferrare e a fissare una dimensione complessa e contraddittoria della realtà umana, tragica eppur armoniosa, ricca di svolte e di punti di rottura eppur compresa in una sostanziale continuità imperniata sul sottile e ambivalente ritmo degli 'incontri', puntualizzato dal recente saggio di Heinz Politzer[22]. Stifter, come ha osservato Günther Müller a proposito del *Nachsommer*, costruisce la narrazione secondo la figura di una 'curva vitale monosenso'[23], secondo l'idea di un significato parabolico e unitario del divenire che trasforma inavvertitamente la 'continuità globale' in linea-

[21] Fr. GRILLPARZER, *op. cit.*, p. 74.

[22] Cfr. H. POLITZER, *Franz Grillparzers 'Der arme Spielmann'*, Stuttgart 1967.

[23] Cfr. G. MÜLLER, *Aufbauformen des Romans*, in «Neophilologus» 1953, cit. in E. RAIMONDI, *Tecniche della critica letteraria*, Torino 1967, p. 100.

rità unidimensionale. Il *Sanftes Gesetz*, così ricco d'aspirazioni alla totalità, si rivela dunque una categoria ambigua che tende perennemente a negarsi nella riduzione; la 'totalità' stifteriana, lungi dall'essere una presa di coscienza del reale in tutta la sua integrità e quindi anche nelle sue lacerazioni, rappresenta il tentativo di ricostruire un universo stilizzato, quasi a compensazione del concreto 'cosmos' perduto. Se si vuol risalire a ritroso nella preistoria dell'antiromanzo moderno, del 'romanzo totale' della grande avanguardia novecentesca, si approda al *Meister* goethiano e alla sua consapevole problematica organizzativa, non certo all'opposta tensione strutturale del *Nachsommer* o del *Witiko*, in cui gli elementi apparentemente moderni non adempiono ad una funzione sperimentale in senso moderno, alla funzione di instaurare un rapporto fra irrazionalità e conoscenza.

Dietro l'architettura e la simmetria di Stifter affiora dunque piuttosto un senso di vuoto che l'autentica fede in un *organon*; la desolata assenza di un ordine reale e il malinconico, eroico tentativo di costruirne uno fittizio. Il pathos più suggestivo dell'opera stifteriana consiste forse proprio nell'assoluto smarrimento che la pervade, nel nichilismo disperatamente velato e sottaciuto, nell'avvertenza del deserto universale e nello sforzo, ora gigantesco ora puerile ma sempre sofferto, di erigere un argine contro quel vuoto, di creare sulla carta un sistema inesistente nella realtà e di autoilludersi e autoconvincersi circa la sua effettiva consistenza. In questa luce le varie 'categorie' della narrativa stifteriana — solitudine, rinuncia e così via — possono acquistare un significato diverso dalle usuali celebrazioni edificanti o dalle consuete polemiche faziose. In pochissimi altri scrittori, specie del secolo XIX, si avverte come in Stifter una consimile assenza di legami organici e vitali con un Tutto naturale etico o metafisico, una consimile mancanza di cordone ombelicale con 'Madri' di qualsiasi genere, da cui attingere linfe e significato. Al contrario di ogni *Heimatdichter*, Stifter non affonda le sue radici in alcun *humus*, sembra anzi spesso non avere affatto radici: di qui la sostanziale irrealtà che alita nei suoi racconti, ad

onta d'ogni minuziosa fedeltà descrittiva. Stifter sembra in questo senso la negazione del 'narratore' di cui parla Benjamin [24], radicato in un'esperienza collettiva e voce partecipe di una coralità; quest'ultima, pur così tenacemente perseguita da Stifter in sede programmatica, nel corso della narrazione si dissolve e si frantuma. La stessa 'natura', che offre lo spunto a pagine stupende, si configura come una serie di momenti incantati, di struggenti frammenti isolati e dispersi, non come una superiore entità in cui riconoscersi. Appunto perciò Stifter s'affanna ad esaltare con accenti talora perfino edificatori questa stessa entità il cui spontaneo ed immediato possesso gli sfugge del tutto, sicché egli resta il poeta di attimi staccati ed atomizzati, di immagini fermate nel commovente fascino della loro esistenza fugace e irrelata: la corsa dei giovani lungo il declivio verde nello *Hagestolz*, la figura femminile sul pallone nel *Condor*, il gioco della luce e dell'ombra sulla figura di Maria nel *Waldsteig*. Se nell'opera di Stifter vibra certo la seduzione amara e malinconica di questa frantumazione, sembra invece difficile trovarvi quel messaggio di consolazione umanistica cui ha recentemente fatto cenno, fra gli altri, Johannes Urzidil [25].

Nella frantumazione emergono, estraniati e ossessivi, gli oggetti, fra i quali il personaggio umano sembra naufragare: si pensi alla descrizione delle stanze nel *Turmalin*, a quella fredda e nuda presenza 'cosale'. Sotto questo profilo Stifter sembra dunque avviato sulla strada dell'"espatriazione trascendentale' del romanziere moderno di cui parla Lukács [26], della dissoluzione del mito come presa di

[24] W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, tr. e intr. di R. Solmi, Torino 1962, pp. 235-260.

[25] J. Urzidil, *Stifter im Zeitalter des Weltraumflugs*, in « Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich », Jan. 1968, pp. 109-118; *Stifter aus drei Distanzen*, in « Literatur und Kritik », 31, Febr. 1969, pp. 34-47.

[26] Cfr. G. Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Berlin 1920, spec. pp. 84-103.

coscienza, secondo la formula di Clemens Lugowski, dell'isolamento del particolare; sulla strada infine del realismo propugnato da Cocteau, la cui funzione consisterebbe nello svestire gli oggetti dei loro reciproci nessi convenzionali facendoli apparire in tutta l'assurdità della loro essenza [28]. Stifter tuttavia non procede su questa strada: se non riesce a realizzare la schellinghiana esposizione simbolica in cui « il particolare significa l'universale, l'universale il particolare » [29], non confessa d'altronde apertamente la rottura d'ogni rapporto tra il contingente e l'assoluto e s'affanna in una direzione, per così dire, allegorica, quella in cui secondo Schelling « il particolare significa l'universale e l'universale viene intuito mediante il particolare » [30]. È questa bardatura allegorica, quest'insistenza a voler scorgere l'assoluto nella somma dei fenomeni, che appesantisce l'arte di Stifter, riscattata semmai dai conturbanti e segreti dubbi dell'autore stesso circa la validità di quel censimento del reale.

Le cose, dunque, si allineano e si accatastano non in una struttura organica ma in una galleria, in un catalogo qua e là monco e strappato, in un preciso inventario pur sempre librato nell'incertezza. Un inventario che accumula reliquie ed orpelli della *koiné* mitteleuropea e sembra anticipare quella registrazione dei relitti che ancor oggi i superstiti nipoti di quella cultura continuano a stendere nelle loro cronache nostalgiche del 'mondo di ieri': gli oggetti, gli interni, gli ambienti di un Urzidil o di un Hrabal. In tal senso Stifter ha veramente precorso la 'crisi della letteratura mitteleuropea' offrendo di quella civiltà non una immagine realistica o sentimentale, idillica o pedagogica

[27] C. Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman. Studie zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*, Berlin 1932, pp. 56 ss.

[28] Cit. in C. Lugowski, *op. cit.*, pp. 56 ss.

[29] Fr. W. Schelling, *Philosophie der Kunst*, in *Werke*, hrsg. v. M. Schröter, München u. Leipzig 1927 ss., III. Ergänzungsband, p. 427, cit. in R. Assunto, *Estetica dell'Identità. (Lettura della filosofia dell'arte di Schelling)*, Urbino 1962, p. 227.

[30] *Ibidem*.

come si è voluto credere (e come altri scrittori a lui coevi hanno fatto, dalla Ebner-Eschenbach alla Nèmcová) ma una raffigurazione spettrale, museale, oltreché estremamente tipica nei suoi temi e motivi. Stifter individua gli emblemi di quella civiltà e ne anticipa la dissociazione, presentendo liricamente quella che sarà una crisi storica, oltre che psicologica e stilistica, e che nella sua stagione era ancor lontana, appena affacciata su un incerto orizzonte. In questa direzione va forse cercata un'eventuale 'attualità' della sua opera, che si nega invece da se stessa nel momento dell'illusoria edificazione, nella costruzione utopicamente positiva dei due romanzi, del *Nachsommer* e del *Witiko*, monumentali edifici costruiti con le rovine dietro ai quali urge il pathos d'uno sforzo, di una volontà che cerca di surrogare la grazia, il quale trova pochi riscontri, per grandezza e 'nobiltà dello spirito', nella letteratura di lingua tedesca.

CLAUDIO MAGRIS

IL GIORNALISMO POLITICO IN INGHILTERRA NEI PRIMI ANNI DEL SECOLO XVIII

Tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo, si assiste in un'Inghilterra oramai avviata verso forme sempre più perfezionate e moderne di organizzazione politico-sociale, ad una vera presa di coscienza dei problemi nazionali da parte di un pubblico non ancora vastissimo ma, rispetto ai tempi, considerevole.

A tale atteggiamento contribuisce — in parte — la nascita di un tipo di stampa a carattere giornalistico che in questo periodo appunto si sviluppa e diffonde con forme e contenuti nuovissimi.

In realtà il giornalismo, pur in quella forma embrionale che gli inizi consentivano, aveva avuto già nei decenni precedenti [1] una diffusione notevole.

Le edizioni dei News [2] e dei Mercury [3], infatti, erano

[1] Secondo BELJAME A., *Men of Letters and the English Public in the 18th Century*, London, 1948, il primo giornale inglese fu *The English Mercury* apparso nel 1588; la sua affermazione però non ha prove confortanti che possano convalidarla e d'altra parte il catalogo dei giornali conservati nel British Museum comincia dall'anno 1604 per cui qualunque data antecedente a questa, appartiene al campo delle supposizioni.

[2] Il 23 maggio 1622 apparve un settimanale intitolato *Weekly News from Italy, Germany, Hungaria, Bohemia, the Palatinate, France and the Low Countries*; il titolo è ampiamente illustrativo degli argomenti trattati e il successo fu enorme. Con testate diverse il *Weekly* visse fino al 1640 ed ebbe numerosissimi imitatori, dal *Pacquet of Advice from Rome*, stampato da Henry Care tra il 1678-79 e apparso fino al 1683 al *News from Parnassus* e *The Strange and Wonderful News* usciti nel 1681.

[3] Accanto al filone dei *News* si sviluppò rapidamente la catena dei *Mercury*; i vari *Mercurius Britannicus* (1643), *Mercurius Libro-*

state accolte con un crescente favore, soprattutto negli ambienti di quella borghesia che si era oramai inserita nel circuito tradizionale della cultura.

Il fenomeno assunse ben presto tale rilevanza che anche il governo finì con l'interessarsi ad esso e lo fece, per la verità, nel modo più drastico tanto che con una legge del 1662, il Licensing Act, tentò di porre termine ad una situazione che evidentemente andava facendosi pericolosa.

Il Licensing Act imponeva a tutti i giornali del tempo una severa e quasi oppressiva censura. Lo scopo ufficiale della legge fu quello di reprimere ogni possibile trasgressione della moralità corrente ma, inevitabilmente, il confine tra ciò che era morale e ciò che invece era utile al governo non fu mai tracciato.

Tale atteggiamento così sospettosamente timoroso può spiegarsi in un solo modo: i giornali avevano assunto, già negli anni precedenti al 1662 un carattere decisamente politico e la loro intromissione in questioni la cui conoscenza doveva essere riservata a pochi, non fu certo da questi gradita.

Alla Stationer's Company e a due rappresentanti della corona, conosciuti con il nome di « Messengers of the press » [4], fu affidato il compito di impedire la pubblicazione di libri licenziosi e di comminare le pene prescritte:

> The Licensing Act of 1662 limited the number of printers, appointed licensers to assess the political loyalty of printed material, and appointed a King's messenger with powers to enter and search for unlicensed presses and printing [5].

---

rum (1688) *Athenian Mercury* e molti altri contenevano essenzialmente informazioni di carattere letterario, come la recensione di libri, e commerciale. Ciò sta a dimostrare che il giornalismo, pur se ancora in una fase embrionale del suo sviluppo, inizia ad interessare un uditorio sempre più vasto ed esigente, capace di gradire rubriche letterarie od economiche.

[4] Cfr. PINKUS P., *Grub Street Stripped Bare*, Constable and C., London, 1968, pag. 231.

[5] *Ibidem*.

Una sorta di elenco « of what books, libels, and positions are to be suppressed » e delle « penalties » da infliggere ai trasgressori della legge ci viene fornito da Robert L'Estrange nel suo *Considerations and Proposals in order to the Regulation of the Press*, pubblicato nel 1663, immediatamente dopo l'entrata in vigore del Licensing Act.

> First, all printed papers pressing the murder of the late King.
>
> Secondly, all printed justifications of that execrable Act.
>
> Thirdly, all treatises denying His Majesty's title to the Crown of England.
>
> Fourthly, all libels against the person of His Sacred Majesty, his blessed Father, or the Royal Family.
>
> Fifthly, all discourses manifestly tending to stir up the people against the established Government.
>
> Sixthly, all positions terminating in this treasonous conclusion, that, His Majesty may be arraigned, judged, and executed, by his people....
>
> Now to the several sorts of penalties, and to the application of them.
>
> The ordinary penalties I find to be these; death, mutilation, imprisonment, banishment, corporal pains, disgrace, pecuniary mulcts: which penalties are to be applied with regard to the quality of the offence, and to the condition of the delinquent.
>
> The offence is either blasphemy, heresy, schism, treason, sedition, scandal, or contempt of authority.
>
> The delinquents are the advisers, authors, compilers, writers, printers, correcters, stichers, and binders of unlawful books and pamphlets: together with all publishers, dispersers and concealers of them in general: and all stationers, posts, hackney-coachmen, carriers, boat-men, mariners. Hawkers, mercury-women, peddlars, and ballad-singers so offending, in particular.
>
> Penalties of disgrace ordinarily in practice are many, and more may be added.
>
> Pillory, stocks, whipping, carting, stigmatizing, disablement to bear office, or testimony. Public recantation, standing under the gallows with a rope about the neck, at a public execution. Disfranchisement (if free men), cashiering (if soldiers), degrading (if persons of condition), wearing some badge of infamy. Condemnation to work either in mines, plantations, or houses of correction.
>
> Under the head of pecuniary mulcts, are comprehended, forfeitures, confiscations, loss of any beneficial office, or

employment, incapacity to hold or enjoy any: and finally, all damages accruing, and imposed, as a punishment for some offence [6].

Tale era dunque l'apparato della censura preventiva che spesso si metteva in moto sospinta da favoritismi di parte — gli stessi « messengers of the press » operavano inevitabilmente sotto l'influenza di una determinata scelta politica [7] e riduceva al silenzio anche il più inoffensivo dei giornalisti.

Con la censura preventiva si voleva evitare non solo una intromissione, allora ritenuta del tutto indiscreta, negli affari politici interni, ma anche i pericoli della diffamazione, dell'ingiuria, del vilipendio delle persone e delle istituzioni: il pericolo, in ultima analisi, che il popolo — o almeno una parte di esso — fosse troppo informato su questioni che da sempre erano state un fatto privato del governo o al più della classe dominante.

È certo comunque che all'atto pratico le cose andarono ben diversamente, ché l'interesse di quanti seguivano le vicende politiche non diminuì ma si affidò alle pubblicazioni clandestine e alle notizie — magari non sempre del tutto attendibili e recenti — che potevano attingersi in quelle « coffee-houses » che proprio in questo periodo registrano il momento di maggiore diffusione [8].

[6] *Idem*, pagg. 230-231.

[7] HANSON L., *Government and the Press*, OUP, London, 1936 a pag. 38 parla di un certo « messenger » Robert Stephens, noto come Robin Hog, il quale apparteneva agli « High Church messengers » e come tale « was continually exercised to see that the authors of Jacobite side escaped punishment ».

[8] Secondo il BELJAME, *op. cit.* la fioritura delle *coffee-houses* avrebbe avuto inizio nel 1652 e si sarebbe poi velocemente diffusa tra Londra e dintorni. Secondo WALCOTT R., *English Politics in the Early 18th Century*, Oxford, Clarendon Press, 1956, nel 1714 tali locali contavano — tra Londra e dintorni — 650 unità. Le *coffee-houses* erano frequentatissime perché tutti sapevano di poter ascoltare o fare « due chiacchiere » sugli ultimi avvenimenti politici. Esse infatti propagandavano « the best chocolate at twelve pence the quart and the translation of the Harlem Courant after the post is come in! » Cfr. TREVELJAN, G.M., *England under Queen Anne*, London, Longmans, 1930, pag. 83.

Il Licensing Act dunque fallì completamente rispetto a quanto si era proposto, se già sùbito dopo la sua promulgazione iniziarono a circolare numerose testate incontrollate e « pirated ». Si rivelò ben presto un'impresa disperata, infatti, mantenere alla legge un valore almeno formale, sopratutto dopo l'avvento di quella « Glorious Revolution » che creò, in una Inghilterra ancora smembrata da profondi contrasti interni, i presupposti dei nuovi indirizzi politici.

Gli anni successivi al 1688 sembrano respirare un'aria di libertà mai assaporata precedentemente e gli orientamenti sociali, politici e religiosi, fino a quel momento compressi e frustrati, affiorano in un'atmosfera pregna di controversie che coinvolgono in una lotta appassionata un pubblico sempre più vasto; magari ancora profano e sprovveduto, ma ormai attivamente partecipe dei capovolgimenti ideologici del tempo.

In un clima siffatto non potevano sopravvivere residui oscurantistici e l'*élite* dominante, consapevole di non poter più evitare l'esistenza della stampa, cercò di asservirla ai propri fini. Anzi si cominciò a considerare con attenzione i vantaggi che potevano derivare da una stampa addomesticata e prona soprattutto ai fini di una propaganda elettorale che assumeva importanza veramente vitale in un periodo in cui strati sociali sempre più vasti si avvicinavano alle decisioni politiche [9].

Lo strumento di tale tattica — che coinvolgeva in maniera decisiva le due fazioni che dai tempi di Carlo II ormai lottavano per una maggioranza netta e inamovibile — fu quel giornalismo che, se negli anni precedenti aveva dovuto limitare notevolmente la propria ingerenza nelle grandi questioni politiche e sociali, viene ora addirittura incoraggiato e finanziato da quegli stessi gruppi di potere che prima ne avevano limitato l'esistenza. Abrogato il Licensing Act nel 1695, nessuna restrizione [10] fu posta alla

[9] L'estensione della franchigia ai « freeholders » aveva inserito vasti nuclei borghesi nella tradizionale struttura elettorale.

[10] Quando fu proposto di rimettere in vigore la censura, e precisamente negli anni 1687, 1698, 1702, 1703, 1704, 1705 (cfr. HANSON,

frenetica [11] pubblicazione di giornali la cui funzione sembrava essere esclusivamente quella di esaltare o demolire il sistema vigente.

Clamorosamente rivelatosi come « the most grievous, exquisite, and most perverted piece of art at this time in the Nation » [12] il giornalismo finì col riflettere, insomma, così come era stato per le *coffee-houses* e i *clubs* della « smart society » [13], la dicotomia politica creatasi all'interno della nazione e il senso di parte divenne così acceso che amicizie e convenienze sociali fra gente di diverso colore politico, divennero quasi impossibili. Intorno alla stampa finirono col gravitare interessi notevolissimi e i due partiti [14] che si contendevano il potere a Westminster

L., *op. cit.*) gli stampatori di Londra minacciarono un'astensione generale dal lavoro se la proposta fosse diventata legge. Cfr. anche TREVELJAN, G.M., *op. cit.*, pag. 89. Solo nel 1707 fu approvato un « act » secondo il quale veniva considerato alto tradimento affermare che il « Pretender », il figlio cioè di Giacomo II, aveva diritto al trono oppure « maliciously, advisedly and directly, by writing or printing, maintain, affirm, that our Sovereign the Queen is not the lawful and rightful Queen of these realms ». Cfr. HANSON, L., *op. cit.*, pag. 10.

[11] Cfr. TUBERVILLE, A.S., *English Men and Manners in the 18th Century*, Oxford, Clarendon Press, 1926 ove a pag. 33 dice: « with the press once more free, a great number of periodicals at once rushed into existence, and in the days of Queen Anne journalism was active and important as never before ».

[12] DEFOE, D., *The Review*, No. 106, 8 novembre 1705.

[13] La maggior parte delle *coffee-houses* erano di parte e non di rado capitava che qualcuno di fede tory o whig, entrato per errore in un locale avversario, venisse bastonato e buttato fuori con estrema decisione. I Tories si riunivano di solito alla Cocoa Tree Chocolate House; i Whigs alla St. James's Coffee House; Will's House, vicino Covent Garden, era il posto preferito dei poeti, critici e letterati; Truby's del clero e ce ne erano per dissenzienti, quaccheri, papisti e giacobiti.

[14] È opportuno precisare che il termine « partito » qui non ha l'accezione moderna di gruppo politico solidamente organizzato nelle strutture e nei programmi, bensì sta ad indicare quei gruppuscoli che in maniera quanto mai disorganica e con programmi tutt'altro che chiari e determinati, conducevano le battaglie politiche del tempo.

furono presto impegnati in una lotta, collaterale alle battaglie politiche, tendente ad assicurare ai propri giornali le penne più abili del periodo.

La vastità del fenomeno assunse proporzioni tali che tutti i letterati più in vista misuravano il loro successo e la loro popolarità dall'insistenza con cui venivano corteggiati da questo o quel giornale e, sintomatico, è il fatto che Pope si rammaricasse profondamente perché, incapace di inserirsi nelle dispute politiche, veniva sistematicamente trascurato [15].

Nella condizione opposta invece si trovò Swift che, ritenuto il più abile e capace giornalista del tempo fu oggetto di una serrata contesa che vide prima vincitori i Whigs e, in un secondo momento, i Tories, i quali, come ebbe a dire Bolingbroke, apertamente confessarono: « We were determined to have you: you were the only one we were afraid of » [16].

Tutti comunque, famosi e non, erano più o meno impegnati politicamente da Shadwell a Congreve, a Vanbrugh e Rowe (« who was so keen a whig that he did not willingly converse with men of the opposite party ») [17] a Prior, che collaborò a *The Examiner*, infine al colorato gruppo degli « hackers » o « scribblers » che pullulavano intorno a Grub Street. Molti giornali comunque ebbero vita piuttosto breve [18] e non di rado venivano stroncati dagli stessi politicanti i quali solitamente corrompevano

[15] « As a rule, the Queen Anne writer chose political topics because to do so was profitable, and the matter of profit must consequently be considered a powerful determinant of literary vogue » e più avanti, D.H. STEVENS, *Party Politics and English Journalism, 1702-1742*, The Collegiate Press, G. Banta Publishing Co. Menasha Wisconsin, 1916 afferma che Pope offrì a Steele il suo aiuto per iniziare *The Guardian*, ma se ne staccò quasi subito e non appena si rese conto che il giornale era dichiaratamente di parte.

[16] BELJAME, A., *op. cit.*, pag. 327.

[17] *Idem*, pag. 320.

[18] *The Monitor*, stampato e venduto da John Morphew, durò dall'aprile all'agosto 1714: quelli editi da Dunton, Tom Brown e Ned Ward, figure importantissime nel campo dell'editoria del tempo, non ebbero neanche il tempo di essere registrati.

autori e stampatori asservendoli ai loro interessi o riducendoli al silenzio [19].

> The best known measure of Bolingbroke's repressive campaign was the Stamp Act Duty of 1712, imposing a tax upon all sheets and pamphlets. Other forms of persecutions were the institution of more vigorous proceedings against printers and publishers on the Whig side and the immediate arrest of all dealers or hawkers caught selling seditious pamphlets [20].

Al fine dunque di limitare al minimo i pericoli derivanti dall'azione di una stampa avversaria, Bolingbroke riuscì a far promulgare lo Stamp Act, presentato al Parlamento fin dal 1701, che, imponendo ai giornali una tassa eccessiva, addirittura superiore allo stesso prezzo di vendita, — una marca da mezzo penny su ogni *half sheet* e di un penny sullo *sheet* — ne riduceva in maniera definitiva la possibilità di sopravvivenza.

> *The Observator* is fallen; the *Medleys* are jumbled together with the *Flying Post*; the *Examiner* is deadly sick; the *Spectator* keeps up, but doubles his price [21].

Ma nonostante il pessimismo di Swift, la stampa riuscì a mantenersi quasi intoccata da questa legge che certo non poteva prevedere le mille scappatoie cui ricorsero i giornalisti, pubblicando fogli dalle dimensioni di « a sheet and half » e altri formati non contemplati dallo Stamp Act.

Il giornale in definitiva era diventato monopolio esclu

[19] Esemplificativo di tale atteggiamento è il caso dell'autore di *The Post Man*, De Fonvive, premuto da più parti, da Harley in special modo, perché scrivesse per la *Gazette* governativa o il caso di William Hart, stampatore di *The Flying Post*, condannato a due anni di prigione. Pare che Bolingbroke in un solo giorno mandasse in prigione dodici fra giornalisti e stampatori. Cfr. A. BELJAME, *op. cit.*, cap. III.

[20] Cfr. D.H. STEVENS, *op. cit.*, pag. 33.

[21] SWIFT, *Journal to Stella*, pag. 11.

sivo delle cosiddette « connexions » [22], dei gruppi di potere all'interno dei due partiti: Harley-Bolingbroke-Prior-Arbuthnot-Rochester, per nominarne solo i principali, proprietari dei vari *The Examiner, The Review, The British Apollo, The Evening Post, The Post Boy* [23]; Godolphin-Marlborough-the Junto-Addison-Steele finanziatori dei vari *The Observator, The Protestant Post Boy, The Guardian, The Englishman* e molti altri [24].

[22] Cfr. HOLMES, G., *British Politics in the Age of Anne*, St. Martin's Press, New York, 1967, pag. 160.

[23] *The Examiner*, uscito nel 1710 per opera di Lord Bolingbroke, Dr. Atterbury, M. Prior e altri, fu continuato, dal No. 13 al No. 45 dell'anno successivo, da J. Swift.

The Review, raccolta di nove volumi di giornali usciti dal 19 febbraio 1704 all'11 giugno 1713. I primi sei volumi furono stampati da J. Matthews di Pilkington Court in Little Britain; gli altri da John Baker at the Black Boy in Paternoster Row. Cfr. SECORD, A.W., *Defoe's Review*, reproduced from the original editions, Columbia University Press, New York, 1938, vols IX.

The British Apollo, or Curious Amusements for the Ingenious. To which are added the most material occurrences foreign and domestic. Performed by a society of gentlemen. Apparso per la prima volta il 13-2-1708 ebbe vita per soli 79 numeri che uscivano il mercoledì e il venerdì; in seguito uscì tre volte alla settimana fino al No. 410 del 1711. Si suppone che dietro questo giornale ci fosse un antiquario William Smith; suoi collaboratori furono Aron Hill per la poesia e forse Dr. Samuel Garth e Dr. John Arbuthnot.

The Evening Post, with an Historical Account, edito da John Morphew apparve nell'agosto del 1706; era un « half sheet » tory.

The Post Boy, organo del governo dal 14 maggio 1695. Abel Boyer collaborò a questo giornale dal 1705 sostituendo Abel Roper; uno dei collaboratori, Richard Baldwin si staccò e pubblicò da solo *The Post Man*. Per quest'ultimo giornale vedi nota 28. Per ulteriori notizie cfr. EWALD, W.B., Jr., *The Newsmen of Queen Anne*, Oxford, Basil Blackwell, MDMCLVI, in « Descriptive List of Periodicals ».

[24] *The Observator*, fortemente Whig apparve il 1. aprile 1702. Scritto da J. Tutchin fino al 1707, fu continuato da altri che tennero segreta la loro identità. Si basava sulla formula del dialogo tra un « observator » e un « countryman » di nome Roger.

The Protestant Post Boy, di B. Harris e S. Popping; apparve il 1711 pronto ad attaccare Swift e Roper, ma scomparve sotto i colpi dello Stamp Act Duty.

The Guardian, edito da Steele nel 12 marzo 1713. Collaboratori furono Berkley, Addison, Tickell e Pope. Quest'ultimo si allontanò

Gli illustri autori di tali giornali, coinvolti nelle pressanti scelte e decisioni della politica interna ed estera del tempo, spinti dalla foga di parte e dalla convinzione — più o meno volontaria e conscia — dell'esattezza e unicità delle proprie tesi, si lasciavano sovente prender la mano da uno stile violento e mordace, un linguaggio colorito e pungente, un piglio popolaresco e sottile di presa immediata sul lettore.

Esemplificativo di tale violenza verbale è il n. 28 di *The Examiner* di Swift, uscito il 22 febbraio 1711, ove l'autore, per indicare a tutti la poca plausibilità delle tesi con le quali i Whigs cercavano di giustificare gli errori commessi durante il loro ministero, racconta una succosa e significativa storiella:

> It is, I think, a known story of a gentleman who fought another for calling him son of a whore; but his mother desired her son to make no more quarrels upon that subject, because it was true [25].

Le testate, i caratteri, la lingua, il modo stesso in cui gli argomenti venivano aggrediti, erano simboli e veicoli di una determinata propaganda che si avvaleva di richiami sentimentaleggianti o di colti raffronti con archetipe situazioni politiche (memorabili sono i numeri di *The Examiner* ove Swift spiega l'origine delle « cant words of Whigs and Tories » [26] attraverso riferimenti ai Prasini e Veneti, Guelfi e Ghibellini, Ugonotti e Papisti, infine *Roundheads* e *Cavaliers* o quando fa la sua arringa contro il Verre del tempo, quel Lord Wharton chiamato « good Tom »

quando si accorse che il giornale era dichiaratamente whig. Fu di brevissima durata, ma sua conseguenza immediata fu l'elezione di Steele come rappresentante al Parlamento della contea di Stockbridge.

The Englishman. Being the sequel of the Guardian, apparve il 6 ottobre 1713 e visse fino al 15 febbraio 1714 con una regolare pubblicazione di tre volte la settimana.

Cfr. EWALD, W.B., *op. cit.*, in « Descriptive List of Periodicals ».

[25] *The Examiner*, No. 28, Febrary 22, 1711.

[26] *Idem*, No. 43, 1711.

dai Whigs e definito « a publick robber, an adulterer, a DEFILER OF ALTARS » [27] dai Tories, cioè da Swift).

Filtrati attraverso impostazioni ideologiche profondamente diverse all'interno dei due blocchi politici, i dati venivano trasmessi distorti e falsati. Se ai Tories faceva comodo suggestionare in un certo modo il pubblico nei confronti della guerra in corso, bastava cambiare le notizie che periodicamente arrivavano dal fronte. L'unico ad accorgersi di tali manovre — e come potevano gli altri? — fu lo stesso Marlborough, il quale appena capì che il resoconto delle azioni di guerra veniva omesso o alterato sulla Gazzetta governativa, si decise a passare le sue notizie al *Post Man* [28].

Completamente asservito ai fini propagandistici dei partiti, il giornalismo politico finì con l'allargare e aumentare le fratture sostanziali di una crisi che stava trascinando l'Inghilterra sull'orlo di una nuova guerra civile [29].

La molteplicità di forme [30], infatti, in cui i partiti whig e

[27] *Idem*, No. 17, 1711.

[28] *The Post Man and the Historical Account*, edito da De Fonvive scomparve dopo lo Stamp Act Duty. Fu lodato perfino da Defoe e si sa che Harley cercò di attirare l'autore al lavoro di *gazzetteer* senza riuscirvi.

[29] La situazione politica del regno di Anna non va vista entro la semplice suddivisione dei due partiti diretti e naturali eredi dei Whigs e dei Tories di Carlo II, ma all'interno di uno schema « multiparty » (cfr. R. WALCOTT, *op. cit.*) che risultava come l'aspetto esteriore di sette organizzate e raggruppate intorno ad una serie di capi in cerca di potere o intorno ad un gruppo di politicanti « court » o « country » che, privi di un sostrato ideologico o di una convinzione politica profonda conducevano la loro battaglia esclusivamente contro il governo, qualunque ministero o persona ci fosse a rappresentarlo.

[30] I problemi scottanti di questi anni — dalla guerra contro la Francia all'Act of Union con la Scozia, all'Act of Settlement che stabiliva la linea di successione Hanover, alla pace stessa — avevano frantumato la saldezza e l'armonia interna dei due partiti — giovani — ma troppo legati a ideologie oramai superate. I nuovi tempi esigevano, lo si capì infatti più tardi, che le posizioni del partito Tory si evolvessero lungo la linea Hanover e non ristagnassero sull'antica linea Stuart, se si voleva evitare una nuova espe-

tory[31] si andavano sempre più articolando, aggravò una situazione che già inizialmente si presentava instabile e confusa e le macchinazioni politiche del periodo dipesero esclusivamente dai movimenti di queste fazioni che, all'interno dei due grandi partiti, si contendevano il potere.

L'intricato gioco che quindi ne derivava aveva come unico e comune sottofondo lo sforzo che le *leadership* dei due principali partiti operavano nel tentativo di affermare la loro ideologia politica e la prassi economica che a questa era connessa.

Anzi, il contrasto veramente di fondo che divideva Whigs e Tories, era sostanzialmente di natura economica e — sotto questo aspetto — sicuramente insanabile, dal momento che i Whigs cercavano di opporre al sistema vigente delle strutture che maggiormente fossero fedeli alle istanze di libertà e di progresso sociale che, pur non rappresentando il prodotto di una maturazione del popolo, ma solo di quella classe borghese che si ergeva ormai ad an-

rienza cattolica. Il partito purtroppo rimase testardamente fedele a quei principi incurante di sfaldarsi e spezzettarsi in una pluralità di piccole fazioni — High Tory e Moderate Tory, Tories of the right wing, Tories of the centre, Court Tory e Country Tory — che ne misero a nudo le profonde e sostanziali crepe ideologiche e che lo resero più disunito ed eterogeneo del partito Whig. Questo, pur essendo più omogeneo e sostanzialmente coerente, presentava i suoi tre diversi raggruppamenti: « the country Whigs », « the court Whigs », « the Junto Whigs ». Molto spesso questi tre aspetti si amalgamavano e fondevano in un solo corpo ma le fratture risultavano abbastanza evidenti ai contemporanei che distribuivano simpatie e voti alla fazione e non al partito. Per un esauriente discorso sul « the working of the parties » cfr. HOLMES, G., *op. cit., passim.*

[31] La struttura dei due partiti era piuttosto complessa e caratterizzata da larghe frange — i « country politicians » — che legate come erano esclusivamente all'interesse della terra, partecipavano piuttosto passivamente alla vita politica effettiva. Se poi i Tories non riuscivano a scrollarsi di dosso l'imbarazzante presenza dell'ala giacobita, così i Whigs acquistarono una — meritata e non — reputazione di anticlericali, irreligiosi ,istigatori addirittura al vizio e all'immoralità. Sicché il grido di « church in danger » era una formidabile macchina politica nelle mani dei Tories, così come « the succession in danger » lo era nelle mani dei Whigs.

tagonista della vecchia aristocrazia terriera, costituivano certo un motivo nuovo ed originale capace di ulteriori e più valide conquiste.

I Tories invece si facevano portavoce di quel mercantilismo, tipico della Francia di Luigi XIV ed espressione di una monarchia fortemente accentrata e patriarcale, che era stato — ed in parte era — la prassi vigente e che affondava le sue radici nell'autoritarismo tradizionale delle monarchie di tipo assolutistico. I teorici di esso volevano un'economia al servizio completo e totale della classe dominante e in tal senso indirizzavano ogni attività produttiva. Lo stato mercantilista era uno stato ad economia chiusa che mostrava scarsissimo interesse per quanto riguardava il mercato interno; l'unica cosa che invece veniva incentivata e protetta era la produzione di quanto serviva all'esportazione. Uno stato forte e potente, secondo tale teoria, doveva infatti garantirsi una « bilancia dei pagamenti » largamente e tassativamente in attivo in quanto solo una massiccia esportazione di prodotti[32] poteva assicurare un introito di moneta oro che veniva tesaurizzata nelle casse statali senza tuttavia essere investita in nuove attività produttive.

Le conseguenze di tale sistema portavano logicamente al più rigido protezionismo e ad un controllo serrato e oppressivo che, operato grazie alla formazione di vastissimi monopoli, condizionava ogni e qualsiasi possibile iniziativa privata.

In posizioni nettamente antitetiche, il liberismo avanti lettera dei Whigs spostava l'interesse economico dallo stato al privato e il criterio che secondo tale sistema doveva ispirare i rapporti di produzione, era quello di sod-

[32] Ad eccezione naturalmente delle materie prime. Cfr. ROLL, E., *Storia del pensiero economico,* Torino, Boringhieri, 1966; LUZZATTO, G., *Storia economica dell'età moderna e contemporanea,* Padova, Cedam, 1960, vol. II; KULISHER, J.M., *Storia economica del Medioevo e dell'età moderna,* Sansoni, Firenze, 1964; WEBER, M., *Economia e società,* Milano, Comunità, 1968, vols. II.

disfare i bisogni dei consumatori senza che lo stato facesse sentire la sua ingerenza.

L'iniziativa dei privati veniva incoraggiata al massimo con il relativo potenziamento di tutte le attività economiche soprattutto di tipo industriale senza esclusione alcuna, comprese quindi anche quelle che non riguardavano direttamente le esportazioni. I guadagni ricavati non venivano tesaurizzati ma servivano per l'accaparramento dei mezzi di produzione che, in mano ai privati, diventavano sempre più imponenti.

Il liberismo offrì pertanto agli imprenditori possibilità insperate di arricchimento e inevitabilmente le speculazioni che ne seguirono fecero di quella una vera e propria società capitalistica basata sullo sfruttamento del lavoro umano e sull'egemonia della classe borghese.

Il conflitto tra i difensori delle due prassi economiche, che vedeva Whigs e Tories impegnati in una strenua lotta senza esclusioni di colpi, fu esasperato ancora di più dalla straordinaria vitalità delle numerose frange che agivano ora collateralmente ora addirittura in antitesi al partito stesso, di cui erano più o meno emanazione.

Tale contesa tenne costantemente desta la vita politica del tempo e il prorompente bisogno di far prevalere una tesi a scapito naturalmente di quella rivale mise in moto il formidabile strumento della stampa, « the party engine » diceva Defoe, come mezzo efficacissimo per una propaganda vasta, rapida e sotterranea.

Conseguenza immediata della intensa lotta tra i molti e differenziati raggruppamenti del tempo, fu dunque un giornale squisitamente partitico e velato banditore dei programmi ambigui e polivalenti dei gruppi che si contendevano maggioranze e minoranze in un gioco composito e articolato.

Il giornale era ormai un fatto privato dei partiti e la sua esistenza era legata a quel vasto e confuso microcosmo propagandistico che l'occhiuta e interessata attività della classe egemone imbastiva per accaparrarsi il favore degli

elettori, ai quali gli avvenimenti politici venivano presentati camuffati dall'abilità di questo o quel giornalista.

Per renderci conto di ciò basta leggere le critiche che reciprocamente si rivolgevano i giornali di opposte tendenze: Steele, nel No. 5 del suo *Reader*, ha, contro *The Monitor*, parole di fuoco:

> the paper called *The Monitor* is impudent and traiterous: he is a follower of *The Examiner*, a tool who, like him, under pretence of vindicating her Majesty's servants, suggests things against Her Honour and dignity, which it is criminal to mention, but to remind those in Power to vindicate her sacred name and character from his scurrility [33].

Nel No. 1 invece accusa di falsità *The Flying Post*:

> [It] has abundance of mistakes, which he never commits little by little, but is wrong or right from the beginning to the end of the paper [34].

Jonathan Swift, nel No. 41 di *The Examiner*, si scaglia contro *The Medley* [35] che tendenziosamente aveva travisato il discorso che lo *Speaker* della House of Commons aveva tenuto in favore di Harley:

> The author of *The Medley* tells us that the Speaker's commenting Mr. Harley, for being an instrument of great good to the nation, was ill-chosen flattery, because Mr. Harley had brought the Nation under difficulties, to say no more...
>
> I now appeal to the Whigs themselves, whether a great Minister of State, in high favour with the Queen and a Speaker of the House of Commons, were ever publickly treated after

---

[33] *Idem*, No. 1 giovedi 22 aprile 1714.

[35] *The Medley*, edito e scritto da Arthur Maynwaring con la collaborazione, si suppone, di Steele, apparve per la prima volta nel caldo autunno del 1710 con lo scopo di opporsi a *The Examiner* « which vilifyed the late Ministry, the Scots nation and the Union, the trading and moneyed interest of Great Britain, the moderate Clergy and laity of our Church, the dissenters and the whole whig Party... in R. BLANCHARD, *Tracts and Pamphlets by R. Steele*, Baltimore, The John Hopkin Press, 1944, pag. 63.

so extraordinary a Manner, in most licentious times? For this is not a clandestine libel stolen into the world, but openly printed and sold with the bookseller's name and place of abode at the bottom [36].

John Gay, che forse va considerato a parte se non altro perché non fu direttamente impegnato nelle dispute giornalistiche e per la sua affermata — premette infatti di non essere né whig né tory — indipendenza, esamina nel pamphlet intitolato *The Present State of Wit*, pubblicato nel 1711, alcuni tra i giornali più popolari del tempo:

> ... the poor *Review* is quite exausted, and grown very contemptible... This fellow, who had excellent natural parts, but wanted a small foundation of learning, is a lively instance of those wits who, as an ingenious author says « will endure but one skimming.
>
> *The Observator* was almost in the same condition; but since our party struggles have run so high, he is much mended for the better: which is imputed to the charitable assistance of some outlying friends.
>
> *The Examiner* is a paper which all men who speak without prejudice allow to be well written... (it) carries much more the sail, as it is supposed to be written by the direction and under the eye of some Great Persons who sit at the helm of affairs, and is consequently looked on as a Sort of Public Notice which way the're steering us. The reputed author is Dean S(wif)t, with the assistance, sometimes, of Dr. Atte(r-bur)y and Mr. P(rio)r.
>
> *The Whig Examiner* is written with so much fire, and in so excellent a style, as put the Tories in no small pain for their favourite Hero. Everyone cried 'Bickerstaff must be the author!'
>
> *The Medley*: the author of which paper, though he seems to be a man of good sense, and expresses it luckly now and then, is, I think, for the most part, perfectly a strange to fine writing [37].

L'esame generale del fenomeno giornalistico potrebbe ancora continuare ma, per meglio comprendere fino a

[36] *The Examiner*, giovedi 17 maggio 1711.

[37] *The Present State of Wit*, nell'edizione di A.C. WARD, *A Miscellany of Tracts and Pamphlets*, OUP, 1927.

qual punto la stampa fosse stata completamente asservita ai vari interessi di parte, sarà forse opportuno limitare l'indagine e prendere in esame un giornale, *The Review*, che per la sua importanza possa meglio degli altri esemplificare la totale mistificazione cui era soggetto uno dei problemi che maggiormente divise l'opinione pubblica del tempo: la guerra contro la Francia.

Il giornale, ideato e finanziato da Harley, fu pubblicato per la prima volta il 19 febbraio 1704 e, sin dai primi numeri, ebbe una tiratura notevolissima. Non per niente Harley, liberando dalla *pillory* e dalla prigione Daniel Defoe, aveva assicurato al suo partito la collaborazione di uno dei più abili e famosi *pamphleteer* del tempo.

La collaborazione di Defoe alla propaganda *moderate tory* può essere considerata come lo specchio e la misura della pochezza spirituale che era alla base della quasi totalità dei giornali del tempo. Defoe, infatti, pur essendo un Whig e un *dissenter* di convinzione, corrotto e comprato da Harley, riusciva con noncurante facilità ad appoggiare una causa che non poteva essere la sua; con altrettanta abilità apertamente negava la sua dipendenza da Harley e ritirava il suo stipendio di 400 sterline all'anno — il più alto di tutti i giornalisti governativi — sotto lo pseudonimo di Claude Guilot [38].

Il primo numero di *The Review* si presentò al pubblico ostentando un candore che ben presto si rivelò falso. Imparzialità, esattezza di notizie, non partecipazione alle schermaglie dei giornali fu ciò che Defoe assicurava e prometteva ai suoi lettori e, in un primo momento, sembrò mantenere l'impegno.

Suo compito, infatti, fu quello di informare gli inglesi su tutto ciò che riguardava la Francia, come d'altra parte la testata stessa implicava: *A Weekly Review of the Affairs of France*. Nel No. 43, martedì 1 agosto 1704, egli riassume in questo modo l'ordine della sua trattazione:

[38] Cfr. L. HANSON, *op. cit.*, pagg. 95-96.

« First, To treat of the French Greatness
Secondly, By what means they came to be so great
Thirdly, The influence the greatness of France has now, and for a long time has had, on the Affairs of Europe ».

Ma quando l'iniziale interessamento si trasformò in una decisa presa di posizione contro la guerra che da tempo impegnava l'Inghilterra sul continente, l'asservimento di *The Review* alle tesi di Harley divenne palesemente manifesto.

L'esaltazione della Francia e dell'impero che Luigi XIV aveva sapientemente costruito, la « present greatness of the French power » che aveva riempito buona parte del giornale, gli serviva solo per propagandare in modo capillare e sistematico le posizioni tory.

Abbandonando il discorso metaforico e allusivo dei numeri precedenti, infatti, Defoe si impegnò in una strenua lotta tendente ad affermare — apertamente — l'inutilità di una guerra che poteva avere come unico risultato solo un pericolosissimo indebolimento dell'Inghilterra. La Francia infatti veniva descritta come una potenza invincibile che trovava la sua forza in una sicura e intelligente organizzazione interna.

L'osanna alla Francia mirava naturalmente ad uno scopo ben preciso e gli elogi e le ammirate espressioni che sovente ricorrevano nella *Review* erano rivolte più al sistema economico che la nazione rivale rappresentava che non alla Francia stessa. L'assolutismo di Luigi XIV infatti ricavava la sua forza soprattutto dal sistema economico su cui poggiava; un sistema rigidamente mercantilista che garantiva allo stato un controllo di tutte le attività produttive. Questo era quanto Harley avrebbe voluto instaurare anche in Inghilterra e gli articoli che venivano commissionati a Defoe e che questi elaborava con consumata abilità, contenevano tra le righe una velata ma pur evidente propaganda in favore di una prassi economica che avrebbe consentito ai Tories una totale egemonia.

Nel No. 142 del 22 febbraio 1709, ad esempio, Defoe a proposito del commercio con l'Africa « the most seasonable subject I can enter upon » si oppone a tutte le al-

ternative di tipo liberistico tendenti a svincolare quel mercato dal controllo che su di esso esercitava l'organizzazione dei monopoli statali:

The Question is not whether this Company has acted fairly or whether the Interlopers have acted fairly; Whether this Company shall be establish'd, or the Trade laid open and the Company destroy'd, but whether A COMPANY shall be establish'd and the Trade preserv'd and HOW? [39]

La contesa tra « the Company » e « the separate traders » deve risolversi, secondo Defoe a tutto vantaggio dei monopoli in quanto solo questi possono assicurare: « the Exports of manifactures, the Returns of Gold and the supply of Negroes » [40].

È evidente che tali discorsi tendono a riproporre posizioni mercantilistiche; più avanti infatti si insiste sulla necessità di una eccedenza delle esportazioni rispetto alle importazioni:

If your Charge advances, your Trade will decline; the more Expence, the less the Profit: the less the Profit, the less the Trade: these things are natural, no man can deny them. AGAIN the less the exports, the more the Tax upon those that remain... [41]

Considerazioni analoghe possono trarsi a proposito di un'altra abilissima manovra politica, quell'unione con la Scozia che non era certo universalmente accettata.

Nel presentare il problema, Defoe non esita ad affermare che tale unione risultava vantaggiosa ad ambedue le parti in quanto si intendeva attuare un mercato nazionale in cui merci e persone potevano liberamente circolare sotto la guida e lo stimolo di un unico centro disciplinatore: « The Nations being inseparably and entirely join'd and having but one general Interest » [42].

[39] *The Review*, No. 142, Tuesday, February 22, 1709.
[40] *Ibidem.*
[41] *Ibidem.*
[42] *The Review*, No. 162, Tuesday, January 14, 1706.

In realtà i vantaggi erano tutti per l'Inghilterra che così si assicurava una disponibilità più ampia di materie prime quali lino, carbone, lana, per nominarne solo alcune, che altrimenti avrebbe dovuto importare.

Ecco, in pratica, i risultati economici che disinvoltamente Defoe immagina di conseguire ad unione avvenuta:

The Trade of SCOTLAND after the Union

Her Export to England

Linnen Cloath
Lin-seed or lin-seed-oil
Black cattle and sheep
Corn, particularly Oats, Pease and Malt
Coals
Salt
Wool
Fish, not including the Fishery in general
Encrease of shipping and Labour in all these.

Her Import from England

Wollen Manufactures
Household stuff
Trinkets and Toys for the Ladies
Ships, Materials for building aftewards.
Coaches and coach-horses
To which I add the Expence of the Nobility and Gentry in England, which I value at 50000 l. per Annum »[43].

L'impegno di Defoe in questa crociata unionista e le giustificazioni che egli ne proponeva, si inserivano in una azione di più ampio respiro e di cui forse lo stesso scrittore era un'inconsapevole pedina. L'acquisto di materie prime e l'esportazione di manufatti così come viene presentata nell'articolo citato, rientra infatti nel quadro di una ben definita politica economica che Defoe propagandava senza tuttavia comprenderne appieno i contenuti. L'inconsapevolezza dell'autore comunque, offriva un punto di vantaggio agli esponenti tories che potevano così contare — in

[43] *Ibidem.*

favore della loro politica economica — su una divulgazione ingenuamente sincera che presentava come indubitabilmente giusti fatti e questioni che invece scaturivano solo da una organizzata propaganda di parte.

È chiaro a questo punto che era veramente difficile per il lettore evitare il condizionamento mentale cui lo sottoponeva l'abilità oratoria dei vari articolisti. Per renderci conto di ciò basta scorrere le parti in cui Defoe espone le ragioni della potenza francese:

> The absolute dependence, which the whole body of the gentry and nobility have on the favour of their Prince; this is such and so generally influences all the great families in France, that for a Gentleman, or a Man of Quality in France, to be out of the King's favour, is to be undone... I mean by this that it is accounted the ruin of a man's fortune and destruction to lose interest at Court[44].
>
> The banishment of the French Protestants, however it might weaken the French as a nation, by lessening the number of their Inhabitants, yet it was certainly the most exquisite piece of policy the King of France could be master of, and the only way to secure himself that Arbitrary Power he has since obtained at home and that scope to prosecute his vast designs[45].

Tutto ciò sta a dimostrare che la realtà presentata dal giornale non è certo la realtà valida oggettivamente, bensì rivista e filtrata da interessi di parte che fanno passare in secondo piano il valore e il significato politico di quelle conquiste che rendevano la società inglese del primo 700 moderna e democraticamente organizzata.

La manipolazione dei fatti reali, comunque, appare evidente anche alla luce di altre considerazioni. L'Inghilterra infatti stava attraversando un momento particolarmente favorevole e le vittorie di Marlborough lasciavano ormai sperare in un felice esito della guerra; ma Defoe, perfettamente inserito nella linea tory, faceva di tutto per minimizzare quei successi anzi, li considerava pericolosis-

[44] *The Review*, No. 11, Tuesday, April 11, 1704.
[45] *Ibidem.*

simi perché avrebbero rallentato le trattative di pace che, secondo lui, dovevano concludersi al più presto e prima comunque che la riscossa francese procurasse gravi danni [46].

Il No. 62 del 23 maggio 1706, ad esempio, presenta le vittorie in funzione negativa:

> I need not tell the world who are pleased, who mourn at our Victories abroad. But I may assure some Gentlemen, that nothing like Victory over the French weakens, lessens and discourages our Party at home...

e nel No. 70 (martedì 11 giugno 1706) a sostegno della sua posizione adduce il motivo di una presunta stanchezza dell'opinione pubblica che desiderava la pace al di sopra di una stessa possibile vittoria.

> To those people that are always enquiring what advantage everything is to us, and what we shall get, I answer to get security of what we have, is the greatest gain England can desire, and greater than other nations can make... Union at home and Peace abroad is all She wants.

L'ironia più sottile poi si appunta sulla figura di Marlborough che viene attaccato anche sul piano personale. Le sue vittorie non vengono considerate come il risultato di un'accorta e brillante conduzione bellica, ma come il prodotto di una fama usurpata che, ma chissà per quanto tempo ancora, stava pur dando effimeri risultati:

> Joshua THE MARLBRO' of these wondrous days
> Only went out to fight, came home to praise;
> The distant Nations trembl'd at his Name,
> Less conquer'd by his sword, than by his Fame [47].

Il pericolo più grave che Defoe additava era comunque il depauperamento economico che l'emorragia continua di capitali stava lentamente operando; ciò in fondo altro non era che una conferma alla necessità di stringere una pace

[46] Cfr. dai numeri 88 a 93 di *The Review*, usciti nel 1705.
[47] *The Review*, No. 77, martedi 27 giugno 1706.

che avrebbe potuto salvare una situazione oramai sempre più critica.

> The decrease of our coin, and the scarcity of the bullion is not occasion'd by its going abroad, but by its not coming in [48].

Il timore qui espresso è indice di una determinata impostazione del problema in chiave mercantilistica in quanto svuotare le casse statali di metallo prezioso significava privarsi dell'unico mezzo capace di offrire sicurezza e potenza.

La soluzione, comunque, è a portata di mano in quella pace che il re di Francia aveva da sempre offerto a tutta l'Europa:

> Who has talked more loudly, and boasted more in all Publick Memorials to men, than the King of France of his glorious intentions to give peace to Europe [49].

Non mancarono naturalmente coloro che si opposero a tali interpretazioni e Defoe fu — per le sue affermazioni — tacciato di « jacobitism » e « bribery », ma la sua provata abilità lo fece uscire con disinvoltura da una situazione che poteva rivelarsi spiacevole.

> In no way disturbs me, to hear myself call'd a Jacobite, a Frenchman, and sometimes a Papist; one that exposes the nakedness of the confederacy, betrays the weakness of our friends and the like.
>
> But it is a singular satisfaction to me, that pursuant to the first design, I can yet hear nobody contradict it, as to truth of fact, or charge me with falsehood and partiality [50].
>
> To these gentlemen who give themselves leave to reproach these papers with Jacobitism and Bribery, how much ashamed of themselves will they be, when the book is whole and all the parts may be viewed together? [51]

[48] *Idem*, No. 94, sabato 27 gennaio 1705.
[49] *Idem*, No. 24, sabato 28 aprile 1705.
[50] *Idem*, No. 9, martedi 4 aprile 1704.
[51] *Idem*, No. 19, martedi 9 maggio 1704.

Defoe comunque rappresenta solo un aspetto di come il giornale venisse inteso e condotto, in quanto *The Review* era il prodotto di quella propaganda che veniva etichettata come *moderate tory*, ma l'indagine sarebbe incompleta se non considerassimo anche gli indirizzi e i sistemi usati dalla stampa di altri gruppi nel comune tentativo di conquistare le masse.

Swift, ad esempio, che dopo i trascorsi whig era passato a posizioni drasticamente conservatrici, pur non distaccandosi dai canoni oramai standardizzati e che volevano la stampa demagogicamente prona ai voleri dei partiti, adotta uno stile in cui il sarcasmo e il violento senso di parte riescono a fondersi in una perfetta simbiosi.

Suo principale intento fu quello di difendere gli interessi di quella grande e piccola aristocrazia terriera, che egli designa con il nome di « landed men », dalla rapacità e impudenza di coloro che con disprezzo Swift chiamava « moneyed men » e « stock-jobbers ».

Naturalmente incline a posizioni aliene da qualunque progressismo che non si attuasse all'interno della classe dominante, Swift, già nel 1704, pur dichiarandosi Whig, era di fatto Tory e legato a quelle frange del partito che con maggiore decisione si opponevano all'Act of Settlement e al protrarsi di una guerra che aveva finito con l'arricchire « those, who by their birth, education and merit could pretend no higher than to wear our liveries » [52], ed erano costituite da quei « country or high tories » che rappresentavano la casta più privilegiata alla quale Swift sperava di poter un giorno appartenere.

Queste segrete ambizioni, che spinsero l'autore a confessare a Stella « The Tories dryly tell me, I may make my fortune if I please » [53], alimentarono le accuse dell'opposizione che lo bollò con virulenza nel *Protestant Post Boy* del 19 gennaio 1712:

> One abandoned wretch, from a despair of raising his figure in his profession amongst the men of distinction of one side, frought with revenge and the gleanings of politics which he picked up in exchange for his constant buffoonery, and rehearsing merry Tales of a Tub, can best tell what glorious fruits he has reaped from his Apostasy, and brandishing his pen, in defence of his new allies, against the D——ke of M————h; it must be a melancholy reflection to one who has nothing in view but the present charm of profit, to drudge on in renegado's pay without murmuring, and from being the buffoon of one party become the setting dog of another [54].

[52] *The Examiner*, No. 14, giovedì 9 novembre 1710.

[53] SWIFT, *Journal to Stella*, I, 10.

Più che di puro opportunismo in ogni caso, per Swift si può parlare di naturale inclinazione [55], tale e smisuratamente inconcepibile fu la mistificazione sistematica tipica di ogni suo scritto, ché invero il giornalismo fu una piccola parte di quell'enorme materiale politico che Swift produsse nei pochi anni del regno della regina Anna.

The Examiner era già apparso al tempo dell'espulsione diGodolphi n dal ministero; così dice Swift stesso:

> About a dozen of these papers [*The Examiner*], written with much spirit and sharpness, some by Mr. Secretary St. John, since Lord Bolingbroke, others by Mr. Atterbury, since bishop of Rochester and others again by Mr. Prior were published with great applause; but these gentlemen have grown weary of the work, or otherwise employed, the determination was that I should continue it [56].

Swift si premurò altrettanto chiaramente, di comunicare una giustificazione alla sua adesione:

> [they] lay in the want of some good pen, to keep up the spirit raised in the people, to assert the principles and justify the proceedings of the new ministers [57].

Swift dunque prese le redini di *The Examiner* [58] alla vigilia della vittoria elettorale dei Tories, in un momento

[54] Per tale giornale confronta nota 24 di questo studio.

[55] Cfr. R. COOK, *Jonathan Swift as a Tory Pamphleteer*, University of Washington Press, Scattle & London, 1967.

[56] *Memoirs relating to that Change which happened in the Queen's ministry in the year 1710*, un pamphlet pubblicato da Swift nell'ottobre 1714.

[57] *Ibidem*.

[58] Per notizie su *The Examiner* cfr. nota 23.

cioè in cui veniva fortemente avvertita la necessità di una propaganda propizia alla nuova maggioranza insediatasi a Westminster e rivelatrice della corruttela e delle manovre del « fallen party ».

> When the late party was at the helm, those who were called the Tories, never put their resentments in ballance with the safety of the nation, but chearfully contributed to the Common Cause. Now the scene is changed, the fallen party seems to act from very different motives; they have given the word about; they will keep their money and be passive; and in this point stand upon the same foot with papists and non-jurors [59].

Con disinvoltura Swift presentava a coloro che avevano favorito la maggioranza tory una realtà falsificata e atipica, una realtà che avrebbe certo rappresentato l'optimum, ma che in effetti era ben lontana da un'obiettiva disamina dei fatti.

A prescindere comunque da qualsiasi considerazione di etica politica, alla linea tory era necessario lo smantellamento di tutto ciò che precedentemente si era fatto, dalla « Glorious Revolution » in poi e, per ottenere ciò, si chiedeva a Swift di procedere ad una rielaborazione minuziosa e attendibile che avrebbe dovuto convincere il lettore circa la necessità di demolire una formazione governativa che, se fosse rimasta ancora al potere, avrebbe legiferato unicamente a proprio vantaggio. Ecco i decreti che Swift ironicamente immagina vengano emanati:

> Ordered that a bill be brought in for repealing the sacramental test. A petition of Tindal, Collins, Clendon, Coward, Toland, in behalf of themselves and hundreds of their disciples, some of which are members of this honourable House, desiring that leave be given to bring in a bill for qualifying Atheists, Deists, Socinians, to serve their country in any employment ecclesiastical, civil or military.
>
> Ordered, that a bill be brought in for removing the education of youth out of the hands of the clergy.
>
> Another, to forbid the clergy preaching certain duties in religion, especially obedience to Princes.

[59] *The Examiner*, No. 24, giovedi 18 gennaio 1711.

> Another, to make away the jurisdiction to Bishops.
>
> Another for constituting a General for life; with instructions to the committee, that care may be taken to make the war last as long as the life of the said General.
>
> Resolved that Sarah Dutchess of Marlborough hath been a most dutiful, just and grateful servants to her Majesty... [60].

La satira swiftiana riusciva mirabilmente a cogliere nel segno e a volgere in ridicolo (« To make the war last as long as the life of the said General; to forbid obedience to Princes »; ecc.) quegli aspetti più vistosi e caratterizzanti di un certo tipo di politica che, nonostante il tono caustico con cui ci viene presentata, pure intendeva proporre nuovi orientamenti nelle strutture tradizionali del sistema vigente.

In questa lotta serrata e senza esclusioni di colpi, la prepotente ironia di Swift cercava quindi di travolgere tutto quanto potesse offrire un vantaggio alla politica whig.

La figura di Marlborough, ad esempio, che dai giornali whig veniva esaltata in quanto rappresentava la giustificazione positiva di una certa linea politica, in *The Examiner* subiva la dissacrazione più completa e radicale volta a colpire l'unico argomento concreto che, in mano alla propaganda whig, potesse attirare alla causa della guerra — e quindi del partito — la maggioranza di quegli elettori che ancora non avevano operato una scelta definitiva.

Nel No. 16 di *The Examiner* infatti, Marlborough non viene presentato come l'artefice di brillanti vittorie, ma come il dipendente più pagato della corona britannica:

> I shall say nothing of the title of Duke, or the Garter; which the Queen bestowed the general in the beginning of her reign; but I shall come to more substantial instances, and mention nothing which hath not been given in the face of the world. The lands of Woodstock, may I believe, be reckoned worth 40,000 l. On the building of Blenheim castle 200,000 l. have been already expended, although it be not

[60] *Idem*, No. 25, giovedi 25 gennaio 1711.

> yet near finished. The grant of 5,000 l. per annum, on the Post Office, is richly worth 100,000 l. His principality in Germany may be computed at 30,000 l. Pictures, jewels and other gifts from foreign Princes 60,000 l. The Grant at the Pall-Mall, the rangership etc. may be called 10,000 l. His own, and his dutchess's employments at five years value reckoning only the known and avowed salaries are very low rated at 100,000 l. Here is a good deal above half million of money, and I dare say, those who are loudest with the clamour of ingratitude, will readily own that all this is but a rifle, in comparison of what is untold [61].

La lotta che impegnava Swift contro il comandante dell'armata inglese aveva uno scopo ben preciso e gli strali sempre più velenosi che partivano da *The Examiner* miravano ad un bersaglio certamente più grosso e importante. Marlborough, infatti, altro non era se non il simbolo di una scelta politica che aveva voluto e continuava a volere una guerra che i Tories osteggiavano in tutti i modi. Se quindi Swift fa con tanta rigorosa precisione i conti dei soldi che il governo versa nelle tasche di uno solo — anche se il più importante — dei partecipanti alla guerra evidentemente vuole indurre l'opinione pubblica a meditare sul costo effettivo di quella guerra.

Swift insomma, o almeno chi lo voleva impegnato in tal senso, cercava gli argomenti di più rapida presa sui lettori per attirarli alla propria causa. In effetti la guerra era una minaccia notevole ma chi ne avrebbe ricavato conseguenze disastrose — e non solo in caso di sconfitta — era proprio quel partito tory che sentiva sempre più cigolare i cardini su cui poggiava tutto il suo sistema.

Mentre le armate inglesi erano impegnate in territorio europeo, nell'isola, come conseguenza delle facili speculazioni economiche che un evento bellico inevitabilmente favorisce, si andavano formando gruppi capitalistici privati che fondavano sul danaro la loro potenza.

Tutto ciò ovviamente scatenò la reazione dei Tories che consideravano questo arricchimento privato come un infausto presagio per i destini della loro politica economica. Un forte capitale privato avrebbe fatto vacillare pericolosamente il sistema mercantilistico a tutto vantaggio dei Whigs che potevano contare sull'appoggio di gruppi più potenti e organizzati.

[61] *Idem*, No. 16, giovedi 23 novembre 1710.

La necessità quindi di non perdere ulteriori posizioni in questa battaglia interna costrinse il partito tory a potenziare la campagna contro la guerra che già da tempo conduceva. Dalle colonne di *The Examiner* infatti Swift presentava con continuità ininterrotta una situazione a suo avviso gravissima per l'Inghilterra, riconoscendo solo nella pace l'unica alternativa valida e rassicurante.

L'impegno bellico richiedeva uno sforzo economico notevolissimo e le casse dello stato andavano sempre più impoverendosi in quanto le entrate non riuscivano a coprire le spese:

> For I make it a question, whether any wise prince or state in the continuance of a war, which was not purely defensive, or immediately at his own door, did ever propose that his expense should perpetually exceed what he was able to impose annually upon his subjects? [62]

La Francia e l'Olanda — continua Swift — grazie all'assolutismo dei loro sovrani, sarebbero uscite immediatamente dalla crisi post-bellica e i guai sarebbero stati tutti per l'Inghilterra che invece non avrebbe potuto contare più su uno stato forte e capace di imporsi all'interno:

> France and Holland, our nearest neighbours, and the farthest engaged, will much sooner recover after a war. The first by the absolute power of the prince, who being the master of the lives and fortunes of his subjects, will quickly find expedients to pay his debts: and so will the other, by their prudent administration, the greatness of their trade... [63].

Questo discorso è strettamente connesso con l'altro in cui Swift paventa il tramonto dell'aristocrazia terriera. In effetti il bisogno che l'esercito aveva di uomini, andava

[62] *Idem*, No. 13, giovedi 26 novembre 1710.
[63] *Ibidem*.

sempre più spopolando le campagne con la conseguente crisi di tutto il settore agricolo. Ciò era per *The Examiner* un sovvertimento innaturale dei valori sociali, politici ed economici:

> ... power, which according to the old maxim, was used to follow land, is now gone over to money... if war continues some years longer, a landed man will be little better than a farmer at a rack rent, to the army and to the public funds [64].

L'importanza poi che andava acquistando il denaro avrebbe creato pericoli fatali che già potevano scorgersi nella politica dei prestiti che il « fallen party » aveva accettato dai nuovi ricchi:

> At the same time, in order to fasten wealthy people to the new government they proposed those pernicious expedients of borrowing money by vast premiums, and at exorbitant interest ... [65]

La guerra in definitiva veniva presentata come la maggior fonte di guadagno di determinati gruppi che facevano capo al partito whig (« the Whigs owe all their wealth to wars and revolution » [66]) e che se si battevano per il proseguimento delle ostilità, era solo per rafforzare le loro posizioni: « war is their trade and business... » [67].

Queste affermazioni di Swift confluivano opportunamente nel quadro di una propaganda economica di cui i Tories si facevano portavoce e solo in tale prospettiva vanno viste le continue e pressanti insistenze dell'autore sulla necessità di fondare nuovi monopoli (« They Act for carrying on a Trade to the South-Sea, proposed by the same great person, whose thoughts are perpetually employed on the good of his country » [68]) considerati come

[64] *Ibidem.*
[65] *Ibidem.*
[66] *The Examiner*, No. 39, 26 aprile 1711.
[67] *Idem*, No. 23, giovedi 4 gennaio 1710.
[68] *Idem*, No. 39, giovedi 3 maggio 1711. I risultati disastrosi di tale compagnia sono argomento di storia.

unici rimedi per sanare la crisi economica che il precedente ministero whig aveva, secondo l'autore, provocato:

> The public debts were so prodigiously increased, by the negligence and corruption of those who had been managers of the revenue; that the late ministers, like careless men who run out their fortunes, were so far from any thoughts of payment, as they had not the courage to state or compute them [69].

Tali resoconti vanno esclusivamente considerati come il prodotto di una campagna tendente a propagandare le posizioni di quei « country » o « high » Tories che maggiormente rimanevano legati al capitalismo terriero (« land interest ») e che in tutti i modi cercavano di fronteggiare e ostacolare il nascente capitalismo mercantile (« money interest »).

Il contrasto dunque tra conservazione e ristrutturazione — cui corrispondevano raggruppamenti politici identificabili oramai al di fuori della copertura religiosa — non si pone più come lotta di classe tra borghesia e aristocrazia ma come individuazione di una linea di sviluppo che contrappone un capitalismo terriero di stampo fisiocratico e conservatore alle tendenze progressiste del capitalismo mercantile e industriale. In tale dibattito gli intellettuali sono chiamati a definire la loro funzione e certamente né a Defoe — cinico e abile manipolatore di parole — né a Swift — spregiudicato e coraggioso nelle sue analisi delle motivazioni e dei tramiti sociali — poteva sfuggire il compito che esplicitamente veniva attribuito all'intellettuale dai ceti dirigenti dell'economia e della politica. Proprio in questi anni — immediatamente successivi al compromesso del 1688 — si delinea infatti la funzione organica dell'intellettuale borghese e si elaborano i tramiti di tale sua funzione, da vedersi soprattutto nella stampa periodica.

La vicenda di Defoe e Swift è espressiva di questo

[69] *Idem*, No. 44, giovedi 7 giugno 1711.

ridimensionamento: a loro e ai loro contemporanei viene affidata l'elaborazione e la diffusione delle nuove ideologie borghesi, di quell'insieme di norme e di regole che debbono essere impartite a strati sempre più ampi della società per ottenere il consenso e la collaborazione.

Ad una considerazione superficiale può sembrare che in tale processo lo scrittore perda molta della sua individualità e del suo prestigio e non di rado infatti si sente ancora discutere dell'incoerenza e dell'amoralità di questo o quell'autore che pose la sua penna ora al servizio di un'idea ora al servizio di quella contraria. Il fatto è che gli intellettuali riconoscono — in questa fase di ricondizionamento — il loro carattere essenziale che non è quello di detentori di verità assolute ma di diffusori e banditori di ideologie e valori già elaborati e procacciatori del consenso.

VITTORIANA VILLA

LA LETTERATURA PROLETARIA INGLESE DEGLI ANNI '30

I. I CONTESTI

Chi osservi la scena letteraria inglese degli anni '30 non potrà non rimanere colpito da un fenomeno caratteristico: l'emergere di una letteratura proletaria quale forma distinta [1] e riconosciuta come tale dal mondo ufficia-

[1] Il dibattito critico impegnato sulle pagine della *Left Review* era, in larga misura dedicato proprio alla definizione dell'arte proletaria della quale, in altra parte della rivista, si offrivano anche degli esempi attraverso i contributi creativi forniti da scrittori di estrazione proletaria. Un riconoscimento indiretto della categoria « proletaria » quale genere artistico distinto si può trovare d'altronde nelle varie iniziative prese dal Left Book Club per il potenziamento e la diffusione di manifestazioni artistiche genuinamente proletarie nei vari campi estetici. Alcune di queste iniziative si realizzarono in modo vigoroso e fecondo come l'attività teatrale della « Left Book Club Theatre Guild » o come l'impulso dato alla poesia proletaria attraverso l'edizione di una raccolta di canzoni (il *Left Song Book* che rappresentò il libro del mese per il marzo 1938) e con la pubblicazione di un periodico mensile, *Poetry and the People*. Altre iniziative furono meno fortunate come ad esempio la creazione di una sezione speciale del Left Book Club dedicata alla « Left Fiction » (Cfr. S. SAMUELS, « The Left Book Club », in *Journal of Contemporary History*, I, 2, 1966, p. 70). Questo progetto non fu mai veramente attuato, ma concorsi furono indetti nel 1936 per il miglior romanzo proletario e per il miglior romanzo sulla disoccupazione ed anzi l'opera di Lydia Stewart Boyd *There's always England* (vincitrice del primo concorso) fu poi stampata in una normale collana della Gollancz Ltd., e un paio d'anni più tardi il Club scelse come libro del mese *Those Poor Hands* del minatore gallese B.L. Coombes, che è tra gli esemplari più articolati ed interessanti del genere (giugno 1939).

le della cultura [2]. Le dimensioni non trascurabili della produzione letteraria che rientra in questo genere, e l'interesse da essa suscitato all'epoca in sede critica, inducono ad indagare circa la natura del fenomeno e le cause che lo determinarono ed a individuare la sua collocazione nel contesto socio-culturale dell'Inghilterra di quegli anni.

Uno studio articolato ed approfondito di questo argomento non può limitarsi a considerarne singoli aspetti ma deve osservarne tutti i momenti e le relazioni per poterne valutare il reale significato. Con « letteratura proletaria » si individua un insieme complesso e stratificato con non poche zone di ambiguità e di interferenza che debbono innanzitutto essere analizzate e definite onde ottenere una nitida delimitazione del campo da verificare. Di tale ambito si dovrà poi individuare sia la matrice genetica (e specificarla risalendo non solo fino all'autore ma anche al

[2] Questo indubbio interesse può trovare innumerevoli conferme non solo nell'apprezzamento dimostrato per questo genere di scrittura da gruppi come quello della *Left Review* o di *Life and Letters Today* che erano caratterizzati da un aperto impegno filomarxista e filoproletario. È forse anche più sintomatica l'attenzione destata da questo tipo di manifestazione culturale presso gruppi fondamentalmente conservatori e non proclivi all'ideologia marxista come quello che faceva capo a *Scrutiny*. È significativo che proprio sulle pagine di questa influente rivista letteraria fosse pubblicato per la prima volta il saggio di W. Empson « Proletarian Literature » (Cfr. *Scrutiny*, Vol. III, No 4, March 1935, pp. 333-338) e che fossero spesso dedicate recensioni alla produzione letteraria di scrittori proletari (Cfr. ad esempio W.H. AUDEN, « The Bond and the Free », in *Scrutiny*, Vol. IV, No. 2, Sept. 1935, pp. 200-202, in cui venivano recensiti assieme con *Growing Opinion* curato da A. Campbell Johnson, *I was a Prisoner* di W. Holt, *Means Test Man* di W. Brierly e *Caliban Shrieks* di J. Hilton). L'interesse suscitato da questo genere letterario anche negli ambienti della cultura ufficiale non è meno reale per il fatto che il giudizio formulato su di esso sia generalmente negativo da un punto di vista estetico, come ben dimostra questo commento di H.A. Mason ai primi due volumi di *New Writing*: « Good prose literature, then is as scarce as ever. But the integrity which is gone into these campaign documents, representative as they are of almost every important country in the world, is capable of doing a service, but it is a service which is primarily social and political » (Cfr. *Scrutiny*, Vol. V, No. 3, dec. 1936, p. 315).

gruppo sociale che attraverso tale espressione tende a comunicare) sia i canali che tale comunicazione utilizza per svolgere la sua operazione che è insieme di propagazione di una nuova dimensione estetica e di ricerca di adesione e di consenso. L'esatta identificazione di tutti questi elementi dovrà accompagnarsi alla verifica delle intenzioni che muovono questa letteratura; solo in tale ambito si potrà avere una corretta lettura di questa produzione che, altrimenti, separata dai contesti, dai tramiti e dalle intenzioni, rischierebbe di essere fraintesa o solo parzialmente compresa.

1. *Definizione del campo*

Prima di iniziare la presentazione e l'analisi della letteratura proletaria converrà dunque specificare l'accezione in cui il termine « proletario » verrà qui usato. Esso infatti richiede una definizione sia in rapporto alla tematica coinvolta, sia in rapporto agli autori delle opere individuate. Questa precisazione è tanto più necessaria in quanto nella letteratura critica sull'arte definita « proletaria » quest'aggettivo non è sempre inteso in maniera univoca e ciò dà luogo ad una certa confusione ed ambiguità di significati da cui non è esente neanche la copiosa messe di riflessioni critiche sull'argomento di cui sono densi gli anni '30 e in ispecie il periodo compreso tra il 1934 e lo scoppio della seconda guerra mondiale.

Queste considerazioni critiche si svilupparono particolarmente in connessione con un lavoro teorico di elaborazione e di definizione di una estetica marxista. Le varie tappe di questa ricerca metodologica possono essere rintracciate e seguite sulle pagine di varie riviste letterarie [3]

[3] La *Left Review* e *Life and Letters Today* sono le riviste che in maniera più specifica dedicarono i loro sforzi a definire la funzione e il ruolo nella società dell'intellettuale politicamente impegnato e a precisare i principi estetici dell'arte socialista. Ma molte altre riviste tra cui in primo luogo il *New Statesman* condussero un ampio dibattito culturale tendente a individuare i rapporti tra cultura

che sono testimonianza di un approfondimento sistematico il quale giunse ad una sia pur parziale maturazione nella pubblicazione quasi simultanea di un gruppo piuttosto omogeneo di teorizzazioni improntate ai principi marxisti le quali videro la luce tra il 1937 e il 1938 [4]. Ma già alcuni anni prima, nel 1935, William Empson aveva pubblicato un saggio intitolato « Proletarian Literature » [5] che si può ritenere notevole sia in considerazione delle tesi sostenute dall'autore sia perché rappresenta una delle prime testimonianze consapevoli ed esperte dell'interesse suscitato dalle espressioni della cultura proletaria in un vasto settore del mondo intellettuale inglese. In queste pagine W. Empson stabiliva una prima utile differenziazione tra l'accezione ideologizzata del termine, che nella sua utilizzazione strettamente politica dovrebbe implicare da parte degli autori la coscienza della loro adesione al proletariato in un preciso contesto di lotta di classe, e un uso meno politicizzato, ma ugualmente rigoroso, di scrittura effettuata da autori operai, rivolta ad un pubblico di operai e riguardante argomenti di vita operaia. Egli faceva giustamente notare come nella grande maggioranza dei casi queste ultime tre condizioni non siano coesistenti giacché i prodotti di consumo popolare sono per lo più elaborati nell'àmbito di un gruppo sociale e culturale estraneo alla classe operaia, mentre l'arte maturata in un ambiente popolare non tratta necessariamente temi di vita popolare. L'interesse di Empson era rivolto comunque di preferenza ad un terzo tipo di letteratura al quale spesso ci si riferisce con il termine « proletario » ma che egli de-

e società contribuendo all'ampliamento in senso democratico del concetto stesso di cultura.

[4] Tra queste le più note ed influenti sono *Illusion and Reality* (1937) e *Studies in a Dying Culture* (1938) di C. Caudwell, *The Mind in Chains* (1937) contenente saggi di vari autori raccolti a cura di C. Day Lewis, *The Novel and the People* (1937) di R. Fox e *Crisis and Criticism* (1937) di A. West.

[5] Questo saggio che, come si è già notato (Cfr. sopra, nota 2), fu pubblicato per la prima volta su *Scrutiny* costituisce il capitolo di apertura del ben noto libro di Empson *Some Versions of Pastoral* pubblicato nel 1935 dalla casa editrice Chatto & Windus.

finisce invece come una forma di « pastorale »: un genere cioè che trae solo l'argomento dal mondo dei lavoratori, ma che ad esso è estraneo sia per quanto riguarda l'estrazione o l'adesione sociale dell'autore sia per ciò che concerne la collocazione sociale e le conseguenti aspettative dei destinatari [6].

Quest'ultimo filone non costituisce certo una novità né una caratteristica peculiare della letteratura degli anni '30 giacché il rispecchiamento più o meno fedele (o addirittura completamente travisato) del mondo popolare è stato presente con maggiore o minore insistenza e peso nella finzione di tutti i tempi: non a caso Empson si richiama alla tradizione pastorale che è un'illustrazione ottima dell'impiego di argomenti tratti dal mondo degli umili a scopo tutt'altro che realistico e in prodotti artistici fruibili da parte di un pubblico tutt'altro che popolare.

Ed anche se ci si vuole riferire con maggiore puntualità alla presenza di temi e personaggi non genericamente popolari ma specificamente proletari, la comunicazione estetica dell'ultimo secolo è ricca di esemplari imperniati su aspetti e problemi di vita operaia su di un ben individuato sfondo urbano e industriale. Queste manifestazioni che rispondono in modo così pronto e sensibile alle trasformazioni sociali sono molto frequenti in ogni campo dell'arte, dalla finzione narrativa e drammatica a certa arte figurativa [7], ed acquistano una incidenza preponderante nell'ambito di quei movimenti estetici come il naturalismo, il verismo e più recentemente il documentarismo, il cui canone artistico si fonda sull'osservazione diretta della realtà e, di preferenza, di una realtà umana e sociale pro-

[6] *Ibid.*, p. 13: « Proletarian usually has a suggestion of pastoral, a puzzling form which looks proletarian but isn't.... The wider sense of the term includes such folk-literature as is by the people, for the people, and about the people. But most fairy stories and ballads, though "by" and "for" are not "about"; whereas pastoral though "about" is not "by" or "for" ».

[7] Si pensi ad esempio all'ingresso che fecero nella pittura francese — sull'onda e nel clima della rivoluzione del '48 — realistici e corposi lavoratori manuali come *Gli spaccapietre* di G. Courbet, o *Le spigolatrici* di Millet.

blematica e sofferente. La gamma di queste testimonianze è molto ampia: essa include ad esempio quel gruppo di romanzi scritti intorno alla metà del XIX secolo, e ufficialmente accolti tra i classici della narrativa inglese, ai quali ci si riferisce generalmente con la denominazione di « romanzi industriali » perché costituiscono una registrazione commossa e sgomenta della situazione creata dalle nuove condizioni di produzione e dalla nuova società urbana [8]. Essa include anche moltissimi altri esempi, tra cui, più di recente, l'enorme quantità di prodotti dell'industria culturale che attingono a situazioni e avvenimenti degli strati sociali poveri e diseredati per trarne quegli elementi sentimentalistici e sensazionalistici che rappresentano ingredienti di sicuro effetto nel dosaggio di una formula di *Kitsch* più o meno consapevolmente tenuta presente nella costruzione dei *best sellers* [9].

Tutti questi fenomeni sono lontani dall'essere espressione della cultura proletaria, ma rappresentano piuttosto lo specchio delle reazioni ideologiche ed emotive delle classi medie ed aristocratiche di fronte alla nuova realtà sociale determinata dallo sviluppo tecnologico. Essi pertanto non rientrano nell'ambito che ci si è proposti di esplorare.

---

[8] Con l'espressione « romanzi industriali » si intende generalmente un gruppo di romanzi scritti tra il 1845 e il 1866 che costituiscono una prima risposta coerente e consapevole, nel campo della finzione, alla realtà creata dalla rivoluzione industriale. Una utile discussione dei temi e degli atteggiamenti rivelati in sei di questi romanzi (e cioè *Sybil* di Disraeli, *North and South* e *Mary Barton* della Gaskell, *Alton Locke* di Ch. Kingsley, *Hard Times* di Ch. Dickens, e *Felix Holt* della Eliot) si può trovare nel capitolo intitolato « The Industrial Novels » nel libro di R. Williams *Culture and Society 1780-1950*, (London, Chatto & Windus, 1958).

[9] Il dilagare del *Kitsch*, soprattutto in seguito alle nuove possibilità di sfruttamento del mercato culturale offerte dai *mass media*, è stato oggetto negli ultimi 30 anni di approfondite analisi da parte di sociologi della cultura americani ed europei. Particolarmente utili per il tema che ci interessa sono i saggi di E. Morin (Cfr. tra gli altri *L'Esprit du Temps*, Paris, Grasset, 1962), di R. Barthes (*Mythologies*, Parigi, Ed. du Seuil, 1957) e, nel campo degli studiosi italiani, le analisi di G. Dorfles e di U. Eco.

La narrativa che qui si intende esaminare è soprattutto e in primo luogo « di ispirazione proletaria », nel senso che essa dà voce ad un modo di porsi di fronte alla realtà che sia tipico della classe lavoratrice (e del proletariato industriale in particolare) in maniera che a questa classe, appunto, essa possa venire riferita come al « vero soggetto della [sua] creazione », nel senso indicato da Goldmann [10].

L'argomento della narrativa stessa non sarebbe di per sé vincolante [11]. Se ne è identificato il contenuto con la descrizione documentaristica delle condizioni di vita e di lavoro della classe operaia solo perché questo è il tema fondamentale della narrativa prodotta in questo periodo da autori appartenenti al proletariato o più generalmente al settore che a questa classe può essere assimilato organicamente. Si tratta cioè di una scelta determinata da fattori esterni e non da una discriminante programmatica. Non si potrebbe infatti non essere d'accordo con le affermazioni di Storm Jameson la quale su di un numero di *Fact* dedicato proprio ai problemi teorici e pratici dell'arte socialista dichiarava:

---

[10] Si adotta qui un assunto fondamentale dello strutturalismo genetico che riconosce i gruppi sociali e non gli individui quali reali soggetti creatori delle opere culturali, secondo il metodo descritto da L. Goldmann in *Pour une sociologie du roman* (Paris, Gallimard, 1964). L'espressione citata si trova a p. 214 dell'edizione italiana (Milano, Bompiani, 1967).

[11] *Idem* p. 234: « Il rapporto essenziale tra la vita sociale e la creazione letteraria non riguarda... il contenuto di queste due aree della realtà umana, ma solo le *strutture mentali*, quelle che si potrebbero definire le categorie che organizzano al tempo stesso la coscienza empirica di un certo gruppo sociale e l'universo immaginario creato dallo scrittore... [questo rapporto] costituisce... una omologia più o meno rigorosa ma anche spesso un puro rapporto significativo. Può dunque accadere, e per lo più accade, che contenuti del tutto eterogenei e persino opposti siano strutturalmente omologhi o si trovino in un rapporto comprensivo sul piano delle strutture categoriali. Un universo immaginario, apparentemente del tutto estraneo all'esperienza empirica, per esempio l'universo di un racconto di fate, può essere rigorosamente omologo, *nella sua struttura*, all'esperienza di un determinato gruppo sociale, o per lo meno, legato ad essa in modo significativo... ».

> I believe we should do well to give up talking about proletarian literature and talk about socialist literature instead — and mean by it writing concerned with the lives of men and women in a world which is changing and being changed.... Literature concerned with change and the changing world is concerned with revolution, and with all the stages of revolutionary action.... The use of the term « proletarian novel » suggests quite falsely, that socialist literature ought to concern itself only or mainly with working-class life. In fact a novel about Lord Invernairn written from full insight into what this man actually is doing, a novel which exposed him, laid him open, need not bring on to the stage a single one of the people who do not exist for him as human beings. It would still be socialist literature [12].

Al tentativo di dar vita ad un simile tipo di arte sono appunto dedicati gli sforzi creativi di W. H. Auden, di C. Isherwood, di S. Spender, di G. Orwell, di C. Day Lewis e di quanti altri scrittori inglesi cercarono in questi anni di attuare nella prassi del loro lavoro l'adesione all'ideologia socialista. Ma è un problema di ardua soluzione valutare se e fino a che punto il loro tentativo sia stato fruttuoso e se i valori culturali della loro classe di adozione siano riusciti ad avere il sopravvento su quelli della loro classe di origine. Certo, se si tengono presenti le reazioni del pubblico di estrazione operaia (nei casi almeno in cui tali reazioni sono note [13]), appare evidente che gran parte di questo tipo di letteratura di ispirazione socialista non

[12] « Documents », in *Fact*, No. 4, July 1937, p. 9.

[13] Cfr. quanto riferisce J. Allen, che fu uno dei principali organizzatori dell'Unity Theatre: « I have asked a great many members of the Unity Theatre Club, who are all working class, what they think of Auden, and the answer has nearly always been a pale praise.... Rightly, I think, they do not attack Auden's exclusiveness, his eternal adolescence, his boy-scout-mother-lover complexes, his irritating neuroses, his lack of anything positive or forthright, judging that if that's the way he feels about things, that's the way he should write. The feeling is simply that he is speaking another language, writing for another class. He is the author of the dissatisfied bourgeoisie. His perceptive pen clarifies their bewilderment and prejudices; and these sentiments have little interest for the positive fighting spirit of the militant working class ». (« Theatre », in *Fact*, cit., p. 37).

vi suscitò consensi perché il suo messaggio fu sentito come estraneo ai reali interessi della classe operaia o perché esso non riuscì ad essere decifrato a causa del suo intellettualismo.

Né, peraltro, si può attribuire valore decisivo per la definizione che qui si ricerca, alla connotazione sociale del pubblico effettivamente raggiunto. E ciò anche perché gli scritti collocati sotto l'egida di « narrativa proletaria » avevano esplicitamente, e velleitariamente, come destinatari non solo il proletariato ma l'intera gamma degli strati sociali [14].

La narrativa proletaria degli anni '30 presenta dunque un ampio spettro di espressioni che si differenziano quanto al registro che è stato in esse adottato sia in vista del pubblico al quale esse intenzionalmente si rivolgono, sia in dipendenza dell'ambito culturale dei suoi autori. Ci si accorge che le varie zone di questo spettro sono state diversamente osservate e commentate dalla critica. La fascia che comprende le espressioni di quegli scrittori come Auden, come Isherwood, come Orwell ed altri che negli anni '30 si fecero portavoci di una ideologia filoproletaria, rivolgendosi prevalentemente ad un pubblico di estrazione borghese e adottando un registro espressivo elaborato e

[14] Rappresentativa di questa aspirazione è la dichiarazione fatta da B.L. Coombes in « The Way We live now » (in *The Penguin New Writing*, Vol. I, No. 2, Jan. 1941, pp. 14-15): « There has been a very deep pit between the mass of workers in this country and the intellectuals and it is that pit that we, the working class writers, are trying to bridge. We feel that we are well suited for the task, because our own people trust and believe in us, and we may be able to portray their lives and their hopes in a way that those on the other side of the pit may understand». Non dissimile era stato l'atteggiamento di R. Tressell (in *Ragged Trousered Philanthropists*, p. 12): « In writing this book my intention was to present, in the form of an interesting story, a faithful picture of working-class life in a small town in the south of England.... I intended to explain... the Socialist theory of the causes of poverty, and to explain how Socialists propose to abolish poverty... not only are the majority of the people opposed to Socialism, but a very brief conversation with an average anti-socialist is sufficient to show that he does not know what Socialism means ».

complesso, è stata oggetto di attenzione e di studio da parte della critica. È rimasta invece quasi completamente dimenticata tutta un'altra fascia e cioè quella elaborata da scrittori proletari in un registro più dimesso. Ci sembra tuttavia che proprio questa fascia presenti degli aspetti particolarmente interessanti da un punto di vista sperimentale e che sia pertanto indispensabile interessarsene e definirne i caratteri.

D'altra parte anche in un ambito che da certi punti di vista si può considerare abbastanza omogeneo, quello cioè della finzione di ispirazione proletaria, elaborata ad opera di autori proletari, la questione del pubblico al quale essa è idealmente, o anche materialmente, diretta non è di facile definizione. Si tratta infatti di un pubblico assai vario e la sua diversa collocazione sociale dipende da vari fattori tra cui i fini che essa si prefiggeva e la scelta del *medium* al quale essa affidava il suo messaggio.

Così, per la finzione drammatica [15] il pubblico era quasi esclusivamente formato da operai [16] e il suo scopo dichiarato era quello di orientare politicamente verso uno schieramento socialista e frontista [17] la larga massa proletaria che soffriva, senza esserne pienamente consapevole, delle contraddizioni e delle ingiustizie del sistema capitalistico. An-

[15] Il dramma proletario si sviluppò fondamentalmente grazie all'attività dello Unity Theatre e della Left Book Club Theatre Guild che con esso era strettamente collegata e stabilì una rete di gruppi teatrali locali disseminati in tutta l'Inghilterra. Queste sedi raggiunsero nel 1939 il numero veramente notevole di 300 (Cfr. *Left News*, No. 36, Apr. 1939, p. 1241).

[16] Cfr. il commento di John Allen sopra riportato (nota 13). Altre conferme si trovano costantemente nei rapporti mensili dell'attività dei vari gruppi affiliati alla Left Book Club Theatre Guild pubblicati sulle *Left News* (Cfr. il rapporto della sede di Newcastle nel No. 40, Aug. 1939, p. 1373: « The audience was entirely working class...»).

[17] Il concetto è così espresso da J. Allen in « The Socialist Theatre », in *Left Review*, Vol. III, No. 7, Aug. 1937, p. 420: « Many people who cannot be reached by books and speeches will be profoundly stirred by *these plays*, and a visit to them may well make them understand for the first time how vital it is that they should throw themselves actively into the struggle against poverty, war and fascism ».

che le scelte stilistiche erano dettate da queste esigenze, giacché si tendeva a coinvolgere emotivamente lo spettatore incitandolo ad un'azione militante diretta. A tale obbiettivo ben si prestavano quei drammi, stranieri come *Waiting for Lefty* di Odets, o inglesi come *Enough of All This* di S. Blumenfeld o come il popolarissimo *Clogs* di George Fullard, in cui le situazioni reali della vita industriale e della lotta di classe in Inghilterra si riflettevano in maniera così immediata che il pubblico in sala (o più spesso all'aperto) poteva rispecchiarsi nei protagonisti, condividendone le ansie e gli entusiasmi. Così le rappresentazioni di *Waiting for Lefty* terminavano tra le acclamazioni del pubblico che si mescolava all'azione scenica [18] e si univa agli attori nel dichiarare la sua adesione allo sciopero di cui tratta l'ultima scena del dramma [19].

Ma la questione è più complicata per quanto riguarda la definizione dei fini a cui mirava la pubblicazione della narrativa proletaria su riviste come la *Left Review* o come *New Writing* poiché esse non si indirizzavano ad un pubblico esclusivamente proletario ma anzi, di preferenza, ad un pubblico di intellettuali particolarmente interessati ai problemi del rinnovamento contenutistico e formale dell'arte e della letteratura in particolare [20].

[18] Cfr. J. Symons, *The Thirties*, London, Cresset, 1960, p. 88.

[19] Analogamente il Gruppo Teatrale di Newcastle potè partecipare attivamente alla lotta degli operai di Sunderland in sciopero, nell'agosto del 1939, recando tra gli scioperanti *Enough of All This*, nel cui testo si potevano trovare precisi riferimenti alla situazione del « rent-strike » di Sunderland. L'entusiasmo suscitato dall'iniziativa ed il grado di immedesimazione degli spettatori nella vicenda sono illustrati dalla lettera di uno dei membri del Gruppo di Newcastle pubblicata sulle *Left News* (No. 40, Aug. 1939, p. 1373): « I'm sure our play made the crowd more determined than ever not to pay the extra 6d. demanded, because at the end, when the Secretary in the play said: ' are you going to pay... your 6d. on Monday? ' there was a terrific yell of ' No! '... They joined in loudly with the play and booed the landlord and clapped every militant speech ».

[20] Cfr. J. Symons, *op. cit.*, p. 37.

2. *I canali*

La *Left Review, New Writing,* e *Fact* sono i tre periodici che dedicarono maggiore attenzione e maggior spazio al genere narrativo documentaristico proletario [21], proponendo esempi di tale scrittura come modelli da imitare anche da un punto di vista stilistico, oltre che, naturalmente, come documenti chiarificatori di una realtà sociale su cui si voleva indagare per poterla meglio risolvere.

Per quanto riguarda quest'ultimo punto non va dimenticata infatti quella che fu una delle molle fondamentali dell'atteggiamento documentaristico che pervase gran parte delle manifestazioni culturali dell'Inghilterra degli anni '30, dalle indagini sociologiche alla letteratura [22] e cioè la convinzione che la ricognizione e la denuncia circostanziata e documentata della miseria, dell'ingiustizia e di tutti gli altri mali sociali connessi con il sistema capitalistico avrebbero necessariamente esercitato una funzione di risveglio della coscienza sociale e che in particolare esse avrebbero stimolato il senso morale delle classi privilegiate, mettendole di fronte ad una realtà di cui esse forse ignoravano l'esistenza o per lo meno le effettive dimensioni [23].

---

[21] Essi non furono gli unici a proporre questo genere di narrativa al quale fu spesso riservato spazio anche da parte di altri periodici, benché in maniera meno programmatica ed in misura meno consistente. Basti pensare che perfino *Scrutiny* (una rivista cioè che non era certo propensa ad atteggiamenti di facile operaismo) pubblicò, sia pure sporadicamente, racconti documentaristici scritti da operai (Cfr. ad esempio *From Five till Six* di James Hanley, apparso nel Vol. XVII, No. 68, April 1938, pp. 432-443).

[22] Sui rapporti tra interesse sociologico e aspetti della letteratura documentaristica Cfr. L. Curti, « George Orwell fra politica e sociologia », in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Germanica,* Vol. XIII, 1970, pp. 81-103.

[23] Si rivela anche a questo proposito la spinta filantropico-umanitaria che rappresenta una componente non trascurabile del socialismo inglese e che, non a caso, affiora anche dal titolo di una delle prime manifestazioni di narrativa proletaria e cioè *Ragged-Trousered Philanthropists,* di R. Tressels, a cui si farà cenno più sotto.

L'intrecciarsi del motivo sociale con l'interesse stilistico, anch'esso molto fortemente sentito negli ambienti letterari ed artistici [24], creò dunque le condizioni le quali fornirono alle espressioni dell'arte proletaria uno sbocco che ne facilitò e ne potenziò la fioritura proprio nel periodo intorno alla metà degli anni '30, quello cioè che vide orientarsi verso sinistra tutta una parte della cultura e dell'opinione pubblica inglese, con lo sviluppo di iniziative culturali di chiara tendenza socialista [25].

Il filone della narrativa proletaria aveva avuto fino ad allora vita grama non solo a causa delle inevitabili dif-

---

[24] Molto accesa nel campo della sperimentazione artistica fu in questo decennio la polemica tra i sostenitori del realismo — di cui l'arte socialista sovietica offriva proprio in quegli anni esempi e principi teorici — ed i sostenitori di un rinnovamento stilistico che recuperasse i valori dell'immaginazione, del subconscio e dell'extrasensibile — e che trovarono nel movimento surrealista la loro espressione più tipica. Il divorzio apparentemente inconciliabile tra questi due approcci artistici viene interpretato da alcuni come una duplice manifestazione di una stessa tendenza a ridurre la sfera della funzione estetica all'interno della comunicazione artistica a vantaggio di altre funzioni collaterali, che sono sempre presenti in ogni comunicazione culturale, e che in particolari condizioni congiunturali tendono ad assumere la prevalenza. Cfr. a questo proposito quanto dice Jan Mukarovsky in *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* (Torino, Einaudi, 1971, pp. 54-55): « La tendenza ad ampliare o a restringere la sfera estetica sono in quanto fatti sociali accompagnate da una serie di sintomi paralleli.... Anche nella nostra epoca si può trovare un simile fascio di fenomeni paralleli... ecco il surrealismo in pittura e in letteratura, che si richiama all'analisi scientifica dell'inconscio; in parte si situa qui anche il cosiddetto realismo socialista in letteratura... il quale chiede all'arte prima di tutto una descrizione sintetica e la propagazione di un nuovo ordinamento sociale. Denominatore comune di queste tendenze diverse e in parte nemiche è la polemica contro l''artisticità' tanto sottolineata in un'epoca non lontana. In altre parole una reazione contro la realizzazione di un assoluto predominio della funzione estetica, reazione che si manifesta coll'avvicinamento dell'arte ai fenomeni extra-estetici ».

[25] Il Left Book Club fu tra queste la più fortunata ed influente, ma non fu certo l'unica. Cfr. a questo proposito l'introduzione di Margaret Cole al libro di J. Lewis *The Left Book Club, An Historical Record* (London, Gollancz, 1970).

ficoltà dovute alla mancanza di una tradizione letteraria codificata e riconosciuta, ma anche per gli ostacoli di natura finanziaria che ne avevano reso problematica o ne avevano addirittura impedito la pubblicazione e la circolazione, come dimostra tra l'altro il caso della fortunosa e tardiva pubblicazione del romanzo di Robert Tressell *Ragged-Trousered Philanthropists*, che è forse il primo esempio noto di questo genere di scrittura [26] il cui messaggio rimase, però, inoperoso perché si trovò preclusi i canali della diffusione culturale, restando per lunghi anni in manoscritto [27].

Ancora nel 1933 la pubblicazione del romanzo di Walter Greenwood *Love on the Dole* [28] poteva apparire come un episodio isolato e sorprendente, legato alle doti eccezionali del suo autore, piuttosto che una manifestazione precoce di un fenomeno ancora sporadico ma che andava acquistando peso e consistenza e che sarebbe presto diventato una componente interessante e significativa nel quadro della narrativa inglese del decennio, grazie alla sua vitalità e ai suoi legami organici e funzionali con molteplici aspetti della cultura inglese.

I periodici a cui prima si accennava esercitarono una funzione importante nell'esplicitare questi legami e offrire

[26] Cfr. R. WILLIAMS, *The English Novel from Dickens to Lawrence*, London, Chatto & Windus, 1970, pp. 155-156.

[27] « R. Tressell » è lo pseudonimo di Robert Noonan, un imbianchino di origine irlandese, che morì di tubercolosi nel 1911, lasciando il manoscritto alla figlia che faceva la cameriera a Londra. Come ci informa il curatore dell'edizione del 1956: « Tied up with pink ribbon, it reposed in a tin box under her bed. Waiting at table, she chanced to hear her employers talking about books and mentioned to them her father's work. This was how it came to be published » (p. 5). Ma l'edizione del 1914 rappresentò un completo tradimento delle intenzioni originarie del testo, non solo perché ne costituiva solo una versione abbreviata, ma perché interi episodi erano stati saltati o snaturati e perfino il finale ottimistico del romanzo era stato sostituito con il tentato suicidio di Barrington, l'eroe positivo della vicenda, a cui tra l'altro è affidato il messaggio socialista del libro. Solo nel 1946 fu rinvenuto il manoscritto originale e su di esso fu ricostituito il testo.

[28] London, Cape, 1933.

alla narrativa proletaria la possibilità di circolare e di affermarsi. Essi contribuirono così assieme alle iniziative progressiste come il Left Book Club, lo Unity Theatre, e molte altre, a far giungere a maturazione e a far sviluppare quelle potenzialità letterarie che erano presenti, ma in maniera ancora embrionale e latente, in un ampio settore della cultura inglese che per ragioni storiche non aveva trovato una espressione aperta ed autentica, se non in casi molto speciali e grazie alla personalità non comune di individui come R. Burns i quali erano riusciti a costituire una equilibrata mediazione tra due culture e ad esprimere un mondo di valori popolari nel rispetto di canoni artistici riconosciuti dalla cultura ufficiale.

La *Left Review* fu edita tra l'ottobre 1934 e il maggio 1938 e sorse come organo della sezione inglese della « Internazionale degli Scrittori » il cui Congresso di fondazione si era tenuto a Londra nel febbraio 1934. L'impegno assunto in quell'occasione dagli aderenti consisteva nella scelta dell'espressione artistica quale campo concreto di intervento militante da parte di quegli intellettuali (e scrittori in particolare) che intendevano unirsi alla più vasta lotta rivoluzionaria e antifascista adoperandosi con le loro specifiche attività ed abilità ad affrettare il crollo del sistema capitalistico e la edificazione del socialismo. Tale impegno fu reso noto attraverso la pubblicazione di *Viewpoint* [29] che apparve nel maggio 1934 come numero unico [30] contenente il programma di una rivista letteraria che si materializzò qualche mese più tardi nella *Left Review*.

In ottemperanza a questo programma la rivista compì un notevole sforzo di elaborazione teorica tendente alla definizione di principi estetici che dessero all'arte e alla critica letteraria un ruolo preciso ed efficace nella lotta di classe. Questo compito di sistematizzazione metodologica fu accompagnato costantemente dalla presentazione di

[29] Cfr. *Times Literary Supplement*, No. 17, May 1934, p. 363.

[30] *Viewpoint* fu di fatto incorporato nella *Left Review* come è indicato nella testata dei primi numeri di questa rivista.

esempi di scrittura proletaria che rafforzassero i propositi di impegno rivoluzionario agendo in una duplice direzione.

Da una parte, infatti, essi costituivano dei documenti e delle testimonianze della realtà angosciosa ed ingiusta connaturata con la società classista, e, come tali essi avrebbero dovuto stimolare il senso di solidarietà sociale e corroborare la volontà rivoluzionaria degli intellettuali di estrazione borghese che la rivista annoverava tanto fra i suoi collaboratori quanto tra i suoi lettori. Questa tesi è presente in molte dichiarazioni programmatiche pubblicate sulla rivista, come ad esempio in questa affermazione di John Barker:

> Our main work, as revolutionaries, is to get a 'united front' for common action among all those who are not revolutionaries.... This cannot be done by criticism alone. We have *to give examples, living specimens,* as in this issue of *Left Review we give examples* of men and women who — since they are able to endure in their own lives the effects of wage-slavery — can teach writers that the modern world, this society torn and scarred by class war and by national hatreds, is not only endurable but in a new way 'the best of all possible worlds', because within it there is the living strength of a class that — as it comes to full consciousness of its strength in the revolutionary movement — is big enough in human stature to remake the world completely[31].

Da altre parti, poi, veniva auspicata e sostenuta la pubblicazione di racconti e di brani autobiografici scritti da operai perché essi avrebbero offerto dei modelli di una forma di espressione non viziata dai difetti che secoli di monopolio borghese della cultura avevano impresso ai modi e alle forme della comunicazione artistica e che ora ci si sforzava di estirpare assieme con i vecchi contenuti[32]. Questo concetto è espresso con molta chiarezza da Alec Brown nel suo contributo allo stesso dibattito sulle risultanze del primo congresso della sezione inglese dell' « Internazionale degli Scrittori », pubblicato qualche mese prima dell'intervento sopra citato:

> We need a permanent propaganda committe, to work towards a) the proletarianisation of our outlook (of those of us who have bourgeois origins in our work) — and during the initial period of our magazine, most important, *to carry on rigorous contemptuous criticism of all highbrowism, intellectualism, abstract rationalism and similar dilettantisms....* b) of no small importance the proletarianisation of our actual language, by which I mean *getting right down to spoken English* in our work. No small task, because plain English folk can't understand the jargon most of us put out...[33]

Questa posizione si fonda sulla convinzione di una presunta superiorità della cultura operaia rispetto a quella borghese a tutti i livelli, nel campo ideologico non meno che in quello estetico e verbale. Di tale convinzione si possono trovare innumerevoli conferme tanto sulla *Left Review* quanto in altri versanti dell'opinione di sinistra nell'Inghilterra di quegli anni, e nel corso dell'analisi si cercherà di rintracciarne le componenti e la matrice ideologica. Questa opinione tuttavia, sebbene ampiamente diffusa, non è unanime, e voci discordanti si levarono su questo punto anche in quei primi numeri della *Left Review* in cui attraverso un dibattito non privo di punte aspramen-

---

[31] Cfr. « Controversy — Writers International, British Section », in *Left Review*, Vol. I, No. 6, March 1935, p. 225. Il corsivo è mio.

[32] Lo schematismo di questa concezione è stigmatizzato, non senza un certo margine di ragione, da J. Symons che in *The Thirties* (cit., p. 76) presenta in questi termini i redattori della rivista: « They abdicated from their responsibilities as editors in the sense that their chief concern was not to raise the level of writing among their working-class contributors but to extirpate the heresies found among the bourgeois writers of talent who were sympathetic to Communism. We have learned now that writers cannot artificially transform themselves in this way, that social criticism must proceed from knowledge and limitation of an individual personality, and not from the attempt of that individual to adapt himself to the standpoint of an ideal state. In the thirties writers, or some writers, learned this lesson painfully and with unhappy results ».

[33] « Controversy », in *Left Review*, Vol. I, No. 3, Dec. 1934, p. 77. Il corsivo è mio.

te polemiche si tracciavano le linee programmatiche della rivista.

Douglas Garman è uno di coloro che cercarono di ridimensionare l'atteggiamento di ammirata approvazione di tutto-ciò-che-è-proletario che trapela da tante dichiarazioni della *intelligentia* inglese degli anni '30 [34]. In esse egli vede una sfumatura demagogica e vi si oppone sulla scorta di una rigorosa applicazione della teoria marxiana:

> I cannot... agree with the solution implied by A. Brown's commentary... that we should chuck all existing literature overboard in order to create a real proletarian culture. The criticism once made by Marx of a fraction of the Communist League might well be applied, with but slight alteration, to what he writes: « While we specially point out the undeveloped nature of the German proletariat to the German workers, you flatter the national feelings and craft prejudices of the German handicraftsman in the crudest way, which is of course more popular. Just as the democrats turned the word ' people ' into a sacred being, so you have done with the word ' proletariat ' ». Indeed Brown's proposed slogan « Literary English from Caxton to us is an artificial jargon of the ruling class; written English begins with us », strikes me as being itself an unfortunate example of jargon [35].

Fondamentalmente d'accordo con tale giudizio è anche Hugh MacDiarmid, il quale attacca sul piano linguistico e stilistico, dichiarandola populista e paternalistica, la posizione di A. Brown e di quanti si dichiarano incantati dalla schietta e sensuosa vitalità dell'espressione linguistica gergale e popolaresca [36]:

> A. Brown is wrong in what he says about the ' proletarianisation of our actual language '. Apart from the fact that to

[34] Cfr. a questo proposito il libro di Geoffrey Gorer *Nobody talks Politics* (London, M. Joseph, 1936) che è una satira amara e pungente di quelle che egli considera e descrive come delle vere e proprie pose operaistiche di certi ambienti intellettuali inglesi degli anni '30.

[35] « Controversy », in *Left Review*, Vol. I, No. 5, Feb. 1935, p. 181.

[36] Questo tipo di commento è particolarmente frequente nelle recensioni che compaiono sulla *Left Review*.

> speak of ' getting right down to spoken English ' in literary work is a misleading phrase, suggesting an essentially unrealizable objective and depending upon an altogether false equating (almost identifying) of life and literature [37], the whole attitude means just a kind of ' talking down to the people '. It threatens a short-circuiting of human consciousness and a stereotyping of the cultural disabilities that have been forced upon the working-class by capitalism [38].

Egli non solo nega che sia esclusa la possibilità di comprensione di un linguaggio allusivo e articolato da parte degli strati popolari (come dimostrano la popolarità del teatro elisabettiano e le tradizioni gaeliche), ma anzi egli indica il pericolo di impoverimento dei contenuti insito in ogni tentativo di semplificazione che si risolva in una approssmazione:

> ... technical terminology is indispensable to an understanding of the points at issue; simplification is falsification. There is no easy way — no short cut — to proletarian culture [39].

[37] Del fatto che questo compito non fosse facile neppure per scrittori di estrazione operaia si rendeva ben conto G. Orwell che così commenta in una lettera all'amico Jack Common il libro in cui quest'ultimo aveva raccolto i racconti di sette scrittori che appartenevano appunto a quella classe: « As to the great proletarian novel, I really don't see how it's to come into existence. The stuff in *Seven Shifts* is written from a prole point of view, but of course it's bourgeois literature. The thing is that all of us talk and write two different languages, and when a man from, say, Scotland or even Yorkshire writes in standard English he's writing something quite as different from his own tongue as Spanish is from Italian. I think the first real prole novel will be spoken over the radio » (« Letter to J. Common », in *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, ed. by S. Orwell and I. Angus, London, Secker & Warburg, 1969, Vol. I, pp. 348-349).

[38] « Controversy », in *Left Review*, Vol. I, No. 5, Feb. 1935, p. 182. Un concetto analogo è espresso da Th. Adorno nel saggio « Stomaco vuoto » (in *Minima Moralia*, Torino, Einaudi, 1954, p. 96): « Nulla di più reazionario di contrapporre i dialetti popolari alla lingua scritta.... Nella lingua degli oppressi... resta solo l'espressione del dominio, che l'ha privata anche della giustizia che la parola autonoma, non deformata, promette a tutti coloro che sono abbastanza liberi da pronunciarla senza rancore. La lingua proletaria è dettata dalla fame... ».

[39] H. MACDIARMID, *Loc. Cit.*

Le considerazioni fatte da G. Garman e da H. Mac Diarmid circa l'obbiettiva difficoltà espressiva di cui soffriva la classe operaia a causa della sua tradizionale esclusione dal mondo della cultura (e delle lettere in particolare), costituiscono di per sé una motivazione ulteriore, e non meno importante della prima, per la pubblicazione di narrativa di autori operai sulle pagine della *Left Review*. Non si trattava in questo caso di esporre dei modelli di scrittura popolare mostrandoli ai letterati di professione come dei prototipi da studiare e da imitare nelle forme e nei contenuti. Ci si proponeva, al contrario, uno scopo opposto: si voleva, sì, offrire alla classe operaia l'opportunità di esprimersi, di far sentire quella « voce letteraria »[40] che le era stata negata fino ad allora; ma soprattutto le si voleva fornire una palestra di addestramento perché essa potesse acquisire quella strumentazione linguistica e retorica senza la quale è impossibile l'estrinsecazione di un pensiero articolato e formalizzato[41].

La rivista infatti non si limitava semplicemente a pubblicare i racconti che le pervenivano. Essa si era assunta un compito di incentivazione della produzione artistica in quel particolare settore della società[42], e cercò di as-

[40] Si veda il commento ironico di J. Symons, riferito in particolare alla pubblicazione di racconti proletari su *New Writing*, ma riferibile a tutte le forme consimili: « These stories and documents were competently written, yet in their careful avoidance of rhetoric they offered little more than a documentation of objects and occupations... It seems extraordinary that there can ever have been a time when this sort of writing appeared anything but extremely dull, but to many of the intelligentsia it seemed that at least the working class was finding its literary voice » (*Op. cit.*, p. 63).

[41] Anche questo punto avrebbe trovato consenziente Th. Adorno che così conclude il saggio sopra citato: « Se la lingua scritta codifica l'alienazione delle classi, questa non è revocabile attraverso la regressione alla lingua parlata, ma solo nella coerenza dell'obbiettività linguistica più rigorosa ».

[42] Ad un compito analogo assolvevano anche i concorsi indetti dal Left Book Club e ai quali si è già accennato (Cfr. nota 1). In un editoriale apparso sulle *Left News* (No. 4, Aug. 1936, p. 61) V. Gollancz dichiarava esplicitamente la sua intenzione di incentivare la creatività attraverso la competizione e l'assegnazione di un pre-

solvere a questo compito attraverso gare di composizione su di un tema fisso[43]. Infatti fin dal primo numero, consapevoli delle difficoltà a cui i partecipanti sarebbero andati incontro, i redattori della rivista si affrettarono a sottoporre un esempio, scritto da Amabel Williams-Ellis, e a dare suggerimenti stilistici, promettendo anche critiche costruttive sul materiale che sarebbe stato sottoposto al loro giudizio[44]. E considerazioni critiche furono richieste anche ai lettori, e in particolare a quelli di estrazione operaia, affinché, attraverso l'esercziio della critica, essi affinassero il loro senso della lingua e delle struture compositive[45].

Anche nel caso della critica letteraria la *Left Review* indisse una specie di concorso chiedendo commenti critici su due brevi racconti opportunamente indicati[46]. Ed anche in questo caso il materiale pervenuto fu analizzato ed utilizzato per fornire ulteriori suggerimenti ai lettori, partendo dal punto di vista che:

> Criticism is an important element in Left-Wing progress; and though the impulse to criticize is common to all men, that impulse is useless unless it be trained and practised[47].

mio e di colmare così una ' lacuna ': « It is a reproach to England (as opposed, for instance, to the United States) that there is very little proletarian literature of a high order. We have decided, therefore, to institute a competition for the best genuinely proletarian novel, written by a man or woman of British nationality, that may be submitted to us before August 1st, 1937. For the winning novel, the sum of 250 pounds (in advance of royalties) will be paid on the day of publication. The novel may, but not necessary will, be made a Club Choice ».

[43] La prima gara fu un'esercitazione sul tema di un pignoramento (Cfr. A. WILLIAMS-ELLIS, « Our Readers get to Work », in *Left Review*, Vol. I, No. 3, gen. 1935, p. 74). Altri temi vennero fissati di volta in volta. Il premio per il vincitore era costituito generalmente da un libro del valore di 10s 6d.

[44] Cfr. *Left Review*, Vol. I, Nos 1, 3 e 4.

[45] Cfr. « Competition in Criticism », in *Left Review*, Vol. II, No. 1, Oct. 1935, pp. 32-33.

[46] Si trattava in realtà dei due racconti prescelti a loro volta in seguito ad una gara di composizione sul tema dello « sciopero » (Cfr. *Left Review*, Vol. II, No. 1, pp. 24-32).

[47] S. TOWNSEND-WARNER, « Competition in Criticism », in *Left Review*, Vol. II, No. 4, Jan. 1936, p. 179.

Con questi programmi dunque la *Left Review* si proponeva, come altre iniziative ad essa molto vicine [48], di sopperire alla mancanza di tradizioni culturali della sezione meno privilegiata dei suoi lettori fornendole quella strumentazione tecnica che le permettesse una effettiva espressione artistica, e stabilendo così un rapporto di collaborazione in cui al contributo di esperienza vissuta fornito dai collaboratori di estrazione operaia, avrebbe fatto riscontro il contributo tecnico e formale dei professionisti della penna di estrazione non operaia.

New Writing sorse nel 1936 come rivista semestrale. Essa era dedicata (come è adombrato anche nel titolo) alla pubblicazione di opere creative di autori giovani o sconosciuti. La rivista era stata ideata alcuni anni prima da John Lehmann e da un gruppo di altri scrittori inglesi

[48] Particolarmente significativa è la funzione esercitata in questo settore dalle varie attività collaterali del Left Book Club. Il caso più noto è quello del servizio definito di « play clinic » con il quale J. Allen, F. Jones e gli altri animatori della Left Book Club Theatre Guild oltre a prestare ai Gruppi Teatrali l'assistenza tecnica necessaria per la messa in scena dei drammi, fornivano anche « helpful criticism and advice » (Cfr. *Left News*, No. 37, May 1939, p. 1282) per quanto riguardava la struttura e lo stile dei testi drammatici che i gruppi andavano elaborando sia come lavoro collettivo che come opera di singoli membri delle sezioni affiliate. Simili « cliniche » inoltre erano previste anche per altre attività connesse con il Club. In un rapporto del « Poetry Group » del Left Book Club pubblicato sulle *Left News* (No. 27, July 1938, p. 901) si legge per esempio: « Our Poem Clinic will be pleased to give a constructive criticism of work sent in and to make suggestions for publishing if suitable in the appropriate publication ». La necessità di acquisire una appropriata strumentazione tecnica viene d'altra parte espressa molto bene in questo articolo intitolato « The Theory and Practice of Poetry » pubblicato anonimo sul No. 17 di *Poetry and the People* (Feb. 1940, p. 22): « It may be true that poetry is a gift, that poets are born, and cannot be taught, but the art of versification can. The revolutionary poet must master this art as part of his political training, if he is to make good material into good verse. *The Making of Verse, A Guide of English Metres* by R. Swann and F. Sidgwick, is a book that all readers and writers of this magazine can profitably study.... When the poet has mastered his technical side let him make use of his knowledge, and produce *good* verse ».

e non inglesi [49], e da questa collaborazione di tipo internazionale la rivista derivò una delle sue caratteristiche peculiari e cioè il fatto che sulle sue pagine trovavano posto autori stranieri poco noti in Inghilterra, i cui racconti e le cui poesie venivano pubblicati in traduzione accanto ai contributi di autori inglesi [50].

A parte questo suo indirizzo in qualche modo cosmopolita *New Writing* era orientata secondo linee programmatiche ben definite che le conferirono una fisionomia inconfondibile tra le riviste letterarie inglesi degli anni '30. Queste linee erano già tracciate nel « Manifesto » che comparve sul primo numero della rivista nella primavera del 1936:

> *New Writing* will appear twice yearly and will be devoted to imaginative writing, mainly of young authors. It does not intend to concern itself with literary theory, or the criticism of contemporaries.
>
> *New Writing* aims at providing an outlet for those prose writers among others whose work is too unorthodox in length or style to be suitable for the established monthly and quarterly magazines. While prose will form the main bulk of the contributions, poetry will also be included.
>
> *New Writing* is first and foremost interested in literature, and though it does not intend to open its pages to writers of reactionary or Fascist sentiments, it is independent of any political party.
>
> *New Writing* also hopes to represent the work of writers from colonial and foreign countries [51].

[49] Cfr. l'introduzione dello stesso John Lehmann al primo numero della *Penguin New Writing* (Vol. I, No. 1, 1940, p. VII): « *New Writing* was planned in 1935 and first began to be published by the Bodley Head in the spring 1936. It was the fruit of an idea which had been for some years in my mind, and gradually grew in the course of discussions with Christopher Isherwood, Ralph Fox, and several other enterprising young writers in London and Paris. Finally I placed the scheme before Allen Lane, and found him quick to appreciate its novelty and its possibilities: he decided to back it ».

[50] Lo spazio editoriale era diviso quasi in parti uguali tra i collaboratori inglesi e quelli stranieri.

[51] *New Writing*, No. 1, Spring 1936, p. 1.

Come si può notare la rivista si era prefissa una funzione pragmatica di selezione e di diffusione di materiale creativo, anzicché dedicarsi alla definizione in sede teorica dei principi della critica e della composizione letteraria. Essa si differenziava per questa sua scelta di base da quasi tutte le più note riviste letterarie dell'epoca, sia dalle più accreditate e influenti come *Scrutiny* e *Criterion*, sia da quelle più direttamente collegabili con ben definiti gruppi ideologici e letterari, come la *Left Review*, o *New Verse*, che affiancavano alla presentazione di materiale creativo, la discussione, spesso anche polemica, dei principi teorici della disciplina letteraria, la quale, anzi, costituiva il loro interesse prevalente.

Ma la volontaria esclusione della discussione teoretica non implicava certamente l'assenza di una politica redazionale, che è invece chiaramente presente sia negli obbiettivi programmatici indicati nel « Manifesto » sia nella pratica attuazione.

C'è innanzitutto la scelta di uno schieramento ideologico, che sia pure rifiutando ogni ortodossia strettamente partitica, rivela però un deciso impegno antifascista e progressista al quale la rivista rimarrà fedele e che non verrà rinnegato dal suo redattore neanche quando i suoi orientamenti culturali si saranno radicalmente trasformati nel corso degli anni [52].

[52] Il lancio di *New Writing* fu accompagnato (o forse fu in qualche misura determinato) da un interesse da parte di John Lehmann per le manifestazioni culturali improntate alla ricerca dell'oggettività. Questo interesse non è estraneo alla propensione da lui dimostrata in quegli anni per il materialismo scientifico di cui sono prove, ad esempio, dichiarazioni come questa in cui egli afferma l'importanza dell'approfondimento socio-politico degli scrittori, specificando anche la direzione di tale approfondimento: « ... the more they study the analysis of history and society made by marxist thinkers, the firmer the thought structure of their work is likely to be » (« Should Writers keep to Their Art? », in *Left Review*, Vol. II, No. 16, Jan. 1937, p. 884). Questo atteggiamento si andò modificando nel corso degli anni, e se ne può rintracciare un riflesso anche nei criteri con cui furono operate le selezioni della nuova serie di *New Writing* che Lehmann curò in collaborazione con la

Sebbene inoltre non siano fissati in precedenza precisi criteri di scelta da un punto di vista formale, c'è però la intenzione dichiarata di ospitare sulla rivista quel materiale di finzione (narrativo di preferenza, ma non esclusivamente narrativo) che fosse troppo poco « ortodosso » per poter trovare credito presso gli organi ufficiali della cultura letteraria. *New Writing*, tuttavia, non fu una rivista genericamente avanguardistica che perseguisse la rottura delle leggi stilistiche tradizionali in nome della sperimentazione tecnica e formale, ma piuttosto si sforzò, con notevole coerenza, di incoraggiare una narrativa che rispondesse ai canoni del documentarismo e conciliasse l'interesse sociologico con la rappresentazione artistica. Dallo spoglio dei grossi volumi che costituiscono le due serie di New Writing, risulta infatti un panorama abbastanza omogeneo dal punto di vista del metodo narrativo seguito dai pur diversissimi autori. Così, accanto ad estratti dai « diari » berlinesi di Isherwood, a brani di « reportage » di tipo giornalistico [53] e a saggi caratterizzati da un forte interesse sociologico [54], trovarono spazio numerosi racconti scritti da minatori, macchinisti, stuccatori, o da altri operai, che davano un'immagine documentata ed autentica della loro esperienza di vita.

La rivista rappresentò certamente un successo editoriale confermato anche dal fatto che essa riuscì a superare la crisi determinata dallo scoppio della guerra (che segnò invece la fine per riviste come la *Left Review*) e che anzi

Penguin, a partire dal 1940. Nel 1948 la trasformazione era ormai completa e puntualmente si riflettè negli orientamenti dell'ultima rivista diretta da Lehmann. Egli le impose l'emblematico titolo di *Orpheus* ed affermò nel suo primo numero: « The deep need today is to assert the lyrical and imaginative spirit against materialism and pseudo-science » (« Foreword », p. VI). Il ciclo si era chiuso, seguendo una parabola simile a quella percorsa dai molti intellettuali come Auden, come Isherwood, come Spender, la cui adesione al socialismo era svanita alle prime avvisaglie della guerra.

[53] Cfr. J. LEHMANN, « Via Europe, Scenes from a Travel Sequence », in *New Writing*, No. 1, Spring 1936, pp. 193-202.

[54] Cfr. G. ORWELL, « Shooting an Elephant », in *New Writing*, No. 2, Aut. 1936, pp. 1-7.

essa si trasformò in una pubblicazione annuale della Penguin Books a cominciare dal 1940.

Come lo stesso Lehmann ricordava nella nota introduttiva a quest'ultima serie, *New Writing* aveva costituito lo specchio di un'epoca [55] ed aveva suscitato interessi e reazioni varie e stimolanti nel campo della critica [56] dall'incondizionato apprezzamento della *Left Review* [57] alle recise stroncature di *Scrutiny* [58]. Ma a parte il valore intrinseco del materiale pubblicato, la rivista esercitò una funzione di indubbia importanza nella storia intellettuale dell'Inghilterra registrando e stimolando fermenti nuovi e vitali che si andavano sviluppando nella sua cultura.

Un altro periodico che fornisce elementi molto utili per analizzare il fenomeno della letteratura proletaria è *Fact*, non solo perché sulle sue pagine furono pubblicati vari esempi di narrativa documentaristica di autori proletari, ma anche, e soprattutto, perché con le sue dichiarazioni programmatiche e con la sua politica editoriale esso costituisce una chiave molto importante per individuare le implicazioni del fenomeno di cui qui si discute e per comprendere le ragioni dell'interesse che esso suscitò nella cultura inglese degli anni '30.

Fact iniziò le pubblicazioni nell'aprile 1937 e nell'editoriale del primo numero presentò il suo programma definendo le sue finalità e i metodi di lavoro che intendeva applicare. I collaboratori della rivista partivano dalla con-

[55] J. LEHMANN, « Foreword », in *The Penguin New Writing*, Vol. I, No. 1, 1940, p. VIII: « ... in its pages have been mirrored the storms and upheavals of one the world's most tumultuous decades ».

[56] *Ibidem*.

[57] Cfr. ad esempio Vol. III, No. 6, July 1937, p. 363, e Vol. III, No. 13, Feb. 1938, p. 817.

[58] Il giudizio di *Scrutiny* si basa generalmente su considerazioni ideologiche, ma investe anche gli aspetti estetici del fenomeno. Cfr. ad esempio questo giudizio senza appello contenuto nella recensione fatta da H.A. Mason ai primi due numeri di *New Writing* (in *Scrutiny*, Vol. V, No. 3, Dec. 1936, p. 315): « ... though there are more than thirty writers here who have taken the workers' side, they are all deficient as artists... ».

siderazione della drammatica situazione economica e sociale in cui versava l'Inghilterra ed esprimevano il proposito di adoperarsi con un fermo impegno politico e culturale per modificare questa situazione [59].

Essi in particolare intendevano costituire una precisa base di conoscenza degli scompensi e delle carenze del sistema sociale vigente, risalendo alle radici del problema, e costituendo una piattaforma concreta di lotta:

> *Fact*'s editors, in brief, are endeavoring to be the modern Encyclopedists. To-day, all professions, men of all trades, are fairly well aware that the modern system does not *work*, that it means misery, stagnation, and starvation. But they do not always, know exactly how much and where it does not work.... It is our job to show how this is, and from that information to provide knowledge — the knowledge of how to make a much more fundamental change than the French Revolution [60].

La rivista pertanto si proponeva di iniziare uno studio accurato della « condition of Britain » analizzandone i problemi da un punto di vista sociologico. Essa si impegnò pertanto su un ampio programma di lavoro che prevedeva tutta una serie di indagini particolari, inquadrate in un vasto progetto unitario di analisi e di descrizione della realtà socio-economica dell'Inghilterra contemporanea:

> It is nothing less than to begin a social and anthropological survey of typical parts of Britain [61].

Per affrontare questo compito la rivista si proponeva di pubblicare una serie di descrizioni dettagliate e documentate di singoli problemi [62], ricorrendo da una parte al

[59] Cfr. *Fact*, No. 1, April 1937, p. 8: « We are attached to no group. We are all Socialists, and we are satisfied that only through Socialism can justice and freedom be secured, and the menace of Fascism finally ended ».

[60] *Ibidem*, p. 7.

[61] « Ourselves », in *Fact*, No. 4, July 1937, p. 5.

[62] « ... we have been encouraged to take on a responsibility which normally would only be assumed by a university fund, a Carnegie Foundation or some such endowed body » (*Ibidem*, p. 5).

classico metodo della indagine sociologica, fondata su inchieste eseguite da esperti secondo i metodi scientifici tradizionali [63]. Ma d'altra parte, per condurre a termine un progetto di così largo respiro e che soprattutto non si limitasse a considerare gli aspetti strettamente economici della questione, ma indagasse anche sugli aspetti umani del problema [64], il gruppo prevedeva di impegnarsi in un massiccio programma di « field work », assumendo direttamente e in prima persona un lavoro di « participant observation » [65], e inoltre raccogliendo e pubblicando testimonianze dirette di persone che conoscevano dall'interno i problemi studiati perché ne erano i protagonisti, o, per meglio dire, le vittime.

Fin dall'inizio la rivista provvide, oltre ai contributi di tipo teorico [66], anche una serie di descrizioni autobiografiche di situazioni concrete, vissute effettivamente dagli autori. Così, il secondo numero fu dedicato ad una descrizione delle condizioni di vita nelle caserme, scritta da un soldato [67]; il No. 22 fu una descrizione dell'organiz-

[63] « Our first subject will be a small mining town, and the chief investigator will be Mr. Philip Massey, the well known statistician and economist. He will spend a considerable time in the chosen town, with various assistants.... We hope to follow this up with a portrait of a farming village, of a suburban district, of a fishing port, and several others » (*Ibidem*, p. 5).

[64] « Any answers to these questions must certainly be based on a firm knowledge of the basic facts of unemployment, housing and wages to which our eyes have always been turned. But more than that is needed; it is an impartial vision of the results of these conditions upon the minds and hopes of those who live under them » (*Ibidem*, p. 5).

[65] Cfr. S. JAMESON, « Documents », in *Fact*, No. 4, July 1937, p. 16: « We must be field workers in a field no smaller than England ».

[66] Questo settore comprendeva oltre alle indagini sociologiche anche delle opere di sfondo, che fornissero degli strumenti per lo studio e la comprensione dei contesti storici e politici. Di esse si citano tra le prime pubblicazioni: M. COLE, *The New Economic Revolution* (No. 1, Apr. 1937); R. POSTGATE, *Pocket History of the British* (No. 5, Aug. 1937).

[67] *I joined the Army*, scritto dal soldato Frank Griffin con lo pseudonimo di « Private XYZ », costituì il secondo numero della rivista (Maggio 1937).

zazione del lavoro dei tassisti di Londra [68]; il No. 23 una illusrazione del lavoro in miniera [69].

Come si può notare, la narrativa proletaria è introdotta su *Fact*, innanzitutto per il suo valore di documento, in quanto essa può fornire quei dati di fatto che costituiscono il principale obbiettivo degli interessi e delle ricerche della rivista, come rivela lo stesso suo titolo [70].

Il numero più interessante dal nostro punto di vista è il No. 4 [71] perché esso illustra in maniera esemplare la funzione che tale narrativa avrebbe dovuto esercitare nelle intenzioni del gruppo. Quel numero, infatti, era dedicato (come risulta anche dal titolo: « Writing in Revolt, Theory and Examples ») ad una discussione teorico-pratica degli obbiettivi e delle caratteristiche della letteratura rivoluzionaria. Il materiale era diviso in due sezioni: la prima conteneva quattro brevi saggi di S. Jameson, S. Spender, J. Allen e A. Calder-Marshall che discutevano rispettivamente l'importanza ed il significato dell'atteggiamento documentaristico [72], la funzione della poesia nella lotta di classe [73], i caratteri del teatro proletario [74] ed infine la narrativa documentaristica [75]. La seconda parte conteneva invece gli esempi.

[68] H. HODGE, *I drive a Taxi*, No. 22, Jan. 1939.

[69] B.L. COOMBES, *I am a Miner*, No. 23, Feb. 1939.

[70] Con il suo coerente impegno di documentazione *Fact* costituisce una delle manifestazioni più lampanti dell'interesse documentaristico che rappresenta una delle dominanti della cultura inglese del decennio. Essa si inserisce infatti in tutta una serie di iniziative analoghe, fondate sull'interesse sociologico e sul valore supremo del dato di fatto e tra cui Mass-Observation fu certo la più nota e la più influente. Sono moltissime le collane di « reportage books » pubblicate in Inghilterra in questi anni: tra queste è particolarmente notevole quella pubblicata dalla casa editrice Martin Lawrence (il primo volume della serie fu costituito da *Stay down Miner* di M. Slater, nel 1936) e accompagnata da un bollettino dal significativo titolo di *The Eye*.

[71] È il numero di luglio 1937.

[72] « Documents », pp. 9-17.

[73] « Poetry », pp. 18-29.

[74] « The Theatre », pp. 30-37.

[75] « Fiction », pp. 38-44.

A prescindere da ogni considerazione sul valore e la efficacia di questi esempi, è molto significativo l'ordine stesso in cui essi vengono dati. Il primo infatti è un rapporto ufficiale di un incidente in miniera: una deposizione fatta da un testimone oculare ad una commissione di inchiesta [76]. Si tratta insomma di un documento che aspira alla neutralità obbiettiva del dato di fatto, e in cui è esclusa ogni ricerca estetica. È questo l'esempio che più si avvicina all'ideale di obbiettività proposto dal gruppo e sintetizzato nelle parole di S. Jameson:

> No commentary — the document is a comment. No aesthetic, moral, or philosophical enquiry — that is, none which is not implicit [77].

Seguono poi alcuni racconti di autori proletari [78] ed infine alcuni racconti di scrittori non operai [79] che cercano di fare una pratica applicazione dei canoni del documentarismo. L'ordine in cui si succedono i contributi è di per sè un indice della funzione che viene attribuita dai collaboratori di *Fact* alla narrativa documentaristica elaborata da autori proletari. Essa infatti sta a mezza strada tra il puro documento e la finzione costituendo la traduzione in termini narrativi di una esperienza concreta. Come tale essa viene proposta come modello valido da un punto di vista estetico.

Ma è anche interessante notare che nel momento stesso di presentare questi esempi di finzione come campioni da tenere presenti, i redattori di *Fact* conservano nei loro confronti un atteggiamento critico che qualifica la loro posizione differenziandola dall'atteggiamento di supina e

[76] J.E. SAMUEL, « Colliery Disaster », pp. 45-49.
[77] Cfr. « Documents », cit., p. 16.
[78] F. URQUHART, « Sweat », pp. 50-53; L. HALWARD, « On the Road », pp. 54-58 e J. HANLEY, « Episode », pp. 59-65.
[79] In questi esperimenti si cimentano anche due dei collaboratori principali della rivista e cioè S. Spender (con *The Deserter*, pp. 66-67) e A. Calder-Marshall (con *I want My Suitcase back*, pp. 81-93).

indiscriminata ammirazione di ogni manifestazione operaia che serpeggia, come si è accennato [80], in certi ambienti intellettuali di sinistra in quegli anni. Nel suo saggio sulla « Fiction » [81] A. Calder-Marshall procede anzi ad una minuta analisi dei testi pubblicati e nota tra l'altro quello che è un elemento largamente presente nella narrativa proletaria e cioè una sua dipendenza stilistica e tematica dalla tradizione borghese. Essa è dovuta al fatto che i prodotti dell'arte borghese si propongono spontaneamente come modelli di finzione ad autori che non hanno a disposizione una tradizione autonoma a cui attingere:

> The emphasis of bourgeois literature is on the individual, the judgements made are moral, that is from the point of view of the individual's good.... A great deal that is written about the working class to-day is written in the bourgeois tradition. The writer is sincere, but he has not broken from the tradition that views sorrow, suffering and striving as individual.... Though both Halward and Hanley are of working class origin, this attitude is taken over from the middle class tradition [82].

Queste considerazioni pongono il problema in un'ottica particolare. Non si tratta tanto (o non si tratta soltanto) di proporre agli scrittori non operai dei modelli di scrittura genuinamente proletaria da imitare, si tratta soprattutto di costruire insieme una nuova arte che corrisponda alla nuova ideologia rivoluzionaria:

> ... now the writer is called on to break this aesthetic tradition in order to give the hope that material evils can be cured by material remedy, to scrap the Christian virtue of resignation in favour of constructive discontent [83].

La pubblicazione di questo tipo di narrativa su *Fact* riveste pertanto un interesse particolare, perché getta luce sui molteplici motivi dell'interesse ad essa dedicato da

[80] V. sopra, pp. 119-121.
[81] *Cit.*
[82] *Ibidem*, p. 41.
[83] *Ibidem*, p. 42.

parte degli intellettuali di sinistra in questo decennio: essa viene presentata infatti innanzitutto come documento di una realtà ignorata o misconosciuta, e come tale essa assume una sua dignità anche estetica; ma d'altra parte essa viene anche presentata come un prodotto sperimentale alla cui crescita e alla cui evoluzione debbono concorrere tutte le forze progressiste, siano esse di estrazione operaia o borghese, partecipando ciascuna con la sua specifica esperienza all'opera comune [84].

MARINA VITALE

[84] Il seguito di questo studio verrà pubblicato in successivi numeri di questa rivista.

IL « NACHSOMMER » DI STIFTER E LA TOPOGRAFIA DEI BENI IRRINUNCIABILI *

Totalità e 'Reduktion' nella storia della critica.

La sorte di Stifter nella storia della critica è delle più singolari: anzi è tale da obbligare — e qui sta già un primo motivo di interesse — a rimeditare le stesse premesse di fondo del lavoro critico, o almeno il modo in cui certe premesse vengono correntemente applicate.

Ci riferiamo, prima di tutto, a una considerazione non dommaticamente sociologica dell'opera d'arte.

Ciò che rende singolare il caso di Stifter, è la coincidenza quasi matematica fra la posizione ideologica dei singoli critici e il loro giudizio di valore sull'opera stifteriana [1]. Non mancano, certo, nella letteratura tedesca dell'Otto e Novecento altre opere che si prestino ad essere etichettate come 'reazionarie' e che comunque siano state fatte oggetto di un culto vero e proprio da parte di quei filoni della critica tedesco-occidentale e austriaca che si muovono in un'atmosfera di rinnovata restaurazione, se non addirittura di 'Santa Alleanza'. Pure, queste opere

* Il presente studio si basa sulla relazione tenuta al convegno di studi « Adalbert Stifter e la crisi della letteratura mitteleuropea », organizzato dall'Istituto italiano di studi germanici e dall'Österreichisches Kulturinstitut di Roma (23-25 gennaio 1969). La pubblicazione avviene per gentile concessione dell'editore Mario Bulzoni di Roma che ha in preparazione il volume degli atti. 'Redaktionsschluß': ottobre 1969.

[1] Il giudizio negativo di F. Gundolf (*Adalbert Stifter*, Halle 1931) non smentisce tale constatazione. Il ridimensionamento di Grillparzer e di Stifter si inserisce infatti nella linea georgiana di Gundolf, ben lontana da ogni rivalutazione di una 'linea austriaca'.

sono state spesso giudicate positivamente anche da critici di tendenza marxista e sociologica. Non mi riferisco qui tanto al fatto che, supponiamo, nei *Wanderjahre* o addirittura in Nietzsche siano stati ritrovati da tale critica valori ideologici opposti a quelli che avevano motivato la loro esaltazione da parte della critica variamente anti-storicistica, quanto al fatto primordiale che queste opere sono state comunque 'accettate' e prese sul serio almeno da alcuni studiosi marxisti o di ispirazione sociologica. Nel caso di Stifter tutto ciò non è avvenuto. Nessuno, che io sappia, si è preoccupato, almeno fino a ieri, di ridimensionare il carattere 'reazionario' della sua ideologia o quanto meno della sua opera, di scorgere in essa — non foss'altro — il merito di un oggettivo rispecchiamento — magari parziale, magari *malgré l'écrivain* — delle contraddizioni dell'epoca. A Stifter viene opposto un *fin de non recevoir* che si manifesta nell'indignazione o nella noia, nello smantellamento sistematico o addirittura nella presa in giro. Anzi, la ripulsa non è limitata agli studiosi marxisti — dommatici o critici — ma si estende agli intellettuali radicali, anarchici ecc., in una parola alla cosiddetta 'sinistra culturale'[2]. Quello che viene messo in dubbio è al limite il diritto stesso di Stifter di venir considerato uno scrittore di livello. Sicché prendere sul serio Stifter sembra implicare di per sé l'inserimento in uno schieramento preciso — ideologico prima che critico — che va dagli stu-

[2] G. Lukács, *Der historische Roman*, in *G. L.s Werke, Probleme des Realismus III*, Neuwied und Berlin 1965, pp. 299-303; W. Epping, *Stifters Revolutionserlebnis*, in *Weimarer Beiträge*, 1 (1955), pp. 246-260; A. Schmidt, *Der sanfte Unmensch / Einhundert Jahre Nachsommer*, in A. S., *Dya na Sore. Gespräche in einer Bibliothek*, Karlsruhe 1958, pp. 195-229; id., « *... und dann die Herren Leutnants!* » *Betrachtungen zu 'Witiko' & Adalbert Stifter*, in A. S., *Die Ritter vom Geist. Von vergessenen Kollegen*, Karlsruhe 1965, pp. 282-317, nonché altri scritti minori sull'argomento. Con analoga violenza polemica (spesso giustificata, ma pure nell'insieme incomprensiva) ha risposto a Schmidt K. G. Fischer, (*Kritik*)³ = *Arno Schmidt contra Stifter*, « Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter Instituts des Landes Oberösterreich » (in seguito cit. VASILO), 15 (1966), n. 3-4, pp. 117-131. Per i contributi di Magris e Freschi cfr. le note 11 e 13, per Benjamin e Glaser le note 9 e 10.

diosi tipo 'Santa Alleanza' a qualche frangia di liberali o non impegnati fruitori della pura forma.

Se qui di séguito cercheremo di sottoporre a revisione questo 'gioco delle parti', ciò non avviene solo perché il sentirsi obbligati a giocare una 'carta forzata' non può non suscitare lo spirito di contraddizione, ma anche e soprattutto per ragioni più intrinseche: Stifter ci sembra meritare una valutazione storico-stilistica assai più positiva, anche se sempre attentissima ai suoi macroscopici limiti. Nello stesso tempo l'analisi della tecnica della ricerca che ha ispirato tante condanne di Stifter ci consentirà forse di mettere in luce la necessità di concepire in termini almeno in parte diversi da quelli correnti la ricostruzione del 'mordente storico-ideologico' di un'opera d'arte. Che poi la polemica riguardi principalmente le interpretazioni sociologiche di Stifter deriva proprio dal fatto che qui, comunque, avvertiamo la possibilità di un concreto riaggancio, mentre la critica variamente esaltatrice o anche neutralmente morfologica non offre, o almeno ci sembra, spunti sostanziali per un riesame di coscienza metodologico, al di là di singole acquisizioni critiche di cui non esiteremo comunque a far tesoro.

L'argomento del contendere è la discussa validità dell'innegabile ambizione stifteriana di rendere epicamente la totalità del reale o più esattamente il reale come totalità. Cercheremo preliminarmente di esporre le posizioni contrastanti degli assertori e dei negatori di tale validità, cominciando con l'illustrare le due tesi estreme nella loro formulazione più acritica, salvo a esaminare successivamente il loro articolarsi in proposizioni critiche più meditate.

In troppi casi l'opera di Stifter viene utilizzata semplicemente come pretesto per ribadire il triplice mito restaurativo: *Ehrfurcht* davanti a ciò che *besteht*, sacralità della creazione poetica, *Distanz* da ogni troppo diretta compromissione con l'aspra materialità dell'agire umano. Stifter viene presentato come il narratore capace di cogliere i valori umani nella loro significazione religiosa, di inse-

rire l'uomo in una più ampia rete di *Bezüge*, basata sull'eterno ritorno del ciclo naturale che è sentito come allusivo alla presenza lontana della divinità. Stifter ci fa partecipi di ciò che è, dei valori di per sé evidenti del bello, del buono, dell'abnegazione dell'io di fronte alla gerarchia etica e cosmica. Stifter afferma la legge di bellezza e di armonia che sottende la realtà, come bastione contro l'irrompere della passione, della mediocrità, della materialità e soprattutto come garanzia di trasfigurazione.

Al polo opposto la stroncatura di Stifter si basa sulla constatazione che nelle sue opere non viene còlto il carattere dialettico della realtà, che le antinomie dell'epoca vi sono ridotte a statica giustapposizione. Una statica visione gerarchica comprime e appiattisce, sia pure in modo indubbiamente *sanft*, quelle forze cosiddette 'inferiori' dell'individuo e della società senza la cui dinamica, viceversa, la stessa moralità si riduce a vuota etichetta. Al posto della totalità dialettica subentrano una sdolcinatezza da *Heimatdichtung*, la dispersione nel particolare esteriorizzante, una ieratica banalità. Un paragone con la contemporanea narrativa realistica europea non può che risultare schiacciante per Stifter, stretto nei confini del provincialismo e della mistificazione.

I difetti di fondo dell'una e dell'altra posizione critica son presto detti: Stifter viene o esaltato come laudatore dell'Essere o stroncato come mistificatore, sempre, comunque, sulla base di posizioni di principio precostituite che prescindono da una ricostruzione della logica interna dell'opera e che in sostanza sono frutto non di oggettivi punti di vista estetici ma di scelte personali e insieme ideologiche, di gusto e di tendenza[3]. Gli uni sono a tal

[3] Più da vicino ci tocca il pregiudizio 'realistico' di certi critici che disinvoltamente confondono l'estetica realistica (che si riconduce a una definizione dell'arte come particolare forma di conoscenza della realtà) con una poetica realistica (cioè con una scelta di gusto che può avere un senso nell'àmbito della critica militante di un certo periodo, ma che non può ovviamente pretendere di imporre le proprie preferenze a Eschilo o a Virgilio, a Petrarca o a Racine, a Rimbaud o a Joyce). Giustamente ha osservato Magris che

punto accecati dalla parola d'ordine della totalità, da non porsi neanche il problema del carattere frammentario ed esteriorizzante della rappresentazione stifteriana, che pure salta agli occhi del lettore non prevenuto. Gli altri sono talmente ipnotizzati dal modello della grande narrativa realistica francese, inglese e russa da ritenere sufficiente condanna la constatazione della convenzionalità psicologica di certi personaggi stifteriani tutti perfetti o del frequente perdersi del mordente narrativo nella lussureggiante cornice paesaggistica di tanti racconti dello scrittore boemo.

Più che discutere ulteriormente tali posizioni estremistiche e pre-giudiziali, crediamo convenga esaminare le forme più duttili che esse hanno assunto presso i critici più avvertiti dell'una e dell'altra tendenza grazie a un più disinteressato contatto coi testi.

L'esaltazione di Stifter come poeta della totalità si fa più concreta e problematica quando cessa di ignorare la innegabile prevalenza del dettaglio nella rappresentazione. Una serie di impliciti *Bezüge* verrebbe a ricostituire la to-

non è lecito sovrapporre un modello dialettico precostituito al concreto sviluppo della civiltà letteraria tedesca e austriaca dell'Ottocento. Aggiungerei un'ulteriore osservazione: l'ovvio riconoscimento del ruolo decisivo avuto dalla Francia e dall'Inghilterra nella storia sociale, politica e culturale dell'intera Europa ottocentesca spesso induce a elevare a modello *verpflichtend* la particolare parabola evolutiva di questi due paesi. I momenti della storia, poniamo letteraria, di altri paesi che non si possano inserire in una parabola analoga, appaiono *a priori* svalutati. Con questa osservazione, evidentemente, non vogliamo contestare l'importanza del mito franco-inglese, soprattutto per la cultura progressista del secolo (e del resto anche per quella pre-decadente), e tanto meno recare in dubbio la forza d'irraggiamento che dalle conquiste e dalle contraddizioni di quelle due civiltà si diffuse su tutta l'Europa: trascurare queste connessioni vorrebbe dire infatti rendere 'provinciale' la critica. Ma anche il 'Nachsommer' provinciale di altre culture ha diritto a una considerazione autonoma (il che non vuol dire certo cieca alle loro contraddizioni), tanto più se da queste 'provincie' si dipartono poi alcuni dei nodi più complessi della civiltà novecentesca.

talità apparentemente inafferrabile [4]. Nel *Nachsommer*, per esempio, la descrizione in apparenza statica è frutto di un *Abschreiten* dei personaggi intorno alle cose, e questo *Abschreiten* costituisce anzi la fondamentale struttura della narrazione. Le cose non vengono descritte una volta per tutte, lo scrittore vi torna continuamente e ogni volta esse rivelano un aspetto, una connessione nuova, rispondente alla progressiva maturazione dell'osservatore, o meglio del 'visitatore'. Del resto la ripetizione anche di particolari chiarissimi fin dall'inizio o insignificanti di per sé non è un fatto meccanico, ma crea un'abbagliante aura unitaria intorno al singolo elemento. A un più attento esame, dietro la casuale dispersione dei particolari si rivela la presenza di grandi centri polari fra cui si stabilisce una multiforme relazione simbolica e ritmica (si pensi per esempio, nel *Nachsommer*, all'Asperhof, allo Sternenhof, alla casa paterna di Heinrich ecc. ecc.) e in cui non è difficile scorgere una *Mitte* come centro ordinatore [5]. Certo abbiamo a che fare con una totalità non dialettica, che si manifesta piuttosto per 'posizione'. Esempio tipico è, ancora nel *Nachsommer*, il rapporto fra le due generazioni. L'idillio edificante e cerimonioso fra Heinrich e Natalie e la passione 'incomposta' di Risach e Mathilde non possono venir compresi isolatamente, né come psicologia né come tono rappresentativo. Il rapporto fra i due momenti non è però in alcun modo dialettizzato e si riduce a un effetto speculare generato dal distanziato susseguirsi dei due episodi [6]. Il convenzionalismo delle caratterizzazioni si rivelerà apparente a chi sappia cogliere la struttura a *iceberg* della rappresentazione, che porta il narratore ad accennare appena motivazioni e sfumature che il lettore accorto è però in grado di ricostruire per intero. Persino l'esteriorità della rappresentazione viene giustificata: ogni punto di vista interno non potrebbe non risultare unilaterale compromettendo quella *Gesamtschau* che è possibile solo a volo d'uccello, e cioè dall'esterno [7]. Proprio perché volta alla totalità, l'arte di Stifter deve sfociare in una suprema tautologia, perché dell'essere non si può predicare se non che è: ma appunto perciò la struttura tautologica delle singole frasi e delle singole fasi del racconto, ben lungi dal risultare monotona, è fonte di un'illuminazione sempre più intensa [8].

Analoghi approfondimenti, naturalmente di segno inverso, possiamo trovare nei contributi dei più acuti fra i critici dell'opposta tendenza che sono, a nostro avviso, Benjamin, il tanto bistrattato Glaser e Magris. Qui la pregiudiziale ripulsa dell'opera di Stifter si articola in una fenomenologia interna, che tende a dimostrare la necessaria debolezza intrinseca e la contraddittorietà dei risultati raggiunti. Già il giovane Benjamin [9] si collocava proprio

---

[4] Cfr. in particolare V. Lange, *Adalbert Stifter, Der Nachsommer*, in *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*, a cura di B. von Wiese, vol. II, Düsseldorf 1963, pp. 34-75.

[5] Cfr. H. Seidler, *Die Bedeutung der Mitte in Stifters « Nachsommer »*, in VASILO, 6 (1957), n. 3-4, pp. 59-86 e *Gestaltung und Sinn des Raumes in Stifters « Nachsommer »*, in *Adalbert Stifter, Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage*, a cura di L. Stiehm (in seguito cit. ASSIG), Heidelberg 1968, pp. 203-226.

[6] Si tenga conto dell'ulteriore momento anti-drammatico costituito dall'ordine di questa successione. L'episodio più 'passionale' — già di per sé non rappresentato direttamente, ma rievocato, a distanza di decenni, da un Risach ormai giunto alla saggezza di un luminoso 'Nachsommer' — viene comunicato al lettore solo verso la fine del romanzo, molto dopo la descrizione dell'edificante sbocciare dell'amore fra Heinrich e Natalie. Sicché l'impressione suscitata da quest'ultimo episodio a prima lettura non può arricchirsi dell'eco del dramma dei due antichi innamorati.

[7] K. Rossbacher, *Erzählkunst und Personendarstellung bei Adalbert Stifter. Die Sicht von außen als Gestaltungsperspektive*, in VASILO, 17 (1968), n. 1-2, pp. 47-58.

[8] F. Aspetsberger, *Stifters Tautologien*, in VASILO, 15 (1966), n. 1-2, pp. 23-44. Un tentativo di inserire il *Sein* stifteriano in un *Geschehen* vien compiuto da Ulrich Fülleborn che nella tensione fra i due livelli vede una *Epochengestalt* che accomuna Grillparzer, Stifter, Mörike e la Droste-Hülshoff (*Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers. Ein Beitrag zur Epochenbestimmung der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert*, München 1966, pp. 268-282).

[9] W. Benjamin, *Briefe*, a cura e con note di G. Scholem e Th. W. Adorno, Frankfurt am Main 1966, pp. 195-197 e 205-207, su cui

sullo stesso terreno di Stifter per negargli ogni « Sinn für Offenbarung »: la complessità metafisica ed etica dei destini umani si immiserisce nel semplicismo di un'ostentata venerazione per il piccolo e per la natura. Glaser [10] accetta di giudicare il *Nachsommer* per quello che è, e cioè un'utopia: ma adornianamente smonta poi a pezzo a pezzo questa utopia e mostra che ogni ingranaggio è costruito in modo da funzionare soltanto per produrre l'immagine di una meccanica perfezione asservita a precisi fini di mistificazione. Infine Magris approfondisce la motivazione alquanto frettolosa della condanna pronunciata nel noto capitolo del *Mito absburgico* [11]. Stifter viene inserito non più nel filone della *Heimatdichtung*, ma in una più aperta ' linea austriaca ' la cui estraneità alla dialetticità di discendenza hegeliana non è più segno di inferiorità ma autonoma connotazione storica. Ma se in Grillparzer la tragica coscienza della crisi della civiltà mitteleuropea si inserisce, pur senza venir rinnegata, nel tentativo di arrestare il processo di quella crisi e se nell'opera dei decadenti, pur restii ad ogni approfondimento dialettico, il momento del disfacimento lievita e fermenta sotto la superficie — Stifter invece si colloca in un momento neutro e poeticamente opaco. Limitandosi ad evadere dalla presenza del male, della tragicità, della decadenza, egli paga il prezzo di questa rinunzia vedendosi frantumare fra le mani, in mille

confronta la recensione di C. Cases in « Studi Germanici », N. S., VI (1968), n. 2, pp. 174-175. Naturalmente in Benjamin si tratta di rapidi cenni. In genere è facile constatare che gli ' oppositori ' dedicano a Stifter studi meno numerosi e meno particolareggiati dei ' fautori '. Ciò può assicurare a questi ultimi determinati vantaggi tattici in una discussione di fondo, ma naturalmente non costituisce di per sé un argomento che *a priori* risolva il dibattito a loro favore.

[10] H.A. Glaser, *Die Restauration des Schönen. Stifters « Nachsommer »*, Stuttgart 1965.

[11] C. Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino 1963, pp. 151-168. Nel testo facciamo sempre riferimento alla relazione che Magris ha tenuto nel corso del convegno cit., dal titolo *Totalità e riduzione in Stifter* (cfr. nel presente fascicolo, pp. 55-70).

particolari disorganici, l'ambizione di ricostruire un cosmo vivente.

Non è possibile vagliare in questa sede l'attendibilità di ogni singola tesi dei due contrapposti fronti critici. Dalla successiva esposizione del nostro punto di vista confidiamo però possa emergere con sufficiente chiarezza quanto di ciascuna ci sembra fecondo per un'approfondita comprensione del narratore boemo. Qui vorremmo anticipare solo due osservazioni di merito e una più generale. A tutte le tesi che chiameremo positive ci sembra comune il presupposto che per Stifter si possa parlare di un'arte simbolica, nel cui àmbito acquisterebbero respiro tutti i diversi *Bezüge* messi in luce. A nostro avviso invece all'opera di Stifter manca proprio il respiro simbolico e tutta la rete di rapporti che lo scrittore istituisce tra gli isolati frammenti cui si riduce il suo mondo rappresentativo non supera i limiti di una consistenza allegorica — ma su questa interpretazione e sul suo significato, solo parzialmente negativo, ci riserviamo di tornare al termine della nostra esposizione. D'altra parte le critiche di Benjamin, di Glaser e di Magris ci sembrano centrate solo in riferimento alle coscienti ambizioni della poetica stifteriana. In altri termini, la constatazione che Stifter non è in grado di offrirci quella sintesi cui pure così palesemente aspira, non autorizza a parer nostro il critico a trascurare il problema successivo, e cioè uno spassionato giudizio sulla singolare e rarefatta vitalità di un mondo poetico che è inadeguato definire disorganico, mentre è piuttosto — come vedremo — coerentemente ' inorganico '.

Ancora un'osservazione più generale: ci siamo soffermati sulle tesi contrapposte di studiosi che hanno reso molto più articolata la rigida contrapposizione iniziale. In sostanza però entrambe le tesi risultano sì più articolate, ma si basano su un giudizio di fondo, rispettivamente positivo e negativo, che è sostanzialmente identico a quello di cui abbiamo discorso all'inizio. Da un lato si è cercato di chiarire che cosa fosse strutturalmente il senso della totalità, ma non si è messa in discussione la premessa che Stifter riesca a creare questo senso della totalità. Dall'al-

tro lato si è cercato di spiegare più dall'interno le ragioni e i modi del fallimento artistico-ideologico di Stifter, che rimane però la stella polare dell'interpretazione. Solo in tempi recentissimi ci sembra si sia cercato di sfumare proprio quel giudizio di fondo. Ciò è avvenuto in molteplici direzioni. Fra gli studiosi che non solo hanno abbandonato il mito di Stifter ma si sono dimostrati aperti a uno spassionato riesame della validità della sua opera, ricorderò solo Walter Weiss [12]. Weiss non accetta come metro unico dell'opera stifteriana il principio del *sanftes Gesetz*, mettendo in luce ciò che in Stifter non è *sanft* e che è importante non solo in sé ma in quanto dà tensione anche agli elementi che ricadono sotto quella legge. Inoltre lo studioso austriaco rintraccia una dinamicità profonda nel principio della 'cosalità' e della durata ponendone in evidenza il mordente antiromantico grazie a una più differenziata valutazione delle diverse fasi dell'opera, e soprattutto chiarisce la portata della poetica dell'astrazione riconducendola a una linea morfologica che va dal tardo Goethe a certi filoni delle moderne arti figurative.

Per converso Marino Freschi [13], primo fra i critici marxisti, compie i passi iniziali verso una valutazione positiva di Stifter. Si tratta ancora di spunti germinali, che comunque crediamo di poter intendere in una triplice direzione. Prima di tutto Freschi tende a dare spazio maggiore alle fasi iniziali dell'opera di Stifter, più aperte alle contraddizioni dell'epoca. Inoltre egli fa leva su quelle recenti ricerche dedicate in Austria all'attività politico-pedagogica

[12] Di W. Weiss, oltre *Stifters Reduktion* (relazione tenuta nel convegno cit.), sono da vedere: *Adalbert Stifter: « Der Waldgänger »*, in *Germanistik in Forschung und Lehre. Vorträge und Diskussionen des Germanistentages in Essen 21-25. Oktober 1964*, Berlin 1965, pp. 169-177 e *Adalbert Stifter: Der Waldgänger. Sinngefüge, Bau, Bildwelt, Sprache*, in *Sprachkunst als Weltgestaltung. Festschrift für Herbert Seidler*, a cura di A. Haslinger, Salzburg-München 1966, pp. 349-371.

[13] Di M. Freschi sono da vedere *Die italienische Stifter-Kritik*, in VASILO, 17 (1968), n. 4, pp. 263-279 e inoltre la relazione tenuta al convegno cit., dal titolo *Il motivo del « mito absburgico » nell'opera di Stifter* (ora in « Quaderni del Convegno », n. 3, 1973, pp. 183-192).

di Stifter cui si debbono la rivalutazione di certi elementi liberali, razionalistici e 'giuseppini' dello Stifter pre-'48 e comunque una più profilata e concreta collocazione polemica della sua *Weltanschauung*, anche nella fase reazionaria successiva alla rivoluzione. Infine Freschi tende a sottolineare nell'opera di Stifter il rispecchiarsi — anche se involontario — dei nodi storici dell'epoca: proprio la voluta luminosità della rappresentazione evocherebbe necessariamente, e sia pure in forme prevalentemente mistificate, le ombre drammatiche di una crisi epocale e personale.

Di fronte a questi importanti tentativi di superare un'unilateralità ormai insostenibile, noi non possiamo non dichiararci lieti di ogni tratto nuovo capace di arricchire il quadro d'insieme. Non possiamo d'altra parte tacere che a nostro avviso, per quanto risultino convincenti i risultati raggiunti, da opposti punti di partenza, da Weiss e da Freschi, difficilmente sarà possibile andare oltre questi primi passi. Il *Nachsommer* e *Witiko* costituiscono due blocchi granitici di cui è forse possibile scalfire qualche strato superficiale, ma che nella loro massa si dimostreranno sempre refrattari ad ogni processo di 'addomesticamento', da qualunque parte esso venga intrapreso. In particolare, sulla fecondità di un rovesciamento del giudizio marxista sulla via intrapresa da Freschi mi sembra si debbano avanzare due riserve. Le ricerche sulle fasi non ancora cristallizzate dell'opera e sulla poetica e l'ideologia coscienti di Stifter sono sì utilissime per fissar meglio certe direttrici di sviluppo, ma la sentenza definitiva va sempre fatta dipendere, crocianamente e lukácsianamente, da ciò che dicono in se stesse le opere, e soprattutto le opere in cui lo scrittore ha raggiunto la piena maturità. Viceversa, non vorrei che la rivalutazione del dramma epocale celato sotto la luminosità della superficie si rivelasse, se sviluppato a fondo, nient'altro che una variazione in chiave marxista dell'interpretazione esistenziale proposta a suo tempo da Lunding [14]. Non basta a nostro

[14] E. Lunding, *Adalbert Stifter. Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft*, Kjøbenhavn 1946.

avviso rintracciare la drammaticità esistenziale, epocale o, magari, *tiefenpsychologisch* che indubbiamente è celata sotto la superficie luminosa dell'opera di Stifter, per aprirsi la strada a una più stringente valutazione di ciò che essa può ' significare ' appunto come opera. Sono considerazioni analoghe a quelle da noi prospettate a proposito delle interpretazioni esistenziali di Meyer [15], e non vorremmo ripeterci. Ma ci sembra che non si possa fare a meno di ribadire, di fronte a una critica che, in qualunque chiave, si voglia richiamare a ciò che si nasconde s o t t o l'opera di Stifter, che essa risulta innegabilmente, da quel punto di vista, supercompensatoria o, con altra terminologia, mistificatrice, sicché quella drammaticità implicita è da considerare definitivamente perduta al livello di una considerazione storico-estetica.

Interpretazione sociologica del « Nachsommer ».

Ci proponiamo, nelle pagine seguenti, di offrire una prima schematica ipotesi di ricostruzione storico-estetica di un tale livello narrativo nelle sue concrete manifestazioni. Perché l'operazione non si perda in un morfologismo astorico, riteniamo però necessario partire da una sommaria ricostruzione del mordente storico della posizione stifteriana anche se — come avrà occasione di constatare chi abbia la pazienza di seguirci fino in fondo — non riteniamo davvero che con tale ricostruzione si esaurisca il còmpito del critico.

Sociologicamente l'arte di Stifter rappresenta il tentativo di eternizzare (e con ciò stesso, pur deformandolo, a suo modo rispecchia) un momento storico immediatamente precedente l'esaurimento della civiltà mitteleuropea, un momento — sia ben chiaro — non di disfacimento

Fra gli altri scritti dello stesso autore particolarmente importante *Probleme und Ergebnisse der Stifterforschung 1945-1954*, in « Euphorion », 49 (1955), n. 2, pp. 203-244.

[15] *C. F. Meyer e la crisi della coscienza filistea*, in « Studi Germanici », N. S., VI (1968), n. 3, pp. 52-54.

ma di calcificazione, di pietrificazione. Possiamo quindi sùbito precisare che sarebbe astorico pretendere da Stifter la torbida ricchezza decadente di tanta letteratura tardo-austriaca o magari la limpida dizione kafkiana del caos.

Come giustamente sottolinea Fritz Martini, in quel capitolo stifteriano che pure risulta forse meno incisivo di altre parti del suo fondamentale libro sul *Bürgerlicher Realismus* [16], anche per Stifter vale la frattura individuata da Hegel tra l'individuo e l'istituzionalizzarsi delle moderne forme di vita associata. Anche per Stifter si tratta di superare tale frattura grazie a un processo di sublimazione, i cui tratti mistificatorii ci risultano oggi anche troppo evidenti.

Per lo Stifter maturo, dai *Bunte Steine* in poi, il problema è quello di riuscire a creare un mondo esemplare di bontà e bellezza, intese come valori già dati, immobili, da contrapporre alla malvagità dei tempi. Nella famosa lettera a Gustav Heckenast dell' 11 febbraio 1858 Stifter espone con ingenua chiarezza tale proposito: « Ich habe wahrscheinlich das Werk der Schlechtigkeit willen gemacht, die im allgemeinen mit einigen Ausnahmen in den Staatsverhältnissen der Welt, in dem sittlichen Leben derselben und in der Dichtung herrscht. Ich habe eine große, einfache, sittliche Kraft der elenden Verkommenheit gegenüberstellen wollen » [17].

Per Stifter, dal '48 in poi, la *Verkommenheit* consiste nella riconosciuta inettitudine delle classi colte. Esse si perdono nel gusto del guadagno, nell'egoismo, nella predicazione di una libertà meccanica che non tiene conto dei diversi livelli di maturità individuale e sociale e trascurano quell'opera di restaurazione creatrice che, sola, potrebbe far fronte alla minaccia dell'irrompente proletariato. Come per Heine, come per Grillparzer, lo *choc* del '48 fu anche per Stifter soprattutto l'affiorare dello spettro di una società massificata. E lo spettro era il proletariato.

[16] F. Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*, Stuttgart 1962, pp. 499-556 e *passim*, qui p. 510.

[17] Lettera a Gustav Heckenast dell'11 febbraio 1858.

« Wenn einmal die Welt im Grimme aufstehen wird, um all das Bubenhafte, das in unseren äußeren Zuständen ist, zu zertrümmern, dann wird die geschändete Schönheitsgöttin auch wieder mit ihrem reinen Antlitze unter uns wandeln, ja statt den bisherigen bloß lieblichen oder naiven Mienen wird sie das höhere, würdigere und siegesreichere Angesicht der wahren Göttin tragen. Geschähe das nicht, so wären wir alle ohnehin verloren, und das Proletariat würde, wie ein anderer Hunnenzug, über den Trümmern der Musen- und Gottheitstempeln in trauriger Entmenschung prangen » [18].

Il confronto con Grillparzer e Heine è interessante, proprio per misurare la differenza delle loro reazioni. Mentre nella profezia di Libussa l'atrocità di quella prospettiva sta nel fatto che essa rappresenta qualche cosa di tragico e ineluttabile insieme; mentre nella prefazione all'edizione francese di *Lutezia* si sviluppa un complesso gioco delle parti basato su una *Brechung* ironico-dialettica dell'univocità raggiunta dalla diagnosi sociale, Stifter reagisce con semplicismo (un semplicismo evidente fin nell'abuso di espressioni che non vanno al di là del *cliché*) [19] additando la via della salvezza nell'utopia estetico-pedagogica. Il richiamo alla *Ästhetische Erziehung des Menschen* è irresistibile [20]. Ma naturalmente, in cinquant'anni la situazione

[18] Lettera a Gustav Heckenast dell'8 settembre 1848. A Stifter per altro, pur nel suo isolamento, non sfuggivano i reali rapporti di forza. La lettera infatti prosegue con queste parole: « Das ist aber heute und im heutigen Europa unmöglich - eher bricht die Knute über uns herein ».

[19] Cfr. in proposito P. Requadt, *Stifters « Bunte Steine » als Zeugnis der Revolution und als zyklisches Kunstwerk*, in ASSIG, pp. 139-168, qui p. 162. Lo studio di Requadt, ricco di fini osservazioni strutturali, è da tener presente anche per una più articolata ricostruzione delle posizioni politiche di Stifter.

[20] Sui rapporti con Schiller, finora relativamente poco studiati, cfr. Martini, *op. cit.*, p. 533. Per il significato storico e politico della metapolitica dei classici tedeschi, cfr. in particolare N. Saito, *Schiller e il suo tempo, Poesia e polemica dal 1788 al 1795*, Roma 1963 e G. Baioni, *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Napoli 1969, pp. 173-188.

si era fatta così complessa che non era più sufficiente predicare un ideale apolitico ed educativo di bellezza, ma era ormai divenuto necessario tagliar fuori dal quadro (ancor più che condannare o criticare) larghissime parti della realtà circostante. Alla bestialità vengono contrapposti dei valori considerati staticamente e astoricamente. Da dove attinge però Stifter i contenuti di tali valori? Si potrebbe supporre che egli si limiti ad elevare a prototipo ideale le ' classi colte ' e cioè — in termini sociologici — la borghesia austriaca del suo tempo. A un'analisi più attenta risulterà però evidente che questa supposizione semplifica i fatti. A una borghesia che, dopo lo *choc* del '48, si sarebbe avviata sia pure lentamente verso una evoluzione di tipo mercantilistico e imprenditoriale, Stifter contrappone il culto della proprietà terriera. La costruzione di Stifter si rivela utopistica non solo nell'ovvio senso che la successiva evoluzione storica è andata per tutt'altre vie, ma anche nel senso assai più specifico che nell'idealizzazione stifteriana dei valori borghesi la borghesia austriaca del tempo non era pronta, nei suoi strati più vivi, a riconoscersi. Il pubblico che si era così largamente identificato con le posizioni dei quattro volumi prequarantotteschi delle *Studien*, finì quasi con l'ignorare il *Nachsommer* e il *Witiko* [21]. Del resto lo stesso Stifter fu ben cosciente, dopo il '48, della propria nuova situazione di isolato, di profeta inascoltato in patria [22]. Si potrebbe però ritenere che il richiamo stifteriano a ideali etici aristocratico-agrari corrisponda su un piano più profondo alle posizioni della borghesia austriaca dei decenni successivi al '48, quando al lento maturare di nuove iniziative economiche più moderne faceva riscontro, sul piano politico, un prudente ripiegamento sotto le ali dell'aristocrazia terriera. Giuliano

[21] Una ricchissima documentazione si trova ora raccolta in M. Enzinger, *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. Festgabe zum 28. Jänner 1968*, Wien 1968.

[22] E anzi di tale posizione si compiacque. Cfr. per es. le lettere a Ottilie Wildermuth dell'8 febbraio 1854, a Louise von Eichendorff del 24 giugno 1854, a Gustav Heckenast, 29 settembre 1854 e 11 febbraio 1858.

Baioni [23], per esempio, osserva che il *Nachsommer* celebra l'elevazione del commerciante nei ranghi della aristocrazia: Heinrich sposa un'aristocratica e il padre lascia il commercio per condurre la vita ideale del proprietario terriero. Bisogna ricordare però che, quando Heinrich esprime i suoi dubbi sul proprio diritto ad aspirare, lui borghese, a inserirsi nel mondo aristocratico, Risach ribatte riconoscendosi lui stesso borghese per origine — e, aggiungeremmo noi, anche per condotta di vita. L'ideale che il *Nachsommer* ci propone non è quello di una semplice abdicazione etica e politica della borghesia di fronte al mondo aristocratico. Stifter è insieme più realista e più profondamente passatista. L'ideale che egli ci propone è quello di una borghesia capace addirittura di reincarnare in sé le virtù dell'antica aristocrazia terriera, di vivere la propria missione nelle forme aristocratiche. D'altro canto però la missione borghese che Stifter ci prospetta è rigorosamente chiusa a ogni compromissione con l'insorgente logica capitalistica. A convincerci di tale significativa sfasatura può servire un rapido confronto con le *Wahlverwandtschaften*, che pure per più rispetti vanno considerate uno dei modelli morfologici del *Nachsommer*. Già gli aristocratici signori del romanzo goethiano tentavano di realizzare un ideale difensivo di vita ' insulare '. L'artificiosa attività che avrebbe dovuto riempire il vuoto connesso con la loro posizione sociale, è tutta di natura gratuitamente estetica: e infatti si risolve in una dilettantesca e spettrale opera di abbellimento della proprietà [24]. Diversa è la logica che regge l'instancabile operosità di Risach e dei suoi amici, pur apparentemente così vicini al mondo di Eduard e Charlotte. Se la bellezza è ancora il faro del loro mondo, essi sono animati dall'illusione borghese di poter realizzare in miniatura — appunto in termini di bellezza — un sistema economico che per altro — e questa è la contraddizione di cui dicevamo — non è certo quello moderno, ma è addirittura paragonabile all'autarchia dell'economia curtense. La famiglia, intorno a cui è organizzato tutto il sistema dei valori pedagogici ed etici, è basata non solo sulla comunità del possesso, ma soprattutto sul lavoro speso intorno alla proprietà. L'armonia estetico-naturale non è fine a se stessa, come appare evidente dalla strumentalizzazione ingenuamente teleologica delle sue componenti. Tipico ci sembra in proposito l'esempio degli uccelli canori che offrono un raro diletto estetico agli abitanti dell'Asperhof, ma che vengono curati e nutriti anche perché eliminano le larve così dannose per la vegetazione: e infatti le razze che si sottraggono all'adempimento di tale funzione, vengono senz'altro eliminate [25].

[23] G. Baioni, *op. cit.*, p. 226.

[24] Cfr. in proposito le fondamentali considerazioni di G. Baioni, *op. cit.*, pp. 272-294.

Nel mondo estetico e aristocratico del *Nachsommer* è raggelata, in forme idealizzanti, una visione tutta funzionale e borghese della vita, di una vita però che è chiusa programmaticamente agli sviluppi che dal seno stesso della borghesia si andavano preparando.

' Reduktion ' e poetica dell' ' ordo '

Come avevamo accennato all'inizio del paragrafo precedente, la collocazione sociologica del *Nachsommer* che abbiamo abbozzato non pretende di esaurire il discorso

[25] Glaser, *op. cit.*, p. 14. Nella sua analisi Glaser insiste adornianamente soprattutto sullo svuotamento della concretezza degli oggetti naturali, ridotti a forme di bellezza in cui ha luogo l'« Objektivation bürgerlicher Innerlichkeit » (p. 7). Il difetto principale del libretto di Glaser è costituito da una certa baldanza semplificatrice insita nel suo procedimento demistificante e da un gusto sofisticato della terminologia più aggiornata, sicché non si può dire che Glaser non abbia fatto di tutto per attirarsi l'impietosa ' analisi stilistica ' del proprio libro che gli ha dedicato K. Rossbacher (in « Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Im Auftrag der Görres-Gesellschaft », a cura di Hermann Kunisch, N. F., 9 [1968], pp. 392-399). Sia Rossbacher che il più comprensivo F. Aspetsberger (in VASILO, 15 [1966], n. 3-4, pp. 132-135) hanno certo buon gioco nel contestare a Glaser mille tendenziosità ma, se sono disposti a riconoscere certe sordità storiche di Stifter, non accettano poi di rimettere in discussione il concetto stesso di un'arte stifteriana della totalità.

critico sull'opera. Rimane l'essenziale, e cioè accertare se e in che misura Stifter sia stato capace di elaborare in originale struttura linguistica[26] la sua peculiare posizione, quale essa risulta non tanto dalle sue idee programmatiche quanto dall'effettiva natura del suo paradossale rapporto con la realtà. Stifter ha vissuto in maniera così esclusiva quel processo di calcificazione della realtà di cui abbiamo parlato nelle pagine precedenti, da arrivare a scorgere in essa l'unica forma concepibile di realtà. Il *Nachsommer* rappresenta il tentativo di proiettare tale rapporto su uno schermo di eterni valori aproblematici.

Nessuno potrebbe a questo punto contestare che abbiamo a che fare con un fenomeno di *Reduktion* del reale. Come a ragione rileva Staiger[27] (anche se la sua osservazione è, naturalmente, rivolta ad opposte finalità), il cosmo rappresentato da Stifter è tutto intessuto di valori già dati, visti staticamente. Più esattamente, in Stifter non di un cosmo vivente si può parlare, ma di un *ordo* fin dall'inizio solidificato. Proprio questa prima constatazione ci renderà assai cauti di fronte a ogni affrettata condanna. L'incapacità stifteriana di ri-generare dall'interno le forze animatrici del reale[28], sia pure in una trasfigurazione cosmica, ci apparirà non tanto una debolezza quanto una condizione preliminare della sua opera narrativa.

Soprattutto sarà necessario insistere sul carattere fondamentalmente antiromantico dell'*ordo* stifteriano. Nello

[26] In Italia A. Borsano ha tentato, su diverse tastiere, di affrontare i problemi di tale struttura anche se, ci sembra, senza riproporre il problema pregiudiziale del 'livello di autenticità' della pagina stifteriana (*Adalbert Stifter e le tre redazioni della « Mappe meines Urgroßvaters »*, in « Acme », 19 [1966], pp. 63-107).

[27] E. Staiger, *Adalbert Stifter. « Der Nachsommer »*, in E. S., *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert*, Zürich 1948², p. 195.

[28] Di grande finezza è l'argomentazione di S. Lupi (*Nota su Stifter*, in *Messana, Studi diretti da Michele Catalano*, Messina 1950, pp. 43-70), che riconosce invece a Stifter la capacità di liberare le cose, attraverso l'emozione estetica, dal loro stato di cristallizzazione, cogliendo in esse, come elemento vivo e dinamico, la testimonianza dell'universale eticità.

Stifter maturo, al centro dell'*ordo* non è più quell'Io dei romantici che — arcangelo ribelle, arcangelo precipitato negli abissi o magari demone redento — è pur sempre il protagonista anche delle utopie romantiche animate dal più sfrenato *cupio dissolvi*. Anche quando i romantici affettavano di voler annegare la propria personalità in un cosmo o in un nirvana superiori, in effetti quel cosmo e quel nirvana si rivelavano ben presto frutto di una loro invenzione o re-invenzione. La *Geheimschrift* che essi si affaticavano a decifrare con disperata tenacia, era stata in realtà composta dal loro Io più profondo. Stifter invece recepisce l'*ordo* come un qualcosa di dato dall'esterno, che dall'esterno viene descritto appunto come un oggetto.

È noto che Stifter aveva l'ambizione di offrire al lettore la ricostruzione della genesi 'geologica' del macro- e del microcosmo. L'errore più grave della critica sarebbe però di arrestarsi a constatare il fallimento di tale ambizione, senza preoccuparsi di seguire nelle pieghe delle formulazioni stifteriane il senso nascosto di quella pretesa e senza curarsi di individuare le effettive potenzialità mal celate da quelle formulazioni.

Particolarmente significativo ci sembra in questo senso il finale del II capitolo del *Nachsommer*, che ci 'spiega' il risveglio dell'interesse geologico di Heinrich e ne illustra la voluta portata programmatica:

> « Ich habe schon gesagt, daß ich gerne auf hohe Berge stieg, und von ihnen aus die Gegenden betrachtete. Da stellten sich nun dem geübteren Auge die bildsamen Gestalten der Erde in viel eindringlicheren Merkmalen dar und faßten sich übersichtlicher in großen Teilen zusammen. Da öffnete sich dem Gemüte und der Seele der Reiz des Entstehens dieser Gebilde, ihrer Falten und ihrer Erhebungen, ihres Dahinstreichens und Abweichens von einer Richtung, ihres Zusammenstrebens gegen einen Hauptpunkt und ihrer Zerstreuungen in die Fläche. Es kam ein altes Bild, das ich einmal in einem Buche gelesen und wieder vergessen hatte, in meine Erinnerung. Wenn das Wasser in unendlich kleinen Tröpfchen, die kaum durch ein Vergrößerungsglas ersichtlich sind, aus dem Dunste der Luft sich auf die Tafeln unserer Fenster absetzt, und die Kälte dazu kömmt, die nötig ist, so entsteht die Decke von Fäden, Sternen, Wedeln, Palmen und Blumen, die

wir gefrorene Fenster heißen. Alle diese Dinge stellen sich zu einem Ganzen zusammen, und die Strahlen, die Täler, die Rücken, die Knoten des Eises sind durch ein Vergrößerungsglas angesehen bewunderungswürdig. Eben so stellt sich von sehr hohen Bergen aus gesehen die niedriger liegende Gestaltung der Erde dar. Sie muß aus einem erstarrenden Stoffe entstanden sein, und streckt ihre Fächer und Palmen in großartigem Maßstabe aus. Der Berg selber, auf dem ich stehe, ist der weiße, helle und sehr glänzende Punkt, den wir in der Mitte der zarten Gewebe unserer gefrorenen Fenster sehen. Die Palmenränder der gefrorenen Fenstertafeln werden durch Abbröcklung wegen des Luftzuges oder durch Schmelzung wegen der Wärme lückenhaft und unterbrochen. An den Gebirgszügen geschehen Zerstörungen durch Verwitterung in Folge des Einflußes des Wassers, der Luft, der Wärme und der Kälte. Nur braucht die Zerstörung der Eisnadeln an den Fenstern kürzere Zeit als der Nadeln der Gebirge. Die Betrachtung der unter mir liegenden Erde, der ich oft mehrere Stunden widmete, erhob mein Herz zu höherer Bewegung, und es erschien mir als ein würdiges Bestreben, ja als ein Bestreben, zu dem alle meine bisherigen Bemühungen nur Vorarbeiten gewesen waren, dem Entstehen dieser Erdoberfläche nachzuspüren, und durch Sammlung vieler kleiner Tatsachen an den verschiedensten Stellen sich in das große und erhabene Ganze auszubreiten, das sich unsern Blicken darstellt, wenn wir von Hochpunkt zu Hochpunkt auf unserer Erde reisen, und die endlich alle erfüllt haben, und keine Bildung dem Auge mehr zu untersuchen bleibt als die Weite und die Wölbung des Meeres »[29].

Prendendo alla lettera l'ansia di totalità che traspare sotto il linguaggio scientifico e l'altrettanto evidente ambizione di ricostruire dinamicamente l' « Entstehen dieser Gebilde », non potremmo non contestare allo scrittore il frantumarsi della totalità in tanti particolari irrigiditi e l'appiattirsi della prospettiva geodinamica in puro descrittivismo. Ma un esame meno preconcetto di tutto Stifter e in particolare di questa bellissima pagina ci porta a risultati ben diversi. Il processo di scavo in profondità si realizza, nel brano in esame, come analisi di due fenomeni messi in parallelo, le formazioni di ghiaccio sul vetro

[29] A. Stifter, *Der Nachsommer. Eine Erzählung*, a cura di M. Stefl, Darmstadt 1963, pp. 38-40.

di una finestra e la conformazione orografica della superficie terrestre. Fra i due fenomeni si crea bensì una rete di rapporti, che convogliano però lo sguardo non sul duplice processo genetico ma sulla molteplicità delle forme in cui esso si è cristallizzato. Non è solo la terra a essere « aus einem erstarrenden Stoffe entstanden », anche la prosa di Stifter sorge da un analogo irrigidirsi della geodinamica in topografia. Il fascino dell'arte di Stifter si rivela tutt'altro che ornamentale o banalmente descrittivo, ma al contrario scaturisce dalla raggelata tensione di questo irrigidimento[30]. L'immagine delle «gefrorenen Fenstertafeln» con le loro polimorfe cristallizzazioni potrebbe venir elevata a simbolo di tutta la congelata e rarefatta narrativa di Stifter, al cui sguardo il mondo della natura e degli uomini si rapprende « in eine Decke von Fäden, Sternen, Wedeln, Palmen und Blumen ».

Da un punto di vista estetico a noi può dar fastidio che l'ansia di totalità e di dinamicità, la ricerca di una pienezza umana e cosmica — evidentemente incapaci di reggere la struttura di questa prosa — non scompaiano però senza lasciar traccia ma si depositino, come nella nostra pagina, in un residuo apparentemente inerte di dichiarazioni di principio artisticamente irrisolte perché soltanto enunciate e per di più non prive di un certo tono di filistea edificazione (« Die Betrachtung [...] erhob mein Herz »). Ma proprio questi sedimenti, se da un lato segnano il limite dell'arte e dell'ideologia stifteriane, rappresentano dall'altro la spia del processo da cui sorge l'arte vera di Stifter. Al di fuori di ogni acritica mitizzazione, ma anche di un preconcetto confronto con scrittori forse più grandi ma certo diversi, solo una concreta analisi storica e culturale ci consentirà di trovare quello che Stifter effettivamente può dare nella direzione di questo fragile, virginale processo di acquisizione di un *ordo* irrigidito e calcificato.

[30] Importanti osservazioni sulla « fisionomia di stato » che assume l'essere in Stifter, in M. Pensa, *A proposito di Adalbert Stifter* (in « Studi Germanici », II [1937], n. 2, pp. 195-211 e n. 3, pp. 278-288) anche se nell'insieme l'indagine risulta piuttosto rivolta a sottolineare il carattere tragico della tensione fra essere o non essere (p. 201).

Di fronte a un siffatto mondo artistico e ideologico anche la pretesa che ne emerga una dimensione tragica appare arbitraria: il tragico è escluso *a priori*, soprattutto nella fase centrale ed esteticamente più feconda del *Nachsommer*. Più sottile è l'altra e connessa accusa rivolta a Stifter, che non avrebbe mantenuto la promessa formulata nella *Vorrede* ai *Bunte Steine*, e cioè l'impegno di rappresentare come veramente grande l'apparentemente piccolo, il continuo, lo spontaneo, l'infantile, come contropartita della scoperta che grande non è ciò che si presenta a prima vista come tale, il discontinuo, il catastrofico. Per controbattere tale accusa vorrei riprendere, capovolgendolo, un argomento avanzato da Weiss. Lo studioso austriaco lamenta che i detrattori si dimostrino più stifteriani di Stifter attenendosi troppo strettamente alla lettera della *Vorrede*: in realtà, di là dalla rigida formulazione teorica del *sanftes Gesetz*, la concreta opera narrativa risulterebbe ben più varia e ricca di tensioni dinamiche. Lo stesso rimprovero noi vorremmo sollevarlo per motivi opposti: chi sopravvaluta la *Vorrede*, finisce coll'attribuire a Stifter (o almeno col pretendere da lui) una capacità, sia pur solo germinale, di cogliere il cosmo come tessuto vivente di relazioni dinamiche (per esempio fra piccolo e grande), una capacità che non trova riscontro nella narrativa 'topografica' delle opere migliori [31].

D'altra parte negli studiosi marxisti o comunque 'impegnati' sembra di avvertire una sorta di ritegno ad ammettere la validità di un linguaggio narrativo così evidentemente frutto di una drastica 'riduzione' reazionaria della realtà. A questo punto a noi pare necessario uscire da una considerazione monografica dello scrittore austriaco e accostare il suo 'caso' ad altri di poeti 'riduttivi' o

[31] H. Seidler ha buon gioco a mostrare che la natura in Stifter, specialmente nello Stifter maturo, non è fatta solo di 'piccole cose' (*Die Natur in Stifters Dichtung*, in VASILO, 17 [1968], n. 4, pp. 223-239). Ma il punto secondo noi difficile da dimostrare è che le cose, piccole o grandi, si inseriscano in un cosmo e non in un *ordo*.

'reazionari' che pure nessun critico marxista si sognerebbe di 'stroncare'. Lasciamo pure da parte, per ovvie ragioni di livello, l'esempio più clamoroso, e cioè quello di un poeta 'reazionario' come Dante, il cui poema da un punto di vista sociologico riposa prima di tutto su un partigiano misconoscimento della civiltà mercantile e paleo-capitalistica delle rinnovate compagini comunali. Ma non sarà fuor di luogo ricordare che la critica marxista giustamente non lesina ogni sorta di puntelli storicistici atti a conferire solidità ideologico-estetica a strutture senza dubbio riduttive, come quelle della *Mirra*, delle *Grazie*, della poesia idillica e platonica di Leopardi, fino alla manzoniana creazione di Lucia. Per non dire che un rifiuto aprioristico della *Reduktion* ci indurrebbe a chiudere il discorso sull'arte del Novecento ancor prima di cominciarlo. Sta di fatto che una parte delle opere più alte di ogni letteratura — e non a caso abbiamo preso i nostri esempi al di fuori del mondo tedesco — è frutto di un processo violentissimo di stilizzazione se non addirittura di amputazione della realtà, processo che in determinate situazioni storiche e individuali risultava evidentemente indispensabile per giungere alla creazione di una *Aussage*, magari deformata ma veramente impegnativa.

Bisogna allora supporre che a Stifter si rimproveri non la *Reduktion* in quanto tale, ma la gratuità della sua arte riduttiva e cioè la mancanza di quel mordente storico che, in una qualsiasi forma, è ben presente negli autori ricordati e in tanti altri i cui nomi ci son rimasti nella penna. Se — tornando ad esempi tedeschi — nessuno potrebbe negare il mordente storico alla disperata dispersione nella nudità e fin nella prosaicità cosmica dalla tarda poesia hölderliniana, alla tensione parodistico-archetipica che anima il Goethe postclassico o all'estenuarsi in arabeschi intessuti di coscienti luoghi comuni che distingue il linguaggio dell'ultimo Heine, nel caso di Stifter dovremmo invece constatare la mancanza di un qualunque mordente. Questa constatazione sarebbe poi confermata dal giudizio di gusto: la prosa di Stifter si rinsecchisce nella aridità del catalogo o si sdilinquisce nella sdolcinatezza del

tono edificante e i lettori cadono preda o della semplice noia o di un pudore pieno di imbarazzo di fronte all'esibizione di tanto puerile candore.

Non saremo certo noi a voler misconoscere i pericoli che a ogni pagina insidiano la consistenza del linguaggio di Stifter (ma quale scrittore, anche fra quelli assai più grandi e meno 'rarefatti', non rischia ad ogni passo di cadere nella caricatura manieristica di se stesso?). Pure a noi sembra che un rinnovato contatto coi testi, anche alla luce dei più concreti contributi della *Stifterforschung*, debba portare a riconoscere l'esistenza di un tale mordente almeno per le opere più mature di Stifter, sia come rispecchiamento-deformazione di una specifica situazione storica, sia come capacità di creare un sia pur rarefatto linguaggio narrativo. Nelle pagine precedenti abbiamo tentato una provvisoria individuazione del primo aspetto. Nelle pagine seguenti vorremmo accennare sinteticamente ad alcune essenziali strutture del linguaggio narrativo, rimandando ad altra sede non solo un'analisi più puntuale ma anche l'ulteriore compito di vagliare la validità delle singole opere e di collocarle nella parabola complessiva dello scrittore.

Il mito della spontaneità e la mappa dei valori irrinunciabili

Giunti a questo punto del nostro discorso, possiamo dare per scontato l'elenco di tutto ciò che a Stifter non è lecito chiedere, anche se nei paragrafi precedenti abbiamo limitato, per brevità, la discussione alle possibilità che più direttamente erano state dibattute nella storia della critica. Non chiederemo quindi a Stifter né un'arte cosmico-simbolica né la rappresentazione dialettica dei contraddittorii nodi del reale, ma neanche una riproduzione naturalistica della realtà, la sua deformazione di tipo barocco o espressionista e tanto meno un cosciente gioco decadentistico col mondo ridotto a enigmatico artificio.

Per intendere ciò che Stifter poteva effettivamente dare, a nostro avviso, è necessario individuare la reale

consistenza e la funzione di quel mito che è senza dubbio alla base della sua poetica dell'*ordo* e dell'esaltazione di un mondo statico e calcificato, e cioè del mito della semplicità-spontaneità. A tal fine cominceremo col ricordare la famosa pagina autobiografica scritta da Stifter l'anno prima di morire, in cui è esemplificato con grande pacatezza scientifica e non minore potenza impressionistica ciò che quel mito rappresentava nella coscienza dello scrittore.

> « Weit zurück in dem leeren Nichts ist etwas wie Wonne und Entzücken, das gewaltig fassend, fast vernichtend in mein Wesen drang und dem nichts mehr in meinem künftigen Leben glich. Die Merkmale, die fest gehalten wurden, sind: es war Glanz, es war Gewühl, es war unten. Dies muß sehr früh gewesen sein, denn mir ist, als liege eine hohe, weite Finsterniß des Nichts um das Ding herum.
>
> Dann war etwas Anderes, das sanft und lindernd durch mein Inneres gieng. Das Merkmal ist: Es waren Klänge.
>
> Dann schwamm ich in etwas Fächelndem, ich schwamm hin und wieder, es wurde immer weicher und weicher in mir, dann wurde ich wie trunken, dann war nichts mehr.
>
> Diese drei Inseln liegen wie feen- und sagenhaft in dem Schleiermeere der Vergangenheit, wie Urerinnerungen eines Volkes.
>
> . . . . . .
>
> Diese [della madre] Arme fühlte ich mich einmal tragen. Es waren dunkle Flecken in mir. Die Erinnerung sagte mir später, daß es Wälder gewesen sind, die außerhalb mir waren.
>
> . . . . . .
>
> Hierauf erhob sich die Außenwelt vor mir, da bisher nur Empfindungen wahrgenommen worden waren. Selbst Mam [cioè la madre], Augen, Stimme, Arme waren nur als Empfindung in mir gewesen, sogar auch Wälder, wie ich eben gesagt habe. Merkwürdig ist es, daß in der allerersten Empfindung meines Lebens etwas äußerliches war, und zwar etwas, das meist schwierig und sehr spät in das Vorstellungsvermögen gelangt, etwas Räumliches, ein Unten »[32].

[32] Citato da A. R. Hein, *Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke*, Wien-Bad Bocklet-Zürich 1952², pp. 22-23.

In questa pagina il mito della spontaneità ci si presenta come momento dell'indistinzione fra io e mondo esterno, come sensazione allo stato puro, non ancora elaborata in percezione. Questo *Urzustand* vorrebbe simboleggiare il grembo vivo e misterioso della presenza cosmica. È interessante ricordare che anche un contemporaneo di Stifter, Theodor Storm, si era sforzato di fare dell'io quasi un semplice bacino di raccolta di sensazioni allo stato puro. In Storm la sensibilità ricettiva e impressionistica veniva a costituire una fondamentale categoria del reale, su cui il poeta lirico ricostruiva, in termini di *ethos* familiare, ' naturale ' e borghese, una sua ' difensiva ' sicurezza di fronte alla complessità del mondo moderno. Anche Stifter parte, come si vede, dall'identificazione del grembo indifferenziato delle cose col mondo familiare e naturale. La sua ambizione è però assai più complessa (come è confermato dallo stesso ardimento della rappresentazione), dato che tutto il passo — e insieme tutta la sua opera — è pervaso, sul piano programmatico, da una ben più risentita ansia cosmica.

Sta però di fatto che, ogni volta che Stifter cerca di dare voce spiegata a questo mito, per lui così essenziale, della spontaneità-semplicità, dobbiamo registrare un'immediata caduta nello sdolcinato e nel puerile, nell'artefatto e nello stentato[33]. La verità è che per Stifter, come per tutti i grandi scrittori ' reazionari ', l'uomo non è semplice, ma deve venire artificiosamente ridotto a un grado di semplicità sufficiente per inserirlo — o meglio integrarlo — nelle categorie riduttive di un'utopia rivolta al passato (ché di essa, e non certo di una blochiana utopia della speranza, si deve parlare a proposito di Stifter). Per immobilizzare in una siffatta utopia un mondo storicamente con-

[33] Nelle *Studien* e ancora nei *Bunte Steine*, più volte la natura primordiale rivela un volto che non è delicatamente infantile, ma anzi enigmatico, minaccioso e, soprattutto, muto e sfuggente. Neanche la lettura leziosamente *verniedlichend* di *Bergkristall* imposta per generazioni intere agli innocenti alunni delle scuole, ha potuto cancellare lo sconcertante fascino di quel mondo di ghiaccio e di silenzio.

dannato o comunque prossimo all'esaurimento, per rifiutare ogni ' complicazione ' moderna che potrebbe rimettere in discussione i valori riconosciuti, non basta idealizzare quel determinato momento storico che costituisce il contenuto dell'utopia stessa: la costruzione dell'utopia, per riuscire almeno esteticamente vitale, deve essere fecondata da una più profonda nostalgia per un ' valore ' primordiale còlto nella sua semplicità, anzi nella sua tautologica evidenza.

La strumentalizzazione del mito dell'*Urzustand* ai fini dell'utopia restaurativa del *Nachsommer* ha indotto l'adorniano Glaser a liquidarne come velleitaria e mistificatoria la validità. A noi sembra invece che, una volta accertata l'inaccessibilità per Stifter di un mondo veramente primigenio, si debba però riconoscere che è proprio la presenza sotterranea del mito a dare consistenza e profondità alle strutture statiche della visione stifteriana. La narrativa di Stifter non sarà mai semplice, spontanea, infantile, indifferenziata, ma si realizzerà come *iter* faticoso, minuzioso e, se vogliamo, monotono verso quell'*Urzustand*. La statica arte di Stifter si configura dinamicamente come il tentativo di una riconquista pianificata e metodica di una profondità prospettica che inevitabilmente si appiattisce nel momento stesso in cui viene riconquistata, di un valore (la semplicità e la spontaneità) che si deforma e stravolge nel momento stesso in cui lo scrittore crede di riafferrarlo.

Lo studio di Stifter ci sembra possa raggiungere la piena concretezza solo se rivolto ad accertare, senza acritiche esaltazioni e senza stroncature astiose, le tappe effettive di questo *iter*. Per chiarire il nostro discorso riteniamo opportuno ricordare alcuni dei più centrali nuclei ideologici dell'utopia del *Nachsommer* — la natura, le attività artigianali, la casa, l'arte e l'educazione — per mostrare quale effettiva funzione essi vengano ad assumere in questo *iter* che, attraverso l'utopia, porta Stifter dal mito alla narrazione.

Cominceremo con l'accennare alla natura che, sotto la guida sapientissima di Risach, si realizza come coltivazione. Essa offre rifugio all'uomo non già, come ci si aspet-

terebbe, in quanto oscuro grembo di irriflessa vegetalità, ma proprio in quanto frutto di un riflesso processo selettivo, come continua vittoria del *telos* e della *techne* sulla *genesis* e sulla *physis*. Abbiamo già accennato alla funzione degli uccelli canori nel mondo dell'Asperhof, ma non meno significativo è il valore culto e raffinatissimo che è attribuito al roseto e al cactus. La spontaneità naturale viene asservita al perfezionismo strumentalizzante di Risach, ma d'altra parte la natura così ' trattata ' viene a costituire, col suo immutabile e pur sempre mutevole ritmo, il *plafond* ideale per la realizzazione di un'umanità così statica e così spersonalizzata.

Analogamente la polemica contro la moderna divisione del lavoro porta Stifter a rivalutare l'economia medievale basata sulla tendenza a identificare il produttore e il consumatore: di fatto però l'antico ideale dell'artigianato si risolve in qualcosa di così squisitamente alessandrino e moderno come il collezionismo. L'aspirazione a fare della casa uno *Heim* ideale porta Risach a trasformare il proprio *habitat* in un museo nazionale, in cui ci si può aggirare solo dopo aver indossato apposite scarpe di feltro. Nell'un caso e nell'altro il tentativo di ricostituire un legame vegetale acquista la ben diversa — e polemica — funzione di fornire un *plafond* di confortevole autosufficienza ai raffinatissimi Robinson aristocratico-borghesi.

La ricerca di un'arte ingenua (classica o popolare) si concreta nel gusto senile del restauro e in forme di innegabile neo-classicismo e neo-goticismo. Come giustamente osserva Walther Killy [34], questo gusto epigonale prelude involontariamente alla moderna fiducia commerciale che uno sforzo puramente morfologico sia sufficiente a rendere riproducibile *ad infinitum* lo spirito dell'arte ' ingenua '.

[34] W. Killy, *Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts*, München 1963, pp. 94-96. Il capitolo di Killy sul *Nachsommer* (pp. 83-103), pur nei suoi limiti di brillante *essai*, costituisce quasi un *unicum* nella critica accademica occidentale per la sua disponibilità a misurare la *Reduktion* stifteriana anche sul metro di una complessa realtà che da quella riduzione rimane in buona parte sacrificata.

Ma, aggiungiamo noi, proprio attraverso il gusto del restauro e del *pastiche* pseudo-originale trova soddisfazione il bisogno di impadronirsi, almeno sotto forma di inventario e di abilità tecnica, delle spoglie di un mondo ingenuo (e cioè semplice e spontaneo) di cui il cólto mondo dell'Asperhof non può fare a meno: e la contraddizione fra l'impossibilità di rinunciare a quel mondo e l'incapacità di farlo davvero risuscitare non costituisce un'inconseguenza artistica del romanzo, ma il necessario affiorare in forme rappresentative di una fondamentale contraddizione ideologica.

Il più interessante nucleo di irradiazione, perché è il più centrale, è quello che riguarda l'educazione. Il principio cui si deve ispirare l'opera educativa è quello della spontanea maturazione dello *Zögling*. Sarebbe particolarmente interessante seguire le contraddittorie e stilizzatissime realizzazioni di tale principio negli ' educatori ' delle ultime novelle stifteriane, il bizzarro cugino Walchon di *Der Kuß von Sentze* (1866) e, per antifrasi, i malaccorti tessitori dei destini altrui che danno una nota di cerimoniosa e ritmicamente scandita caricatura a *Der fromme Spruch* (1867). In questa sede ci fermeremo al caso, che Stifter ci presenta come esemplare, della pedagogia familiare e sociale di Risach [35]. Ogni volta che Heinrich raggiunge un gradino più alto nel processo di maturazione della sua personalità, si accorge retrospettivamente che

[35] Un segno solo apparentemente casuale del carattere deformante dell'utopia stifteriana è dato dalla frequenza con cui il centralissimo valore dell'unità familiare si incarna in famiglie più o meno lontane dalla normalità media. Ancor più notevole è la circostanza che nelle novelle anteriori al *Nachsommer* (per es. *Die drei Schmiede ihres Schicksals* e *Katzensilber*) e poi ancora nelle novelle più tarde (*Zwei Witwen, Der Waldbrunnen, Der fromme Spruch*) questa anormalità venga avvertita come una *Gefährdung*, mentre proprio nel *Nachsommer* l'anomalia del rapporto fra Risach e Mathilde, pur derivando da un'antica *hybris*, si è trasformata ora nel simbolo di una più alta idealità di vita familiare. La nuova generazione rappresentata da Heinrich e Natalie potrà realizzare una unione piena e normale (anche se fortemente stilizzata): ma il più alto fascino poetico e il valore paradigmatico maggiore sono chiaramente concentrati sulla coppia degli *Entsagenden*.

Risach aveva coscientemente atteso che fosse lui a maturare spontaneamente senza imporgli, dall'alto della propria maggiore esperienza, nuovi punti di vista o nuovi interessi, anche se di per sé più fruttuosi. I contadini di Risach e in genere i suoi collaboratori, nonché i proprietari delle tenute vicine, non vengono costretti a seguire le tecniche e le mete pur tanto più avanzate di Risach, ma vi vengono insensibilmente portati quasi per 'contatto', nei limiti in cui si rivelano maturi per tale salto qualitativo [36]. Anche troppo facile è rendersi conto delle paradossali conseguenze di tale sedicente rispetto. Intanto il principio della *Schonung* dà luogo a un esasperante e formalistico culto del cerimoniale e dell'etichetta, che congelano quei rapporti umani la cui spontaneità dovrebbero preservare. E — conseguenza anche più interessante — le rare volte che un contenuto umano affettivo riesce a farsi comunque strada, ciò è possibile, in questa rarefatta atmosfera di stilizzazione, solo come nobile raccolta di edificanti 'parole alate', recitate, o meglio 'cantate' un'ottava più su, come nel 'duetto d'amore' fra Natalie e Heinrich. La paziente attesa della spontanea maturazione si rivela sottilmente (e non sempre tanto sottilmente) insincera: essa può infatti sboccare solo nell'inserimento, spontaneo soltanto perché preparato di lunga mano, del 'maturando' in binari rigidamente prefissati. Il sigillo di una autentica maturazione effettivamente spontanea dovrebbe essere dato dalla possibilità di una vera scelta e dalla profondità della formazione del carattere. In realtà, possibilità di scelta non ve ne sono: nel *Nachsommer* non è concepibile una concreta alternativa all'accettazione della stilizzatissima normalità di quel mondo; chi si ponesse al di fuori delle sue coordinate cadrebbe automaticamente nel vuoto

[36] Tipico dell'utopismo irenistico anche dell'ultimo Stifter è il caso di *Der fromme Spruch*. L'abolizione del rapporto feudale fra contadino e signore viene accettata, ma quel rapporto non viene sostituito da una nuova realistica contrapposizione di interessi, sì piuttosto sublimato (e con ciò stesso idealmente restaurato) in una libera accettazione dello *status quo*, basata non più sulla legge ma sul reciproco amore e rispetto.

asociale e si ridurrebbe al livello di un *Sonderling* (solo nelle novelle più tarde l'irrigidimento andrà ancora oltre e anche i personaggi che accetteranno l'integrazione non si sottrarranno del tutto al pericolo di trasformarsi in *Sonderlinge*: e sarà una nuova fase di involontaria autocritica, ricca di un'ancor più rarefatta potenzialità poetica, finora non adeguatamente studiata). Né, d'altro canto, il lettore è posto in grado di entrare veramente in contatto con i frutti concreti di quella supposta *Bildung* spontanea. Anche gli esaltatori incondizionati di Stifter riconoscono che Heinrich, la cavia più illustre di questa austriacissima pedagogia del *laissez faire*, rimane in tutto il romanzo poco più di un'ombra, priva di una profonda dialettica umana. Naturalmente non si tratta di un difetto (come non era certo un difetto la relativa inconsistenza, come concretezza umana, di Wilhelm Meister e dei suoi rapporti pedagogici con la Torre). Il *Nachsommer* non è un romanzo ma, come questa volta ha visto benissimo Staiger [37], una sorta di platonica *Politeia* e la consistenza del personaggio e del suo processo formativo non d e v e andare oltre i limiti di un allegorico *exemplum*.

Naturalmente possiamo ben comprendere (anche se non giustificare come giudizio storiografico) che questa pedagogia del pugno di ferro sotto il guanto di velluto susciti il fastidio di Glaser di fronte all'adesione — tanto più sconcertante proprio perché a suo modo spontanea — di Heinrich e Natalie al mondo dell'autorità, della convenzione, dell'etichetta [38]. Ma Glaser denuncia l'ingenuità della sua posizione quando arriva a presentarci come una scoperta l'affermazione che nell'amore dei due eletti giovani l'elemento erotico risulta represso. Che è un portare vasi a Samo: è evidente infatti che la mitizzata spontaneità del sentimento e la libertà dell'educazione sono concepibili nel *Nachsommer* solo come frutto di una preventiva purificazione e 'preparazione' dell'individuo. Solo in queste forme la dialettica fra spontaneità e integrazione nel cam-

[37] E. Staiger, *Adalbert Stifter. Der Nachsommer*, cit., p. 190.
[38] Cfr. il capitolo *Die Liebe* nell'*op. cit.* di Glaser, pp. 23-51.

po dell'amore e dell'educazione può svilupparsi senza pericoli e anzi divenire il momento centrale di quell'inventario di valori già dati e irrinunciabili cui Stifter affida il cómpito di rendere abitabile il suo mondo.

Ché questo è in sostanza l'arte dello Stifter più autentico, soprattutto nel *Nachsommer*: un accurato, se si vuole un pedantesco rilevamento topografico dei valori che costituiscono il mondo della staticità [39]. La struttura narrativa del *Nachsommer* trova il suo principio animatore nell'*horror vacui* [40], nel timore che il tralasciare anche il più insignificante di quegli elementi possa compromettere la totalità della 'collezione' (nonché il senso di riconquistata sicurezza del collezionista) e che nella compagine del reale solidificato si possa creare uno squarcio — dietro il quale si spalancherebbe il vuoto.

Che il reale si frantumi in una serie ripetuta *ad infinitum* di singoli 'rilevamenti' può sembrare paradossale a chi conosca la repulsione di Stifter nei confronti delle tendenze analitiche del mondo e dell'arte contemporanei, ma apparirà viceversa naturale a chi tenga presente la vera molla dell'arte stifteriana. Anche l'ambizione di classicità che Stifter fece valere proprio a proposito del *Nachsommer* contrasta con tali constatazioni solo se presa alla lettera. Stifter certo presenta se stesso come erede di Goethe [41], se non per il genio creativo, almeno come conge-

[39] Acute considerazioni sulle origini storiche e soprattutto sulla problematicità strutturale dello stile ontologico di Stifter propone J. P. Stern in un recente saggio cui poco nuoce, a nostro avviso, anche il linguaggio esistenzialistico (*Adalbert Stifters ontologischer Stil*, in ASSIG, pp. 103-120).

[40] Questa struttura dell'opera di Stifter spiega anche la difficoltà — paradossale nel caso di un così strenuo cultore della forma — di isolare una pagina citabile che si stacchi dal flusso uniforme e leggermente ipnotico del contesto per prestarsi a un'analisi antologica.

[41] « Haben ja Goethes größte Werke (die ersten kleineren nicht) Deutschland kalt gelassen; es ist natürlich: was höher ist als die Welt, wird von ihr geschmäht, es bleibt aber doch und siegt, wie Goethe überall gesiegt hat. Mein Werk ist weit entfernt von einem Goetheschen, von der Großartigkeit des Inhaltes und der schönen

nialità di aspirazioni. E, certo, l'immagine di Goethe che traspare dai suoi accenni è quella del saggio, dell'olimpico, del classico. Ma le effettive preferenze che noi possiamo dedurre dalla narrativa di Stifter andavano piuttosto alle *Wahlverwandtschaften* (o meglio a certe tendenze morfologiche che dal romanzo goethiano si possono ricavare), ai *Wanderjahre* e alla *Novelle* [42] e cioè a un Goethe post-classico, la cui opera sembra obbedire a una legge di esteriorizzazione e di allegorizzazione. Ciò che Stifter intende per classicità è non tanto epigonalismo (anche se tratti epigonali non sono in lui rarissimi), quanto piuttosto misura selettiva di una stilizzazione che, per trasfigurare la

klaren Fassung: aber mit Goethescher Liebe zur Kunst ist es geschrieben, mit inniger Hingabe an stille, reine Schönheit ist es empfangen und gedacht worden. Das sind Dinge, welche der heutigen Dichtkunst fast abhanden kommen, und nur mehr in alten Meistern zu finden sind. Heute wird wilde Lust gezeichnet, die die Welt bewegt, oder Leidenschaften und Erregungen. Das halten sie für Kraft, was nur klägliche Schwäche ist. Das Sittengesetz allein ist in seiner Anwendung Kraft(darum, weil es in Shakespeares Stücken über den Leidenschaften thront, sind sie groß, nicht weil Leidenschaften darin sind), gelassene Pflichterfüllung, genaue Gewissenhaftigkeit und ein Blick in das Leben über Kriege, Staatsverhandlungen und Zeitverprassungen hinaus ist Kraft; darum sind ihrer so wenige, die auf dem festen Boden der Pflicht und der höhern Lebensanschauung stehen, und so viele, die Leidenschaften haben, besonders, die zornmütig sind. » (lettera a Heckenast dell'11 febbraio 1858). Per una ricchissima raccolta di passi stifteriani relativi al suo rapporto con Goethe rimandiamo al capitolo *Aus Goethes Verwandtschaft* nella monografia *Adalbert Stifter. Weltbild und Dichtung* di J. Müller, Halle 1956. Purtroppo la visione astratta della 'totalità', che è alla base dei numerosi studi stifteriani di Müller, ma che altrove risulta in qualche modo infrenata da considerazioni di ordine sociologico, stilistico o strutturale, in questo capitolo porta il critico ad attribuire a Stifter caratteristiche 'goethiane' piuttosto convenzionali. Molto più sfumata la posizione di Lange (*art. cit.*, p. 43 s.), di Killy (*op. cit.*, pp. 86 e 98) e di Martini (*op. cit.*, p. 523). Lukács (*op. cit.*, p. 303) e Glaser (*op. cit.*, p. 18) non vanno oltre la polemica negativa contro le deformazioni irrazionalistiche.

[42] Sulle affinità fra la *Novelle* goethiana e il *Nachsommer*, notate per la prima volta da Nietzsche, cfr. il saggio di V. Lange cit. a nota 4, pp. 43-44, l'articolo di Requadt cit. a nota 19, pp. 166-167 e i nostri *Studi di letteratura tedesca dell'Ottocento*, Roma 1965, p. 118.

realtà, finisce con l'irrigidirla [43] in museale compostezza allegorica.

Allegorica, infatti, e non simbolica, è l'arte di Stifter. Per arrivare al simbolo manca a Stifter lo spazio atmosferico che dia respiro alle singole figurazioni, manca l'elasticità di una resa del reale veramente polisensa. Da tale punto di vista siamo d'accordo con Magris, anche se, alla luce di ciò che si è detto finora, questa non ci sembra una debolezza ma piuttosto la caratteristica dello stile stifteriano. I suoi sono crittogrammi. A ogni segno corrisponde in maniera univoca un frammento di realtà. Ogni valore si inserisce nella trama dei *Bezüge* a un posto predeterminato e allo scrittore non spetta altro compito che individuare e descrivere la sua collocazione. Non vogliamo con ciò negare l'aura fiabesca ed enigmatica che secondo Staiger [44] promana dal *Ding* stifteriano, dal cosmo ridotto a *ordo*, pur nella compagine oggettiva e quasi scientifica dello stile. Ma, a nostro avviso, si tratta appunto della luce fredda e incolore, vagamente funerea, che dà a volte un che di enigmatico e di fiabesco e, se si vuole, di miracoloso alle vetrine di un museo.

Prospettive di lavoro

Ci sarà concesso anticipare l'obbiezione che più facilmente potrebbe venir avanzata alla nostra esposizione. Essa può infatti apparire non meno statica dell'opera di Stifter, concentrata com'è quasi esclusivamente sul *Nachsommer*. Dell'arbitrio che certamente è connesso con tale limitazione ci ripromettiamo di fare onorevole ammenda in altra sede, in una ricostruzione dell'intera parabola stifteriana che dia adeguato rilievo alle strutture figurative del linguaggio poetico.

Qui però vorremmo segnalare i due motivi che ci hanno spinti a tale innegabile arbitrio. Prima di tutto volevamo

[43] Cfr. Martini, *op. cit.*, pp. 523 e 531.

[44] E. Staiger, *Reiz und Maß. Das Beispiel Stifters*, in ASSIG, pp. 7-22, qui pp. 14-15.

dichiarare *apertis verbis*, già attraverso questa scelta, il nostro conservatorismo di gusto: lo Stifter più alto per noi è quello ' classico ' del *Nachsommer* — se si prescinde, forse, da alcune arditissime cose tarde. In secondo luogo a noi premeva concentrarci proprio sull'opera più ' aproblematica ' di Stifter, quella in cui con maggiore immediatezza e, se si vuole, arroganza, lo scrittore arriva a metterci in contatto con l'astrattezza dell'*ordo* costituito nelle sue autonome categorie. Qui, a differenza che in altre opere, non ci sono catastrofi, tentazioni, pericoli, che ricordino la presenza del male e di una dimensione tragica [45], qui non è nemmeno accennato alcun riattacco dialettico, neanche soltanto negativo, alla contraddittorietà del reale che permetta al critico diffidente di procedere almeno a un'assoluzione per insufficienza di prove. Lo Stifter del *Nachsommer* o lo si assolve o lo si condanna, senza mezzi termini: è ciò è, infatti, quello che accade in genere nella storia della critica. E per questo motivo era proprio sul *Nachsommer* che bisognava concentrare l'indagine per verificare se esiste un punto archimedico su cui far leva per sollevare l'intera opera di Stifter. Se una positiva interpretazione storico-estetica è possibile per il *Nachsommer*, tanto più lo sarà per le *Studien* e i *Bunte Steine*. *Witiko*, non v'è dubbio, rimane in questa prospettiva ancora un caso a parte, su cui ci ripromettiamo di tornare.

Vorremmo però, concludendo, accennare almeno a un elemento che la limitazione della visuale ci ha costretto

[45] Col che non si vuole negare la funzione del dramma giovanile di Risach e Mathilde, ché anzi noi ci schieriamo fra i critici che giudicano la prospettiva più profonda del *Nachsommer* determinata dagli esponenti della vecchia generazione e non dai giovani (e del resto questa è l'interpretazione prospettata dallo stesso autore a Louise von Eichendorff nella lettera del 17 luglio 1858). Come si è già accennato, Heinrich e Natalie risultano ideologicamente ed esteticamente più poveri perché si limitano ad ereditare (o comunque ad ' apprendere ') un'arte dell'equilibrio che a Risach e Mathilde era costata la possibilità di vivere una piena estate. Sta però di fatto che il tono da grande aria operistica in cui sfocia il racconto di Risach (Lange, *art. cit.*, p. 66) ha la funzione « einer neutralisierenden theatralischen Gestik » in cui il dramma, come minaccia di catastrofe, è ormai superato.

a trascurare in questa sede. Solo un'articolata considerazione dell'intera parabola di Stifter consentirebbe infatti di collocare lo scrittore nell'evoluzione della letteratura contemporanea, con particolare riguardo per quello che altrove abbiamo chiamato il ' realismo difensivo '[46].

La personalissima posizione di Stifter all'interno di tale poetica può venir messa adeguatamente in luce solo partendo dalle iniziali fasi romantiche del narratore boemo. Se la primitiva ispirazione di Stifter sembra trovare la sua chiave più congeniale nella scelta dell'attardato modello jeanpauliano, ciò risponde a una precisa esigenza di poetica. In questo Stifter prevale ancora la coscienza, sofferta e giocata insieme, di essere un *Sonderling*, un individuo che si trova esposto inerme all'anarchia del sentimento perché rifiuta di integrarsi nella scala dei valori fissati dalla società contemporanea[47]. E non a caso proprio nelle prime novelle di Stifter la presenza jeanpauliana si manifesta con relativa frequenza anche nella direzione di una poesia ' cosmica ', che è frutto di quel rifiuto e del connesso *Ausgesetztsein* esistenziale. E non a caso tali motivi si ridurranno, nell'opera matura, a tracce sempre più rade.

Come negli altri scrittori del ' realismo difensivo ', anche in Stifter la svolta avverrà come scoperta che la via romantica del soggettivismo non è conclusiva. Proprio per salvare i ' valori ' della soggettività apparirà necessario riscoprirli prima nelle cose e accettare l'integrazione nella realtà come premessa di ogni restaurazione. Anche per Stifter questa scoperta comporterà un interno lavorio di stilizzazione della realtà e nello stesso tempo una graduale modificazione del contenuto stesso di quei valori[48]. Ciò che

[46] Cfr. Th. Storm, *Liriche*, introduzione a cura di L. Zagari, testo e versione a cura di C. Piacentini, Roma 1969, pp. XIV-XV e XXIII-XXXI.

[47] Un interessante tentativo, non privo peraltro di forzature, di avvicinare Stifter (soprattutto l'autore delle *Studien*) alla problematica quarantottesca di uno *humor* esistenziale in W. Höllerer, *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, Stuttgart 1958, pp. 357-377, 473-479.

[48] Le differenze di prospettiva ideologica si rivelano spesso in

dell'opera stifteriana fa un *unicum* nella contemporanea letteratura di lingua tedesca è il rigore con cui egli accettò in tutte le sue conseguenze questa nuova via, arrivando a cristallizzare le cose, divenute nella sua visione portatrici di quei valori irrinunciabili.

LUCIANO ZAGARI

Stifter attraverso modifiche apparentemente limitate allo stile e all'atteggiamento psicologico. Un esempio caratteristico si può ricavare dal confronto fra il mondo dell'Asperhof, quale si realizza con ieratica oggettività descrittiva nel *Nachsommer*, e il sognato « Tuskulum » delle giovanili *Feldblumen* (nel capitolo *Wiesenbocksbart*). Le due utopie, a distanza di quasi vent'anni, sembrano coincidere in quasi ogni particolare: il culto della bellezza, dell'arte e della scienza basato sull'indispensabile presenza (scherzosamente sottolineata nelle *Feldblumen*) di abbondanti « Weltgüter », il bando imposto alle passioni, la fiducia di poter realizzare per questa via un giuseppino « Reich der Vernunft auf Erden », l'ideale pedagogico: « In diesem Tuskulum nun wird gelebt und eine Schönheitswelt gebaut. Der Himmel segnete die Ansiedlung mit Weltgütern (sonst hätten sie die Landhäuser gar nicht erbauen können), und keiner der Männer ist an ein sogenanntes Geschäft gebunden, das ihm die allerschönsten Lebensjahre wegfrißt und das Herz ertötet, sondern jeder weiht seine Tätigkeit nur dem Allerschönsten, und sucht, so viel an ihm ist, das Reich der Vernunft auf Erden zu gründen. Wissenschaft und Kunst werden gepflegt, und jede rohe Leidenschaft, die sich äußert, hat Verbannung aus dem Tuskulum zur Folge. Kurz, ein wahres Götterleben beginnt in dieser großartigen Natur unter lauter großen sanften Menschen. Auch für ihre etwa kommenden Kinder ist mir nicht bange; sie werden schon recht erzogen werden ». A parte l'abissale differenza di livello artistico, c'è da notare che in *Feldblumen* si tratta ancora di un « närrischer Gedanke » di tipo romantico-autoironico (cfr. H. Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, Amsterdam 1943, München 1963², p. 164), la cui realizzazione è possibile solo nella sommarietà convenzionale di un superficiale *happy end*. Viceversa, proprio perché in sostanza si è ancora al livello di una possibilità scherzosamente fantastica, questo « Tuskulum » balena attraverso le parole di Albrecht con l'indistinzione ma anche con la disordinata libertà del sogno. Il romanzo comincia, si può dire, dove *Feldblumen* finisce, il suo argomento è la descrizione platonico-realistica del giovanile « Tuskulum » che appunto perciò si presenta ora però con l'inesorabile rigore di una costruzione definitiva. Gli ospiti dell'Asperhof non comprenderebbero più l'esigenza di Albrecht che gli interventi dell'uomo sul mondo della natura avvengano « äußerst vorsichtig, daß ja nichts verkleinlicht werde ».

DIBATTITI E DISCUSSIONI

THE LIFE TO COME AND OTHER STORIES DI E. M. FORSTER: NUOVA SVOLTA O INVOLUZIONE?

Questo volume di racconti postumi di E.M. Forster (*The Life to come and Other Stories*, London, E. Arnold, 1972, XXI + 240 pp.) promette — secondo le affermazioni del suo curatore — di essere il primo di una collana di venti volumi che comprenderanno tutti gli scritti di Forster, inclusi quelli mai pubblicati finora o apparsi in giornali e riviste. La Abinger Edition (questo il nome che è stato dato alla raccolta dal villaggio del Surrey particolarmente caro a Forster che gli ispirò il titolo di *Abinger Harvest*, un insieme di saggi, articoli di critica letteraria e non, pubblicati nel 1936) vuole essere, dunque, una occasione per la critica di esprimersi sul Forster inedito.

Già nel 1971 era apparsa un'altra sua opera postuma, *Maurice*, un romanzo che ha molti punti in comune con i racconti che qui presentiamo. Si tratta di 14 « short stories » non incluse nelle due precedenti raccolte, *The Celestial Omnibus* (1911) e *The Eternal Moment* (1928), in seguito pubblicate in edizione Pelican come *Collected Short Stories* (1947).

The Life to come and Other Stories sono racconti completi, anche se nella maggior parte dei casi — come ci informa il curatore — sono stati ricostruiti da manoscritti disordinati e indecifrabili, o da dattiloscritti ancor più ambigui e imprecisi. I problemi di testo sono affrontati in cinque pagine di note assai accurate ma scarsamente interessanti. Nell'introduzione — di Oliver Stallybrass — apprendiamo che le date di composizione coprono un periodo assai vasto della vita di Forster, fra il 1903 e il 1958,

all'interno del quale sono individuabili due gruppi di racconti. Al primo — che corrisponde agli anni fra il 1903 e il 1906 — appartengono i primi cinque racconti; al secondo, 1922-1958, appartengono gli altri nove. Questa precisazione cronologica diventa interessante quando si guarda al loro contenuto che è infatti molto diverso fra il primo e il secondo periodo [1].

Al primo gruppo appartengono racconti abbastanza diseguali fra loro per tema e per tono. Accanto a una sorta di « ghost story », « The Purple Envelope », che ricorda assai da vicino certi racconti di E. A. Poe e rappresenta una eccezione nella produzione forsteriana — tanto è vero che l'autore stesso scriveva in una lettera del I gennaio 1905: « ...I somehow think I am too refined to write a ghost story » —, accanto a questo esperimento nuovo e interessante che sembra assai ben riuscito nella sua carica di sensazionalismo e suspense, abbiamo un racconto assolutamente insignificante, « The Helping Hand », una specie di « scherzo » leggero e futile, ed un altro alquanto indefinibile, « The Rock », in cui si uniscono il misterioso e l'irrazionale in una vicenda che lascia sconcertato il lettore non avvezzo alla « voce » forsteriana. Frasi come questa che riportiamo possono dare un'idea del tono del racconto:

> « You see, there are no such things as purely practical questions. Every question springs out of the infinite and until you acknowledge that you will never answer it... » (p. 63)... This conversation taught me that some of us meet reality on this side of the grave. I do not envy them... Our lower nature has its dreams. Mine is of a certain farm, windy but fruitful, halfway between the deserter moorland and the uninhabitable sea. (p. 64)

Più interessanti sono « Ansell » e « Albergo Empedocle », che presentano elementi in comune sia con i primi romanzi di Forster che con i racconti delle *Collected Short Stories*, quali l'antitesi natura-civiltà, la presenza del mito classico e del soprannaturale.

[1] I racconti delle *Collected Short Stories* erano stati tutti composti prima della I guerra mondiale.

Sono questi i temi, infatti, che ci permettono di inquadrare questi primi racconti nella produzione forsteriana e soprattutto nella sua narrativa.

« Ansell » drammatizza il conflitto fra natura e progresso, qui inteso come sterile cultura scolastica, e perciò negativa, (rappresentata dal giovane studente di Cambridge che deve preparare una tesi sull'uso dell'ottativo in greco), destinata a soccombere di fronte alla semplicità della sana vita rurale personificata da Ansell, il « garden and stable boy » della casa di campagna del narratore, Forster stesso (in *Marianne Thornton* apprendiamo che si chiamava Ansell il ragazzo che lavorava presso la dimora dei suoi antenati — proprietari terrieri — e che il giovane Forster era suo amico). La descrizione del sano e istintivo campagnolo è decisamente lawrenciana nella sua mistica del buon selvaggio tutto muscoli e genuinità:

> A large-boned person got up from the front seat, and as he turned to pull out the pin and drag the seat forward I saw that it was Ansell. I hesitated a moment as to what would be the proper thing to do, and then held out my hand, which he grasped in a vice and swung from side to side like a scythe. That long handshake is a wonderful thing; it may merely mean shyness, but it can also denote reproach, forgiveness or intense affection. (p. 1)

Personaggi come Ansell sono comuni nella narrativa forsteriana, da George in *A Room with a View*, a Gino in *Where Angels fear to tread*, a Stephen in *The Longest Journey*, ad Aziz in *Passage to India*; ma sono frequenti anche in questi racconti: il selvaggio e pagano Vithobai in « The Life to come », il giovane indiano Cocoanut in « The Other Boat », il lattaio del villaggio in « Arthur Snatchfold », il giovane contadino in « Dr Woolacott », il goto Euric in « The Torque » sono variazioni dello stesso prototipo: l'uomo tutto natura, istintivo, vicino alla terra, e *perciò* positivo.

La predilezione per questo tema fa rientrare Forster in un filone assai fertile — e assai sfruttato — della cultura inglese, quello della « organic community » leavisiana, di nostalgia per una civiltà pre-industriale, di cui la bella

casa di campagna di *Howards End* è un simbolo (che ricompare, ma questa volta come ricordo di una casa reale legato alla fanciullezza di Forster, in *Marianne Thornton*).

È il filone dell'antiscientismo in cui si possono far rientrare scrittori del tardo '800 come Hardy e Butler e del nostro secolo come Lawrence ed Orwell; in Forster lo si trova esplicitamente affermato in frasi come questa:

> We cannot reach social and political stability for the reason that we continue to make scientific discoveries and to apply them, and thus to destroy the arrangements which were based in more elementary discoveries. (« Art for Art's Sake », in *Two Cheers for Democracy*, London, E. Arnold, 1951, p. 100).

È molto interessante, a questo proposito, quanto scrive Norman Kelvin sulla sfiducia di Forster nei confronti del progresso e di una reale trasformazione della società:

> Humane, but also rational and skeptical, he colors his short stories with a suggestion that only for the naive is the future a real country. The alternative to social injustice or constriction is not revolution, or even a prophetic vision. It is an escape into the woods that have been deserted by conventional middle-class Englishmen. (*E.M. Forster*, Southern Illinois University Press, 1967, p. 21).

È diventato ormai un luogo comune della critica rintracciare nei suoi romanzi i termini di questo dualismo fra natura (identificata di volta in volta con l'Italia, l'India, l'ambiente rurale, con i personaggi genuini, semplici e passionali) e la civiltà, intesa come allontanamento dai valori positivi del passato, (identificata con l'Inghilterra puritana, ipocrita e conformista, col mondo dei businessmen che non hanno tempo né sensibilità per apprezzare l'arte e la cultura, gli ufficiali anglo-indiani che non sanno capire la bellezza dell'India e dei suoi indigeni).

La Grecia classica con i suoi miti pagani è uno dei termini di questo conflitto — un termine positivo, naturalmente — che sta a significare il trionfo della fantasia e della bellezza sull'ascetismo e l'arido buon senso. Anche

in questi racconti postumi il paganesimo è presente nella figura di Harold (« Albergo Empedocle »), un giovane « fairly rich, fairly healthy, very much in love, very fond of life » (p. 11), senza troppi problemi, che, venuto a contatto con le antichità greche durante un viaggio in Sicilia, e dopo essersi addormentato sulla pietra di una colonna dorica, si risveglia come rinato, convinto di essere già vissuto nell'antica Grecia ed è perciò condannato al manicomio dal mondo « civile ».

L'uso che Forster fa del mito classico ci rimanda al suo lungo saggio di teoria estetica, *Aspects of the Novel* (1927), dove ne parla diffusamente come ingrediente essenziale della ' fantasy ' (sarà utile ricordare che nella introduzione alle *Collected Short Stories* Forster presenta i racconti come « these fantasies »):

> Let us now distinguish between fantasy and prophecy. They are alike in having gods, but unlike in the gods they have. There is in both the sense of mythology which differentiates them from other aspects of our subject. An invocation is again possible, therefore in behalf of fantasy let us now invoke all beings who inhabit the lower air, the shallow water and the smaller hills, all Fauns and Dryads and slips of memory, all verbal coincidences, Pans and puns, all that is mediaeval this side of the grave. When we come to prophecy we shall utter no invocation, but it will have been to whatever trascends our abilities, even when it is human passion that trascends them, to the deities of India, Greece, Scandinavia and Judaea, to all that is mediaeval beyond the grave and to Lucifer son of the morning. (*Aspect of the Novel*, London, E. Arnold, 1927, p. 103).

Abbiamo riportato per intero questa lunga citazione perché è utile applicare queste categorie di ' fantasia ' e ' profezia ' alla produzione forsteriana per meglio interpretarla. Mentre alla seconda categoria mi sembra che si possa far appartenere soltanto *A Passage to India* (dove una loro parte fondamentale hanno, ad es., le « deities of India »), nella prima rientrano tutti i racconti e i primi quattro romanzi. In questi, infatti, si fa un ampio uso di quelle figure mitologiche e di altri elementi pagani cui Forster allude in *Aspects*; basti pensare agli esempi di coincidenza più

vistosi come il dio Pan in « A Story of a Panic », la fanciulla trasformata in Driade in « Other Kingdom », il curato di campagna che diventa amico di un fauno in « The Curate's Friend », il giovane stregato da una sirena in « The Story of a Siren », per non parlare del più complesso valore simbolico che assumono il Demetrio di Cnido in *The Longest Journey*, o la scena cruciale in *A Room with a View* del viaggio in carrozza — una carrozza guidata dagli dei:

> It was Phaeton who drove them to Fiesole that memorable day... he was Phaeton in Tuscany driving a cab. And it was Persephone whom he asked leave to pick up on the way... (*A Room with a View*, Harmondsworth, Penguin, 1961, p. 65).

L'uso che Foster fa della mitologia è stato considerato « academic and arch » da Lionel Trilling, mentre J. B. Beer trova che egli sa bene adattare il mito, ad es., di Pan all'epoca sua per satireggiare quegli aspetti, convenzioni e ipocrisie contro cui egli sempre si scaglia. Ma non sono soltanto i miti greci gli elementi di cui si compone la ' fantasy ', come chiarisce Forster in *Aspects*:

> It implies the supernatural, but need not express it. Often it does express it, and were that type of classification helpful, we could make a list of the devices which writers of a fantastic turn have used — such as the introduction of a god, ghost, angel, monkey, monster, midget, witch into ordinary life; or the introduction of ordinary men into no man's land, the future, the past, the interior of the earth, the fourth dimension; or divings into and dividings of personality; or finally the device of parody or adaptation. (*Aspects of the Novel*, ed. cit., pp. 105-6).

E qui ci vengono ancora in mente altri esempi della produzione stessa di Forster dove la presenza del soprannaturale è assai marcata, non soltanto nell'atmosfera di certi racconti o di alcune scene di romanzi (vedi l'episodio delle Marabar Caves in *A Passage*, o lo spirito di Mrs Wilcox che aleggia nella casa di *Howards End*), ma si concretizza in figure e situazioni ambigue e simboliche — i folletti che, densi di oscuri presagi per le sorti dell'umanità, vagano nella sala da concerto dove si esegue la Quinta Sinfonia di

Beethoven (in *Howards End*); le due creature semiumane che vivono nelle viscere della terra dopo che il progresso tecnologico ha essiccato ogni sentimento e istinto vitale nell'uomo (in « The Machine stops »); il misterioso viaggio di un bambino su una carrozza fatata (in « The Celestial Omnibus »):

> The boy looked below, past the flames of the rainbow that licked against their wheels. The gulf also had cleared, and in its depths there flowed an everlasting river. One sunbeam entered and struck a green pool, and as they passed over he saw three maidens rise to the surface of the pool, singing and playing with something that glistened like a ring. (*Collected Short Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1961, p. 50).

Ci siamo soffermati a lungo ad analizzare il significato di ' fantasy ' nella narrativa di Forster perché è pertinente al nostro esame dei racconti di *The Life to come and Other Stories*; infatti, anche questi, come i precedenti, « have one aim in common: the presentation of some serious truth, within a body of fantasy, against the background of contemporary life » (J. B. Beer, *The Achievement of E. M. Forster*, London, Chatto & Windus, 1962, pp. 50-1)[2]. In una buona parte dei racconti, specialmente in quelli del secondo periodo, Forster usa tutti quei « devices which writers of a fantastic turn have used » — figure incorporee, fenomeni di levitazione, ecc. —, cioè un metodo di scrittura che ha dichiarato non solo di ammirare negli altri, ma di prediligere egli stesso nella pratica di scrittore:

> *Erewhon* also influenced me in its technique. I like that idea of fantasy, of muddling up the actual and the impossible until the reader isn't sure which is which, and I have sometimes tried to do it when writing myself. (« A Book That influenced Me », in *Two Cheers for Democracy*, ed. cit., p. 227).

Alcuni esempi tolti dai racconti postumi ci confermano questo uso:

[2] Vedi anche il cap. « The Stories: Fantasy » dello studio di Wilfred Stone *The Cave and the Mountain* (Stanford, Stanford U.P., 1966).

> Mounting on the corpse, he climbed higher, raised his arms over his head, sunlit, naked, victorious, leaving all disease and humilation behind him, and he swooped like a falcon from the parapet in pursuit of the terrified shade. (« The Life to come », p. 82).
>
> And he gave the name of Euric to his favourite mare, whose stable he shared on dark nights, and upon whom at the heroic moment he could be seen thundering across the sky, clamped, necklaced in gold. (« The Torque », p. 165).

Questi esempi (in cui la simbologia sessuale è abbastanza evidente) ci riportano al contenuto dei racconti del secondo periodo, dove — oltre alla già nota contrapposizione fra Cristianesimo, ipocrisia ed effetti corruttori del progresso da una parte, e il mondo pagano delle passioni sane e violente dall'altro (vedi specialmente « The Torque » e « The Life to come ») — domina il tema della omosessualità. I modi in cui esso è trattato sono diversi; in alcuni racconti — come « The Obelisk », « What does It matter? » e « The Classical Annex » — in modo comico, leggero e piccante, che spesso fa pensare alla rozza indecenza dei music-hall e delle « comic post-cards » (come suggerisce Oliver Stallybrass nell'introduzione); in altri — come « The Life to come », « Dr Woolacott », « Arthur Snathfold », « The Torque » e « The Other Boat » — in modo serio e a volte drammatico.

L'argomento spiega il perché della resistenza di Forster a pubblicare questi racconti (come anche nel caso di *Maurice*). Già nei romanzi precedenti questo tema era velato o, meglio, represso; basti pensare ai personaggi maschili di *The Longest Journey* (il romanzo a cui Forster fu emotivamente più legato), all'attrazione del debole Rickie verso l'atletico Gerald, tanto che il suo amore per Agnes — precedentemente amata da Gerald — è quasi una proiezione del suo sentimento per questi; o ad Ansell, l'« undergraduate » di Cambridge che disprezza le donne e si interessa solo alla compagnia intellettuale dei suoi amici. Che in Forster stesso si trattasse di un sentimento represso per il quale provava forti sentimenti di colpa è evidente da un passo del suo diario datato 8 aprile 1922:

> Have this moment burnt my indecent writings or as many as the fire will take. Not a moral repentance, but the belief that they clogged me artistically. They were written not to express myself but to excite myself, and when first — 15 years back? — I began them, I had a feeling that I was doing semething positively dangerous to my career as a novelist. (p. XII).

Ciò che a noi interessa qui non è tanto esprimere un giudizio sulla qualità artistica di questi racconti, quanto, piuttosto, inquadrarli nella produzione complessiva di Forster.

Si nota, ad esempio, un elemento costante legato al tema della omosessualità; il rapporto si svolge sempre fra uomini (spesso anziani) che occupano una posizione sociale privilegiata e giovani appartenenti ai ceti più umili o a « razze » considerate inferiori. In « Arthur Snatchfold » è un baronetto ad attirare un « milk-boy » e, involontariamente, a rovinarlo mandandolo in prigione; in « Dr Woolacott » si tratta di un gentiluomo di campagna e di un giovane contadino; in « What does It matter? » del presidente di una ipotetica repubblica e un aitante gendarme; in « The Other Boat » di un ufficiale inglese e un servo indiano; in « The Life to come » di un missionario e un « selvaggio » convertito al cristianesimo; in « The Torque » di un giovane cristiano e un barbaro.

Non è certo casuale la scelta della classe di appartenenza di questi personaggi. In Forster, un intellettuale appartenente all'alta borghesia rurale, c'era una forte attrazione per questo genere di situazioni; ne abbiamo conferma in un passo del suo diario del 1935:

> I want to love a strong young man of the lower classes and be loved by him and even hurt by him. This is my ticket, and then I have wanted to write respectable novels. (p. XIV).

Lungi da noi l'intento moralistico di condanna, vogliamo invece spiegare in questa chiave il perché del suo silenzio come romanziere dopo la composizione di *A Passage*, e la sua involuzione come scrittore di racconti (quelli

cioè appartenenti al secondo periodo di questa raccolta). Dal modo in cui è trattato il tema dell'omosessualità, cioè, mai diretto e realistico, bensì frivolo o fortemente drammatigo, a volte ironico, « by circumspection, not to say by circumlocution » (come osserva giustamente Oliver Stallybrass nell'introduzione), in un modo, dunque, che esprime il disagio, l'imbarazzo, il senso di colpa, forse, da parte dell'autore, possiamo affermare che la scelta di un tale tema riveli una serie di contraddizioni come uomo e come scrittore vissuto in un particolare momento storico e culturale: la fine della cosiddetta epoca vittoriana e l'inizio del nuovo secolo, la messa in crisi di certi valori e la necessità di sostituirli con altri.

Fra gli scrittori del primo Novecento E. M. Forster si situa in un filone, quello del Bloomsbury Group, che trova la sua matrice culturale più diretta, a nostro avviso, nel movimento estetico del tardo Ottocento [3]. Le teorie del filosofo G. E. Moore, espresse in *Principia Ethica* (1903), divennero le teorie di quel gruppo di intellettuali che ponevano nel godimento estetico e nei rapporti umani (le « personal relationships » così care a Virginia Woolf e a E. M. Forster) i principi fondamentali a cui si ispirava la loro concezione dell'arte. Le teorie di Moore sono assai vicine a quelle di Walter Pater, fatte le dovute differenze che passano fra un sistema filosofico sistematizzato e un insieme di principi estetici espressi attraverso romanzi, saggi e scritti vari.

Come per Pater « Not the fruit of experience, but experience itself is the end. A counted number of pulses is given to us of a variegated, dramatic life » (*The Renaissance*, London, Collins, 1967, p. 222), così « the followers of Moore saw life not as a pilgrimage but as an adventure, a series of discrete expreriences whose value lay in the immediate moment of perception or contemplation » (F.C. Crews, *E. M. Forster: the Perils of Humanism*, London, Oxford U.P., 1962, p. 48).

[3] Per un'interessante lettura dell'opera di Forster in questa chiave, vedi Anna Maria Fadda, *Edward Morgan Forster e il Decadentismo*, Sassari, Palumbo, 1962.

Forster, venuto a contatto con le personalità, che avrebbero poi costituito il Bloomsbury Group, durante gli anni formativi in cui era studente al King's College di Cambridge, ritrovò in questa « intellectual aristocracy » elementi già presenti nella sua formazione socio-culturale precedente, quali lo scetticismo, l'agnosticismo, l'interesse per la cultura e il mito classico come ricerca di un'evasione dal mondo contemporaneo. Elementi, questi, presenti, anche nelle teorie di Pater (vedi in particolare *Marius the Epicurean*) e nella divulgazione che ne fecero i decadenti.

Se torniamo ad esaminare i racconti di *The Life to come* vediamo che si ritrovano una serie di tratti tipici dell'arte decadente. La loro riuscita mi sembra più affidata a una certa bellezza stilizzata, all'uso efficace dell'ironia, alla capacità di suscitare pathos nel lettore e di evocare un'atmosfera sottilmente morbosa. Ma manca un messaggio, a meno che non lo si voglia leggere — in racconti come « The Torque » e « The Life to come » — in un attacco al cristianesimo e agli effetti negativi del progresso così come è inteso dalla civiltà occidentale. Ma è davvero troppo poco, se si paragona con quanto egli aveva già espresso nei romanzi — una serie di valori, cioè, coerenti con la sua formazione umanistica e liberale.

Qui è necessario aprire una parentesi sul liberalesimo di Forster (che niente ha a che fare con la politica del Liberal Party), che si ricollega alla grande tradizione del pensiero liberale del XIX secolo, quella a cui egli stesso disse di appartenere (« I belong to the fag-end of Victorian liberalism »). È la tradizione che include J.S. Mill fra i suoi teorici, (il Mill che aveva superato la fase benthamita), quella « liberal tradition » che L. Trilling definisce « That loose body of middleclass opinion which includes such ideas as progress, collectivism and humanitarianism » (*E. M. Forster*, London, The Hogarth Press, 1951, p. 13); è la tradizione che include Matthew Arnold fra i suoi poeti. Romanzi come *Howards End* e saggi come « Tolerance » e « What I believe » son forse i migliori esempi di questa eredità arnoldiana nella esigenza che in loro esprime Forster di

raggiungere una visione globale o obiettiva del mondo (non è un caso che abbia preso a prestito da Arnold una frase spesso ricorrente in *Howards End*, « to see life steadily and to see it as a whole »), nell'affermazione della superiorità della ragione umana rispetto all'irrazionale, della necessità di « only connect » il mondo del reale con quello del soprannaturale. Soprannaturale che né per Arnold né per Forster è rappresentato dal divino nel senso in cui questo concetto ci viene consegnato dal cristianesimo ortodosso, ma dal potere magico che ha l'arte. Arnold sostituì la poesia alla religione — che per lui non era altro che « morality touched with emotion »; Forster ha popolato i suoi romanzi e racconti di divinità pagane, spiriti e folletti, personaggi dotati di poteri misteriosi (come Mrs Wilcox e Mrs Moore), situazioni ambigue, equivoci e paradossi — tutti quegli elementi, cioè, che abbiamo visto definiti in *Aspects* come « fantasy ».

Con *A Passage to India* Forster aveva raggiunto l'espressione artisticamente più completa del suo messaggio; il silenzio che ne è seguito aveva una sua ragione precisa, come questa raccolta di racconti dimostra. Uno scrittore che non ha trovato nella nuova realtà socio-culturale che si è venuta formando in circa mezzo secolo (dal 1924, anno di pubblicazione di *A Passage* al 1970, anno della morte di Forster) sufficiente stimolo per esprimersi ancora nel 'medium' a lui più congeniale, il romanzo; che non ha saputo superare la fase di Bloomsbury e della tradizione liberale vittoriana (chiuso al mondo esterno dalle mura del King's College di Cambridge) nonostante che nel frattempo si fossero verificati fatti nuovi come la II guerra mondiale e la bomba atomica; uno scrittore prima così coinvolto nel problema indiano e poi solo vagamente antifascista, ma mai seriamente impegnato come fu, ad esempio, un Orwell, non poteva non subire quello che mi sembra si debba vedere come un processo di involuzione in campo artistico. E se pensiamo che i racconti in cui domina il tema dell'omosessualità sono stati scritti dopo il 1924, abbiamo una conferma della nostra valutazione.

Il suo silenzio come romanziere ha coinciso, d'altra

parte, con l'inizio della sua attività di saggista; sarebbe interessante analizzare da vicino *Abinger Harvest* e *Two Cheers for Democracy* per individuare elementi, tematiche, spunti che aiutino a comprendere questa apparente contraddizione. Queste raccolte di saggi ,articoli, ecc. offrono, infatti, utile materiale per una indagine sulla posizione ideologica di Forster, i suoi gusti e suoi interessi culturali.

La sua sterilità come scrittore riguarda solo la produzione narrativa dunque. Ci si può spiegare questo parziale disimpegno non tanto con le difficoltà di vario genere (il rifiuto da parte degli editori, la disapprovazione degli amici, la sua innata riservatezza) che avrebbe incontrato se avesse voluto pubblicare romanzi che trattassero di un tema scabroso come quello dell'omosessualità ,ma piuttosto con l'influsso che su di lui esercitò il clima culturale degli anni '20 e '30. Sono gli anni in cui sia in Inghilterra che in Europa si affermano nuove tecniche del romanzo, il monologo interiore, lo « stream of consciousness novel », il romanzo intimista. Per scrittori come T.S. Eliot, Virginia Woolf, Gide, Proust, D'Annunzio, Forster mostra interesse ed attrazione, come si comprende leggendo i saggi a loro dedicati. Un rapido e anche superficiale confronto cronologico fra i saggi e i racconti scritti in quegli anni è estremamente illuminante.

Nel 1928, quando in Europa dilagava il fascismo, Forster scriveva « Arthur Snatchfold », ma anche un saggio su T.S. Eliot in cui così si esprimeva a proposito di un classico del decadentismo, *A Rébours*:

> Oh, the relief of a world which lived for its sensations and ignored the will — the world of des Esseintes! Was he decadent? Yes, thank God. Yes: here again was a human being who had time to feel and experiment with his feelings, to taste and smell and arrange books and fabricate flowers, and be selfish and himself. » (*Abinger Harvest*, London, Arnold, 1953, p. 106).

Nel 1939, allo scoppio della II guerra mondiale, Forster scriveva « The Obelisk », poco dopo aver composto un saggio su D'Annunzio che in quel momento storico non

rappresentava certamente l'arma migliore che avesse a sua disposizione uno scrittore per combattere il fascismo, dati i termini entusiastici con cui si esprimeva nei confronti del poeta italiano:

> He could write like music, like scents, like religion, like blood, like anything, he could sweep into the folds of his magnificent prose whatever took his fancy, and then assert it was sacred. There has been nobody like him. Fascism wisely accepted him after a little demur, and we had better do the same. We can anyhow hail him by two of the titles which he claims: poet and hero. (*Two Cheers*, ed. cit., pp. 244-5)

Da un esame attento della produzione di quegli anni viene fuori un'immagine assai contraddittoria di Forster: da una parte l'avversione dell'intellettuale liberale verso ogni forma di violenza nei confronti della libertà individuale e della dignità umana — sentimenti a cui dà voce in saggi e articoli —; dall'altra, l'evasione dell'artista disilluso dal mondo contemporaneo, la cui vena artistica si inaridisce e trova sfogo in racconti mediocri, dal contenuto insignificante, riscattati solo da una vena fantastica, da un'acuta ironia, da un tono scanzonato e scettico, da un amore per la bella forma.

Dispiace che uno scrittore che aveva espresso con *A Passage* un « set of values », timori e speranze per il mondo contemporaneo e le generazioni future, non abbia saputo superare una serie di contraddizioni e problemi personali e trovare nel clima politico e culturale di quegli anni uno stimolo per evolvere la sua arte, metterla al servizio di cause più valide, svolgere, insomma, attraverso la pratica di scrittore, un tipo di impegno sociale oramai doveroso da parte di un artista. Purtroppo Forster, come Wilde, credeva che la società avesse dei doveri verso l'artista, e non viceversa.

Non esitiamo perciò a definire i racconti di *The Life to come and Other Stories* « escapist writings », apprezzabili solo come esercitazioni stilistiche, che esprimono una ricerca di evasione; evasione trovata, purtroppo, in squallide fantasie erotiche. Ci sembra pertinente concludere

citando un severo giudizio che F. C. Crews già gli muoveva nel 1962:

> Forster is thus an Edwardian in point of time and he is equally so in spirit. His outlook on the world and his literary manner were already thoroughly developed in that epoch and have passed through the subsequent years of turbulence and cataclysm with remarkably little modification. He is... a kind of lapsed Victorian of the upper middle class, whose intellectual loyalties have remained with the Cambridge he first knew in 1897. The various modern revolutions in physics, in psychology, in politics, even in literary style, have not escaped his intelligent notice, but they can scarcely be said to have influenced him deeply. His response to the explosion of the Victorian dream of benevolent progress has been a modest and orderly retreat to safer ground — to a tolerant individualism... (*op. cit.*, pp. 3-4).

MARIA TERESA CHIALANT

LA CRITICA LETTERARIA DEL NOVECENTO NELL'AREA LINGUISTICA OLANDESE *

1. Nell'ambito della critica letteraria in lingua olandese, si possono distinguere, fra le due guerre mondiali, alcune correnti principali, che giunsero a scontrarsi pubblicamente in due successive polemiche. La prima ebbe luogo già nell'anno 1912, opponendo due critici che possono essere considerati come rappresentanti di due generazioni letterarie completamente diverse. Da una parte c'era il cinquantenne Willem Kloos, redattore della rivista *De nieuwe gids* (La guida nuova), celebre critico e poeta, considerato il « capo » di quel movimento del 1880 che, rompendo in maniera brusca e definitiva con la tradizione della letteratura retorica e moraleggiante dell'Ottocento, aveva dato nuovo spirito e nuovo slancio alla letteratura olandese: era stato appunto tale movimento a introdurre nella critica olandese il concetto dell'arte per l'arte e a diffondere fra gli scrittori i nuovi canoni stilistici e strutturali dell'impressionismo e del naturalismo [1].

L'antagonista di Kloos era ora il giovane critico Dirk Coster, fino a quel momento quasi sconosciuto. Occasione della polemica fu appunto un articolo di Dirk Coster, nel

---

* Riproduciamo, con alcune modifiche, il testo di una conferenza tenuta nell'Istituto Universitario Orientale di Napoli il 3 dicembre 1971.

[1] C. de Deugd, *Art for art's sake and form and matter. A few notes related to " the movement of the eighties " in the Netherlands* in H. Sparnaay en W.A.P. Smit, *Miscellanea litteraria*, Groningen 1959, p. 41; J. Kamerbeek jr., *Albert Verwey en het nieuwe classicisme*, Groningen 1966; J.C. Brandt Corstius, *Het poëtisch programma van Tachtig*, Amsterdam 1968.

quale si sosteneva che il vero critico dovrebbe aver il coraggio di prendere posizione con un proprio punto di vista etico di fronte all'opera d'arte.

Willem Kloos credette di ritrovare nella tesi di Dirk Coster quella stessa impostazione ottocentesca che aveva sempre combattuto e che porta a intendere la letteratura come espressione etica. L'unico scopo del critico, secondo Kloos, non può invece consistere in altro che nel tentativo di penetrare l'opera d'arte con tutte le risorse dell'intuizione artistica, per stabilire se l'autore sia stato capace di « tradurre » in maniera adeguata l'ispirazione originale cioè, in sostanza, se la forma esterna corrisponda ai sentimenti che sono alla sua base. Nello stesso tempo Kloos ribadisce il principio dell'arte per l'arte, vedendo, nel punto di vista etico di Coster, una minaccia di tipo dogmatico-moralistico per la libertà assoluta dell'arte pura.

La risposta di Coster ci introduce in un problema fondamentale della critica letteraria. Egli vorrebbe infatti distinguere due specie di critica, una « inferiore » e una « superiore ». La critica a livello « inferiore » sarebbe soltanto l'« ancilla » degli autori, in quanto si contenterebbe di scoprire e di mettere in luce le loro intenzioni, cercando inoltre di confrontare la bellezza letteraria realizzata con l'intenzione estetica dello scrittore. A questa critica « inferiore », « giornalistica », che presta soltanto un « servizio corrente », Coster contrappone la sua critica « superiore », che sarebbe una « crociata filosofica ed etica ispirata ai grandi concetti e sentimenti della vita ». Quest'ultima specie di critica parte da un proprio punto di vista « etico-estetico-filosofico e storico » e aspira ad essere un'arte in sé; essa rappresenta pertanto un valore artistico indipendente.

Essendo dunque l'arte, per Dirk Coster, realizzazione estetica di un valore etico, anche la critica dovrà partire da determinati « pensieri » o « idee » concernenti il mondo e l'uomo. Importantissimo però è il fatto — e Coster tiene a precisarlo esplicitamente — che queste « idee » o « pensieri » non hanno niente a che fare con programmi o dogmi aprioristici ed esteriormente imposti al critico (secondo la polemica opinione di Kloos), ma trovano invece la loro

origine nei sentimenti del critico stesso in rapporto alla società e alla esistenza umana [2].

È stata proprio questa indipendenza dai dogmi e programmi esistenti, — o piuttosto il modo in cui tale indipendenza permeò di sé la sua concreta attività di critico — a mettere Dirk Coster in conflitto con alcuni critici suoi contemporanei. Ciò che lui chiamava le sue « idee » o « pensieri » concernenti il mondo e l'esistenza umana, si potrebbe definire infatti un generico e personale umanesimo etico-metafisico, respinto dagli atei come troppo metafisico e dai credenti perché troppo liberale e « pagano ». In altre parole, in un periodo in cui nella letteratura olandese le posizioni filosofiche rivestivano un'importanza fondamentale, la critica di Coster era condannata a venir giudicata troppo nebulosa. Tanto più che la critica cosiddetta « superiore » di Coster si esauriva in un'entusiastica, enfatica esaltazione dell'« umanesimo universale », mentre non attribuiva sufficiente importanza alle qualità estetiche della forma, cioè alle qualità artistiche [3]. Questo suo modo di esercitare la critica si manifesta non soltanto nella sua rivista *De stem* (La voce), ma anche nella sua antologia della poesia olandese moderna *Nieuwe geluiden* (Voci moderne), pubblicata per la prima volta nel 1924.

Nello stesso anno il poeta e critico Martinus Nijhoff scriveva un articolo in cui esprimeva l'opinione che sia la antologia di Coster che la sua introduzione alla poesia moderna dessero maggiore importanza alle idee dei poeti che non alla loro forza creativa [4]. Obiezioni analoghe fu-

---

[2] J.J. Oversteegen, *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literair werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*, Amsterdam 1969, p. 27 e sgg.; Dirk Coster, *Literatuur en leven* (*Verzamelde werken*, XI, Leiden 1970), pp. 13 e sgg. e p. 368.

[3] Martien J.G. de Jong, *Flierefluiters apostel*, Leiden 1970, pp. 29 e sgg.; *Dirk Costers verzamelde werken, Ons Erfdeel* 1971, fasc. 4, p. 110.

[4] Dicendo questo, Nijhoff pensava al fatto che Coster aveva trascurato un po' i poeti del cosiddetto « espressionismo organico », come Hendrik de Vries, Herman van den Bergh e Hendrik Marsman, i cui nomi sono legati alle riviste *Het getij* (La marea) e *De vrije Bladen* (Le pagine libere). Vedasi M. Nijhoff, *Verzameld*

rono avanzate, fra l'altro, dal poeta Marsman e dal critico D.A.M. Binnendijk, che nel 1930 avrebbe pubblicato una altra antologia della poesia olandese moderna con il titolo *Prisma*. Con tale pubblicazione prese avvio la seconda polemica alla quale mi riferivo all'inizio di questo saggio: essa vide contrapposti, da una parte, i poeti e critici Marsman e Binnendijk, e, dall'altra, i saggisti e critici Menno ter Braak e Edgar du Perron, i cui nomi rimangono legati alla nuova rivista *Forum* (Foro), nata quasi come frutto della polemica [5].

Qual era il punto di partenza di questa seconda polemica? Binnendijk sembra si basasse su un principio simile a quello sostenuto da Kloos e Nijhoff, opposto, quindi, a quello di Dirk Coster. Invece di lasciarsi guidare dai sentimenti dei poeti, Binnendijk fonda la sua scelta di poesie moderne sul criterio (che per lui è oggettivo) della forma artistica pura. Egli si domanda cioè se il poeta sia stato capace di dominare i propri sentimenti ispiratori e di trasporli in una forma linguistica adeguata, traducendoli in immagine poetica. Per Binnendijk, insomma, non sono i sentimenti e le idee degli scrittori a contare: quella che conta è invece la forma artistica delle loro opere, considerata come un valore quasi autonomo.

A questo punto comincia la discussione con Menno ter Braak, che si rifiuta di credere ai miracoli della lingua creativa e ai cosidetti valori formali oggettivi, dato che per lui la critica è un fatto soggettivo e la lingua è soprattutto un

werk 2, pp. 198 e segg. Cfr. per le differenti edizioni e per le reazioni della critica olandese a *Nieuwe geluiden* le annotazioni frammentarie di Piet Oomes nella sesta edizione di detta antologia. Tale edizione è stata pubblicata in *Verz. Werken*, X, Leiden 1970.

[5] Sembra infatti che proprio da questa polemica derivi la fine di *De vrije bladen* e la nascita della nuova rivista *Forum* nell'anno 1932. Cfr. la dissertazione *Vorm of vent* di Oversteegen, e anche le recensioni critiche a quest'opera di J.J.A. Mooy in *Raster* 1969, pp. 383 e sgg., e di L. Mosheuvel in *Studia neerlandica* 1970, fasc. 3, p. 77. Cfr. la rassegna di J. Greshoff in *Voetzoekers*, Brussel 1932, pp. 140 e sgg., e soprattutto il saggio, concernente i temi della discussione, di J. C. Bloem in *Verzamelde Beschouwingen*, 's Gravenhage 1950.

mezzo per comunicare un'opinione, o per rivelare un carattere. Constatando che nell'antologia di Binnendijk figurano anche poeti il cui unico merito, secondo Ter Braak, è di essere epigoni tecnicamente perfetti ma sprovvisti di ogni originalità, quest'ultimo scrive che per il vero critico la questione da porsi è: ho a che fare con un uomo, con un carattere, con una personalità? Onde la parola di ordine della nascente rivista *Forum*: « de vent boven de vorm », cioè: l'uomo è più importante della forma. In altre parole Ter Braak esige che uno scrittore abbia sempre qualcosa da dire oppure che sia una personalità con cui per il critico valga la pena di discutere [6].

Possiamo pertanto concludere che la polemica fra Binnendijk e Ter Braak dell'anno 1930 fu in certo modo una ripetizione di quella del 1912 fra Willem Kloos e Dirk Coster. Da una parte c'è, come punto di partenza, il principio dell'arte per l'arte e, come criterio cosiddetto oggettivo, la creazione artistica (cioè la forma); ad essi dall'altra parte corrispondono invece un valore etico e il confronto con il carattere dell'uomo (« de vent ») che rappresenta questo valore etico nella propria opera. Semplificando molto, si potrebbe dire che Kloos e Binnendijk sono critici « formalisti », in quanto vedono nell'oggettività la premessa di ogni tentativo di penetrare l'opera d'arte senza coinvolgere le convinzioni etiche del critico, mentre Coster e Ter Braak sono critici « personalisti », poiché pongono la loro soggettività ed i loro pensieri a confronto con le idee e con il carattere dello scrittore che si rivela attraverso un'opera letteraria. D'altra parte anche tra questi « personalisti » esistono sostanziali differenze. Coster sembra legato ad un umanesimo concepito come accettabile da tutti ed espresso in una forma anch'essa accettabile da tutti. La sua critica è una critica « etico-umanistica ». Per Ter

[6] D.A.M. Binnendijk, *Prisma. Bloemlezing uit de Nederlandsche poëzie na 1918*, Blaricum 1930; Menno ter Braak, *Man tegen man*, Brussel 1931, pp. 131 e sgg. Nella presente esposizione non ho ritenuto opportuno soffermarmi sulle imperfezioni terminologiche in cui incorre Binnendijk e che sono già state ampiamente messe in luce negli studi di Oversteegen e di Mooij.

Braak lo scrittore che sta dietro l'opera deve essere una personalità originale, aliena dal nascondere la propria originalità sotto una maschera di una bellezza letteraria tradizionale, come si ricava dal suo saggio *Démasqué der schoonheid* (La bellezza smascherata) e da un altro suo ben noto lavoro in cui egli va appunto in cerca, giusta il titolo, di *Het tweede gezicht* (Il secondo volto), il volto nascosto, cioè l'uomo che sta dietro l'opera.

Analogamente esistono delle differenze anche tra i due cosiddetti « formalisti », Kloos e Binnendijk. Kloos s'interessa soprattutto al processo creativo e si domanda se l'artista sia stato capace di riprodurre esattamente i propri sentimenti, mentre Binnendijk si domanda piuttosto se l'artista sia riuscito, non già a riprodurre i sentimenti, ma a trasformarli in un'altra cosa, cioè in una forma linguistica. Per Kloos si tratta dunque dell' *espressione* dei sentimenti del poeta e per Binnendijk della loro *trasformazione*. Il fatto poi che Binnendijk riconosce un certo valore autonomo all'opera d'arte lascia già presagire la evoluzione verso la critica ergocentrica che seguirà negli anni del dopoguerra.

2. Astrazion fatta da tali anticipazioni e dalle loro applicazioni a livello universitario — su cui tornerò più avanti — si potrebbe dire che questa critica del dopoguerra si manifesta per la prima volta nella letteratura olandese con l'opera di Paul Rodenko, nata e, a quanto pare, esauritasi negli anni cinquanto: dopo il 1959, Paul Rodenko non ha infatti pubblicato più nulla[7]. La carriera critica di Paul Rodenko coincide col rifiorire della scuola poetica dei « Cinquantisti » o « Sperimentalisti », i cui rappresentanti principali (il poeta-pittore olandese Lucebert ed il poeta-drammaturgo-romanziere Hugo Claus) partecipavano contemporaneamente alle attività di quei pittori sperimentalisti del gruppo Cobra che, negli anni '49 e '50, organizzarono le loro mostre a Copenaghen, Bruxelles, Amsterdam e Parigi[8]. Il carattere rivoluzionario e nello stesso tempo ermetico di questa nuova poesia esigeva, per così dire, un accompagnamento teorico ed interpretativo, e lo ha infatti trovato nei saggi di Paul Rodenko. Egli è l'autore dell'antologia d'avanguardia *Nieuwe griffels, schone leien* (Nuovi stili, lavagne pulite) e di qualche raccolta di saggi sulla poesia che egli stesso ha caratterizzato come esempi di « critica empirica della poesia ». Rodenko pone esplicitamente il postulato dell'autonomia: essa è tanto un principio per il poeta quanto una base teorica per il critico. Il poeta scrive una poesia la quale — essendo un organismo autonomo — sorpassa e trascende le intenzioni del suo autore, perché non è la traduzione diretta e immediata di un pensiero preesistente, ma nasce soltanto durante l'atto dello scrivere, come risultato di un giuoco d'insieme fatto di immagini, suoni e significati: « il poeta propone, ma la poesia dispone », si potrebbe dire secondo Rodenko. Il critico, da parte sua, vede in questa poesia autonoma un organismo indipendente da colui che lo scrive. Esso è per lui « un apparecchio linguistico » (« une machine de langage »; l'espressione viene da Merleau Ponty), nel quale tocca a lui scoprire « il modo in cui ingranino le ruote delle immagini, del significato e del suono, e quale sia l'effetto che producono ».

Rodenko espose il proprio programma critico in alcuni articoli teorici dai titoli significativi « Il critico come ingegnere » e « La critica empirica della poesia ed il poeta »[9]. Sul pano pratico, negli anni cinquanta, egli, e con lui altri saggisti, scrissero parecchie opere di « close rea-

[7] L'ultima raccolta critica di Paul Rodenko è *De sprong van Münchhausen*, Den Haag 1959; le altre sono *Tussen de regels*, Den Haag 1956, e le antologie *Nieuwe griffels, schone leien*, Den Haag 1954, e *Met twee maten*, Den Haag 1956.

[8] Cfr. Jean Weisgerber nell'introduzione al suo *Hugo Claus. Experiment en traditie*, Leiden 1970.

[9] In ultima analisi si tratta per Rodenko della ricostruzione della persona poetica (e non della persona pratica) che dà significato permanente alla « macchina poetica ». I saggi menzionati nel testo si trovano riuniti nella raccolta *Tussen de regels*, Den Haag 1956. Cfr. per il saggio « La critica empirica e il poeta » la mia « Lettera sull'interpretazione della poesia » in *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 1970, pp. 718 e sgg.

ding » e di analisi strutturale, che aprirono la via a un metodo fino allora quasi sconosciuto [10]. Nello stesso tempo si verificò un cambiamento nello studio letterario nell'ambito universitario. Tale cambiamento, del resto, era già stato preannunziato, nei primi anni del dopoguerra, dalla scuola « stilistico-linguistica » dell'Università di Amsterdam e dai suoi seguaci sudafricani [11]. La loro cosiddetta « scienza dell'uso della lingua », che si presentava come una semplice « scienza ausiliaria », aveva per scopo lo studio della funzione delle forme linguistiche in un determinato contesto, senza alcuna pretesa di stabilire una valutazione estetica. Oltre a seguire tale metodo proprio dell'ambiente olandese e sudafricano, gli universitari degli anni cinquanta cominciarono a prestare maggiore attenzione alle idee dei formalisti russi e degli strutturalisti di Praga, alla fenomenologia di Roman Ingarden e al « new criticism » anglo-americano. Che questi movimenti, sorti negli anni venti e trenta, si siano affermati nell'area linguistica olandese con un ritardo di un quarto di secolo si spiega, a livello universitario, col fatto che i più notevoli studiosi, nel periodo fra le due guerre mondiali, si erano orientati piuttosto verso la *storia* anzicché verso la *teoria* della letteratura. Nell'ambito letterario invece si deve tenere presente soprattutto il fatto che i saggisti più significativi dello stesso periodo erano rappresentanti della critica « personalista », « etica » o « filosofica »: così Ter Braak e Du Perron, così anche il loro avversario cattolico Anton van Duinkerken.

Negli anni cinquanta invece il critico olandese più interessante è proprio il « formalista » Paul Rodenko, i cui saggi, tra l'altro, offrivano l'attrattiva di rispecchiare a livello critico lo spettacolare rinnovamento poetico degli « Sperimentalisti ». Nello stesso tempo ci fu, sul piano uni-

[10] Si veda l'importante rassegna della critica olandese moderna di Paul de Wispelaere, *De ontwikkeling van de moderne Nederlandse kritiek* in *Ons Erfdeel*, XIII, fasc. 2, pp. 18 e sgg. (1969).

[11] Ho dato una bibliografia quasi completa dei lavori di questa scuola nell'ampia nota no. 12 del mio saggio *Grondslagen van de literaire kritiek*, apparso nella rivista *Raam*, XLVIII (1968).

versitario, all'infuori dell'influsso della scuola di Amsterdam e della scoperta dei movimenti formalisti e « semantici » russi ed anglo-americani, il sorgere della linguistica strutturale e della « teoria della letteratura ». Seguirono le pubblicazioni di alcuni manuali molto importanti, quali l'americana *Theory of Literature* (1948) di Wellek e Warren, e soprattutto due opere tedesche: *Das sprachliche Kunstwerk* (1948) di Wolfgang Kayser e *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) di Hugo Friedrich [12].

3. Significativa, per quanto riguarda il cambiamento operatosi nel concetto di critica letteraria, fu negli anni sessanta la fondazione di tre riviste, rivolte soprattutto ai problemi teorici e alla pratica della critica. In Belgio apparvero infatti due riviste: una *Bok* (Caprone), di carattere polemico, diretta dal suo unico redattore Weverbergh

[12] Cfr. il saggio entusiastico che A.L. Sötemann scrisse sull'opera di Kayser in *Critisch bulletin*, 1949, pp. 265 e sgg. Fu anche il Sötemann a presentare l'opera inglese di Viktor Ehrlich, *Russian formalism. History - Doctrine* in *Critisch bulletin*, 1956, pp. 62 e sgg. Cfr. anche la difesa che C. de Deugd ha scritto dell'opera di Wellek e Warren in *Levende talen*, 1960, pp. 151 e sgg. Riguardo alla controversia fra la critica universitaria e quella militante (cfr. la polemica fra R. Picard e Roland Barthes in Francia), possiamo dire che essa nell'area linguistica olandese non si presenta in forme molto marcate. A dimostrazione di ciò traduco un brano dell'articolo di Paul de Wispelaere in *Ons erfdeel*, XIII, fasc. 2, p. 25: « Un certo numero di professori e docenti — pur usando di tanto in tanto la consueta cautela accademica — lavora nei diversi campi della teoria letteraria moderna e dei concetti e metodi critici. Penso fra l'altro a S. Dresden, K. Meeuwesse, A. Westerlinck, M. Uyttersprot (†), M. Rutten, J. Weisgerber, W. Gs. Hellinga, G. Stuiveling, J.J. Oversteegen, M. Janssens, M.J.G. de Jong, B.F. van Vlierden. La maggior parte di essi lavora nello stesso tempo tanto sul piano dello studio scientifico, quanto su quello del saggio e della critica. D'altra parte critici non universitari, quantunque formati a livello universitario (Kees Fens, Fons Sarneel, R.A. Cornets de Groot, E. van Itterbeek e.a.) fanno uso di metodi fondati più o meno scientificamente, oppure basano il loro metodo critico su una teoria letteraria o su una conoscenza oggettiva ». Posso aggiungere che lo stesso De Wispelaere è probabilmente il critico che, più degli altri, fonda il proprio lavoro su una base teorica che rivela un'ampia conoscenza dei diversi metodi.

(1963-'64), e l'altra *Diagram*, di carattere più teorico, diretta, fra gli altri, da Paul de Wispelaere e Hedwig Speliers (1963-64), mentre in Olanda iniziò le pubblicazioni la rivista critica *Merlyn* (Merlino), diretta da un triumvirato redazionale composto da Kees Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira e J.J. Oversteegen (1962-1966). La rivista *Merlyn* ottenne presto una rinomanza tale da far credere, a torto, che il rinnovamento della critica olandese fosse dovuto soltanto ai principi e agli esempi offerti da *Merlyn*. Possiamo del resto constatare che i 24 fascicoli di *Merlyn* (novembre 1962-novembre 1966) contengono un gran numero di articoli che non sono altro che un'indagine analitica su poesie e romanzi.

Nell'ultima annata di *Merlyn* apparve un articolo polemico del redattore Oversteegen a proposito della prolusione pronunziata poco tempo prima da H.A. Gomperts, il ben noto critico e saggista, in occasione della sua nomina a professore di letteratura moderna olandese presso l'Università di Leida. Sotto il titolo *Le due vie della critica* Gomperts ripresenta la stessa contrapposizione tra « personalismo » e « formalismo » di cui abbiamo già parlato. La presa di posizione di Gomperts — che si schiera dalla parte del « personalismo »[13] — dimostra che il cambiamento dell'orientamento della critica del dopoguerra non si è operato in una sola direzione, e infatti Gomperts è ben conscio di seguire la tradizione di Ter Braak e Du Perron. Trattando della critica praticata in *Merlyn*, alcuni suoi sostenitori « personalisti » osservano poi che il dogma dell'autonomia ed il « close reading » si realizzano molto spesso in articoli insignificanti e senza ispirazione alcuna, che non superano il livello di componimento scolastico[14].

[13] H.A. Gomperts, *De twee wegen van de kritiek*, Amsterdam 1966; J.J. Oversteegen, *Leiden ontzet (en Amsterdam niet minder)*, *Merlyn* 1966, pp. 149 e sgg.

[14] Henk Romijn Meijer, *Naakt twaalfuurtje*, Amsterdam 1967, pp. 7 e sgg., e *De goochelaar ontgoochelt*, *Tirade* 1968, pp. 242 e sgg.; Huug Kaleis, *Schrijvers binnenste buiten*, Amsterdam 1969, pp. 17 e sgg., 27 e sgg.

L'aridità dello stile ed una ristrettezza di visuale, che appare frutto di una unilateralità metodologica, sono infatti particolarità riscontrabili in parecchie pagine di *Merlyn*.

Altri critici, che partono anch'essi da un punto di vista ergocentrico, cioè inerente all'opera, sono riusciti invece ad evitare le strettoie della metodologia strutturalistica e il carattere cronachistico del suo tipo di analisi. Anche qui si potrebbe ravvisare un parallelismo con la evoluzione della poesia. Infatti verso la fine degli anni sessanta si nota, nell'area linguistica olandese, un cambiamento del clima poetico, che potrebbe definirsi un passaggio dall'ambito della totale autonomia dell'arte a quello del costante riferimento alla realtà quotidiana e sociale. Il soggettivismo sperimentale dell'arte della parola dei « Cinquantisti » o « Sperimentalisti » dà luogo ad un linguaggio che aspira alla semplicità e che senza dubbio è collegato alla presenza della realtà quotidiana. Quest'orientamento della poesia, cosiddetta « neo-realista », si manifesta tanto a livello del « *homo ludens* », in giuochi di parole e nell'uso del linguaggio colloquiale e di aneddoti, quanto a livello di un impegno politico diretto[15].

[15] Si veda per questa poesia « neorealista » l'antologia di Luk Wenseleers, *De poëzie is niet meer van gisteren* (serie *Literaire verkenningen*, Leiden 1972), ed il saggio critico *Hoe langer hoe meer aarde* nella mia raccolta *Flierefluiters apostel*, Leiden 1970. Un orientamento paragonabile, per quanto riguarda la realtà della prosa creativa (cfr. la « non fiction novel » di Truman Capote, *In cold blood* e soprattutto gli *Industrie-reportagen* di Günter Walraff), si può individuare in Olanda, nelle sue forme più estreme, nei cosiddetti « Progetti » di Enno Develing (*Voor de soldaten*, 1966; *De maagden*, 1968), il quale proclama « La fine del romanzo » (Het einde van de roman) in un suo saggio del 1968. Mi riferisco per il neorealismo cinematografico a Roberto Rossellini (*Roma, città aperta*, '45), Luchino Visconti (*Ossessione*, 1947); *La terra trema*, 1948) ed alla « nouvelle vague » (François Truffaut, Claude Chabrol, Jean Luc Goddard) e al « cinéma vérité » in Francia; in Olanda si possono ricordare nel campo cinematografico soltanto alcuni tentativi di realismo documentario ad opera di Wim Verstappen (*De minder gelukkige terugkeer van Jozef Katus naar het land van Rembrandt*), Kees Brusse (*Mensen van morgen*, 1964) e Nikolai van der Heyde (*Ochtend van zes weken*, 1966).

Ambedue gli elementi si ritrovano anche nel campo della critica. C'è un tentativo artistico di superare i limiti del resoconto oggettivo, e c'è insieme un allargamento dell'interesse verso la realtà socio-politica. Facendo il bilancio della critica in lingua olandese nell'anno 1970 si potrebbero distinguere quattro correnti diverse.

4.1. C'è, innanzitutto, la « critica soggettiva di tendenza etica » che aderisce alla tradizione di Coster e di Ter Braak, ma con un'avversione manifesta per lo stile ornamentale del primo e con una venerazione altrettanto manifesta per il « personalismo » del secondo. Il punto di partenza comune a questi critici è la convinzione che la letteratura sia « una specie di informazione che l'autore fornisce al lettore ». Un'opera letteraria è per loro « una comunicazione trasmessa da un autore » e perciò il compito del critico non è altro che « ritrovare l'autore nella opera ». Le citazioni sono tratte da H.A. Gomperts, il quale fece i suoi primi passi di saggista e poeta già prima della guerra [16]. Autore di tre raccolte di saggi letterari fra il 1959 e il 1963, egli è considerato a ragione il rappresentante più in vista della critica « personalista ». In un saggio illustrativo il suo seguace Huug Kaleis presenta l'opera di Gomperts come una specie di crociata per il trionfo della ragione e del progresso contro l'idea dell'arte per l'arte, considerata una forza nemica [17].

4.2. Le altre tre correnti che si possono distinguere nella critica letteraria olandese hanno un punto di partenza comune, che può nel suo insieme considerarsi il contrario di quello della critica « personalista » o di « tendenza etica ». Tutti i critici di queste tre correnti concepiscono

[16] H.A. Gomperts, *De schok der herkenning*, Amsterdam 1963, p. 9 e *De twee wegen der kritiek*, Amsterdam 1966, p. 20.

[17] Huug Kaleis, *Schrijvers binnenste buiten*, Amsterdam 1969, pp. 61 e sgg. Kaleis include fra le forze ostili contro le quali è rivolta la crociata di Gomperts anche l'elemento irrazionale, le tendenze romantiche e quelle reazionarie, la sofferenza, la paura, la tragicità e la sua sublimazione nell'arte.

infatti il testo letterario non come mezzo di comunicazione diretta da parte di un autore con cui si debba prendere contatto, ma piuttosto come un'opera d'arte che è necessario penetrare e interpretare come entità a sé stante. Il loro modo di considerare l'opera letteraria è ergocentrico, poiché partono tutti dal testo e non dall'uomo che lo ha scritto, ma essi operano, tuttavia, in diverse maniere e con risultati differenti. Semplificando si potrebbero distinguere tre tipi di critici ergocentrici: gli « analitici », gli « interpreti » ed i « sociologi ».

Gli « analitici » rappresentano l'ortodossia di ciò che Wellek e Warren chiamano l' « intrinsic approach » e si presentano spesso come « oggettivisti » e « metodologisti ». Sono cioè critici che aderiscono strettamente al « close reading » ed all'analisi strutturale e che, per principio, rifiutano, per spiegare l'opera letteraria, qualunque informazione esterna. Essi finiscono col rivelare anche atteggiamenti propri piuttosto dei « critici letterari », anche se di solito presentano i propri lavori come nient'altro che un'analisi la cui relazione scritta dovrebbe rappresentare soltanto un rapporto oggettivo su dati di fatto altrettanto oggettivi. Dico « presentano », perché la prassi seguita dagli « analitici » è meno ortodossa di quanto non possa apparire dalle mie parole e finisce col tradire di tanto in tanto preferenze e apprezzamenti che non si possono dedurre dal solo testo.

Fra i rappresentanti più importanti degli « analitici », accanto ai redattori della rivista *Merlyn*, vorrei citare anche il critico fiammingo Marcel Janssens. Egli è, tra l'altro, l'autore della prima trattazione teorica in lingua olandese, ispirata ai principi della critica moderna e apparsa nel 1967 col titolo « *De schaduwloper* » (L'ombra dell'autore). Benché distinto dai critici della scuola di *Merlyn*, giacché preconizza esplicitamente l'integrazione di vari metodi, Janssens ha in comune con costoro la ricerca dell'oggettività e la convinzione che la critica abbia soltanto una funzione ausiliaria [18].

[18] Marcel Jansens, *De schaduwloper*, Leuven 1967, cfr. la mia recensione critica dettagliata nella rivista *Raam* 1968, fasc. XLVIII,

4.3. La differenza fra « analitici » e « interpreti » non si presenta, sul piano metodologico, come una questione di principio ma investe piuttosto una diversità di grado. Vorrei applicare la denominazione di « interpreti » ad un gruppo di critici folto ma abbastanza eterogeneo (cfr. il nome collettivo « nouvelle critique » in Francia), i quali partono anch'essi da un presupposto ergocentrico, ma sono ben lungi dal considerare tale presupposto come un dogma. Tengono meno al metodo puro e ad una applicazione conseguente di esso, e sembrano inclini a vedere nell'opera letteraria una autonoma *espressione* in lingua piuttosto che un autonomo *oggetto* linguistico. In genere essi concedono al sentimento ed alla fantasia maggiore libertà, attribuiscono minor peso ai dettagli, si distaccano talvolta dagli apprezzamenti e dagli interessi correnti ed osano promuovere una visione più ampia e insieme più personale dei fenomeni letterari e culturali [19].

Un'altra differenza importante fra « analitici » ed « interpreti » consiste nel fatto che la critica di questi ultimi vuole essere qualcosa di più di un semplice resoconto og-

pp. 20 e sgg. Si ricordano, dei redattori di Merlyn, oltre agli articoli apparsi in questa rivista, le raccolte di saggi: *De eigenzinnigheid van de literatuur* (1964) e *De gevestigde chaos* (1966), entrambe di Kees Fens e concernenti soprattutto la prosa); *Vondsten en bevindingen* (1967) di H.U. Jessurun d'Oliveira nonché la dissertazione di J.J. Oversteegen, menzionata alla nota 2. Per l'aspetto polemico della critica di *Merlyn* a riguardo delle opere di Gomperts, si veda l'ultimo capitolo della mia raccolta *Flierefluiters apostel*, Leiden 1970 (Nella sua raccolta di saggi *Tussentijds* (1972) Kees Fens sembra incline ad abbandonare il suo punto di vista « analitico » per fondare la sua critica su una base più ampia e un impegno più personale).

[19] Così nel 1964 i giovani saggisti Piet Calis e Peter Berger, ciascuno a suo modo, cercavano di mettere in rapporto i mutamenti della poesia con quelle verificatesi nel concetto della vita dall'età del romanticismo in poi. Nella stessa direzione, ma con risultati assai più organici, si muove, sulla base di ampie conoscenze filosofiche e letterarie, anche la voluminosa ricerca sulla poetica del romanzo fiammingo dal 1837 ai giorni nostri, pubblicata cinque anni dopo da B.F. van Vlierden. Cfr. Piet Calis, *Daling van temperatuur*, Haarlem s.a. (= 1964); B.F. van Vlierden, *Van In 't wonderjaer tot De verwondering*, Antwerpen 1969.

gettivo. E ciò si spiega non soltanto col maggior spazio che essi concedono alle proprie preferenze individuali, ma anche col fatto che gli « interpreti » vogliono conferire alla loro critica una veste artistica personale. Con la « nouvelle critique » francese gli « interpreti » olandesi hanno in comune la convinzione che il lavoro critico rappresenti un'autentica attività letteraria. Tale posizione fu difesa esplicitamente da Paul de Wispelaere in un saggio programmatico del 1964. Questo saggio, dal titolo volutamente provocatorio « Il critico è uno scrittore », apparve nella raccolta *Het Perzische tapijt* (Il tappeto persiano). Il titolo dell'articolo trova un riscontro letterale in una frase del critico « etico-umanista » Dirk Coster, mentre il titolo della raccolta si rifà a sua volta a un'espressione del « formalista » Martinus Nijhoff [20]. È stato Nijhoff infatti a sostenere che una poesia costituisce un oggetto estetico, autonomo alla stessa guisa di un tappeto persiano, di cui nessuno conosce l'autore né la filosofia cui quest'ultimo può essersi ispirato. Quanto a De Wispelaere, egli scrive di non essere d'accordo con una interpretazione dell'autonomia che, secondo la teoria di Nijhoff, venga portata alle estreme conseguenze: infatti ogni opera letteraria è una *espressione* artistica, e quindi il suo fondamento è sempre rappresentato da un qualcosa che ha a che fare con una coscienza umana [21].

Benché i critici e saggisti che ho chiamato « interpreti » partano tutti da un principio ergocentrico, ce ne sono fra loro alcuni che, sotto taluni aspetti, potrebbero venir av-

[20] L'espressione « Il critico è uno scrittore » si ritrova (a quanto pare all'insaputa dello stesso De Wispelaere) nella polemica di Dirk Coster con Willem Kloos (cfr. Dirk Coster, *Literatuur en leven* in *Verzamelde Werken*, Leiden 1970, p. 16). Sulla posizione della critica nell'ambito letterario cfr. il mio saggio *De criticus als schrijver* (Il critico come scrittore) nella rivista *Komma* IV, fasc. 4 (1969).

[21] Soltanto l'atto creativo dello scrittore dà forma a ciò che esisteva (in modo ancora caotico ed *in statu nascendi*) nella sua coscienza. Ma appunto al carattere creativo di tale atto si deve se la forma linguistica finale dell'opera letteraria non corrisponde esattamente a ciò che l'autore aveva in mente quando si mise a scrivere (cfr. De Wispelaere in *Het Perzische tapijt*, pp. 14 e 15).

vicinati ai« personalisti » o « soggettivisti ». La loro aspirazione alla libertà artistica si manifesta sia nello stile personale che nell'impiego di differenti metodi per avvicinarsi all'opera e nel ricorso a discipline ausiliarie quali la storia, la filosofia e la psicologia [22]. Così, come conseguenza estrema di questa aspirazione alla libertà artistica, nascono raccolte di saggi letterari nelle quali la critica si mescola al diario e alla annotazione, la forma del saggio si alterna, quasi come in un « collage », a frammenti di intervista, al racconto, alla meditazione, alla polemica [23].

4.4. Questa libertà artistica non si ritrova nel terzo gruppo di critici ergocentrici, che vorrei chiamare i « sociologi ». Lo studio letterario sociologico, già in voga all'estero (c'è appena bisogno di rammentare i nomi di Adorno, Benjamin, Escarpit, Fügen, Goldmann, Lukács), si profila soltanto vagamente nell'area linguistica olandese [24]. Quale

[22] Cfr. i saggi menzionati alla nota 19, nonchè M. Rutten, *Nederlandse dichtkunst van Kloos tot Claus*, Hasselt 1957, e *Nederlandse dichtkunst Achterberg en Burssens voorbij*, Hasselt 1967; Weverbergh, *Bokboek*, Amsterdam 1965 (analisi del romanzo *Omtrent Deedee* di Hugo Claus) e *Puin*, Brussel 1969 (analisi psicanalitica del romanzo *Nooit meer slapen* di W.F. Hermans); R.A. Cornets de Groot, *De chaos en de volheid*, Den Haag 1966; *De zevensprong*, Amsterdam 1967; *Labirinteek*, Den Haag 1968; *Contraterrein*, 1971; M.J.G. de Jong, *Het Kerstvisioen van Berta Jacobs*, Amsterdam 1961; *Leopolds 'Cheops'*, Leiden 1966; *Van Bilderdijk tot Lucebert*, Leiden 1967; *Bewijzen uit het ongerijmde. Het probleem Achterberg*, Brugge-Den Haag 1971; *Nogmaals Achterberg*, 1972.

[23] Cfr. le raccolte di R.A. Cornets de Groot e Weverbergh citate alla nota precedente. Sono inoltre, e soprattutto, da tener presenti il « frammentarismo » dei saggi di Willy Roggeman (*Yin-Yang*, 's Gravenhage 1964; *Literair labo*, 's Gravenhage 1965; *Het zomers nihil*, 's Gravenhage 1967; *De ringen van de kinkhoorn*, 1970, l'« antisaggio » di Hedwig Speliers, *Omtrent Streuvels*, Brugge 1968; *Die verrekte gelijkhebber*, 1972, il « diario » di Paul de Wispelaere, *Paul tegenpaul*, 's Gravenhage 1970, ed il « saggio a puntate » o il « collage » di saggio e intervista in Martien J.G. de Jong, *Flierefluiters apostel*, Leiden 1970.

[24] Fra i segni di un avvicinamento alla critica sociologica vorrei citare l'edizione speciale « dossier literatuursociologie » della rivista fiamminga *Kreatief* (aprile 1971) e, a livello universitario, il saggio

suo rappresentante, che sta tuttavia ancora « cercando » il suo orientamento, si potrebbe considerare il fiammingo Eugène van Itterbeek, la cui tesi di ricerca scritta in francese, *Socialisme et poésie chez Pégui*, dimostra già un certo interesse sociologico. Alla fine della raccolta *Tekens van leven* (Segni di vita, 1969) egli scrive che è suo intento « cercare nelle forme artistiche lo spirito dell'epoca in cui viviamo ». Le ultime pubblicazioni di Van Itterbeek risultano ispirate soprattutto alle idee di sociologi di tendenza marxista come Lukács e Goldmann. Se peraltro Van Itterbeek sembra da un lato voler spiegare le strutture letterarie moderne alla luce della sociologia, dall'altro egli dimostra una simpatia non trascurabile per l'impegno politico sartriano che, come si sa, si concentra innanzitutto sul contenuto dell'opera letteraria [25].

Un orientamento più chiaro verso il marxismo è rivelato dal programma del fiammingo Bert Brouwers che ha discusso la sua dissertazione *De Vlaamse literatuur en de revolutie van 1848* (La letteratura fiamminga e la rivoluzione del 1848) nello stesso 1971 in cui ha pubblicato una ampia « Introduzione alla sociologia della letteratura » a testimonianza della sua ammirazione senza riserva per Georg Lukács e Lucien Goldmann. In pratica il lavoro storico-letterario che concretamente deriva dall'impostazione di Brouwers mi pare orientato piuttosto verso la tematica che non verso la struttura delle opere letterarie. Infatti Brouwers esamina, in rapporto alla situazione sociologica dell'epoca, le prese di posizione sociali dei suoi autori ed il modo in cui tale presa di posizione si riflette sulla « visione del mondo » (Weltanschauung: Lukács; vision du monde: Goldmann) dei loro romanzi.

Orientato altresì verso il marxismo, ma su una base non limitata a Lukács e Goldmann, mi sembra il giovane

di Jean Weisgerber, *Stijn Streuvels. Een sociologische balans*, Gent 1970.

[25] I saggi di Van Itterbeek, oltre all'accennata impostazione sociologica, contengono anche spunti personalistici che gli derivano piuttosto da Ter Braak. Cfr. E. van Itterbeek, *Actuelen*, Lier 1967, *Teken van leven*, Brussel 1969, e *Daad en beschouwing*, 1971.

scrittore e saggista olandese Jacques Firmin Vogelaar. I suoi saggi teorici, pubblicati nella rivista *Raster* (1971-1972), rivelano una certa affinità colla sociologia della « Frankfurter Schule » e nello stesso tempo col gruppo francese di Tel Quel e riflettono i principi della linguistica e della semiologia contemporanea [26]. I saggi di Vogelaar costituiscono il fondamento teorico della sua prosa creativa, nella quale ha luogo o una « distruzione » dei metodi epici tradizionali e dell'uso « normale » della lingua o per lo meno una deviazione da essi, mentre gli argomenti di questa sua prosa creativa possono essere considerati come mezzi di contestazione di fronte alle realtà sociali ed ai codici letterari correnti. Si può dire che nell'opera di Vogelaar l'atto rivoluzionario marxista si manifesti come atto letterario.

5. (*epilogo*).

Non vorrei aver suscitato l'impressione di una voluta mancanza di chiarezza circa il posto che i miei scritti potrebbero occupare nello schema della critica letteraria olandese che ho delineato. La mia risposta a una domanda a tal proposito non potrebbe essere che questa: pur sentendomi essenzialmente affine agli « interpreti », sono d'accordo con quei critici che rilevano nei miei saggi anche elementi tipici degli « analitici », dei « sociologi » e, soprattutto, dei « personalisti ». Non credo di sbagliare di molto se affermo che parecchi critici di lingua olandese

[26] Vogelaar pubblicò i suoi saggi teorici nella rivista *Raster* (1971-1972) e scrisse un'introduzione alla raccolta da lui curata *Kunst als kritiek* (L'arte come critica, Amsterdam 1971), con saggi tradotti di Lukács, Adorno, Benjamin e Horkheimer. Sulle ultime correnti nella teoria letteraria hanno scritto in Olanda, fra gli altri, Frank C. Maatje, *Literatuurwetenschap* (Utrecht 1970) e, soprattutto, T.A. van Dijk nella raccolta di saggi *Taal tekst teken*, Amsterdam 1971. Van Dijk è anche l'autore di una « teoria letteraria moderna » (*Moderne literatuurteorie*, Amsterdam 1970), connessa con la « transformational *generative grammar* » di Chomsky, e di una dissertazione importante « *Some aspects of text grammar* », Den Haag 1972.

menzionati nella presente rassegna rifiuterebbero di vedersi classificati in una delle quattro correnti da me illustrate. E con questa costatazione — è evidente — non intendo soltanto sottolineare l'aspirazione alla libertà metodologica cui ho tentato di ispirare il mio lavoro critico, ma anche la relatività dello schema che ho delineato in questo saggio. Mi pare infatti che, in tema di critica letteraria, non sia la più severa conseguenzialità a garantire i migliori risultati: non per nulla l'opera d'arte letteraria è un'entità dalla struttura complessa, il cui significato ammette sempre diverse interpretazioni. L'approssimazione maggiore non sarà quindi frutto, a mio modo di vedere, di un monolitico rigorismo metodologico, bensì di un'ampia flessibilità di fronte a metodi diversi. Un saggista fiammingo ha caratterizzato la critica da me praticata come una « critica macchiavellica » [27]. Fino ad oggi non ho sentito alcun bisogno di contraddirlo.

MARTIEN J.G. DE JONG

[27] Jef Barthels, *Een kritisch machiavellist: Martien J.G. de Jong*, in *Revue des langues vivantes*, 1970, pp. 72 e sgg.

ANCORA SU HÖLDERLIN E LA RIVOLUZIONE FRANCESE

Che intorno a Hölderlin si sia riaccesa, negli ultimi anni, una discussione non solo estetica e filologica ma polemicamente ideologica, non è certo constatazione che ci possa meravigliare [1]. Semmai ci si sarebbe potuti attendere di più. A proposito di un poeta visionario e insieme legato agli strati più incandescenti della realtà, ci si poteva attendere che non si rimanesse legati alla contrapposizione fra consacrazione fenomenologica e 'riduzione' politica: questa è ormai, infatti, invecchiata formulazione antinomica della crisi che da tempo scuote tante vecchie certezze metodologiche in tutta Europa, non ultima, ormai, anche la Germania federale. Sarebbe stato ben più logico, e più fruttuoso, che, sul problema specifico di Hölderlin, venisse offerto insieme un contributo al problema di fondo, all'individuazione di una viva circolazione fra strutture espressive e strutture storico-ideologiche, tale da non far più apparire il fatto letterario come un superfluo 'doppio' (fenomenologico o 'realistico') del reale ma come vitale progettazione ipotetica del suo sviluppo profondo.

---

[1] Tra i numerosissimi testi recentemente usciti sull'argomento, l'esame verrà concentrato su i seguenti, ritenuti particolarmente significativi, in senso positivo o negativo: PIERRE BERTAUX, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1969; 1970² (edition suhrkamp 344), 188 pp.; JÜRGEN SCHARFSCHWERDT, *Hölderlins 'Interpretation' des «Contrat sociale» in der «Hymne an die Menschheit»*, in «Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft», 14 (1970), pp. 397-436; ID., *Die pietistisch-kleinbürgerliche Interpretation der Französischen Revolution in Hölderlins Briefen. Erster Versuch zu einer literatursoziologischen Feststellung, ivi*, 15 (1971), pp. 174-230; JOHANNES MAHR, *Mythos und Politik in Hölderlins Rheinhymne*, Wilhelm Fink Verlag, München 1972, 117 pp.

Il valore di una prima avvisaglia degli scontri futuri era sembrato semmai doversi riconoscere, ormai sono quasi venti anni, alla polemica che si scatenò intorno alla *Friedensfeier*, l'inno casualmente venuto alla luce a un secolo e mezzo dalla sua composizione. Alla visione, allora imperante, che vedeva in Hölderlin la ' figura ' di un'auspicata ' Umkehr ' interiore del mondo moderno, si contrapponeva l'esigenza di cogliere il significato dell'inno all'interno di un sistema di coordinate storiche reali. Certo, culturalmente i tempi erano immaturi, e ciò oggi ci può apparire evidente già per il fatto stesso che i due principali (e benemeriti) corifei dell'interpretazione storico-politica (= napoleonica) della pace cantata nell'inno erano Kerényi e Allemann, cioè uno storico delle religioni di tendenze archetipizzanti e un sia pur eterodosso seguace di Heidegger e di Staiger: evidentemente non i più plausibili propugnatori di una storicizzazione della poesia [2].

È lecito però sostenere che oggi la rinnovata polemica si muova su un terreno molto più sicuro? A noi sembra che l'apparente radicalizzazione dei fronti risultante già dal titolo del libro di Bertaux, intorno al quale si è concentrato il dibattito, comporti un involontario compromesso o arretramento di fatto. Chi si batte per riconoscere l'appartenenza di Hölderlin all'orbita politica della Rivoluzione francese e della mancata rivoluzione tedesca finisce con l'accettare di concentrarsi su un punto che è insieme anche troppo scontatamente vero e viceversa non sufficientemente discriminante o differenziato. Non per nulla, come vedremo, i nodi più vivi del problema Hölderlin, così come esso può essere attuale oggi, non vengono neanche scalfiti da un tale dibattito.

Con ciò non mettiamo in dubbio, s'intende, la complessità della posizione culturale di un germanista come Bertaux, che già nel 1936 dedicava a Hölderlin due lavori importanti (ispirati a un gusto e a una problematica ermetici che in quel momento rivelavano una rilevante capa-

[2] Su tale punto cfr., dello scrivente, *Studi di letteratura tedesca dell'Ottocento*, Roma 1965, pp. 11-49.

cità di penetrazione) [3] e che poi negli ultimi anni ha saputo suscitare una discussione a livello europeo sulla consistenza stessa di uno studio accademico della cultura tedesca che venga ancora incentrato, come vuole la tradizione, sulla letteratura. Né potremmo mettere in dubbio che le sue ultime pubblicazioni hölderliniane [4] abbiano tuttora una loro legittimità, come risulta già dal numero e dalla violenza delle reazioni suscitate [5]. Il problema è piuttosto, come si è detto, se la facile anche se santa vittoria contro posizioni accademiche intimamente superate sia un indennizzo sufficiente rispetto all'occasione perduta di approfondire i veri problemi che oggi stanno davanti alla critica su Hölderlin.

Prima di documentare la portata di tale rammarico, ci corre però l'obbligo di riassumere le tesi centrali di Bertaux:

1) Hölderlin fu un giacobino, così come lo fu tutta una serie di intellettuali francesi di quegli anni. Il divenire biografico, intellettuale, poetico di Hölderlin diverrà comprensibile solo se ricondotto alle mutevoli vicende della Rivoluzione francese e alle loro ripercussioni in terra tedesca; 2) la ' nuova religione ' di cui Hölderlin si presenta come annunciatore è da interpretare sullo sfondo dell'usus linguistico-ideologico dei rivoluzionari francesi e tedeschi, che vedevano la rivoluzione come totale rinnovamento dell'umanità; 3) allo stabilirsi, in Francia, di un equilibrio di forze tale da compromettere ogni possibilità di uno sviluppo rivoluzionario in Germania Hölderlin reagisce non con una rinuncia ma con una scelta radicale. Essa sul piano politico non esclude il ricorso alla congiura e, sul piano poetico, all'ermetismo: una soluzione, que-

[3] *Le lyrisme mythique de Hölderlin. Contribution à l'étude des rapports de son hellénisme avec sa poésie*, Paris 1936; *Hölderlin. Essai de biographie intérieure*, Paris 1936. Una collocazione ermetica del Bertaux veniva avanzata assai presto da G. Contini (*Alcune poesie di Hölderlin tradotte da G. C.*, Firenze 1941, p. 74).

[4] Vedile elencate nel libro dello stesso Bertaux, p. 184.

[5] Alcune indicazioni nel libro di Mahr, pp. 19-20 nonché nel primo studio di Scharfschwerdt, pp. 430-36, nonché nel II, p. 177.

st'ultima, che comporta non l'abbandono di quella concretezza che sarebbe propria di Hölderlin, bensì la calcolata ricerca di un linguaggio cifrato, incomprensibile ai « böse Menschen ».

Orbene, sarebbe facile osservare che con tali tesi Bertaux si limita in sostanza a ribadire posizioni non nuove [6] (anche se certo bisognose di una sistematica conferma, come risulta non foss'altro dal riprodursi delle esaltazioni di uno Hölderlin apolitico). Ma più importante è notare che spesso Bertaux sembra considerare risultato storiograficamente significativo già il semplice riconoscimento (originale o no, poco importa) del legame biografico fra Hölderlin e il mondo rivoluzionario, con l'appoggio di testi considerati in maniera a volte quasi capziosa e comunque spesso priva di respiro unitario [7]. Il vero centro del pro-

[6] Naturalmente Bertaux non manca di citare alcuni dei precedenti di maggior rilievo, a partire da Lukács, cui è dovuta la nota formula di Hölderlin come giacobino in ritardo, e da Minder che fra l'altro nel suo *Hölderlin unter den Deutschen* (in R. M., *Dichter in der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1966, pp. 63-83) aveva anticipato con molta finezza alcuni dei più accettabili collegamenti di Hölderlin con l'attualità rivoluzionaria. Manca invece ogni accenno agli studi italiani, alcuni dei quali pure non sono privi di spunti importanti proprio per ricondurre Hölderlin nell'ambito di una considerazione meno ' metafisica ' (cfr. in proposito il quadro tracciato in A. Pellegrini, *Hölderlin. Storia della critica*, Firenze 1956, ed. tedesca Berlin 1965, *passim*). A Bertaux sono, s'intende, noti gli studi biografici di Beck e Kirchner che costituiscono il fondamento filologico di ogni reinserimento di Hölderlin nella realtà del suo tempo e così pure le raccolte di testi giacobini grazie alle quali diversi studiosi, da Scheel a Hermand dalla Voegt a Grab, hanno modificato e stanno modificando l'immagine tradizionale degli intellettuali tedeschi in epoca rivoluzionaria. Proprio tutto ciò, però, sembra dimostrare che si tratta ormai di novità meno sensazionali di quanto non parrebbe a prima vista. Del resto il risultato più concreto cui giunge Bertaux è, tutto sommato, di aver mostrato che Hölderlin, il quale aveva salutato con gioia la caduta di Marat e poi quella di Robespierre, non può certo venir accostato ai montagnardi, ma semmai a quel ramo degli originari giacobini che prese poi nome dalla Gironda.

[7] Tipico il caso della cosiddetta *Kolonie-Variante* di *Brod und Wein* (« Kolonie liebt, und tapfer Vergessen der Geist »). Come è ben noto, questi versi hanno dato luogo allo sbizzarrirsi della fan-

blema è costituito poi dal modo in cui alla luce dell'interpretazione di Bertaux si ripropone l'articolazione o meglio la cesura fra la fase giovanile, più immediatamente rivoluzionaria, e la tarda fase ermetica. Per la prima va notato che Bertaux ha il pregio di gettare forte luce su un periodo che la critica tradizionale degli ultimi decenni sembrava aver condannato a una duratura penombra [8]. È necessaria per altro una precisazione: oggi è certo da rifiutare una considerazione piena di sufficienza che si compiaccia di sottolineare ancora una volta l'immaturità stilistica e culturale del giovane poeta (e magari di metterne in luce le caratteristiche da disadattato psichico) e tale rifiuto è bene che avvenga, prima di tutto, riavvicinando la produzione di questo periodo alla problematica del tempo. Ciò non deve però indurci non dirò a idoleggiare una inesistente pienezza espressiva ma neanche a trascurare la constatazione che proprio l'astrattezza scolastico-velleitaria dell'approccio hölderliniano costituisce il primo connotato significativo per una sua collocazione storicamente utile. L'idealismo klopstockiano, il pathos schilleriano, il tono biblico e apocalittico non sono ' incidenti ' di una presa di contatto rivoluzionaria, ma anzi il segno dell'appartenenza di questi testi a una koiné tipica della crescita

tasia ermeneutica di interpreti anche troppo sensibili alle sirene dell'Assoluto. Non crediamo però che il fondamentale problema ideologico e poetologico celato in quei versi (lo spirito che non può disporre *naturalmente* delle proprie capacità, ma deve prima rinnegarle recuperandole poi come un dono che viene dall'esterno) si possa risolvere accennando all'uso bordolese di inviare i vini locali nelle Indie occidentali per farli maturare prima di metterli in commercio in Francia... (Bertaux, p. 177). Sul problema cfr. più avanti nel corso di questa recensione. Per altri esempi di interpretazioni forzate, cfr. il libro di Mahr, pp. 38-43.

[8] Una rivalutazione, da tutt'altro punto di vista, delle fasi giovanili, era stata già proposta, del resto, da F. Beißner, *Hölderlin heute. Der lange Weg des Dichters zu seinem Ruhm*, Stuttgart 1963. Non è comunque da sottovalutare il fatto che l'interesse di uno Scharfschwerdt per un centrale testo giovanile (*Hymne an die Menschheit*) appare ispirato a una interpretazione addirittura opposta rispetto a quella ' rivoluzionaria ' di Bertaux.

di una contestazione ancora fumosamente irrisolta sul piano espressivo e ideologico.

Il punto essenziale riguarda però, come è ovvio, la seconda fase, a proposito della quale si dovrà per altro osservare che Bertaux è ora portato a esteriorizzare oltre modo quella « volonté de style » su cui anche troppo aveva insistito nella tesi giovanile [9]. Non che non sia utile ridimensionare le divagazioni ontologiche sulla *Unverbindlichkeit* reale del linguaggio hölderliniano riconducendo, ogni volta che sia possibile, il significato alla concretezza di un riferimento, più o meno nascosto, finora trascurato. Pure sarebbe semplificazione per più versi inaccettabile ricondurre, nel suo insieme, l'oscurità del tardo Hölderlin a una volontà crittografica tesa in prima linea a fuorviare la lettura di pericolosi malintenzionati (pp. 114-139). Intanto tale pretesa viene da Bertaux basata sul postulato di una fondamentale ' concretezza ' dello scrittore (p. 176) che abbiamo testé rimesso in discussione anche per un periodo in cui l'isolamento di Hölderlin era assai meno pronunciato. A nostro avviso, questo della concretezza è in fondo un pregiudizio, ché essa, nel contesto storico in cui visse il tardo Hölderlin, così come egli lo visse, avrebbe assunto una funzione banalizzante: è anzi proprio il rifiuto di una tale banalizzazione a costituire il fondamento del suo difficilissimo rapporto poetico col reale come unità sinteticamente esperibile e formulabile senza compromessi.

Soprattutto però ridurre il problema dell'ermetismo hölderliniano a una forma di cautela di fronte alle insidie censorie comporta il perdere di vista la natura più profonda e storicamente più significativa di quella ' cautela '. Per il tardo Hölderlin si tratta — e questo sforzo costituisce il suo vero legame con la prospettiva rivoluzionaria — di individuare di primo acchito la direzione complessiva della parabola che andava tracciando il rivoluzionario ' Zeitgeist '. Ed è appunto dall'evocazione di questa mitica

[9] P. Bertaux, *Hölderlin. Essai de biographie intérieure* cit., *passim*, in particolare, pp. 388-394.

figura che si deve partire per intendere l'impegno e la cautela insieme con cui Hölderlin si pone di fronte al problema di ' nominare ' questa parabola di rinnovamento. Lo spirito del tempo si presenta ora come una tempesta da cui non vi è riparo e che trascina con sé il singolo, consenziente o riluttante, ora come il dispiegarsi di una forza che ha la spontaneità rasserenante della ciclicità naturale. Ma per il tardo e più grande Hölderlin — quello per cui lo svanire delle prospettive concrete rivoluzionarie non implicò un atteggiamento di rinuncia ma piuttosto la necessità di una prospettiva cosmicamente sempre più ampia — la parabola dello ' Zeitgeist ' rischiò di frantumarsi in una successione di segmenti insufficienti a individuarne la traiettoria complessiva. Hölderlin rifiutò di accettare l'idillica limitazione nell'ambito del frammento (o, se si vuole, del segmento privo di una propria direzione) e non poté quindi sottrarsi all'impegno rischioso di divinare, nonostante tutto, come quel frammento giunga a disporsi in maniera significativa nell'arco di un processo più ampio, ma soltanto intuito. Sarà allora evidente che, ideologicamente e poeticamente, il problema diventa quello di una cautela che sia capace di evitare ogni forzatura. La misura (« das Maß ») è problema che investe l'individuo, posto di fronte al difficile impegno di inserirsi nella parabola, il rivoluzionario che deve saper attendere il maturarsi dei tempi e insieme non rinunciare all'esigenza di andare avanti, il poeta che deve *dire* ciò che crede di pre-vedere senza perdersi nell'inconsistenza della fumosità solipsistica.

Che proprio il mancato approfondimento di questa complessità prospettica costituisca il tallone di Achille della pur meritoria esposizione di Bertaux risulterà forse confermato *e contrariis* se si allarga la visuale all'ambito extra-accademico, dove più facilmente il dibattito ideologico e artistico ha potuto trarre linfe vitali dai pochi spunti prismaticamente complessi del libro del germanista lionese. Alludiamo in prima linea, come è evidente, allo *Hölderlin* di Weiss, il quale ha esplicitamente riconosciuto la parte avuta dalle idee di Bertaux nell'elaborazione del suo dramma.

La struttura generale della figura di Hölderlin è non diversa da quanto ci si poteva aspettare: Hölderlin è l'unico rivoluzionario conseguente (e perciò condannato a un rifiuto eroico del contatto umano, ideologico e poetico con la realtà immediata), mentre tutti gli altri (i Goethe, gli Schiller, gli Hegel) vengono messi alla berlina per la loro radicata disposizione al compromesso. Non è però qui, ci sembra, in questa parte più ovviamente grottesca e quasi marionettistica, che l'incontro fra drammaturgo e critico si rivela fecondo, bensì là dove Weiss si rifà all'interpretazione che Bertaux ha proposto delle diverse redazioni dell'*Empedokles* [10]. Qui Bertaux coglie la complessità cangiante dei modi in cui a Hölderlin si viene prospettando, in una situazione immaturamente rivoluzionaria, il problematico rapporto fra l'individuo geniale, i rappresentanti delle istituzioni e la massa, potenzialmente rivoluzionaria ma, in atto, amorfa. Non a caso è su queste pagine che Weiss ha fatto leva per creare la scena più ricca del suo ' dramma storico ', quella in cui la tragedia composta da Hölderlin viene recitata davanti al nostro pubblico di oggi e insieme ai contemporanei del poeta svevo. Che cosa significa questa complessa scenografia? Un momento cruciale di quel processo estremamente complesso che contraddistingue l'ultimo Weiss, processo su cui riteniamo opportuno soffermarci per chiarire il senso del nostro discorso. Weiss era giunto, nei precedenti drammi documentari, a rappresentare il processo inarrestabile, disperato ma vittorioso, della rivoluzione attuale (Angola, Vietnam), ma ciò gli era stato possibile solo grazie a un clamoroso divorzio fra il ' messaggio ', provocatoriamente ridotto alla sua natura di proclama politico, e la struttura drammatica (rigorosissima stilizzazione gestuale e formalizzazione dei livelli espressivi). Nella fase successiva, come è noto, per Weiss, intellettuale europeo, ridiventa assai più urgente l'impegno di rappresentare invece la rivoluzione in quanto esposta a un pericolo involutivo (*Trotzki*) o addirittura in quanto ridotta a imperativo ineluttabile e insieme storicamente irrealizzabile (*Hölderlin*). Qui si assiste a un'evoluzione inattesa: ci si sarebbe potuta attendere, come corrispettivo, un'ulteriore problematicizzazione del linguaggio drammatico e della sua stessa proponibilità, e invece la divaricazione fra ' messaggio ' e struttura drammatica si attenua. Anche a non tener conto di chi ha visto in ciò il segno di un tradimento anche ideologico da parte di Weiss, non si può dimenticare chi vi ha scorto la prova che tutta questa operazione ha il carattere, quanto meno, di un ripiegamento. Quello che certamente si può dire è che, sia nei drammi documentari sia negli ultimi, si avverte, sotto l'apparente drasticità, la sostanziale difficoltà di parlare senza remore, in persona prima, da parte di chi si sforza di rendere univoco un discorso che tale per lui, di fatto, non è; non si dimentichi che Weiss, in tutte le sue opere degli ultimi dieci anni, concentra i suoi sforzi (spesso con esiti geniali) nel tentativo di assimilare un discorso ideologico che è sorto al di fuori della sua sfera. È questo però poi il motivo per cui almeno la scena dell'*Empedokles* risulta tutt'altro che un ripiegamento o una fuga. Il ritorno alla pluristratificazione cronologica, drammaturgica e ideologica che aveva contraddistinto il *Marat/Sade* corrisponde a un momento estremamente ricco e produttivo. L'apertura verso la remota verità greca e, allo stesso tempo, verso la minacciosa realtà d'oggi, l'oggettività visionaria di Hölderlin che si realizza in libera figurazione drammatica e, insieme, si libra incompresa sulla sordità dei contemporanei, sono tutti elementi in cui finalmente si realizza la complessità della posizione del Weiss attuale. E a noi sembra — e perciò abbiamo ritenuto utile questa digressione — che il drammaturgo debba non poco della concreta possibilità di raggiungere tale complessità di strutturazione all'incon-

[10] Bertaux, p. 116 ss. Non si vuole negare che anche queste pagine risentano dell'impostazione esteriormente ' censoria ' di tutto il capitolo (e del resto esse vengono di seguito a un'interpretazione dell'*Eleusis* che appiattisce incredibilmente anche il poemetto hegeliano, proprio nel senso indicato): resta comunque il fatto che attraverso le maglie della tesi principale affiora la ben più viva tematica delle contraddizioni in cui, anche nella rappresentazione mitico-tragica, si involge il rapporto individuo rivoluzionario-massa.

tro con la profondità problematica raggiunta da Bertaux in questo punto della sua ricostruzione critica.

Tale singola riuscita rende però ancora più evidente il difetto di fondo dell'impostazione di Bertaux nel suo insieme. A noi appare in effetti evidente che egli parte dal presupposto che scoprire la vera valenza politica di Hölderlin (e quindi demistificarne le artate spoliticizzazioni) sia già di per sé sufficiente ad individuarne il significato e il valore, sia ideologico che pratico. È una posizione che definiremmo (con terminologia, evidentemente, non francese) ' radicale ' e che sembra tenere in troppo scarso conto quel lento processo di maturazione ideologica e rappresentativa che solo può rendere utilizzabile, ai fini di un'interpretazione storicamente feconda, la biografica presa di posizione politica dello scrittore.

Non è in nostro potere ricostruire i motivi che hanno indotto a tale negligenza uno studioso padrone di ogni raffinatezza metodologica come Bertaux. Possiamo però supporre non sia rimasto estraneo il fastidio per le spoliticizzazioni, spesso assai poco raffinate, cui a lungo ha amato indulgere molta germanistica tedesco-occidentale. Sta comunque di fatto che tale drastica opposizione di Bertaux ha portato a una conseguenza paradossale. Per uno strano scambio delle parti, questo studioso ' radicale ' si trova esposto a una critica che gli viene presentata da sinistra — per usare anche noi questa volta una terminologia immediatamente politica — da Jürgen Scharfschwerdt, la cui impostazione non può poi (né certo vuole) venir classificata in tale direzione. Non senza fondamento Scharfschwerdt nota infatti che lo Hölderlin di Bertaux è privo di ogni humus sociologica e sembra sostenere le sue posizioni solo per un'inesplicabile illuminazione dall'alto: un rivoluzionario, si direbbe, per decreto divino [11]. Noi potremo aggiungere, forse più correttamente, che dallo studio tutto politico di Bertaux in realtà non risulta quali modelli di azione proponga in sostanza Hölderlin, se egli si riconosca in determinate forze reali della contemporanea compagine sociale della Germania, né tanto meno se e come queste prese di posizione trovino rispondenza nel taglio della sua produzione poetica.

[11] La fondatezza dei rilievi mossi a Bertaux non scusa però in nessun modo Scharfschwerdt per la provocatoria equiparazione fra l'interpretazione rivoluzionaria dello studioso francese e quelle nazionalistiche e peggio dei più foschi periodi della germanistica tedesca (cfr. *Die pietistisch-kleinbürgerliche Interpretation*, p. 177 ss. e p. 227 ss.).

A questa lacuna è più che pronto a sopperire Scharfschwerdt, il quale propone un'interpretazione piccolo-borghese di Hölderlin. Ridotta così all'osso, la tesi suona — già per ragioni biografiche — non poco persuasiva, anche se poi Scharfschwerdt ne strumentalizza l'applicazione non senza gravi arbitrii. Non che egli contesti il costante, documentatissimo interesse di Hölderlin per la Rivoluzione francese (questo è anzi l'argomento del suo secondo studio), ma si avvale della sua interpretazione piccolo-borghese per spoliticizzarne l'immagine, che infine risulta anche — *a potiori* — ben ripulita da ogni incrostazione rivoluzionaria. Tre sono gli argomenti centrali addotti da Scharfschwerdt: 1) quella di cui parla Hölderlin è una rivoluzione spiritualizzata e interiorizzata (« Revolution der Gesinnungen »), rispetto a cui quella politica di modello francese può rappresentare al più una « Initialzündung »; 2) per Hölderlin lo stato è realtà negativa: vanamente *Aufklärung* e rivoluzione si ripromettono miglioramenti di fondo da modifiche di strutture comunque ' esteriori ' e la stessa umanità non sfugge a una simile condanna; 3) l'ispirazione religiosa (pietistica) del piccolo borghese Hölderlin ammette solo una redenzione per vie interiori o comunque (rousseauianamente!) pre-politiche.

Si tratta di tesi ricavate da un serrato gioco di citazioni tratte dalle lettere le quali, per altro, spesso si irrigidiscono per questa via a depositi di ' sentenze ' staccate dal contesto. Non è comunque questa la sede per una contestazione puntuale. Ci limiteremo perciò a vagliare l'uso che lo studioso fa del centrale passo sulla « Revolution der Gesinnungen » [12]. Cosa dimostra in effetti la citazione? Che

[12] Proprio l'interpretazione della famosa lettera a Ebel del 10 gennaio 1797 in cui sono contenute tali parole (Große Stuttgarter

anche Hölderlin si colloca nell'ambito di quel fenomeno di interiorizzazione che, in Germania, contraddistingue la intera epoca. Ma proprio al sociologizzante Scharfschwerdt non può venir perdonato l'arbitrio di essersi arrestato qui. Il passo successivo, e indispensabile, consisteva proprio nel differenziare ciò che solo in superficie si presenta uniforme. Nei weimariani la via antipolitica (o cioè piuttosto antirivoluzionaria) ha il suo sottofondo, ormai ben noto, nell'ipotesi di una conciliazione fra aristocrazia illuminata e grande borghesia, in una rigenerazione della società e dello stato che si basa su un'educazione estetica nobilitatrice dei contrasti. Diversamente va giudicato il « Weg nach Innen », predicato dai piccoli aristocratici e dai borghesi ribelli del primo romanticismo. Esso infatti, dal punto di vista dell'attuale discussione, rappresenta un tentativo ambivalente di affermare un'apertura verso l'ambito delle esperienze moderne senza rinunciare a un ethos che poteva viceversa venir riproposto solo a prezzo dell'isolamento dalle forme di moderna vita associata. Nel caso, invece, di Hölderlin, il punto di partenza è dato dalle « Gesinnungen », che sono sì centro di un'intimità piccolo borghese, di una comunità sostanzialmente pre-urbana, ma

Ausgabe, vol. 6, p. 229) dimostra in maniera particolarmente chiara la debolezza del procedimento di Scharfschwerdt (*Die pietistisch-kleinbürgerliche Interpretation*, p. 188-189). Che quella della rivoluzione francese fosse ormai una « schlechte Wirklichkeit » e che Hölderlin parli del rinnovamento auspicato dalla Germania come di un fenomeno capace di investire gli aspetti più intimi della realtà umana non prova infatti che Hölderlin pensi a una « Revolutionierung des inneren Menschen, die ohne eine politisch-gesellschaftliche Revolution geschehen kann »: non per nulla Hölderlin parla, anche a proposito della « Revolution der Gesinnungen », di uno stato che « zur Reife kommt »! Va comunque precisato che Scharfschwerdt risente largamente — non foss'altro per ragioni polemiche — del mutamento di clima ideologico intervenuto negli ultimi dieci anni: basta pensare a quanto periferico rimanesse ogni intento di ricostruzione sociologica o addirittura ideologico-politico ancora in un lavoro di dieci anni fa che pure è tuttora fondamentale negli studi sull'epistolario hölderliniano (Paul Raabe, *Die Briefe Hölderlins. Studien zur Entwicklung und Persönlichkeit des Dichters*, Stuttgart 1963).

che racchiudono però in sé un nucleo di forze attive di trasformazione, plasmatrici di una nuova e più ampia comunità. L'idoleggiamento di un momento pietistico-piccolo borghese non viene in sostanza mai rinnegato, ma risulta proponibile solo in quanto penetrato dallo ' Zeitgeist ', lo spirito del tempo, terribile e rinnovatore.

Proprio il non aver colto tale nesso essenziale toglie secondo noi credibilità alle conclusioni di Scharfschwerdt, cui pure certo non fa difetto ampiezza di documentazione. Non è però forse casuale che egli, nel lavoro maggiore, abbia concentrato l'analisi sul solo epistolario, sicché la sua ricostruzione prescinde fra l'altro — cosa particolarmente gravida di conseguenze — dai tardi testi poetici. Non, beninteso, che già dalle lettere non sia possibile ricavare numerosi passi cosmico-rivoluzionari, ma certo una contemporanea considerazione delle poesie avrebbe reso più difficile quell'equivoca contrapposizione. Col che non si vuol certo negare che la rivoluzione di cui parla Hölderlin acquisti sempre più le dimensioni di un annuncio religioso: ma il punto è di non dimenticare che Hölderlin, fino in fondo, annuncia — o pre-annuncia — un rinnovamento totale dell'uomo visto utopicamente nella sua dimensione di cellula di un'auspicata circolazione e comunanza sociale.

Al di là della discussione specifica, pare indubbio che l'analisi staticamente sociologica di Scharfschwerdt e così pure quella riduttivamente politica risultino insoddisfacenti, prima di tutto, per insufficienza di impostazione metodologica. L'appiattimento del complesso rapporto dialettico fra struttura reale, presa di posizione politica, elaborazione ideologica e livello espressivo comporta, ci sembra, un pericoloso disinteresse per quello che giudichiamo il centro di ogni analisi storico-letteraria, e cioè il mito culturale. Per mito culturale intendiamo la realizzazione, a livello espressivo, di un mondo di immagini pregnanti, le quali proiettano a livello figurativo le spinte che si assommano nella mente di uno scrittore reattivamente inserito in un determinato contesto storico. Di fronte a un siffatto mito

culturale c'è un atteggiamento improduttivo che merita di essere definito talmudico: esso si basa infatti sull'accettazione del mito nella sua astratta e irrigidita letteralità. Non meno negativo è però l'altro metodo che tende appunto a passare oltre il velame delli versi strani per giungere al supposto nucleo essenziale, il quale sarebbe poi essenziale soltanto e proprio perché avrebbe la prerogativa di rimanere intatto anche una volta eliminata la cosiddetta veste mitica. Tale metodo può venir applicato nelle direzioni più diverse: nel nostro caso abbiamo visto un esempio 'progressista' (ma solo politico) e uno 'reazionario' (ma solo sociologico). A tutte queste diverse e opposte applicazioni si può opporre un'obbiezione comune: la storia letteraria diverrebbe superflua nel momento stesso in cui si dovesse riconoscere accidentale quella 'veste mitica': tanto varrebbe limitarsi allo studio della storia reale da cui ha tratto origine l'elaborazione del 'mito culturale'. Se quest'ultimo però non è solo un frutto meccanico di rispecchiamento, se si tratta piuttosto di uno sforzo di elaborazione che entra in circolazione dialettica con la realtà, ogni critica puramente riduttiva potrà sì occasionalmente conservare il suo valore demistificante rispetto a singole deformazioni irrazionalistiche, ma rimarrà in sostanza al di qua del reale nodo problematico.

Né può valere, a giustificare un siffatto atteggiamento, addurre l'esigenza di attualizzare il problema storiografico. Così formulato, questo dell'attualizzazione è un falso problema, ove si ritenga lecito, in suo nome, sopprimere la necessaria fase della storicizzazione. Quale sarà infatti la sconfortante conseguenza di un'attualizzazione forzata o forzosa? La scoperta che tutto il passato oggi meritevole di venir considerato ancora vivo è, per l'appunto, uguale all'oggi, fino all'indistinzione. E non si intenderebbe in tal caso a che pro' si debba perdere tempo a studiare ciò che in sostanza già conosciamo. Né molto più positivo è l'altro atteggiamento, solo in apparenza meno grossolano: c'è infatti chi crede che storicizzare la cosiddetta veste mitica significhi affermare che essa cela ma insieme disvela un problema reale e soggiunge con compunzione che,

purtroppo, l'inclemenza dei tempi non ha permesso all'autore di prospettare quel problema nella sua realistica nudità. E si tratta, ci sembra, di un atteggiamento ingenuamente paternalistico nei riguardi degli autori del passato, che non hanno certo bisogno delle patenti rilasciate a mezza bocca dai custodi dell'ortodossia ideologica. Sembra invece evidente che un'attualizzazione positiva non solo è tutt'altra cosa, ma presuppone una storicizzazione autentica (non, s'intende, meramente antiquaria): per giungere all'attualizzazione, cioè, è necessario il coraggio di non sottrarsi al salutare choc iniziale derivante dalla scoperta che quel mito culturale elaborato da uno scrittore di tempi passati è lontano da noi e costituisce problema degno di comprensione proprio perché è lontano da noi. Da questa coscienza iniziale discendono successive fasi di graduale approccio storico. Preliminare sarà la ricostruzione della koiné epocale in cui diventi comprensibile, all'interno di un sistema di omologhe sollecitazioni, quel tipo di elaborazione mitico-culturale che all'impatto iniziale ci sembrava (doveva sembrarci) addirittura improponibile. Successivamente si tratterà di ricostruire la necessità storica, vale a dire di accertare come quel mito culturale, lungi dal possedere un valore mistificante, rappresenti l'unica espressione storicamente possibile (e perciò produttiva) di quel processo di sollecitazione e di reazione in cui consiste una presenza individuata nella storia. Solo su questa base sarà legittimo porsi il problema dell'attualizzazione e cioè di rendere esplicito quel nostro interesse attuale che ci ha indotti a ripercorrere quell'aspetto del passato: l'attualità verrà — correttamente — a consistere soprattutto nell'angolatura che il nostro problema odierno ha imposto alla nostra ricerca storica.

Alla luce delle precedenti considerazioni, certo quasi ovvie ma forse non del tutto fuor di luogo, sarà più facile inserire anche il libro di Mahr nell'ambito del nostro discorso. Il punto di partenza di Mahr è dato dalla constatazione della distanza che ci separa da Hölderlin. Non

senza un certo gusto effettistico, egli arriva ad osservare che oggi il Reno, ben lungi dall'esserci familiare come figura mitica di hölderliniano eroe o semidio, ci è noto solo come... centro di pericoloso inquinamento (pp. 17-18; 60 ss.). Al di là della boutade, è ben chiaro ciò cui tende Mahr: rendere impossibile un'accettazione passiva — di marca estetizzante o anche sociologica — della trasfigurazione mitica che Hölderlin ha compiuto del Reno nell'omonimo inno. Per giungere a rendere significativa per noi questa mitizzazione, Mahr deve partire dall'illustrarne la valenza storicamente individuata e determinata.

La koiné epocale viene ricostruita attraverso la citazione di acconci esempi sincronici: l'antropomorfizzazione eroica di un fiume, come pure l'elevazione a semidio di un grande contemporaneo, non costituivano di per sé fenomeni di obliterazione della realtà (o addirittura di mistificazione), ma si ritrovano nella corrente polemica e pubblicistica politica e persino nel vocabolario della contemporanea scienza geografica (p. 34 s.). Il problema della necessità storica, e quindi del senso costruttivo, dell'inno si pone a Mahr sotto forma di discussione intorno alla sua unità ideologica e figurativa. Spesso tale unità è stata messa in dubbio: è noto che la figurazione del Reno come semidio dapprima ribelle e poi placato e benefico si esaurisce poco oltre la metà dell'inno, nel quale sembrano accavallarsi figurazioni geografiche (appunto il Reno), mitologiche (Eracle), tratte dalla storia recente (Rousseau) o da quella classica (Socrate) e infine attuali (Sinclair, lo amico di Hölderlin, uomo politico e cospiratore rivoluzionario). Secondo Mahr l'unità scaturisce da quella potente circolazione che abbraccia tutti questi diversi ambiti del reale, pur senza mortificarne le differenze (pp. 47-59). In che consiste tale circolazione? Nel fatto che ognuno di questi ambiti non risulta immediatamente o staticamente dato, ma si dispone secondo un'analoga parabola di realizzazione. Non meno rilevanti sono però le differenze: nell'ambito della natura, ma anche della leggenda e fin della storia, la parabola si presenta al poeta come ormai compiuta; nell'attualità essa invece è ancora esposta al discri-

mine del compimento raggiunto o mancato. Va per altro precisato che Hölderlin è alieno dall'attribuire questa differenziazione ad un'alterità radicale. D'altro lato, però, egli non ricorre, per superarne la concreta, dolorosa portata, all'opposta via, quella della romantica evasione dall'impegno, di un beatificante salto mortale che permetta di far sfumare il mondo dell'agire in quello della natura o del passato (per definizione sempre già realizzati). Il rapporto che si instaura, all'interno dell'inno, fra i diversi ambiti è piuttosto un rapporto di garanzia dinamica. La comunanza potenziale fra l'ambito dell'azione attuale e quello della natura, della leggenda, della storia consente al primo di presentarsi non, mistificatamente, come realizzazione, ma piuttosto come pienezza di uno storico *Auftrag*, come campo di una possibile e perciò doverosa realizzazione. Ed è a questo livello, ci sembra, che è possibile individuare anche il taglio attuale che Mahr ha voluto dare alla propria ricerca, con chiarezza maggiore di quanto forse non farebbe supporre il richiamo ad *auctores* un tantino disparati (come per es. Caudwell, Marcuse, il « Kursbuch », Mitscherlich, pp. 112-114). È l'elemento che lo stesso Mahr definisce, con terminologia caudwelliana, della 'fantasia' ma che forse è più stringente considerare tipico di un utopismo che non sia evasione dall'immediatezza dell'impegno, ma anzi rigorosa mobilitazione di ogni energia verso il futuro.

Va infatti precisato che per Mahr questa pienezza utopica dell'*Auftrag* si muove in un ambito meramente umano, anche se Hölderlin parla di dei: nell'inno gli dei non hanno un ambito proprio di esistenza (p. 45). La festa nuziale, il « Brautfest » (v. 180) non sarà la conciliazione fra uomini e dei ma, più esattamente, fra gli uomini stessi (pp. 100-102): gli dei non rappresentano che la dimensione comunitaria, essenziale conquista utopica proprio perché il mondo in cui il poeta si aggira conosce solo individui che si scontrano fra loro. In questo scontro l'individuo tende prima di tutto a realizzare se stesso, ma proprio con ciò è portato a realizzarsi come « weltbezogenes Individuum » (p. 70). Che per altro Hölderlin rimanga qui nel « Vorraum der Politik » (p. 111) è affermazione che

non rimette in discussione la possibilità di un'autentica circolazione tra l'inno e la realtà: questo limite viene anzi indicato come coerente conseguenza della « Vereinsamung » cui il rifiuto di ogni compromesso costringeva Hölderlin e chiunque, intorno al 1800, volesse tener fede alle aspettative originarie (p. 58). Tale affermazione risulta, a nostro avviso, non solo storicamente più fondata ma anche più stimolante, nelle sue implicazioni attuali, che non la forzata politicizzazione proposta da Bertaux. Una conferma si può trarre da un punto delle tesi di Mahr che è di portata centrale, anche se a prima vista esso può sembrare lontano dal rapporto individuo-realtà e anzi può addirittura ricordare, nella sua accentuazione temporale, certe problematiche esistenzialistiche: il problema è quello del possibile (o mai compiutamente possibile) passaggio dal livello umano (« menschliches Jetzt ») al livello divino (« göttliche Dauer », p. 55).

Partiremo da un'esatta osservazione di Mahr: sussiste, innegabilmente, una contraddizione fra la struttura temporale dell'inno, quale sarebbe lecito attendersela sulla base di ciò che si è detto finora, e quale essa realmente è. Ci dovremmo cioè attendere, come legge dell'inno, una « zeitliche Abfolge » (p. 52): in essa si verrebbe a realizzare quella parabola che, abbiamo detto, nonostante tutte le differenze, è comune a tutti gli ambiti del reale. In effetti però quella che il poeta ci offre è solo una « Gleichzeitigkeit der jeweiligen Vorgänge ». Giustamente Mahr vede in ciò la conseguenza della basilare scoperta di Hölderlin: la « Vergegenwärtigung des Göttlichen » è, a livello umano, realizzabile solo per un istante e viene quindi trasferita sul piano di una « unendlichen Aufgabe » (p. 55). Proprio di qui si deve partire, a nostro avviso, per chiarire fino in fondo come proprio questa contraddizione costituisca la struttura essenziale, non solo di questo inno, ma di gran parte del tardo mondo di Hölderlin. Abbiamo già osservato (parlando, a proposito di Bertaux, della ' cautela ' hölderliniana) che alla base di tutti questi sviluppi è la coscienza che un ritmo significativo è sotteso al divenire

pubblico e all'azione individuale, ma che per il singolo cogliere un tale ritmo è compito estremamente difficile. Conferire durevolezza al momento umano, al « menschliches Jetzt », significherebbe assolutizzare l'idillio piccolo borghese (che indubbiamente rappresenta il punto di partenza di Hölderlin), giungere a un arresto idealizzante della storia. Abbiamo però già osservato che in Hölderlin questo « Jetzt » idillico si presenta assai spesso insidiato da forze contrapposte e soprattutto dall'incalzare dello ' Zeitgeist ': in definitiva il momento individuale raggiunge, proprio perché insidiato, la dignità di fase ineliminabile di una più complessa rivelazione e parabola storica. A livello della propria coscienza storica, Hölderlin non è cioè in grado di rappresentare l'intera parabola (e questa anzi, ci sembra, la vera origine di tanti fallimenti costruttivi della sua tarda fase). Ciò che rientra nell'ambito delle sue possibilità rappresentative è solo l'aspirazione a una realizzazione istantanea e puntuale, strettamente unita alla coscienza della provvisorietà di tale realizzazione. Il verso più alto e più significativo in questa direzione si trova proprio, non a caso, in *Der Rhein*: « und ausgeglichen / ist eine Weile das Schicksal » (vv. 182-183). Non ci troviamo di fronte a una delle bennote polarità romantiche. Quell' « eine Weile » non significa che Hölderlin elegiacamente compianga la caducità dell'idillio. L'idillio, è vero, può venir realizzato solo per una durata limitata ma ciò che conta è che soltanto in funzione di una durata limitata esso può addirittura venir concepito. La liberazione dall'incalzare del destino è concepibile solo come fase di un processo più vasto, come tempo vuoto in una scansione musicale, anche se (e proprio perché) in effetti essa è l'unica fase che Hölderlin possa concretamente rappresentare e idoleggiare nella sua individualità. Né va trascurato il fatto che solo su questo piano è possibile ridimensionare definitivamente la tesi quietistico-piccolo borghese e antirivoluzionaria di Scharfschwerdt, mettendone in luce il carattere mistificante perché solo staticamente e unilateralmente sociologico.

Tale sviluppo implica infine precise conseguenze rispetto alla componente titanica della visione hölderlinia-

na, una componente che da sempre è stata tenuta presente ma che pure da sempre ha suscitato grave imbarazzo fra i critici di tutte le tendenze. Più che di un generico titanismo noi proponiamo di parlare dell'affiorare momentaneo di una problematica titanica in funzione della utopica necessità di raggiungere l'armonia fra livello individuale e collettivo, istantaneo e parabolico. D'altra parte, è più che noto, l'intera epoca è percorsa da correnti ispirate al titanismo: una caratterizzazione non sfocata di Hölderlin richiederà dunque una precisa differenziazione. Nello *Sturm und Drang* il *Kraftkerl* veniva visto, nonostante tutta la sua sottolineata bizzarria, nella sua naturalità, nella sua vicinanza alle fonti dell'agire: in lui si concretava la forza plasmatrice o, almeno, esplosiva dell'individuo nei nuovi equilibri sociali che sembravano delinearsi. Al polo opposto, il titano romantico è contraddistinto dal polemico ma solipsistico rifiuto di una dimensione che inserisca l'individuo, senza mortificazioni e senza esaltazioni, in una più ampia realtà concreta. Orbene, il titanismo di Hölderlin è basato, da un lato, proprio sul rifiuto di ogni aprioristico solipsismo, ma dall'altro esso scaturisce dalla consapevolezza che la pur insostituibile spinta individuale ha ormai smarrito la sua originaria naturalità. Da un lato Napoleone, Rousseau, lo stesso Sinclair sono l'espressione attuale di un momento eroico-titanico che dalle cronache del tempo sale a investire le sfere più decisamente mitiche del mondo di Hölderlin in quanto riconosciuto strumento principe della storia; dall'altro lato il disperato tentativo di non perdere il riferimento, almeno a livello utopico, a una reale comunità sbocca nel paradosso del poeta che canta sì in prima persona, ma « statt offner Gemeine »: in sostanza il poeta è un coro, anche se costituito da una sola persona.

Se l'eroe è l'unico strumento capace di fondare quella comunità — e in essa d'altronde dovrebbe pienamente risolversi ogni sua funzione in quanto eroe — è inevitabile che il suo operare individuale finisca col travalicare quei limiti funzionali. Ciò significa che il rapporto fra individuo e collettività si presenta in Hölderlin come essenziale e a

un tempo precario, artificioso: l'individuo (l'eroe, il poeta...) è continuamente condannato a perdere la misura (« Nie treff ich, wie ich wünsche, / Das Maß »), per eccesso o per difetto. All'individuo manca, deve mancare il dono della naturalezza, che d'altra parte è indispensabile perché egli possa assolvere alla sua essenziale missione di inserirsi spontaneamente e creativamente nella parabola superindividuale del rivoluzionario divenire storico (una parabola, certo, difficilissima da cogliere perché irregolare, ricca di interruzioni, pause, ritorni). È a questo punto che si innesta il paradosso del « Reinentsprungenes » (*Der Rhein*, v. 46), l'inattesa proclamazione della fedeltà alla propria natura originaria intesa come caratteristica fondamentale dell'eroe. È noto che su questo e simili passi, staccati dal loro contesto, si basarono interpretazioni irrazionaliste, addirittura razziste e nazisteggianti, di tutto Hölderlin. Gli argomenti con cui Mahr ritiene di contrastare questo tipo di deformazioni (p. 71 ss.) non ci sembrano del tutto convincenti, o almeno esaurienti. Non basta dire che il peso maggiore del passo non cade sulla fedeltà alle origini o anche soggiungere che, tutto sommato, proprio in ciò per Hölderlin sta il « Fehl » (v. 44) dell'eroe. Anche in questo caso il discorso deve essere portato fino alle estreme conseguenze. Non si tratta cioè di alleggerire la portata dell'hybris in cui cade l'eroe, né di ritenere superato il problema una volta che se ne sia riconosciuto il carattere negativo (« Fehl »). È anzi proprio l'hybris a risultare storicamente necessaria. Senza la spinta eroica ma cieca dell'individuo con la sua pretesa di fedeltà alla propria missione ed origine individuale, non avrebbe neanche luogo la fecondazione rivoluzionaria della storia, anche se poi per converso quella spinta individuale rischia ad ogni momento di asservire alla propria prospettiva, unilaterale ma assolutizzata, il senso della parabola storica. È un'antitesi da cui a Hölderlin non era dato uscire, se non — come si è visto — per « eine Weile ». Né sembra si possa intendere questa impossibilità come un fatto meramente psicologico e privato, in un mondo in cui la Rivoluzione francese senza Napoleone sarebbe stata soffocata ma dal

suo intervento riuscì largamente sfigurata, in un mondo in cui il rinnovamento della Germania era impossibile senza l'appoggio di quegli stessi ' rivoluzionari ' francesi che in effetto lo strumentalizzarono ai propri fini di politica egemonica di potenza.

A una tale prospettiva si può collegare a nostro avviso anche una più feconda interpretazione della « vaterländische Umkehr », questo nodo centrale della poetica tarda di Hölderlin, cui spesso si son voluti attribuire valori esoterici o che viceversa è stata liquidata come elucubrazione più o meno inconsistente. Il problema è per Hölderlin la necessità di porsi come meta da raggiungere faticosamente la riconquista di quelle caratteristiche che naturalmente sembrerebbero innate al popolo, all'individuo, al poeta. Lo spirito ama la colonia proprio perché non è dato sentirsi in patria all'inizio: la natura dello spirito è, appunto, innaturale e può realizzarsi solo gettandosi nel gorgo del rinnegamento di sé che è l'unica via per recuperare se stessi. Solo l'individuo può mandare avanti la storia, ma nel farlo non può non cadere fuori tempo, fuori misura. I « Trozigen » (v. 101), cioè gli individui tracotanti ed eccessivi e insieme lo « Schwärmer » (v. 120), il sognatore esaltato, sono in realtà i protagonisti del mondo poetico e ideologico di Hölderlin: né basta certo ricordarne il « Fehl » originale per contestar loro questo ruolo, che piuttosto va visto nella sua perenne auto-relativizzazione interna. Il superamento del momento dei « Trozigen » e degli « Schwärmer » è possibile solo nel momento del « Brautfest » (v. 180), della *Friedensfeier,* che perciò acquistano un peso quasi ossessivo nella tarda poesia hölderliniana: l'urgere della parusia impone al poeta il tentativo di affrettare, per forza di parola poetica, il momento in cui, superata la pur necessaria dimensione del cieco agitarsi individuale, sarà possibile celebrare la costituita comunità. All'urgere della parusia corrisponde però, inestricabilmente, l'angosciosa coscienza della necessità di ulteriori eclissi: l'auspicata celebrazione non era vissuta che nella pura ipoteticità della sua formulazione verbale. Ché di questo sempre si tratta: la festa di conciliazione non

può mai venir rappresentata immediatamente da Hölderlin, il cui mestiere di poeta non può andare oltre il tentativo sempre rinnovato di creare, almeno, le prospettive in cui quella festa possa venir ipoteticamente evocata. Al poeta tocca nominare le forze umane e divine nel cui incontro si dovrebbe (si dovrà...) realizzare la conciliazione e la celebrazione. Questo del nominare è appunto il problema centrale del linguaggio poetico di Hölderlin come impegno assoluto, come difficoltà radicale e insieme come dono da amministrare con perplessa cautela. Per il poeta la parola — lungi da ogni heideggeriana ontologizzazione della poesia ma anche da ogni riduttiva strumentalizzazione esteriore — si rivela essenziale veicolo di trasformazione dell'utopia in realtà di impegno comunitario [13].

LUCIANO ZAGARI

[13] Solo durante la correzione delle bozze mi è stato possibile prendere visione dello « Hölderlin-Jahrbuch » 1971-72 che contiene numerosi nuovi contributi sull'argomento.

RECENSIONI

N. F. BLAKE, *Caxton and his World*, London, Deutsch, 1969, 256 pp.

« Why should a merchant engaged in the cloth trade have taken up printing and brought a press to England? Did the fact that he was a merchant influence the books he chose to print and the way in which he printed them? » (p. 13). È questo il tipo di domande a cui cerca di rispondere N. F. Blake, autore di un denso e interessante volume, *Caxton and his World* (London, Deutsch, 1969, 256 pp.), che si propone di illustrare esaustivamente l'attività svolta dal pioniere degli stampatori inglesi nell'Inghilterra del secondo Quattrocento.

Si deve dir subito che è un libro oltremodo utile, perché fornisce un'analitica, unitaria e moderna interpretazione dell'opera del Caxton. Ma bisogna poi soggiungere che esso di continuo presuppone la monumentale monografia dedicata al Caxton più di un secolo fa da W. Blades, *William Caxton England's First Printer* (London, 1861, 2 vols.), opportunamente riedita da poco in una esemplare ristampa anastatica (New York, B. Franklin).

L'indagine del Blake si presenta infatti oggettivamente come una revisione del ritratto acquisito dello stampatore, utilizzando la più ampia conoscenza che oggi si ha del periodo storico e della effettiva situazione culturale dell'epoca in cui Caxton visse (1415/24-1491).

E così, se si passa dai due ponderosi volumi del Blades, ricchi di immagini, di riproduzioni (e contenenti un'appassionata e puntuale ricostruzione della vita e dell'opera di Caxton, nonché materiale allora inedito sull'arte della stampa e sulla vita culturale nelle Fiandre), al più ristretto — e non solo per il formato —, volume del Blake, si è portati costantemente a verificare che cosa può aver aggiunto il secondo al primo, avendo egli realizzato, si diceva, principalmente una rilettura sotto una nuova luce di tutte le informazioni già in nostro possesso. Non c'è infatti *dato* dell' « argomento Caxton », sia di ordine biografico o più latamente storico-sociale, che non venga ridiscusso in questo lavoro. Prendiamo i Prologhi e gli Epiloghi che Caxton premetteva a quelle sue opere che erano sostanzialmente nuove per il pubblico e che quindi richiedevano una presentazione. Essi sono stati sempre utilizzati come mere fonti d'informazione biografica, poiché spesso Caxton amava far

riferimento in questi scritti alle vicende della sua vita. Ecco, ad es., un passo tratto dal prologo alla *History of Troy* (1473-'74):

> « and [I] was born and lerned myn English in Kent in the Weeld, where I doubte not is spoken as brode and rude Englissh as is in ony place of England » (p. 16).

Non basta osservare che è un dato assai utile, dice il Blake. Qui infatti Caxton non sta solo fornendo particolari sulla sua vita, bensì sta usando una così detta « humility or submission formula », una cioè di quelle formule che erano allora di moda e che venivano adoperate nei libri che si rivolgevano ad un pubblico nobile e raffinato. Erano quindi dei segnali lanciati a questo pubblico per invogliarlo ad acquistare il libro.

È questo soltanto uno fra i tanti esempi possibili, giacché « Caxton il mercante » è l'elemento che non viene mai dimenticato in questo studio. Se infatti era ampiamente risaputo che Caxton aveva esercitato la mercatura per i primi quaranta anni della sua vita, è anche vero che qui per la prima volta se ne tiene conto in modo costante e determinante.

Intervenendo decisamente contro le tesi di coloro che imputano al Caxton di non essere stato uomo di cultura in una misura maggiore e migliore di quanto in effetti lo fu, il Blake rovescia i termini della questione. Spiega appunto i limiti dell'intervento culturale di Caxton con il fatto semplice ma fondamentale che egli non cessò mai di essere un mercante per tutta la sua vita, sia quando esercitò la mercatura sia quando si fece editore: al di là dell'interesse per il singolo libro e la singola traduzione c'era in Caxton l'intento di raggiungere il pubblico dei lettori (che egli non perdeva mai di vista), la cui sensibilità e ricettività erano la sua primaria preoccupazione.

> « Caxton went abroad to trade. Although later he also became an administrator, negotiator, arbitrator, translator and printer, he remained basically a buyer and seller of goods for the rest of his life » (p. 34).

Questa affermazione che è alla base di tutto il volume del Blake non resta pertanto solo una suggestiva ipotesi di lavoro, ma viene puntualmente verificata nell'esame di tutti i vari momenti e aspetti dell'attività editoriale di W. Caxton.

Il breve capitolo denso di riferimenti socio-economici sul periodo più strettamente mercantile di Caxton (*Mercer and Merchant Adventurer*) mette in luce il vivacissimo ambiente culturale borgognone, di Bruges soprattutto, dove egli si trovò a lavorare, e in particolare il tipo di relazioni che dovette necessariamente intrecciare. Con molta plausibilità il Blake può supporre che Caxton

abbia commerciato in libri prima di occuparsi della stampa, anzi che abbia deciso di occuparsi della stampa dal momento in cui si rese conto che questo era un settore economicamente redditizio. Il suo soggiorno a Bruges (Caxton lasciò l'Inghilterra negli anni quaranta per tornarvi nel 1476), a contatto della corte borgognona; la sua rapida ascesa come mercante fino all'elezione a Governor of the English Nation (cioè della comunità mercantile inglese a Bruges), forse nel 1462; infine i vari incarichi diplomatici svolti con successo gli permisero quei rapporti che possono ben spiegare la sua posteriore fortuna di editore.

> « He met the Bruges booksellers who could provide him with wares, members of the Burgundian upper classes who set the pace in fashion and members of the English aristocracy who would be among his future clientele for books » (p. 45).

La scelta di trasformarsi da mercante in stampatore è quindi essenzialmente spiegata come una forma chiara di « economic speculation or investment » (p. 48).

Su questa falsariga tutte le successive decisioni di Caxton vengono similmente interpretate dal Blake. Così la scelta dei testi da pubblicare, dopo di essersi trasferito in Inghilterra e di aver impiantata la sua stamperia all'insegna del « Red Pale », appare dettata non tanto da un ideale astratto di gusto, quanto dalle possibili sollecitazioni e richieste del raffinato pubblico con cui egli era a contatto. E siccome la corte borgognona era all'avanguardia in fatto d'arte e di cultura, ecco che Caxton decide di fornire al suo pubblico inglese i testi di quella cultura, diventandone il presentatore e il traduttore (*History of Troy, Jason, Feats of Arms*, etc.).

Allorché passa agli autori inglesi la sua scelta è ancora una volta, dice il Blake, di un certo tipo, condizionata cioè dalla moda e dai gusti della corte d'Inghilterra. Qui vanno di moda i chauceriani, Caxton pubblica Chaucer, Gower e Lydgate, ed esclude, per esempio, il Langland, il rappresentante più tipico, col suo verso alliterativo, dell' « old style ». Chaucer, Gower e Lydgate

> « in the fifteenth and sixteenth century (...) were regarded as the three poets who had established the courtly style, for which they were constantly praised. These poets had written for courtly patrons and had based their work on fashionable foreign models » (pp. 70-71).

Queste ragioni, secondo il Blake, determinarono la scelta di Caxton, a sua volta legato a nobili mecenati e sensibile ai modelli stranieri. Se si considerano inoltre le opere in prosa che Caxton decise di stampare, ci si trova a formulare analoghe considerazioni. Esse rientrano tutte — dai *Dicts or Sayings* (1477) di Rivers al *Polichronicon* (1482) di Trevisa tradotto da Lord Berkeley, al *Morte Darthur*

(1485) di Sir Thomas Malory —, nella nuova tradizione stilistica di corte che cercava di « raise the standard of English by use of foreign models » (p. 71). L'esclusione di altri tipi di prosa, che pur non potevano non essere a sua conoscenza, fu, secondo Blake, deliberata, in quanto « the crucial factor which led to their rejection was that they were not fashionable. Caxton wanted to publish only what would appeal to his clients at court » (p. 72).

Si vede quindi con quanta insistenza il Blake cerchi di modificare l'immagine di un Caxton « scholar » e di sostituirla con quella di un Caxton « merchant ». Arriva infatti a visualizzare Caxton nel suo negozio, mostrandolo alle prese con i clienti che intrattiene in conversazione, tra i libri, non soltanto i suoi libri, ma anche i manoscritti e i libri stampati dagli altri, che egli cerca di smerciare. I dati che il Blake fornisce sono certamente persuasivi, come persuasiva è l'analisi dei rapporti del Caxton con i vari protettori sia a Bruges, che, dal 1476 in poi, in Inghilterra. Ne emerge un Caxton attento e cauto osservatore delle complesse e mutevoli vicende politiche — sono gli anni della guerra delle Due Rose — a cui si adegua tempestivamente, ostentando o celando l'appoggio dei nobili più influenti a corte. Queste protezioni non consistono tanto in beneficî materiali — il conte di Arundel, suo protettore per la stampa della *Golden Legend* (1483), promette per esempio di acquistargli « a ' resonable quantyte ' of the finished books » e di donargli « a buck in summer and a doe in winter » (p. 91) — quanto nella possibilità di contatti con settori della nobiltà da lui non ancora raggiunti. In questo caso l'inserzione nel prologo della *Golden Legend* di un elenco di altre opere, da lui precedentemente tradotte e stampate, « served as both a testimonial for him to new clients and an advertisement for works still in stock » (p. 92).

Dal 1483 al 1487, ossia durante e immediatamente dopo il turbinoso regno di Riccardo III, allorché Caxton non riesce a trovare fra la nobiltà un mecenate che gli dia affidamento, per la prima volta si rivolge pubblicamente ai « mercers » di Londra, che erano in quel momento il punto di riferimento finanziario più sicuro. Non che prima egli non avesse stampato libri per i mercanti, ma erano opere in cui non veniva dichiarato il destinatario, in quanto, osserva il Blake, chiaramente Caxton si preoccupava di non urtare la suscettibilità del pubblico prevalentemente nobile. Qualcosa sta cambiando o è già cambiato. È un fatto che questa nuova area di diffusione si presenta molto più prevedibile e rassicurante:

> « Since the former [i nobili Woodwille a cui si appoggiava] were in no position to buy his books at the moment, it was commercially more sensible to concentrate on a market largely unaffected by the recent disturbances » (p. 92).

Chiaritasi successivamente la situazione politica, nel 1487, con il nuovo regime Tudor Caxton ritornerà al suo vecchio mercato:

« By 1489 Caxton had gained new patrons who were important members of the new government » (p. 97).

Con lo stesso criterio di valutazione viene studiata l'attività di Caxton come curatore di testi: le sue scelte tra i manoscritti che si presume fossero a sua disposizione testimoniano infatti un'assai scarsa attenzione alla maggiore o minore qualità del testo che egli si accingeva a stampare. In genere, pubblicò le opere così come gli venivano proposte. Anche quando dai prologhi si può avere l'impressione di una scelta meditata, un'indagine più accurata (si veda il cap. *Caxton as Editor*) rivela ugualmente una disinvoltura che non è imputabile a Caxton, afferma il Blake, ma che è di un'epoca non ancora sensibile a problemi di ordine filologico.

Si aggiunga la fretta, continua il Blake, con cui Caxton lavorava e che dovette certo influire negativamente sulla sua, del resto assai improbabile, possibilità di un intervento critico. La stessa fretta spiega la discontinua qualità delle sue traduzioni. Caxton traduceva per stampare e non si poteva permettere di far attendere i suoi torchi. Questo altresì spiegherebbe il carattere pedestramente letterale delle sue traduzioni, i fraintendimenti, gli errori. Una serie di esempi (si veda il cap. *Caxton as translator*) prova che con ogni probabilità egli mai rivide né corresse quello che veniva pubblicando.

Particolarmente interessante è anche l'analisi che il Blake fa dell'atteggiamento di Caxton nei confronti della lingua inglese (*Caxton and the English language*). In un periodo in cui la lingua stava rapidamente trasformandosi, e la trascrizione ne risultava quindi piena di incertezze e contraddizioni, avrebbe potuto essere quella l'occasione, per il primo stampatore inglese, atta a imporre un ordine, una regola. Esistevano infatti allora degli scrivani di professione che spesso facevano capo a degli ' shops ' (veri e propri studî), per cui oggi è possibile individuare la provenienza di alcuni manoscritti proprio grazie a certe uniformità linguistiche e caratteristiche grafiche. Se si tiene conto del fatto che Caxton era in rapporto con questi « shops and scriptoria », è interessante notare, osserva il Blake, come egli non faccia alcuna scelta di standard ortografici, dimostrando in tal modo di non avere né sensibilità né interesse per questo tipo di problemi. Le sue traduzioni infatti rispecchiano passivamente le caratteristiche della lingua da cui di volta in volta egli sta traducendo: il latino, il francese, etc.

È appena il caso di sottolineare come queste considerazioni capovolgano quel luogo comune che identifica l'introduzione della stampa con l'unificazione grafica: all'inizio, cioè negli anni di Caxton, la scrittura a stampa rese soltanto più manifesta la confusione esistente: « the printer may have been able to produce four or five hundred identical copies of a book, but this means that the confusion of one book will be multiplied by the number of copies printed » (p. 174). Soltanto quando una stamperia avrà sviluppato un proprio

stile, scegliendo e diffondendo un particolare modello di scrittura, e sarà il caso, ad es., di Wynkyn de Worde, allora un maggior numero di copie uguali favorirà il processo di uniformità. Ma questo accadde nel primo Cinquecento. D'altra parte Caxton se dimostra di non possedere interesse per l'ortografia — e non è una sua colpa, l'abbiamo detto —, ne ha invece per il genere delle opere da lui edite, in sintonia con il gusto del suo pubblico, come dimostrano appunto le sue scelte dell'indirizzo chauceriano contro il vecchio repertorio alliterativo.

MARIA PALERMO CONCOLATO

« Comitatus », N. 1 (1970) e N. 2 (1971).

Pubblicati da un gruppo di laureati dell'Università di California (Los Angeles), membri dell'*English Medieval Club*, poi *Medieval Guild*, con la collaborazione di altri studenti e di alcuni professori e apparsi rispettivamente alla fine del 1971 e del 1972 i due volumi presentano una serie di differenze, indici di un mutato indirizzo.

Accantonate le dichiarazioni autarchiche premesse al primo volume gli editori sono ora disposti a pubblicare anche articoli esterni, a condizione che questi contengano « fresh and provocative viewpoints ». Requisiti questi, però, cui mi sembra soddisfi ogni articolo valido di qualsivoglia rivista che, naturalmente, verrà a trovarsi in posizione dialettica nei confronti dei lavori precedenti e non dovrebbe, invece, imporsi a priori di essere nuovo e provocatorio.

Anche il campo di studi risulta ampliato: mentre il primo volume, come indicava il sottotitolo (« Studies in Old and Middle English »), si occupava di ags. e medio inglese, il secondo, diventato « a Journal of Medieval Literary Studies », contiene anche un articolo sull'*Orendel* (W. M. HUALA, *Die Kampfschablone in « Orendel »: zur Entstehung des « Spielmannsepos »*, pp. 44-62).

Nel volume compare anche una recensione di *Den spieghel der salicheit van elckerlijc* di R. Vos (ed.) (1967) a cura di P.M. Sellin (pp. 63-70), mentre inizialmente gli editori non sembravano disposti ad accogliere lavori di questo tipo. Il secondo volume comprende inoltre una *Bibliography of the Criticism on the Old English Elegies* (pp. 71-90) curata da W. Bruce Knapp cui faranno seguito, nei volumi successivi, una serie di bibliografie, una per volume, che della rivista rappresenteranno uno degli elementi tipici e che saranno ripubblicate anche separatamente.

Gli editori sperano di poter instaurare un'ulteriore sezione della rivista ove riportare pareri di autori e scrivani medievali su testi dello stesso periodo. A questo tipo di lavori sembrerebbe accennare, nel primo volume, l'*Appendice* di W. Matthew a *« Sir Gawain and the Green Knight » as a Christmas Poem* (pp. 40-42), dedicata all'esame di una miniatura del ms., che assolve alla funzione di critica in quanto i suoi particolari rivelano l'interpretazione data dal miniaturista all'opera in questione.

Questo il contenuto dei due volumi, esclusi i lavori già citati: vol. I: E. LENCH, *« The Wife's Lament »: a Poem of the Living Dead*, pp. 3-24; B. KNAPP, *A Note on Roses and Wheels*, pp. 43-46; T. HIPPOLITO, *« Roman de la Rose »: Nature's Grace*, pp. 47-80; M.D. LAMBKIN, *Chaucer's Man of Law as a Purchasour*, pp. 81-84; C. WOO, W. MATTHEWS, *The Spiritual Purpose of the « Canterbury Tales »*, pp. 85-109. Vol. II: L.L. MILLER, *Drythelm's Journey to the Other World: Bede's Literary Use of Tradition*, pp. 3-15; P. MCCAFFREY, *The Didactic Structure of the Chester « Sacrifice of Isaac »*, pp. 16-26; R. JUROVICS, *The Definition of Virtuous Love in « Le Morte Darthur »*, pp. 27-43; C. CHIAPPELLI, *Chaucer's Use of « Solas »*, pp. 91-92.

PATRIZIA LENDINARA

E.B. GOSE, *Imagination Indulged*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1972, XII+182 pp.

Partendo dal presupposto che l'arte ha qualcosa in comune con l'esperienza religiosa, e sostenendo che « the heights of creativity are called into play only by the deeps of psychic disturbance » (p. 172), per cui ciò che l'artista realizza nell'opera è semplicemente la sua versione dei problemi interiori che tutti affrontiamo senza però esserne consapevoli, Elliott B. Gose nel suo libro *Imagination Indulged* compie un'analisi di quelli che dovrebbero essere alcuni campioni letterari più significativi di tale esperienza interiore caratterizzata dalla prevalenza di elementi irrazionali.

L'arco di tempo su cui detti campioni sono dislocati è piuttosto lungo, va infatti dal romanzo gotico a *Lord Jim*, cioè dal 1764 al 1900.

Il tipo di approccio critico è quello mitico-archetipale, un tipo di approccio in base al quale Gose individua nei campioni letterari esaminati apparati simbolici in cui è possibile scoprire elementi e caratteristiche che si riallacciano a quegli « archetipi » e « miti primordiali » dell'umanità che secondo Jung si sono conservati intatti attraverso le barriere della cultura del tempo e attraverso i quali è possibile entrare in comunicazione con l'inconscio collettivo.

Imagination Indulged ha come implicito sotto-titolo « Fantasy, Romance, Fairy Tale, Dream and Ritual as Elements in the Nineteenth-Century English Novel », intendendo per tali categorie quelle espressioni che si allontanano da un realismo formale, e riflettono invece la possibilità della percezione immaginativa di trascendere differenze di sensibilità individuali.

La lunghezza dell'arco di tempo preso in esame, e la scelta

del « simbolo » e dell' « archetipo » quali riflessi di una percezione immaginativa che sarebbe indifferentemente comune a tutti gli autori trattati, fanno del libro una trattazione di una tradizione che, prescindendo da motivazioni reali, cioè da precisazioni riguardo la struttura del tessuto sociale e del momento storico di cui le diverse espressioni culturali sono in effetti manifestazioni più o meno immediate, risulta avere alla fine carattere poco scientifico. Così come del resto le teorie di Jung qui fedelmente applicate, e che Gose cita continuamente come autorità, alla luce delle quali è possibile spiegare tutta la complessità della struttura psicologica degli autori, sono scarsamente attendibili sul piano scientifico.

L'analisi comincia col romanzo gotico, dove per la prima volta vengono individuati quei simboli complessi detti « archetipi »; simboli che sono rintracciati nei personaggi, nell'ambientazione, nella trama. Modelli di personaggi tipici, elementi propri di un cliché, vengono interpretati in luce psicanalitica e quindi utilizzati a dimostrare il carattere archetipale dell'esperienza dei personaggi. Vengono così stabiliti dei « tipi psicologici »: il mostro, le tombe (che diventano allegoria del grembo materno), la luce, l'oscurità e l'ombra (che vengono interpretati come processo di redenzione dell'eroe). L'analisi continuata di alcune fiabe è volta a confermare queste interpretazioni o a far sì che a questi miti già individuati se ne aggiungano altri, come ad esempio l'acqua come matrice dell'essere, il pozzo, la discesa nelle tenebre e il ritorno alla luce come elementi di trasformazione dell'individuo, la vicenda della Bella e la Bestia come motivo mitico e gli altri due « tipi psicologici » dell' « uomo selvaggio » come variante della bestia, e del « vecchio saggio » come portatore di vita e allo stesso tempo di morte.

Tutti questi elementi vengono quindi utilizzati per l'interpretazione dei simboli dei romanzi della Brontë, Dickens, Hardy, Conrad, e quale giustificazione per farli rientrare in un « pattern » mitico indifferenziato.

A proposito di *Wuthering Heights* di Emily Bronte, Gose afferma:

> Although we shall find in the next chapter that *Wuthering Heights* is very much a novel dealing with archetypal adventures of the spirit, we shall also discover that Emily Brontë was aware of the binding qualities of the social and physical environment and of a determining basis for human morality in psychic patterns of action and reaction, of dominance and submission (p. 58).

Mentre si possono porre riserve per la definizione generica della prima parte della citazione, cioè che si tratti di una avventura archetipale dello spirito, ci saremmo aspettati una dimostrazione nel capitolo dedicato al romanzo in questione, di come elementi

di ambientazione sociale avessero influito a caratterizzare un certo tipo di atteggiamento psichico. L'interesse invece è volto a dimostrare come la vicenda dei protagonisti sia da collegarsi ai miti delle favole, anche laddove vi sono spinte evidenti di costume sociale a determinare l'azione e le scelte dei personaggi di *Wuthering Heights*.

> Es.: The problem is that Catherine cannot decide which kind of fairy tale she is participating in. Or, to put it from her point of view, she cannot decide which kind of identity to choose, the easy one of the material comfort, or the difficult one of sympathy with an outcast. The second corresponds to *Beauty and the Beast* or perhaps to *The Frog Prince*. (p. 65)

Anche in *Bleak House* di Dickens, ad esempio, un motivo come il matrimonio contrastato dalla diversa provenienza sociale dei due, viene collegato semplicisticamente alle favole e ai loro miti,

> Among other things this statement indicates that Esther is worthy to marry her Prince Charming, Allan Woodcourt; the images in the two words that make up his name indicate his natural royalty. (p. 77).

mentre andrebbe spiegato come uno dei dati costitutivi dell'insieme dei valori di cui la produzione di Dickens è espressione.

Un tale tipo di approccio critico risulta più convincente applicato a *The Return of the Native*, un romanzo che mostra un evidente interesse nella sopravvivenza di un rituale folkloristico, ma comunque l'interesse di Hardy di esplorare la natura sia animata che inanimata, va visto più come un riflesso della teoria dell'evoluzione di Darwin, che come il bisogno di Hardy di « to voice his sense of universal flux » (p. 100).

Il capitolo su *Lord Jim* di Conrad contiene una interessante puntualizzazione sulla tensione tra l'uomo d'azione da una parte, e l'uomo dei sogni dall'altra, tra Marlow cioè, e Jim.

> Marlow speaking for responsibility but also for Western materialism, emphasizes the need to understand and master outside reality. (p. 142)
>
> Instead of showing concern for the demanding but necessary routine of the ship or for his duty with the passengers, Jim spends his time in daydreams of heroism. (p. 142)

Viene quindi analizzata l'esperienza di Jim, considerata una esperienza archetipale attraverso la quale egli cerca di realizzarsi, ma manca qualsiasi motivazione dell'atteggiamento che sta alla base del diverso modo di Marlow e di Jim di porsi di fronte alla realtà.

Il tipo di approccio critico che è alla base di questo libro è certo affascinante e Gose dimostra di saperne utilizzare le risorse.

Il risultato è però limitato in quanto il rapporto fra la psicologia dell'autore, i contenuti simbolici dell'opera e gli archetipi, porta a trascurare la genesi storica e sociale dell'opera d'arte e non è in nessun modo atto a spiegare la complessità dell'arte intesa come mezzo di mediazione di significati e di valori tra gruppi sociali che vivono in contesti storici determinati e irripetibili.

MARIA DEL SAPIO

DIETER HENSING, *Zur Gestaltung der Wiener Genesis - Mit Hinweisen auf Otfrid und die frühe Sequenz*, 'Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur' herausgegeben von COLA MINIS, Amsterdam 1972, pp. 249.

Il secondo numero di questa collana prende in esame, con una angolazione del tutto diversa, rispetto alle precedenti trattazioni sullo stesso argomento, una delle prime opere poetiche dell'alto tedesco medio. L'indagine di tipo esclusivamente contenutistico tende infatti ad identificare le fonti della *Genesi Viennese*, in particolar modo quelle secondarie, cioè quelle che esulano dalla Bibbia, i suoi rapporti con l'opera di Otfrid, nonché l'inquadramento storico e la tecnica narrativa della composizione.

Considerate le differenze, rilevate tra questo poema e i vari commentari della Genesi, l'A. perviene alla conclusione che il poeta non ha attinto ad essi per la successione e la lunghezza dei vari episodi, poiché la rappresentazione risulta maggiormente concentrata sulla creazione e sulle storie dei patriarchi, ma dalla '*De civitate dei*' di Agostino e da una interpretazione tradizionale della Allegoria di San Luca. L'opera di Agostino, infatti, presenta sorprendenti punti di contatto con l'inquadramento storico e tematico della *Genesi Viennese*, mentre il nesso casuale tra la storia degli angeli e quella della umanità, in quest'ultima fortemente accentuato, coincide esattamente con quello che emerge dalla interpretazione dell'Allegoria di San Luca.

Nel corso di un confronto tra la Genesi Viennese e il 5º libro dell'opera di Otfrid, l'A. nota una corrispondenza nella composizione numerica degli episodi e dei loro brani centrali. Questo parallelismo numerico, che si ritrova anche nelle prime sequenze, non ha, afferma l'A., valore simbolico ma contribuisce piuttosto a conferire un certo equilibrio tra i vari episodi.

La suddivisione esterna, invece, mediante illustrazioni, capoversi e lettere maiuscole è considerata dall'A. dubbia e quasi certamente posteriore alla composizione stessa.

La trattazione del Dieter è seguita da numerose note esplicative (pp. 191-232), dalla bibliografia, nonché dalla riproduzione di tre tavole tratte dal ms. 2721 della Biblioteca Nazionale di Vienna.

RAFFAELLA DEL PEZZO

F.R. LEAVIS, *Nor shall My Sword. Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope*, London, Chatto & Windus, 1972, 232 pp.

In questo volume edito nel 1972, F.R. Leavis ha raccolto, facendoli precedere da un'ampia introduzione, i testi di sei conferenze-saggio da lui stesso tenute in varie università inglesi ed americane tra il 1962 e il 1971. I testi, già in gran parte noti perché pubblicati sul *Times Literary Supplement* e su *The Human World*, si inseriscono in quella polemica sulle « due culture » che, prendendo le mosse dal ben noto saggio omonimo di C.P. Snow, è stata condotta con grande risonanza da una decina d'anni a questa parte e di cui si possono seguire alcuni tra gli sviluppi più significativi in un libro appassionato e combattivo pubblicato da G. Preti alcuni anni fa (*Retorica e logica*, Torino, Einaudi, 1968).

La raccolta non costituisce affatto una congerie casuale di scritti disparati, ma rappresenta una unità organica di discorso che il Leavis è andato conducendo in questi anni circa il ruolo e la funzione dell'università nella definizione e nella elaborazione della « cultura ». Queste riflessioni di Leavis si riallacciano, sia pur estremizzandoli e irrigidendoli ulteriormente, ai presupposti culturali e ideologici che ispirano tutta la sua produzione di critico e di teorico e che avevano trovato una prima formulazione nel 1930 nel saggio *Mass Civilisation and Minority Culture*. Qui egli esplicitamente si collegava attraverso I.A. Richards e M. Arnold ad una tradizione antitecnologica tipicamente britannica che proprio sotto l'urto della rivoluzione industriale e delle profonde trasformazioni sociali e culturali con essa collegate, ha sviluppato negli ultimi due secoli una polemica intensa ed impegnata in difesa dei valori culturali tradizionali la cui esclusività e la cui purezza apparivano minacciate dall'ampliamento della domanda di istruzione e dalla democratizzazione della cultura che si accompagnavano all'ampliamento dei diritti civili e politici; una tradizione questa che, pur muovendosi in un ambito prevalentemente difensivo e conservatore, ha svolto però un ruolo estremamente fecondo e vitale di collegamento tra cultura e società attraverso la sua costante ed aggiornata attività di ridefinizione del concetto di cultura e di critica sociale. Il contributo dato da Leavis nel quadro di questa tradizione è stato stimolante ed utile soprattutto per la sua funzione pionieristica nel campo dell'analisi dei prodotti dell'industria culturale da lui responsabilmente e brillantemente affrontata nella fase giovanile e testimoniata in modo caratteristico in *Culture and Environment*. La tesi sostenuta in questo libro pubblicato in collaborazione con D. Thompson nel 1933 era la necessità di creare attraverso l'istruzione — e in particolare attraverso l'insegnamento delle materie letterarie nella scuola secondaria e all'università — una coscienza ed una sensibilità critica che costituissero una difesa dei valori culturali autentici, un baluardo contro l'attacco avvilente della cultura di massa fab-

bricata in serie ed imposta attraverso i *mass media.*

Può essere utile richiamare a questo proposito un passo dell'introduzione a *Culture and Environment* (p. 3 dell'edizione Chatto and Windus del 1964) in cui sono esposti con esemplare chiarezza i due nuclei fondamentali della polemica antimodernistica di Leavis che si possono riassumere nella sospettosa ripulsa del progresso tecnologico accompagnata da un serio impegno di analisi dei più vistosi riflessi culturali della civiltà delle macchine e dei suoi più potenti mezzi di condizionamento delle coscienze:

> The great agent of change, and, from our point of view, destruction, has of course been the machine — applied power. The machine has brought us many advantages, but it has destroyed the old ways of life, the old forms, and by reason of the continual rapid change it involves, prevented the growth of new. Moreover, the advantage it brings us in mass-production has turned out to involve standardization and levelling-down outside the realm of mere material goods. Those who in school are offered (perhaps) the beginnings of education in taste are exposed, out of school, to the competing exploitation of the cheapest emotional responses; films, newspapers, publicity in all its forms, commercially-catered fiction — all offer satisfaction at the lowest level, and inculcate the choosing of the most immediate pleasures, got with the least effort.

Questa argomentazione, tipica del discorso di Leavis, contiene gli elementi che hanno conferito alla sua teoria un ruolo profondamente influente nel mondo intellettuale britannico e cioè il riconoscimento dell'impatto delle merci culturali di largo consumo sulla fisionomia intellettuale della civiltà moderna e la conseguente applicazione dei metodi della critica letteraria a tali fenomeni, teorizzata da Leavis e intrapresa da lui e da un gruppo di studiosi a lui molto vicini (tra cui non ultima la moglie Q.D. Leavis, autrice di *Fiction and the Reading Public* che costituisce un esempio illustre in questo campo). Va notato tuttavia che questa formulazione degli anni '30 (malgrado l'assenza di considerazioni più interne circa i motivi ideologici e politici inerenti alla standardizzazione dei prodotti dell'industria culturale e alla conseguente azione di conformizzazione e assopimento delle coscienze) non si risolveva in una posizione di nostalgico e sterile vagheggiamento di un'Arcadia preindustriale, ma si sviluppava invece in un programma positivo ed attivo di costruzione di una cultura critica alternativa:

> We cannot, as we might in a healthy state of culture, leave the citizen to be formed unconsciously by his environment; if anything like a worthy idea of satisfactory living is to be saved, he must be trained to discriminate and to resist. (*Culture and Environment*, p. 5).

È in virtù di queste potenzialità costruttive che Leavis ha esercitato un'influenza non trascurabile ed è spesso stato riconosciuto come una guida ed un esempio da tutta una scuola di critica sociologica e culturale britannica, anche da quella sezione di essa che comprende personalità come R. Williams e R. Hoggart che all'analisi culturale si avvicinano non certo per determinare astrattamente il valore estetico dei fenomeni culturali e registrarne il maggiore o minore deterioramento rispetto ad una ideale scala di valori assoluti, ma per individuare invece la direzione e la portata dell'operazione ideologizzante che passa attraverso la comunicazione estetica e le varie forme delle attività ludiche e ricreative accuratamente previste e predisposte dalla attuale organizzazione della civiltà di massa. Grazie alla sua relativa genericità, l'espressione citata (« he must be trained to discriminate and to resist ») poteva ancora essere assunta come un obbiettivo desiderabile ed un incitamento da chi alla critica culturale e alla sua applicazione nel campo dell'istruzione annetteva la funzione formativa di una consapevolezza critica munita degli strumenti per « discriminare e resistere » non solo nel campo del gusto (letterario e non) ma nell'ambito più ampio e significativo dei rapporti sociali che nelle mode estetiche e culturali trovano uno specchio e un veicolo di imposizione.

In effetti, reclamando un assoluto disimpegno politico ed ideologico per l'area franca dell'arte e della critica letteraria, Leavis e il suo gruppo esercitarono — anche attraverso le pagine autorevoli di *Scrutiny* — un'azione che si risolse indirettamente in un impegno in senso conservatore. Un tale impegno è esplicito nelle pagine di quest'ultimo volume che per molti aspetti può ricondursi a temi che erano già presenti nelle formulazioni giovanili degli anni '30, ma che hanno subìto nel corso degli anni un processo di estremizzazione e di riduzione.

Il tema insistente dell'opposizione alla civiltà delle macchine è diventato indiscriminato ed alquanto unilaterale: di essa l'A. tende a sottolineare solo gli aspetti deteriori e a sminuire la portata dei benèfici effetti che lo stesso sviluppo tecnologico ha determinato almeno in certi settori della vita umana. In nome di una civiltà superiore, basata sulla forza interiore dello spirito, Leavis può sprezzantemente affermare che il miglioramento delle condizioni materiali di vita reso possibile dalla « external civilization » (e cioè dal progresso tecnologico) non è tutto (p. 59) e giungere anzi a condannare indirettamente proprio quel generale miglioramento del tenore di vita che ha determinato come conseguenza collaterale il dilagare di radioline che vengono a turbare la pace e il raccoglimento dei tranquilli recessi della cittadella della cultura:

> ...in those once very quiet places very much nearer Cambridge to which my wife and I used to take our children the working-class people now everywhere to be met with in profusion carry transistors round with them almost invariably.

> The music that comes from these, like that one hears in greater volume in the neighbourhood of the bingo establishments... doesn't at all suggest aspirations towards Beethoven. (p. 79)

La postulata superiorità dello spirito sulla materia lo spinge anzi ad affermare che i miglioramneti materiali non sono desiderabili perchè non aggiungono nulla alla dignità morale dell'uomo:

> Who will assert that the average member of a modern society is more fully human, or more alive, than a Bushman, an Indian peasant, or a member of one of those poignantly surviving primitive peoples, with their marvellous art and skills and vital intelligence? (p. 60)

Leavis si guarda bene dall'affrontare il problema delle implicazioni ideologiche della politica culturale che determina la scelta e la imposizione di certi contenuti culturali da parte di chi detiene il controllo dei mass-media, e fa così automaticamente ricadere la responsabilità dello scadimento del gusto da lui tanto lamentato proprio sul più diffuso benessere di cui gode la civiltà moderna. Egli dimostra di fronte a questo argomento la stessa deformazione ottica che, a proposito della rivoluzione industriale (p. 188 e la lunga nota alle pp. 193 e segg.), gli impedisce di vedere che il peggioramento delle condizioni materiali di vita e di lavoro delle classi non abbienti, non era dovuto alla introduzione delle macchine e alla razionalizzazione del processo produttivo, bensì all'uso che dello sviluppo tecnologico veniva fatto dalle classi abbienti (che monopolizzavano i mezzi di produzione) e dell'appropriazione iniqua da esse perpetrata degli accresciuti profitti che il più efficiente sistema di produzione rendeva possibile. Invece di affrontare il delicato problema dell'uso della tecnologia e della scienza, l'A. assume un atteggiamento di totale rifiuto di queste manifestazioni dell'attività umana nel loro complesso e lo dimostra con la scelta stessa del titolo bellicoso ed allusivo di questo libro (*Nor shall My Sword*) tratto da un verso di Blake, di un poeta cioè molto ammirato ed amato da Leavis e da lui assunto a simbolo dei valori creativi dell'immaginazione e dell'intuizione geniale contro il metodo e gli obbiettivi della scienza positiva:

> Blake is the protest of life against the world of Newton and Locke.... In Locke's epistemology ' ideas ' have become ' impressions ', and ' impressions ' (if visual) are images registered on the passively recipient retina. This as Blake insists with all the force of the creative affirmation, is to deny the essential creativeness of life, and to be committed, therefore to repressing life itself. Perception, he insists in art and aphorism, is creative, and there is a continuity from the creativeness of perception to the creativeness of the artist. (p. 127)

La ripulsa del positivismo si fa naturalmente più recisa nei confronti della scienza moderna e del *computer*, sentito da Leavis come una terrificante minaccia. E sebbene non sia forse sbagliata la sua operazione di svuotamento del mito diffuso dell'onnipotenza della macchina, suona tuttavia superflua l'insistenza con la quale egli ci ricorda che sono pur sempre gli uomini a programmare le macchine o la sua beffarda derisione di esperimenti di scrittura poetica meccanica. Sono tutti sintomi questi di un atteggiamento di strenua difesa del prestigio di una casta intellettuale che si fonda su di una pretesa gerarchizzazione disciplinare all'interno della « cultura unica » che Leavis oppone alla dicotomia prospettata da Snow tra cultura scientifica e cultura umanistica. A questo concetto Leavis sostituisce una distinzione qualitativa di Alta Cultura (di cui è depositaria ed arbitra una ristretta *élite* che nell'università riconosce il suo centro più autentico e all'interno dell'università trova il suo cuore e il suo cervello nella « English School ») ben distinta dai prodotti scadenti o anche solo mediocri della civiltà massificata, di cui i *Sunday papers* sono i simboli o almeno i bersagli scelti da Leavis in questa sua polemica.

Date queste premesse sono logiche le conclusioni a cui Leavis giunge e i motivi che lo portano ad osteggiare tenacemente l'ampliamento numerico della popolazione studentesca universitaria

> ... the more you extend higher education — and especially in an age of technological aids and Open Universities... and of ministerial authorities charged with promoting culture — the more insidious becomes the menace to standards and the more potent and unashmed the animus against them (p. 151);

la sua totale cecità di fronte ai reali motivi del malcontento e della rabbia che si manifestano nel movimento degli studenti — che egli accomuna, senza peraltro cercare di scoprirne le radici, ad altre « malattie » della società permissiva

> ...student unrest, violence, drugs, sex-addiction, abseteeism... (p. 132);

ed infine un rimpianto non solo della tanto idealizzata « comunità organica » della civiltà pre-industriale, ma anche della grandezza svanita dell'impero britannico

> The greatness gone, there is nothing left to save, and the loss is humanity's (p. 228).

È in considerazione di questo concetto che Leavis riserva la sua severa censura a E.M. Forster colpevole di non aver sostenuto in *A Passage to India* la funzione civilizzatrice della potenza imperiale britannica, ed è la decadenza del prestigio e della potenza

inglese che determina l'incupimento delle previsioni di Leavis circa le possibilità di mantenere gli « standards » culturali dell'Inghilterra e in particolare della sua Università in un momento in cui un'ulteriore minaccia si addensa all'orizzonte con l'entrata dell'Inghilterra nel M.E.C.

Una preoccupazione, questa, d'altra parte, largamente diffusa in Inghilterra tra quanti osteggiano la sua adesione al Mercato Comune da posizioni conservatrici in tutti i campi, compreso quello specifico dell'organizzazione universitaria. Ed infatti viene da molti considerato un ulteriore attentato alla dignità e al prestigio dell'insegnamento universitario la necessità di adeguarsi ai modelli europei anche in vista della ventilata equiparazione legale dei titoli universitari dei diversi paesi membri. Di questo atteggiamento, espresso da varie parti, si può trovare una conferma caratteristica in un contributo del noto storico contemporaneo D. Mack Smith al *Corriere della Sera* (« In Inghilterra i laureati sono soltanto 'mister' », Venerdì 20 febbraio 1973, p. 5).

> Io sono convinto che i metri educativi inglesi debbono cambiare parecchio in futuro, e certo da parte nostra dovremo andare incontro all'equiparazione dei titoli di studio: ma personalmente spero che non ci tocchi andare troppo in là, o troppo in fretta.

M. VITALE

PETER H. NELDE, *Hoffmann von Fallersleben und die Niederlande.* Beschreibende Bibliographien, herausgegeben von Cola Minis, 3. Heft, Rodopi NV, Amsterdam 1972, pp. 93.

L'autore, che già in passato aveva dedicato alcuni studi ai rapporti tra Hoffmann von Fallersleben ed il mondo culturale dei Paesi Bassi, ha elencato ed analizzato nel presente volume tutti gli scritti di argomento neerlandese, pubblicati da questo poeta-filologo tedesco tra il 1820 e il 1868. Si tratta, come era da aspettarsi, principalmente di studi di carattere filologico, raccolti per la maggior parte nell'importante serie delle *Horae Belgicae* (dodici volumi, 1830-1862), con cui Hoffmann pose le basi dello studio scientifico della letteratura neerlandese medievale.

L'elenco è di indubbia utilità, sia per gli studiosi di letteratura medievale che di romanticismo tedesco e fiammingo. L'analisi pare motivata innanzitutto dall'interesse per l'atteggiamento di Hoffmann verso il mondo neerlandese contemporaneo nell'ambito della ricerca romantica di affratellamento tra i popoli germanici. L'attività filologica di Hoffmann, infatti, è strettamente connessa col sogno di una originaria affinità poetica tra la letteratura tedesca medievale e quella neerlandese.

Questa si sarebbe rivelata soprattutto nel genere lirico, e, in particolare, nel canto popolare. Per provare questa tesi, Hoffmann iniziò la sua carriera filologica con l'edizione di frammenti medioneerlandesi della leggenda di Rinaldo di Montalbano, seguita da un esame comparativo con una versione altotedesca, in *Bonner Bruchstücke vom Otfried nebst anderen deutschen Sprachdenkmälern* (Bonn 1821). Anche nelle successive edizioni di canti popolari medioneerlandesi, in *Horae Belgicae* II (Breslau 1832), X (Hannover 1854) e XI (Hannover 1855), è continuo il raffronto con le versioni altotedesche e torna insistente il richiamo delle analogie tematiche tra le due letterature.

Nonostante la ristrettezza dell'angolo visuale, che tendeva a minimizzare l'apporto romanzo e latino alle letterature germaniche medievali, l'opera di Hoffmann ebbe, nella sua epoca, un indubbio carattere pionieristico e fu di fondamentale importanza nel processo di riscoperta e rivalutazione della letteratura neerlandese medievale, per lo più dimenticata o disprezzata dal persistente gusto classicistico. Quando in Olanda e nelle Fiandre l'interesse per le lettere medievali continuava ad avere un carattere prevalentemente dilettantistico, egli cercò di applicare ad esse gli insegnamenti di Jakob Grimm sulla poesia popolare, e, per portare alla luce i trascurati manoscritti medievali, sepolti nelle biblioteche pubbliche e private, compî, nel periodo tra il 1819 e il 1856, non meno di otto, spesso disagiati viaggi di studio nei Paesi Bassi e nel Belgio. Nella sua analisi delle edizioni che furono i frutti di queste fatiche, Nelde non specifica sempre con chiarezza quali manoscritti Hoffmann abbia usati. Un'indicazione precisa di ogni manoscritto, con luogo di conservazione attuale e numero d'inventario, avrebbe facilitato una ricerca sul valore filologico delle edizioni. Egli neppure ha preso in esame il metodo ed i meriti scientifici di queste edizioni e si astiene dal metterle in rapporto con la critica dei testi successiva. A volte ci si domanda se l'autore conosca realmente i problemi su cui riferisce. Tale sospetto diventa certezza nel caso dell'edizione del dramma (o del *volksboek?*) di *Lantsloot ende die scone Sandrijn*, considerato « un rimaneggiamento della leggenda arturiana » (p. 38). In realtà non si tratta di un'opera sul Lancillotto arturiano, bensì su un omonimo principe di Danimarca e il suo amore poco cortese con una giovane di rango inferiore (l'edizione si trova in *Horae Belgicae* V, Breslau 1837).

Nell'analisi dei motivi ideologici che spinsero Hoffmann allo studio della letteratura neerlandese, l'opera è più accurata. L'autore giustamente si distacca con senso critico dai precedenti biografi di Hoffmann — E. Berneisen, *Hoffmann von Fallersleben als Vorkämpfer und Erforscher der niederländisch-vlämischen Literatur* (1914) e K.H. de Raaf, *Hoffmann von Fallersleben, voortrekker in het oude land der Dietsche letteren* (1943) —, entrambi pervasi da un'ammirazione acritica per il loro eroe. Egli cerca, inoltre, di

creare un'immagine diversa di Hoffmann, meno nazionalista e più libero, nei suoi interessi filologici, da motivi politici (pp. 9-11). Questo tentativo non mi pare pienamente convincente. Non si può certamente mettere in dubbio l'impegno scientifico di Hoffmann, ma anzicché staccarlo dalle motivazioni ideologiche del nazionalismo romantico sembra più logico farlo derivare proprio da queste. Solo su questa base si riesce a spiegare le fluttuazioni nell'interesse neerlandistico del poeta tedesco. Questi dapprima si rivolse all'Olanda (1819-1821), ove non incontrò che delusioni per la freddezza degli studiosi olandesi verso i suoi slanci pangermanici, poi alle Fiandre (1837-1839), proprio negli anni della costituzione dello stato belga, per trovare nei circoli fiamminganti ampi consensi al suo programma di collaborazione intellettuale neerlandese-tedesca. Il problema sociale della francesizzazione delle Fiandre indusse Hoffmann, nell'introduzione a *Horae Belgicae VI* (Breslau 1838), a dichiararsi fautore di un patronato politico tedesco anzicché francese per le Fiandre, con conseguenti privilegi per la lingua tedesca. Nonostante allusioni inequivocabili in questo senso, che alienarono a Hoffmann molte simpatie negli ambienti fiamminghi, l'autore si rifiuta di collocare Hoffmann sullo stesso piano del pangermanesimo politico di un Arndt e un Höffken, attribuendogli solo « pensieri apolitici, orientati verso il comune passato culturale e poetico » (cioè della Germania e dei Paesi Bassi) (p. 44). Quanto fosse apolitico l'atteggiamento di Hoffmann, risulta chiaramente da alcuni dei suoi *Unpolitische Lieder* (Hamburg 1840), in cui si pronunciò senza mezzi termini contro l'indirizzo filofrancese dello stato belga. Pare particolarmente significativo che, dopo il riconoscimento del Belgio da parte del governo olandese (1839) e il suo successivo consolidamento, Hoffmann, deluso dall'ingratitudine degli amici fiamminghi, primo tra cui Jan Frans Willems (1793-1846), interruppe la serie dei suoi viaggi in Belgio fino al 1854 e rallentò i suoi rapporti con il mondo fiammingo (p. 49). Il suo impegno politico, in questi anni, si spostò verso i problemi interni della Germania, scrisse il ben noto *Deutschland, Deutschland über alles* e finì con l'attirarsi l'ostilità delle autorità prussiane.

Esaminando gli alti e bassi dell'interesse neerlandistico di Hoffmann, si ha l'impressione che questo non sia stato che un episodio, seppure importante, nel suo pensiero e nella sua azione politico-culturale.

Questo problema, tuttavia, non è stato affrontato in questa 'bibliografia descrittiva', probabilmente per i limiti stessi dell'impostazione dell'opera. Il metodo puramente descrittivo del contenuto delle opere prese in esame lascia insoddisfatti alcuni interrogativi fondamentali, sia di carattere filologico che politico-culturali. Questi non potranno essere risolti che in uno studio complessivo su Hoffmann da cui risulti più chiaramente la struttura della sua ideologia e la funzione che in essa abbia avuto la realtà neerlandese.

J. HENDRIK METER

BENGT PAMP, *Svensk språk- och stilhistoria*, Stoccolma, 1970.
Recensione del manuale *Svensk språk- och stilhistoria* (« Storia della lingua e dello stile svedese », Stoccolma 1970) di Bengt Pamp.

Svensk språk- och stilhistoria di Bengt Pamp è, come dice il titolo, una storia della lingua svedese e dei suoi vari livelli di stile, dagli inizi dell'epoca storica fino ai nostri giorni.

Scopo del manuale è di dare agli studenti universitari di svedese in modo particolare, e di lingue nordiche in generale, un libro di testo utile per prepararsi agli esami.

È un libro di testo che segue la tradizione e specialmente il celebre filologo svedese Elias Wessén e che nei punti controversi non azzarda soluzioni proprie ma preferisce tenersi prudentemente a debita distanza.

Particolarmente utile ai principianti, e a coloro che abbiano dimenticato, la parte generale di *Svensk språk- och stilhistoria*, dove si spiegano con chiarezza i termini correnti della filologia quali assimilazione, metafonia, frattura o frangimento, e così via (pag. 16-41). Da tale punto di vista tutto il libro può in linea generale essere considerato come una specie di dizionarietto tecnico.

Come sottolinea nella prefazione, l'autore del manuale in questione deve molto al Wessén; Bengt Pamp ha però avuto la lodevole accortezza di illustrare l'andamento dei vari fenomeni linguistici con apposite cartine geografiche.

Al Wessén, tra l'altro, il Pamp deve:

1) la struttura e il contenuto del libro che in sostanza ricalcano *De nordiska språken* (« Le lingue nordiche ») e *Svensk språkhistoria I-III* (« Storia della lingua svedese »)[1];

2) la suddivisione ormai sacra e intoccabile dello sviluppo della lingua svedese in cinque fasi, precisamente *Runsvenska* (svedese runico 800-1225), *Klassisk fornsvenska* (svedese classico 1225-1375), *Yngre fornsvenska* (svedese antico più recente 1375-1526), *Äldre nysvenska* (svedese moderno meno recente 1526-1732) e *Yngre nysvenska* (svedese moderno più recente, 1732 ai nostri giorni), per cui una visione d'insieme più organica e sciolta risulta compromessa da un fastidioso schematismo e da una dispersiva frammentarietà — per non dire della difficoltà e del disagio di ricordare suddivisioni un po' troppo elaborate e della resistenza che oppongono certi termini o denominazioni che, una volta tradotti, perdono l'originaria eleganza diventando quasi dei mostriciattoli lessicali[2];

---

[1] Entrambe opere di E. Wessén, entrambe pubblicate a Stoccolma, nel 1965, ma allora la prima era già alla sua VII edizione, la seconda alla sua IV edizione.

[2] Per la suddivisione in cinque fasi v. E. Wessén, *De nordiska språken* cit., VII ed., pag. 82-125. La medesima tendenza alla suddi-

3) il concetto di protolingua, la famosa *Ursprache* dei tedeschi, diretta filiazione dell'immagine dell'albero genealogico e fonte di malintesi ed errori [3].

In *Svensk språk- och stilhistoria* la protolingua di turno è « urnordiskan » (ted. *Urnordisch*), che alcuni chiamano « protonordico » e altri più giustamente « nordico comune » per mettere in evidenza l'idea di comunione evitando quella di derivazione.

Al protonordico B. Pamp, nella scia di Wessén, fa risalire le lingue nordiche, pur sapendo quanto sia infido il terreno del concetto di protolingua, da lui considerata come un'astrazione o poco più (pag. 45). Si potrebbe aggiungere che il rapporto tra protonordico e lingue nordiche, o tra protogermanico e lingue germaniche in generale, non è per nulla paragonabile al rapporto del tutto diverso tra latino, il quale era non solo una comunione linguistica bensì una lingua comune vera e propria in un mondo culturale nettamente definito, e le lingue romanze.

In conclusione, il merito del Pamp è quello di aver saputo raccogliere e dosare con vigile chiarezza ed equilibrio i risultati sparsi in opere precedenti alla sua — v. la bibliografia di *Svensk språk- och stilhistoria* — e soprattutto quello di aver segnalato nell'ultimo capitolo, il più interessante, una lacuna notevole negli studi linguistici svedesi: la prosa non letteraria, come il linguaggio scientifico, giornalistico, pubblicitario etc. è un campo di ricerca in buona parte inesplorato, in Svezia, come storia dello stile (la prosa letteraria è oggetto di studio e di ricerca della storia letteraria).

Un altro sintomo della tendenza degli studiosi a perdersi nel piacere dell'analisi a scapito della sintesi?

ENRICO GARFF

P. ROGERS, *Grub Street. Studies in a Subculture*, London, Methuen, 1972, XVI-430 pp.

Questo volume svolge un'analisi accurata e puntuale di tutti gli aspetti salienti della cultura inglese settecentesca, che hanno contribuito alla formazione della leggenda di « Grub Street » — intesa come la elaborazione del mito di un mondo letterario povero, eccentrico e dissoluto in cui autori *à la* Richard Savage o *à la* James Ralph si assumono il ruolo di vittime della società — e alla sua divulgazione sia all'epoca, sia in età posteriori. Pat Rogers osserva il fenomeno della genesi di un tipo nuovo di intellettuale che contrasta con quello del letterato tradizionale; nel far ciò l'autore si pone in consapevole conflitto con le opinioni di alcuni studiosi che si sono occupati dell'argomento (L. Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society* del 1957, J.W. Saunders, *The Profession of English Letters* del 1964 e altri ancora). La sua ricerca tende, fin dall'inizio, a differenziarsi da studi analoghi :

> A number of influential recent commentators have argued that we need not concern ourselves unduly with the victims of Augustan satire. No: more than that, they have asserted that it is positively distracting to do so. This book had been actuated by a radically different belief. I shall contend that it *is* profitable to adopt, at least for a moment, the Dunce's eye view. By studying the victim in his natural habitat, we do gain considerable insight into the procedures and motivation of the satirist (p. 3).

La scelta di questa particolare angolazione stimola l'autore ad una indagine che gli consente di non prendere in considerazione, separatamente, i molteplici e possibili elementi che concorrono alla definizione di un'idea, ma di ricondurli tutti all'interno di una struttura complessa e articolata che deriva la sua ragion d'essere da un conflitto vivace tra la cultura elitistica dello Scriblerus Club e quella democratica della « Society » di Grub Street. In tal modo Pat Rogers vaglia i motivi, i temi, i personaggi e le manifestazioni del fenomeno culturale « Grub Street » nel suo insieme e quindi anche in rapporto con i retroterra economici e sociali da cui scaturiscono.

E ciò significa spiegare il problema in termini concreti, in relazione significativa con il sistema culturale vigente in declino, il quale tenta di creare una struttura di frenaggio capace di neutralizzare i nuovi fermenti letterari: la forma della satira dà corpo all'idea di una « Grub Street » popolata di letterati scadenti, di « distress'd poets », di autori che muoiono di fame in « garrets », di persone che conducono una vita disordinata e che, prive di ogni scrupolo di « dignità » letteraria, sono sempre in attesa del migliore offerente al quale porgere i servigi della penna. L'intraprendenza dei « grubstreeteers » è assimilata all'affarismo dei mercanti dell'epoca, i quali erano sempre pronti a trarre il massimo vantaggio pratico da qualunque avventura commerciale. Ma ciò rientra chiaramente nel clima leggendario creato attorno a Grub Street, secondo cui gli scrittori di professione fiorirono numerosi durante il governo di Sir Robert Walpole (p. 372 e p. 375).

Se è necessario registrare la diffusione di certe idee e l'esistenza di certi mutamenti in campo letterario, è doveroso indagare — come giustamente propone l'autore di questo volume — su ciò che è alle radici, sui meccanismi basilari che regolano gli sviluppi e le particolari coloriture che quei fenomeni di volta in volta assumono.

A buon diritto, dunque, Pat Rogers va oltre il senso puramente

---

visione è riscontrabile nelle storie letterarie (anni trenta, quaranta e via di seguito).

[3] Cfr. A. PAGLIARO e W. BELARDI, *Linee di storia linguistica della Europa*, pag. 33 e sg., Roma 1963.

metaforico dell'espressione « Grub Street »; nota ovviamente che essa stava ad indicare la suddivisione del campo letterario in due zone antitetiche, la letteratura vera e propria e la sottoletteratura (dell'esistenza di quest'ultima si duole Jonathan Swift nel *Tale of a Tub* del 1704). Tale spartizione è come quella reale fra il mondo elegante di Westminster e quello squallido di Grub Street, gravitante attorno alla grande cloaca di Londra, il Fleet Ditch (v. pp. 143-144 e pp. 279-291). Grub Street significava dunque degradazione della cultura a livello di prodotto commerciale e corrotto (come scriveva lo sdegnato Alexander Pope nella sua *Dunciad* del 1728).

A voler dare pieno credito al Pope, allo Swift e ad altri autori del primo Settecento che scrivono mordaci satire sulla « grub-street race » si avrebbe un'immagine estremamente negativa di questa massa di scribacchini, che non conservano una propria individualità ma che si confondono, invece, in mezzo alla folla anonima e pericolosa della « brotherhood of Grub Street ». Accettando le tesi di G. Rudé (*The Crowd in History*, 1964), Pat Rogers suggerisce l'opportunità di tenere d'occhio le immagini di disordine civile e politico evocate dai versi del Pope ogni volta che egli descrive gli autori cui si oppone. È chiaro che l'adozione di una formula satirica, ironica e suggestiva di idee collegate al capovolgimento dell'ordine stabilito è indice del tipo di cultura conservatrice di cui sono portavoce coloro che si rifiutano di accettare quei fenomeni letterari che fanno uso di norme diverse da quelle vigenti (si pensi a come Daniel Defoe viene descritto nelle opere degli autori « superiori », quel Defoe che aveva dato il via a una nuova forma di narrativa, quel Defoe che esprimeva le idee e i desideri della Londra mercantile); si pensi ancora al ritratto che di John Oldmixon viene fatto dal Pope, infuriato per l'aver costui, un semplice *hack*, osato comporre ecloghe (pp. 185-198).

I connotati che vengono attribuiti a questi scrittori sono tutti riferibili a gruppi devianti che la società ha relegato proprio in quell'area londinese denominata Grub Street. Sono dei *dunces* guidati dall'irrazionalità e Pat Rogers ci mostra che vicino a Grub Street è situato Bedlam, l'ospedale in cui venivano rinchiusi i dementi (pp. 52-58). Sono poveri e ci viene fatta notare la somiglianza dei modi di vita degli straccioni di Londra con quelli dei mestieranti della letteratura (pp. 23-25). Sono criminali, come John Oldmixon e altri che non rispettavano le regole del poetare, e viene sottolineata la vicinanza di Grub Street alla prigione di Newgate, a Tyburn (il luogo in cui i fuorilegge erano esposti alla berlina o venivano giustiziati), a Moorfields (il ricettacolo della prostituzione, il cimitero dei suicidi e degli appestati, il rifugio degli « sturdy beggars ») (pp. 37-56).

Il libro procede, ma parallelamente, in due direzioni diverse: da una parte punta a ricostruire topograficamente e socialmente la città di Londra nei pressi di Grub Street; dall'altra tende a far

emergere, dalle opere di autori primo-settecenteschi che prende in esame, l'idea che la metafora di « Grub Street » ha valore effettivo solo in questo periodo; soltanto ora, infatti, essa indica quella parte della città che accoglieva coloro i quali contravvenivano alle norme del vivere sociale e nello stesso momento si riferiva anche ai « fuorilegge » della letteratura che ben poco consideravano le regole ritenute indispensabili per fare letteratura.

Infine, Pat Rogers nota la trasformazione che l'idea racchiusa in « Grub Street » subisce con il passar del tempo, attraverso la seconda metà del Settecento, tutto l'Ottocento e fino ai giorni nostri in cui viene usata senza tener conto di ciò che si è verificato nel settore della cultura: « People go on using phrases long after they have forgotten how the term came into being, and what it was meant to convey » (p. 396).

L. Di Michele

W. Sansom, *The Birth of a Story*, London, Chatto & Windus, 1972, 122 pp.

William Sansom, nato a Londra nel 1912, non è un autore di primo piano ma può certamente definirsi uno scrittore affermato che ha dato alle stampe 29 volumi — i quali includono romanzi, raccolte di racconti, saggi e libri per l'infanzia — e che ha pubblicato e pubblica le sue novelle o i suoi articoli su riviste quotate come *Horizon, New Writing, Cornhill Magazine, London Magazine*. I suoi scritti sono stati tradotti in una ventina di lingue diverse e il suo lavoro di letterato è il suo unico reddito che egli amministra meticolosamente.

Questo suo ultimo libro, intitolato *The Birth of a Story* (*Nascita di un racconto*), è un'opera insieme presuntuosa e disarmante costruita sulle orme della *Philosophy of Composition* di Poe come recupero della genesi di un artefatto effettuato dall'autore stesso di quel prodotto; ma, mentre il Poe costruì il suo famoso saggio sulla scorta di una poetica pre-decadente tanto arbitraria quanto affascinante, il Sansom costruisce questo scritto utilizzando un presunto diritto di unico addetto ai lavori che, se non ci dà un contributo particolarmente illuminante quanto ai misteri della gestazione e della elaborazione di una comunicazione artistica, ci stimola però a riproporci, se non altro come obiezioni e come distinguo, appunto i problemi della genesi della narrativa che resta uno dei fuochi del discorso critico sulla letteratura o sulla finzione in genere.

Al centro del libro si colloca il racconto di cui si verifica la nascita: *No Smoking on the Apron* (*Vietato fumare sulla piattaforma*). Vi si narra di un mercante di gamberetti che, avendo

incontrato in aereo una borghesuccia di umore instabile vagamente bovaristica e mediamente attraente, favorito da alcune occasioni pronube e vincendo blandi scrupoli morali, con lei si giace e viene poi molto festeggiato dalla ignara moglie al suo arrivo a casa.

I capitoli che precedono discutono in termini generali il problema del come, quando, perché e per chi si scriva un racconto; quelli che seguono affrontano specificamente il discorso di « come fu scritto quel racconto » e forniscono, altresì, campioni di « critica degli scartafacci » svolta dall'autore stesso sulle proprie carte, un'operazione quest'ultima particolarmente goffa quanto a esecuzione e imbarazzante come uno *strip-tease* non professionistico.

Se, tralasciando questi aspetti accessori, rivolgiamo il nostro interesse allo studio genetico del racconto, ci accorgiamo ben presto di trovarci di fronte a una conferma chiarissima della « inconsapevolezza del creatore » che, se non ci appare qui nelle vesti tradizionali del « puro folle », certo ci appare in quelle più quotidiane, ma simili, dell'elaboratore ideologizzato.

L'immagine che egli ci dà del narratore sembra, infatti, costruita sulle pagine di uno studio sociologico del ruolo dell'artista, forse meglio, di un *dictionnaire des idées reçues* su tale tema. Il vero narratore (poiché è chiaro che il Sansom pone se stesso come prototipo di tale tipo umano ... o sovrumano) « si forma sia sulla vita che sulla letteratura » (pag. 11), sceglie gli « ingredienti » per le sue vicende « dalla vita, non dai libri » (p. 15); i suoi personaggi « si sviluppano autonomamente ... e mostrano facce inattese della loro personalità » (p. 14), egli è governato « da un unica regola che è: scrivi ciò che ti ha commosso e scrivilo bene » (p. 17); egli ha immagazzinato esperienze nella memoria e queste vi giacciono latenti finché « non viene uno di quei giorni di estasi visionaria... » (*ibidem*); si tratta allora di scrivere: egli si ritira nel suo « santuario » (p. 110) — che i visitatori osservano con devozione « squittendo ' Ma è perfetto! ' » (*ibidem*) — o, se si trova all'estero, in un « *café* prediletto » (p. 112) — e si dedica alla « creazione pura » (p. 115). Divorato dalla fiamma creativa, compone con furia per poi limare con minuziosa pazienza.

Questa immagine viene presentata con compunta serietà e rivela l'adozione, da parte del Sansom, dei connotati sociali che caratterizzano il poeta — secondo l'ideologia borghese — nell'Ottocento. Secondo tale insignificante interpretazione, a questo tipo di intellettuale venivano attribuite qualità sacerdotali e visionarie che lo mettevano in sintonia con il bello, con il vero e con l'eterno, insomma con i cosiddetti valori universali e immutabili e che lo isolavano dal deteriorante influsso della praticità circostante obbligandolo a esprimersi non in nome di un gruppo sociale e delle sue norme e non per un pubblico comunque individuato ma in nome dell'assoluto e per se stesso. « Io scrivo per me stesso e per una

proiezione di me stesso, per una oligarchia tirannica di circa una dozzina di direttori di riviste, di antichi maestri, di amici letterati i cui gusti rispetto. Tenendo in mente queste persone, le parole emergono con una sensazione mista di rispetto e di ribellione: un po' temo i miei maestri e allo stesso tempo voglio fargli uno sberleffo » (p. 8). Da queste parole, che vogliono sembrare spregiudicate ma che sono invece quasi infantilmente ingenue, emerge chiaramente la scarsa consapevolezza con cui il Sansom (che pure ha svolto la sua opera, in passato, a stretto contatto con alcuni dei più importanti canali della comunicazione sociale: la pubblicità e la radio) si inserisce nel complesso sistema delle comunicazioni culturali. Egli scambia palesemente i committenti e i tramiti della operazione di comunicazione in cui i suoi messaggi si innestano con il gruppo destinatario. Quando, infatti, egli asserisce di scrivere *per* costoro, egli cade in un grave errore prospettico; egli infatti scrive *secondo le norme e i princìpi* di costoro, tenendo conto dei loro *standard* di gusto e dei loro sistemi valutativi; egli, insomma, commisura e adegua il proprio insieme di valori (ereditati, assimilati o elaborati) a quello proposto da questa « oligarchia » la quale nel suo insieme, osservata secondo una visione più astratta, rappresenta il tramite e la committenza; interpreta, cioè, l'intenzione di comunicazione di un gruppo mittente.

L'individualismo tipico dell'intellettuale borghese, esemplificato dal Sansom in questo volumetto in modo tanto ostentato da essere didattico, rivela il suo carattere reale di mistificazione e, ad un esame anche sommario, manifesta la condizione dell'artista che altro non è che un elaboratore degli apparati culturali di un gruppo mittente, il portavoce di un sistema di valori, che è poi la visione del mondo di un gruppo, confermando — contro ogni sua intenzione — le tesi goldmaniane sulla genesi dell'opera d'arte.

Non sarà inutile, a questo punto, ricordare il finale del racconto. Il protagonista, consumato con scarsa convinzione il suo malcerto adulterio, torna a casa con gli abiti imbrattati di rossetto; la moglie lo abbraccia senza accorgersi di ciò e poi, ritenendo di aver lei causato quel danno, esclama: « Oh, *caro*, guarda come ti ho *sporcato* ... la camicia ... il *vestito* ... oh, Dunk che *animale* che sono ... » (p. 40, i corsivi sono nell'originale, *suit* significa « vestito » ma anche « corteggiamento »). L'intenzione allusiva dei termini dati in corsivo viene evidenziata con un procedimento quasi grottesco nella sua troppo palese artificiosità; « *sporchi* » e « *animaleschi* » sono evidentemente i due adùlteri e tale condanna viene espressa inconsapevolmente dalla virtuosa consorte del protagonista che torna a casa.

È la situazione mitica del ritorno d'Ulisse che dopo le sue peregrinazioni da Nausica a Circe torna — senza incertezze — alla dimora avita e alla consorte la quale « in lacrime prorompe, corre e le braccia gettandogli al collo, gli bacia il capo » (*Odissea*,

XXIII, 124 segg.); la situazione viene qui ridimensionata all'etica pseudoparitetica della piccola borghesia più mediocre ove alla donna viene offerta una apparente eguaglianza di diritti che è vanificata dalla prassi; e qui la mediocre massaia « corre verso di lui, gioiosa come un cucciolone, lo abbraccia e lo bacia, strofinandosi e rifugiandosi contro di lui... » (p. 40); questa Penelope in sedicesimo che si stropiccia caninamente al suo padrone, è una immagine dominata dal *kitsch* e dal lenocinio sentimentalistico più tetro, non ha corrispondenza con la condizione della famiglia e della donna nella cultura permissiva dei paesi di civiltà industriale avanzata, esprime una mistificante falsificazione dei dati del reale e dimostra che l'autore — consapevole o no — ha tenuto d'occhio non, come egli sostiene, « persone, luoghi e parole conosciuti nella vita reale » (p. 12) ma l'ideologia di un gruppo che — attraverso le sue operazioni culturali — cerca di asserire i propri valori e di riscuotere consensi e adesioni presso altri gruppi sociali, destinatari di tali operazioni. Se la novella, ambiziosamente presentata dall'autore come caso esemplare del suo metodo di scrittura, scade — come si è visto — al livello della peggiore finzione di consumo da periodico femminile, ciò è dovuto al fatto che l'autore non solo ha tenuto d'occhio fin troppo il destinatario, ma ha lavorato avendo presente un'immagine peggiorata e avvilita del pubblico, l'immagine che viene utilizzata dai monopolizzatori dei canali di comunicazione di massa per giustificare la natura avvilente dei loro messaggi.

« E questo ci porta alla domanda conclusiva, posta, immagino, dai giovani: come mi sono fatto la casa e il giardino? La risposta, temo, sembrerà una predica: infatti la risposta è semplicemente. risparmiate, risparmiate, risparmiate... » (p. 120). La vita tranquilla e blandamente privilegiata di questo modesto operatore culturale (pp. 111-113), la moglie affaccendata e affettuosa (p. 113), la casa con giardino, il conto in banca; tutto questo si paga, si paga con l'integrazione, con l'adozione del sistema di valori manipolato dal gruppo che non concede senza contropartita.

F. Ferrara

P. Stansky, W. Abrahams, *The Unknown Orwell*, London, Constable, 1972, xvi+271 pp.

Il libro — una biografia dei primi trent'anni della vita di George Orwell o, per meglio dire, di Eric Arthur Blair — esce in un periodo in cui gli studi su questo autore sono numerosi. I due autori, che nel titolo promettono un'indagine di tipo non tradizionale (e infatti vogliono esaminare ciò che di Orwell non si conosce), ci consegnano un'opera biografica che invece si inserisce nella

serie di scritti che dal 1947 (cfr. ad es. J. Atkins, 'Orwell and the English', *Tribune*, London, Sept. 26, 1947, No. 559) ai giorni nostri si propongono di esaminare la vita e le opere di Eric Arthur Blair, alias George Orwell (M.T. Hopkinson, *George Orwell*, London, Longmans, Green & Co., 1953; C. Hollis, *A Study of George Orwell: the Man and His Work*, London, Hollis & Carter, 1956; C. Connolly, *Enemies of Promise*, New York, Doubleday, 1960; R. Rees, *George Orwell: Fugitive from the Camp of Victory*, London, Secker & Warburg, 1961; R.J. Vorhees, *The Paradox of George Orwell*, Indiana, Purdue U.P., 1961).

Quasi tutti gli scritti critici su George Orwell sono dichiaratamente produzioni non biografiche, ma costituiscono opere a mezza via tra il saggio critico e la biografia (R. Williams, *Orwell*, London, Collins, 1971), o tra il genere memorialistico e la biografia (M. Gross, *The World of George Orwell*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1972); tale oscillazione tra diversi tipi di studio è giustificata in genere dai critici in base alle disposizioni testamentarie dello stesso Orwell in cui si chiedeva che non venissero redatte biografie su di lui: « George Orwell himself did not want his biography to be written... » (M. Gross, *op. cit.*, p. ix).

The Unknown Orwell di Peter Stansky e William Abrahams è invece esplicitamente una biografia e non è possibile confonderla col saggio critico in quanto, come s'è detto, copre il periodo che va dal 1903 al 1933, anni durante i quali la produzione letteraria di Orwell è pressoché nulla, ad esclusione di pochi scritti non pervenutici e di *Down and Out in Paris and London*, che viene però pubblicato proprio nel 1933.

Gli autori stessi infatti precisano di occuparsi solo di un breve periodo e affermano inoltre che il loro tentativo è quello di cercare di focalizzare la loro attenzione sul « faticoso » processo di trasformazione da uomo a letterato, da E.A. Blair a George Orwell:

> Eric Blair was thirty years old when he published *Down and Out in Paris and London* and became George Orwell. Were the thirty years before Orwell to be dimissed as of no consequence?... a study of Eric Blair becoming the writer George Orwell: and we have ended it... with the publication of *Down and Out in Paris and London* (p. x)

E veramente il libro offre, come è detto nei risvolti, un « richly detailed account » della vita di Orwell seguendola in tutte le tappe che passano dalla fanciullezza ad Henley alla « prep-school », da Eton ai cinque anni del suo servizio come ufficiale nell'« Imperial Police » in Birmania, agli altri cinque che riguardano il suo soggiorno a Londra e a Parigi. Nell'opera inoltre gli autori effettuano una ricerca genealogica che risale addirittura alla quarta generazione ascendente, dilungandosi non raramente e con ammirevole

costanza in dettagli minuti e, forse, non del tutto necessari, che rallentano la lettura e stemperano l'interesse.

Stansky e Abrahams riportano insomma moltissimi episodi della vita di Orwell, quando ancora si chiamava Blair, di cui sono venuti a conoscenza principalmente attraverso le parole e i ricordi di Avril Dunn (p. ix), sorella minore dello scrittore, di Richard Rees (p. x), suo amico fin dal 1930, e di una miriade di altre persone che a lui furono vicine o che con lui ebbero rapporti, quali ad esempio i suoi insegnanti durante il corso di studi o i suoi superiori e colleghi nel periodo della permanenza in Birmania.

Ci viene così offerta la vita di questo autore come un mosaico composto da molteplici tessere, a volte sentimentali (p. 16, 50, 51, 58, 100), a volte comiche, specialmente nelle parole di conoscenti occasionali che chiaramente riferiscono episodi colorandoli di sfumature aneddotiche (p. 212, 213), talvolta penose (p. 34).

Insomma una vita ricostruita in base a elementi esterni e non sempre oggettivi tramite cui si attribuisce un valore parziale ai modi d'essere e di manifestarsi di George Orwell e, in ultima analisi, alla sua personalità.

Per ciò che concerne lo sviluppo e la formazione dell'io di Orwell, questa biografia non reca contributi determinanti alla risoluzione dei problemi principali connessi con questo autore e cioè a quello riguardante una supposta tara psichica, legata ai complessi di colpa probabilmente originatisi nell'ambito familiare e poi confermati da quello scolastico, e all'altro che invece concerne la motivazione biografica delle adesioni e delle mutazioni ideologiche di Orwell che restano ancora per buona parte incomprensibili o inadeguatamente motivate. Naturalmente una biografia di Orwell non dovrebbe ignorare i molti dati che egli stesso ha deliberatamente incluso nelle sue opere. In effetti troppo poco spazio è stato riservato all'analisi della vasta produzione orwelliana che poteva peraltro fornire, anche se dall'interno, dati più diretti e non filtrati attraverso la faziosità delle testimonianze prese in considerazione. Ciò avrebbe consentito di individuare quelle motivazioni, alla base della sua attività di scrittore, che non fossero puramente psicologiche — il senso di colpa e il conseguente tentativo di riscatto cioè, che sono le due principali ragioni individuate da Stansky e Abrahams — ma anche sociali e umanitaristiche.

Fondamentale, per una biografia intellettuale di George Orwell sarebbe stata un'esatta ricostruzione della sua formazione culturale ed artistica.

Non si può infatti dimenticare che Orwell si formò, come scrittore, intorno agli anni '30 e certo il clima sociale, politico e letterario di tale periodo merita di essere valutato attentamente in connessione all'evolversi della sua personalità. Inoltre, se gli anni '30 in Inghilterra possono definirsi, da un punto di vista politico e con sufficiente e giustificata ironia « the pink decade », da un altro punto di vista possono definirsi il decennio degli studi sociologici e documentaristici che troveranno, ad esempio, un loro sbocco specifico nel movimento che va sotto il nome di Mass-Observation: un'organizzazione che è una tipica manifestazione dell'interesse documentaristico del decennio. Essa si fondava su un metodo composito in cui trovavano posto il dilettantismo dei simpatizzanti e la scientificità degli organizzatori e convogliava un diffuso movimento d'opinione pubblica verso una seria indagine sociologica tendente a verificare le varietà e le trasformazioni del comportamento sociale.

D'altra parte dagli scritti di Orwell emergono elementi che testimoniano fino a che punto egli conoscesse ed usasse i metodi di osservazione tipici della sociologia e dell'antropologia culturale.

Infatti, oltre ai romanzi, ai saggi e agli articoli giornalistici — documento diretto delle sue attrezzature socio-antropologiche — ci sono alcune lettere che testimoniano il suo interesse per questo campo. La più esplicita in questo senso è quella scritta nel 1920 a S. Runciman, antropologo culturale (G. Orwell, *The Collected Essays, Journalism and Letters*, ed. by Orwell and Angus, London, Secker & Warburg, 1968, vol. I, pp. 11-12).

Quindi anche *Down and Out in Paris and London*, pubblicato nel 1933, data che costituisce il limite ultimo dello studio di Stansky e Abrahams, va visto sotto questa luce e non basta perciò considerarlo semplicisticamente come:

> ... forms of reportage... straightforward impersonal third-person account... a more generalized and factual rendering of much the same material that was presented as personal history in « The Spike ». (p. 194)

perché significherebbe sminuire un autore che invece consapevolmente aveva optato per quella forma particolare di comunicazione artistica. Né si può ignorare come anche tradizioni letterarie — nel caso specifico il naturalismo francese — contribuiscano a determinare la scelta dei modi espressivi. A questo proposito sappiamo che notevoli sono, ad esempio, le somiglianze, almeno per quanto riguarda l'esasperazione di certi particolari, tra *Down and Out in Paris and London* e alcuni romanzi di E. Zola. Ovviamente mentre quest'ultimo resta sempre uno scrittore di finzione in cui il tema sociale costituisce lo sfondo e non l'essenza della vicenda, Orwell invece, nel caso particolare, strumentalizza l'elemento narrativo a fini sociologici. La struttura infatti di scritti come *Down and Out in Paris and London*, col suo voluto andamento saggistico, risulta in pratica troppo frammentaria per costituire la trama di un romanzo vero e proprio. Bisogna qui pensare quindi, non tanto ad una deficienza tecnica da parte di Orwell, quanto piuttosto ad una sua precisa intenzione di evitare una lettura superficiale o un

coinvolgimento emotivo che una vicenda romanzata avrebbe inevitabilmente provocato, impedendo l'individuazione e la considerazione del problema di fondo.

Stansky e Abrahams comunque riconducono più volte, e giustamente, il mito di Orwell come « missionario » partecipe delle sofferenze degli emarginati, a dimensioni più umane e realistiche (pp. 27 e segg.) ed inoltre mettono a fuoco con sufficiente chiarezza un tema ormai classico delle analisi su Orwell: quello del suo sdoppiamento, della sua volontaria ma non riuscita appartenenza ad un mondo non suo che determina in lui una oscillazione tra etica e cultura borghese da una parte e ideologia proletaria dall'altra, facendone uno scrittore di media levatura i cui valori dominanti non corrispondono a quelli sociali da lui espressi nelle sue opere e provocando quindi un senso di non omogeneità nei suoi scritti. Quest'ultimo problema risulta comunque solo marginalmente trattato dai due autori.

The Unknown Orwell resta dunque una biografia tradizionale e poco mantiene, in ultima analisi, delle promesse cui il titolo allude.

ANNA ROMEI

GERHARD STILZ: *Die Darstellung und Funktion des Tieres in der englischen Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Tübingen, 1968, 200 pp.

Dr Gerhard Stilz's book is a doctorate thesis on birds and beasts in the twentieth century English lyric. During its preparation, he spent a period in North Wales studying under that celebrated Wordsworth specialist, Professor J.F. Danby. The book has been carefully proof-checked and produced with scholarly precision. Essentially it is an annotated, classified anthology, arranged in three sections: the introduction dealing with the use of animals and birds up to 1900; the main lyric poets of this century; and a grouping of quotations and comments according to the function of the animal in question, as in gnomic verse, epigrams and so on.

The work contains the results of immense researches and evidently could be useful as a reference work. To read it through from cover to cover would not be a task to be undertaken lightly, but then nobody usually reads an anthology without interruption. As the book stands, it could be an agreeable work to study intermittently, possibly as a bedside book. When it comes to consultation, however, the arrangement presents notable problems for there is no index and the arrangement probably conflicts with most people's mental habits, for they would presumably prefer the work arranged either poet by poet, or animal by animal. It would then figure on the shelves of all German-speaking secretaries of British naturalists' clubs.

Given the vastness of the field, the introduction could not be other than scrappy, and might profitably have been omitted; but if it is necessary to include, and space can be found for, *Beowulf* and Cynewulf's « Elene », then space might surely have been also found for Robert Burns' famous poems on the mouse and the louse. A slight imperfection is « George Gordon Byron », deriving possibly from H. Oppel, a metamorphosis showing an unfamiliarity with British titles. Most German reference works get his name right, although G.V. Wilpert does produce the exotic « Byron, George Gordon Noël, 6 Baron von. » The section on the various poets includes G.M.Hopkins with the usual excuse that he was more modern than Victorian, a view which is ever more questioned. The references to poems by numbers only as given in specific editions are bound to lead to as much confusion as Professor Gardner's change of numbers in the fourth edition of Hopkins poems; thus at a stroke rendering difficult of access his own voluminous criticism, already hesitating between references to the second and third editions. In the case of Dr Stilz's book, the references are useless unless one has exactly the edition which he quotes. Evidently he was hampered by considerations of space, and probably saddled with a scheme imposed on him for the thesis, a limitation we have all been subjected to, alas. However a very simple remedy would seem to be the prevision of an adequate index of poets and animals. In any case, the materials accumulated by Dr Stilz should be easily exploitable for further publications untrammelled by pre-doctorate factors. What can be done in this field has been made clear in such attractive and stimulating studies as Beryl Rowland's « Aspects of Chaucer's Use of Animals » (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur*, June 1964) and Elfriede Stutz on dogs in fiction (« Studien über Herr u. Hund » in *Das Tier in der Dichtung*, her. v. Ute Schwab, Heidelberg 1970). It will be noted that they limit their attention to specific animals.

BERNARD E. DOLD

LAWRENCE STONE, *The Causes of the English Revolution 1529-1642*, London, Routledge & Kegan Paul, 1972, pp. 168.

La ricerca storiografica dell'ultimo trentennio ha visto il rifiorire di un notevole numero di studi e la nascita di una controversia, che sembra ben lungi dall'estinguersi, intorno alle motivazioni profonde che hanno condotto al rivolgimento costituzionale e sociale dell'Inghilterra del XVII secolo.

A dare l'avvio al dibattito furono due saggi di R.H. Tawney (« Harrington's interpretation of his age », *Proceedings of the British Academy*, 27, 1941 e « The rise of the gentry, 1558-1640 », *Economic History Review*, II, 1941) che interpretavano gli eventi degli anni '40

come un mutamento nella struttura politica operato da una classe in ascesa sociale, la « gentry », che Tawney vide quindi come la vera protagonista della rivoluzione. I presupposti di tale interpretazione sono da ricercarsi in opere anteriori dello stesso autore, vale a dire l'ampio e articolato *The Agrarian Problem in the 16th century* (London, Longmans, 1912) e quel saggio d'ispirazione weberiana, ormai un classico nel suo genere, che è *Religion and the Rise of Capitalism* (London, Penguin Books, 1922) in cui Tawney mette in luce come l'etica calvinista, ponendo l'accento sulle virtù del lavoro, della produttività e dell'efficienza e operando una netta separazione fra affari secolari e spirituali (questi ultimi avrebbero agito da « deterrente » nei confronti delle attività industriali e commerciali) da una parte diede origine al capitalismo, dall'altra fornì un apparato ideologico « ready-made » alle classi in ascesa, animate da spirito individualistico ed imprenditoriale.

L'interpretazione espressa nei due saggi di Tawney era fondata soprattutto su dati e statistiche relative ai passaggi di proprietà di un gran numero di « manors » che si trasferirono dall'aristocrazia alla « gentry ».

Questa teoria, in parte confortata da parallele ricerche di L. Stone sulla crisi dell'aristocrazia (« The anatomy of the Elizabethan aristocracy », *Ec. Hist. Rev.*, 18, 1948), fu oggetto di una serrata critica da parte di H.R. Trevor-Roper che riteneva destituita di ogni fondamento l'ipotesi di un'ascesa della « gentry » nel suo complesso e assegnava una funzione determinante negli eventi del 1642 alla « mere gentry », cioè la componente più emarginata di questo gruppo. (« The Elizabethan aristocracy: an anatomy anatomised », *Ec. Hist. Rev.*, 3, 1951). Questa tesi è stata poi messa in discussione da successivi interventi di Perez Zagorin (« The social interpretations of the English Revolution », *Journal of Economic History*, 19, 1959), di J.H. Hexter (« The English aristocracy, its crisis, and the English Revolution », *Journal of British Studies*, 8, 1968) e di uno storico di ispirazione marxista, J.E.C. Hill («Interpretation of the Civil War», in *Puritanism and Revolution*, London, 1958), i quali hanno dato nuove e spesso contrastanti interpretazioni della rivoluzione.

Questa lunga premessa è indispensabile per delineare sinteticamente il « background » storiografico in cui viene a porsi la più recente opera di Stone, *The Causes of the English Revolution*, che costituisce un tentativo di superare l'*impasse* in cui si è venuta a trovare la disputa sollevando un problema di fondo, cioè di metodologia. Ed è infatti la questione metodologica che impronta di sé il saggio il quale viene quindi ad assumere un carattere più analitico che descrittivo. Stone ritiene che i tentativi di dare un fondamento scientifico alle teorie, applicando i metodi delle scienze sociali, non sono risultati finora molto validi a causa dell'interpretazione soggettiva dei dati e mette giustamente in rilievo la necessità di dare finalmente una sistematizzazione terminologica alle categorie, in quanto

è stato proprio l'uso di termini non omogenei a dare l'avvio alla controversia.

È questo l'intento del primo capitolo, rimaneggiamento, tra l'altro, di un precedente saggio (« Theories of Revolution », *World Politics*, 18, 1966) in cui Stone cerca l'ausilio di altre discipline, particolarmente delle scienze sociali, prendendo in esame le più recenti teorie sulla tipologia della rivoluzione.

Tale approccio non sembra però molto fruttuoso, in quanto Stone, mentre da una parte rifiuta le formulazioni di Crane Brinton (*The Anatomy of Revolution*, N. York, 1938) e di L. Gottschalk (« Causes of revolution », *American Journal of Sociology*, 50, luglio 1944), che limitano la portata di questo fenomeno alle « grandi rivoluzioni », dall'altra rinviene dei limiti anche nelle teorie della « internal war », espresse soprattutto da un gruppo di studiosi di scienze sociali di Princeton, che ritengono il momento rivoluzionario come un fenomeno anomalo volto a modificare la società le cui tensioni tendono a comporsi in uno stato di equilibrio. Stone pone chiaramente in luce i limiti di tale formulazione che considera la società non come un organismo in continua evoluzione e tensione, ma come una struttura astratta ed immutabile che si evolve nella più completa armonia sociale.

Egli si dimostra alquanto polemico nei confronti di molti studiosi di sociologia dell'ultima leva tanto da definire i loro scritti: « ingenious feats of verbal juggling in an esoteric language, performed around the totem pole of an abstract model, surrounded... by the arid wastes of terminological definitions and mathematical formulae » (p. 22). Nonostante ciò egli non sottovaluta il loro contributo nella misura in cui offrono alla ricerca storiografica una teorizzazione stimolante e portano avanti nuove problematiche.

In tal senso egli accetta gran parte delle teorie sulla rivoluzione e sulla tipologia di questo fenomeno, espresse da Chalmers Johnson (*Revolution and the Social System*, Hoover Institution studies, 3, Stanford, 1964), senza tener conto però che la rivoluzione inglese non sembra rientrare in nessuno dei modelli proposti.

Stone, inoltre, non propone una propria teoria, ma fa sua quella formulata da più parti che vede nella rivoluzione la presenza di fattori comuni e cioè le « preconditions » a lungo termine, vale a dire la situazione esplosiva potenziale frutto della disfunzione nel modello di equilibrio strutturale di una società e i fattori incidentali, i « precipitants » che in effetti sono quegli elementi che mettono in moto il complesso meccanismo di una rivoluzione e che possono essere personali, fortuiti e contingenti.

Da queste premesse deriva l'approccio pluricausale proposto da Stone che mira a organizzare i fattori istituzionali, sociali, ideologici ed economici nelle tre fasi teorizzate da Johnson.

Infatti, nel capitolo più specificamente riguardante la rivoluzione del 1642, egli riscontra quali « preconditions » della situazione

di squilibrio o disfunzione multipla dell'Inghilterra i seguenti fattori: innanzitutto il fallimento da parte della Corona nell'acquisire i due strumenti-chiave del potere, cioè un esercito permanente e una burocrazia locale fidata. In secondo luogo il declino dell'aristocrazia, teoria già espressa nella monumentale e dettagliata *The Crisis of the Aristocracy* (Oxford, Clarendon Press, 1965) e la corrispondente ascesa della « gentry »; quindi l'influenza del Puritanesimo, propugnatore di radicali mutamenti nella Chiesa e nello Stato ed infine la crisi di sfiducia della classe dirigente.

Stone colloca tra i fattori secondari la diffusione dell'istruzione, le trasformazioni economiche, l'aumento di popolazione, la mancanza di efficienza ed integrità degli organi centrali di governo e della corte. Se questi elementi conducono ad una soluzione riformista o rivoluzionaria ciò dipende, a parere di Stone, « on the wisdom, or the lack of it, of the government, and the moderation, or the lack of it, of the opposition » (p. 117).

I « precipitants » sarebbero quindi stati l'autoritarismo di Carlo I e l'intransigenza religiosa di Laud, il cui tentativo di imporre la liturgia anglicana in Scozia, in cui permaneva, grazie soprattutto all'opera di John Knox, la struttura presbiteriana della Chiesa sarebbe stata la molla finale che avrebbe fatto scattare la rivoluzione. L'analisi di Stone è certo più articolata e metodologicamente valida rispetto a quelle precedentemente espresse e costituisce senz'altro un contributo di tutto rilievo alla ricerca storiografica; tuttavia non si può non notare come, nonostante le premesse scientifiche prese a prestito dalle formulazioni sociologiche, venga dato ampio spazio all'interpretazione soggettiva, sia nella scelta dei fattori determinanti in cui, ad esempio, i fattori psicologici, di portata non facilmente valutabile, vengono ad assumere un'importanza più rilevante di quelli economici, sia per il ruolo determinante nel far precipitare o meno uno stato di squilibrio sociale in una rivoluzione, attribuito a scelte personali, che sono le manifestazioni superficiali e di dettaglio di un fenomeno di più vasta portata e complessità.

Stone dimostra ancora una volta di essere in linea con la sua formazione liberale, da cui deriva l'atteggiamento polemico sia nei confronti del materialismo storico, da lui definito in un'occasione il « clumsy old marxist bulldozer » (*The Crisis of the Aristocracy*, cit., p. 6), sia nei riguardi dell'interpretazione, ritenuta troppo semplicistica, offerta da Engels (*Socialism: Utopian and Scientific*, London, 1892) che vide nella rivoluzione inglese un momento della lotta di classe, in quel caso fra borghesia nascente e aristocrazia feudale in declino, e che tendeva soprattutto ad offrire un'interpretazione globale della rivoluzione, ipotesi arricchita, tra l'altro, dalle più recenti ricerche di C. Hill e, indirettamente, da quelle di Tawney e dello stesso Stone. Questi non riesce a comporre il contrasto fra materialismo e idealismo, affermando che la scelta è un semplice

fatto di temperamento: « optimists stress ideals, pessimists material interests » (p. 40).

Un ulteriore problema che viene fuori in questo saggio è se la rivoluzione inglese non faccia parte di un più vasto movimento europeo in tal senso.

Stone cerca di superare l'approccio « insulare » di cui vengono spesso accusati gli storici inglesi, affermando che mentre le tendenze sociali, economiche ed ideologiche a lungo termine, che rendono possibile una rivoluzione, possono essere oggetto di analisi comparata e generalizzante, gli elementi accidentali e le scelte personali che conducono allo scoppio rivoluzionario sono unici e non classificabili. In ultima analisi il saggio di Stone, corredato fra l'altro di un'ampia ed aggiornata bibliografia, non aspira ad una soluzione definitiva, ma lascia aperto il problema a nuovi contributi ed ha soprattutto il pregio di offrire spunti stimolanti e di sollevare questioni metodologiche ed interpretative.

GIULIANA MARINIELLO

GÖTZ WIENOLD, *Formulierungstheorie-Poetik-Strukturelle Literaturgeschichte am Beispiel der altenglischen Dichtung*, Frankfurt am Main: Athenaeum Verlag, 1971, 200 pp., DM. 38.—.

« Che cosa dire... dell'analisi narrativa posta di fronte a milioni di racconti? Essa è forzatamente condannata ad una procedura deduttiva, è obbligata prima a concepire un modello ipotetico di descrizione (che i linguisti americani chiamano una « teoria ») e a scendere poi, a poco a poco, a partire da questi modelli, verso i generi che a un tempo vi partecipano e se ne discostano... ». Così Roland Barthes a proposito dell'analisi strutturale del racconto che nel discorso è uno dei principali tipi (*Introduction à l'analyse structurale des récits*, p. 2[1]). Sulla scia di questo e degli altri articoli dell'ormai storico n. 8 di « Communications » si colloca la *Formulierungstheorie* proposta da Götz Wienold ed è alla posizione di Bremond che l'A. dimostra di essere più vicino, ne condivide infatti la fede in una generalizzabilità totale dei processi espressivi, non limitata ad ogni possibile narrazione, ma estesa ad ogni possibile discorso.

Altro punto di partenza del lavoro di Wienold è la grammatica generativa le cui proposte vengono applicate al discorso semiologico dall'A. che propone il superamento della semantica strutturale su basi trasformazionali[2]. Il volume mira a una « Linguistisierung der

[1] In « Communications », 8 (1966), pp. 1-27. L'intero numero della rivista è stato tradotto in italiano e pubblicato col titolo *L'analisi del racconto* da Bopiani, Milano, 1969. La cit. si trova a p. 9.

[2] Cfr. J.J. KATZ, J.A. FODOR, *The Structure of a semantic Theory* in « Language », 39 (1963), pp. 170-210.

semiologischen Textforschung » (p. 184 e p. 66) partendo da quel settore dell'analisi semantica che studia le strutture narrative, il settore appunto in cui opera la *nouvelle critique*, con contributi spesso più logici che linguistici. In questo contesto una teoria della formulazione diventa una teoria dell'esecuzione (*performance*) (p. 37), ma poiché nel corso del lavoro verranno presi in esame anche e specialmente testi letterari la ricerca verterà sia sulla dimensione sintattica che su quella semantica della formulazione.

L'A. concentra il suo interesse sui *Formulierungsverfahren* (= FV), i procedimenti del formulamento non sono costituenti del discorso, bensì qualcosa che determina questi costituenti (p. 40), sono le operazioni che generano il livello testo (p. 41) e si possono paragonare alle regole della grammatica generativa, alle operazioni secondo le quali la struttura profonda si proietta sulla struttura superciale. Ogni testo si costruisce utilizzando un certo numero di FV (enumerazione, ripetizione, inversione, ecc.) e i testi letterari o poetici si differenziano solo perché sottomettono, calcolatamente, la scelta dei FV a una serie di restrizioni (p. 49).

Immanente nelle catene sintagmatiche che costituiscono il discorso vero e proprio è un'altra segmentazione, le cui unità, le unità funzionali, non corrispondono a quelle dei linguisti. Come Barthes, l'A. distingue tra *funzioni* che corrispondono alla funzionalità del fare (« x tut y ») e *indizi* che corrispondono a quella dell'essere (« x ist y ») (p. 50). *Funzioni* e *indizi* hanno un posto determinante nella teoria di Wienold, dove corrispondono ai FV della dimensione semantica di un testo e dove vengono ridefiniti, in termini di grammatica trasformazionale, come il nucleo della struttura semantica profonda. Le unità semantiche maggiori, quelle del livello delle *azioni* e della *narrazione* nascono dalla combinazione di *funzioni* e di *indizi* ed a questi si possono comunque ridurre. Non si tratta più, come in Barthes, di tre livelli di descrizione che si integrano progressivamente (*cit.*, p. 14); piuttosto l'A. è vicino alla posizione di Bremond (e se vogliamo a quella di Propp) che identifica nella *funzione* « l'unità di base, l'atomo narrativo » [3].

È impossibile riassumere dettagliatamente il contenuto del volume che, dopo una lunga introduzione programmatica (pp. 9-35) alterna esposizioni teoriche e analisi critiche alle quali sono rispettivamente dedicati i cap. I (Zur Entwicklung einer Theorie der Formulierung, pp. 36-79) e IV (Folgerungen für eine strukturelle Literaturgeschichte, pp. 163-183) e i cap. II (Formulierungsverfahren in der altenglischen Dichtung, pp. 80-137) e III (Zu einer Poetik der altenglischen Dichtung, pp. 138-162). Ma anche nei capitoli in cui si dovrebbe verificare l'ipotesi strutturale il discorso tende sempre a

[3] *La logique des possible narratifs* in « Communications », 8 (1966), pp. 60-76, p. 60; trad. it., *cit.*, p. 99.

diventare teorico, l'analisi rimane incompiuta o si rivela provvisoria.

Dopo aver descritto in grandi linee la sua teoria l'A. spiega come l'analisi dei FV permetta di descrivere il comportamento dell'utente, in particolare questi due processi: la integrabilità (*Auffüllbarkeit*) del messaggio estetico (in particolare di quello poetico altamente connotativo), in quanto forma aperta alla quale si può attribuire tutta una serie di significati e dalla quale si possono dedurre formulazioni accessorie (*Ableitung von Anschlußformulierungen*), fenomeno che rappresenta (se si esclude la partecipazione diretta al processo neurofisiologico) la forma più importante di partecipazione.

L'autore passa quindi a lavorare sul *corpus* della poesia ags. ai cui testi applica l'analisi dei FV. Inizialmente vengono esaminati i FV semplici, che l'A. distingue in sostitutivi (perifrasi, enumerazione, [figurazione], antitesi, inversione) e complementari (variazione, specificazione, parallelismo, rinvio, ripetizione) di cui fornisce una serie di esempi, spiegando che la lista da lui formulata non va considerata definitiva (p. 106). Questi FV permettono di riconoscere alcune operazioni elementari della ricorrenza, sostituzione, composizione, elisione, utilizzazione, che corrispondono alle operazioni comprese nelle trasformazioni della grammatica generativa, sostituzione, eliminazione, addizione, permutazione (p. 102). L'analisi mostra come nessun FV semplice può essere considerato tipico della poesia ags.: un *corpus* viene caratterizzato (e si distingue così dagli altri) dalla combinazione dei FV o dall'utilizzazione particolare di un FV (la *kenning* rispetto alla perifrasi). L'A. esamina quindi i FV complessi che possono essere continui o interrotti e di due tipi: un FV si può infatti combinare con un FV uguale (in modo coordinativo o iterativo) o con altri FV. Mostra come i FV operino a diversi livelli (fonemi, morfemi, frasi, periodi...) e in entrambe le dimensioni (lessemi, indici, funzioni, azioni...), servendosi di brani tratti da vari poemi ags. (all'*Errante* è dedicata una analisi particolareggiata, pp. 121-130) e conclude che perifrasi e variazione da un lato e parallelismo e enumerazione dall'altro rappresentano i procedimenti fondamentali della costruzione dei testi poetici ags..

Dopo aver postulato l'omogeneità della poesia ags., l'A. ne postula la sincronicità (cap. III), infatti solo analizzando il sistema sotto il profilo statico è possibile definirne la struttura e quindi scoprirne le mutazioni di cui poi lo studio diacronico individuerà cause e conseguenze. Questi rispettivamente i compiti della « poetica » (intesa nell'accezione delle scuole semiotico-strutturalistiche, come studio di ciò che fa di un messaggio verbale un'opera d'arte) e della storia della letteratura. Compito della poetica è identificare i sistemi di convenzioni (la capacità) che regolano i diversi livelli e analizzare gli scatti informativi, i trattamenti originali delle convenzioni di partenza (l'originalità). Nell'ambito di ogni *corpus* si

determinano delle restrizioni fisse per quanto riguarda l'uso di certi FV (ad esempio certe parti dell'emistichio non possono allitterare) si codificano certi tipi di deviazione, ecc., restrizioni che rappresentano la capacità (*Kapazität*) di una poetica. Per definire l'originalità all'interno di un *corpus*, cioè, per rispondere alla domanda di come i vari testi usino, modifichino o allarghino la capacità, l'A. introduce la nozione di « Scala ». Queste scale assegnano ad un FV due valori che i testi possono assumere: tra i due poli della scala « wörtliche Rede enthaltend » - « keine wörtliche Rede enthaltend » (p. 156) ci saranno stadi intermedi con concentrazione di testi, mentre quelli che coincidono con i punti estremi si potranno considerare originali. Le scale non stabiliscono quali valori, centrali o estremi, siano da considerarsi positivi o negativi, un'analisi di questo tipo permette così di riportare sulle scale le valutazioni degli utenti e i cambiamenti di valutazione.

Se la scelta dei FV, osservata sincronicamente, fornisce la poetica di un *corpus*, diacronicamente rappresenta una parte della storia della letteratura, storia della letteratura che non è la storia dei testi, ma la teoria della strutturazione dei testi e ne abbraccia produzione e ricezione. A questa l'A. dedica l'ultimo breve capitolo che si risolve in una panoramica di quei lavori di critica letteraria e di quelle ricerche di orientamento linguistico-semiologico che si possono considerare in qualche modo precursori di una storia della letteratura strutturalistica.

Nel corso del lavoro Wienold fa sue tutta una serie di assunzioni critiche (la cultura come una somma di atti di comunicazione, la distinzione tra osservatori e utenti...), tocca un insieme di problemi particolarmente scottanti (dai rapporti tra semiologia e linguistica alla natura della struttura profonda) sui quali prende talvolta posizione (è particolarmente feroce contro ogni tipo di critica ad eccezione di quella strutturalistica e di quella archetipica di Frye) anche se in genere le sue proposte non superano il livello embrionale. In questo senso è quindi difficile, nel mio caso impossibile, muovere delle obiezioni al volume, in quanto alla teoria proposta, come ha dimostrato Raymond Piccard[4] a proposito del lavoro di Barthes sulle tragedie di Racine, questi modelli teorici non si possono né confutare, né confermare. Si può però dire che l'A. non sembra riuscire a distaccarsi dai modelli di analisi del racconto e ad elaborare una teoria autonoma. Nel capitolo iniziale si limita a lavorare solo con testi narrativi anche se la teoria di cui va gettando le basi ha per oggetto ogni tipo di testo. Questo errore di impostazione si ripercuote negativamente sui capitoli successivi: a proposito delle *funzioni* e degli *indizi* dell'*Errante*, si legge che questi sono organizzati « kaum nach Art eines Erzähltext » (p. 127) e si allude a questo poema e al *Beowulf* in termini di « Nichterzältexten » e « Erzältexten » (p. 136).

[4] *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Parigi: Pouvert, 1966.

Nel corso del volume l'A. ribadisce più volte che si tratta solo di un progetto, di un lavoro provvisorio, a mio avviso però, egli ha motivo di parlare di provvisorietà solo nel senso usato da Chomsky quando scrive che la struttura sintattica e semantica del linguaggio naturale presenta ancora « molti misteri » e perciò ogni tentativo di definirla va considerato provvisorio[5]. Ma un intero libro non può essere tutto provvisorio o rischia di diventare inconcludente. La ricerca tecnico-retorica di Wienold si concentra sulle strutture linguistiche, gran parte del lavoro studia gli aspetti del significante mentre ci si limita solo ad accennare alla possibilità di estendere lo stesso tipo d'analisi anche a quelli del significato. Spesso l'A. interrompe una discussione per riprenderla più tardi o rimanda il lettore agli altri suoi lavori, in particolare ai due di prossima pubblicazione (uno sulle poesie di Paul Celan e uno sul poema ags. *Deor*). Tutto ciò contribuisce ad acuire la frammentarietà dell'esposizione che resta impigliata in questa rete di rimandi, imputabili forse ad un desiderio estremo di precisione che finisce però con influire negativamente sul lavoro. Lo stesso discorso vale anche per i rinvii bibliografici, eccessivi e scarsamente selettivi, talvolta inutili: parlando incidentalmente di storie della letteratura ags., l'A. ritiene opportuno citarne una mezza dozzina (p. 146, n. 162). In alcuni casi, invece, importanti riferimenti bibliografici vengono ingiustificatamente omessi: a p. 37 l'A. introduce la nozione di *situazione*, ma non la commenta, né cita le definizioni di Halliday e di Prieto[6]. A proposito della nostra incapacità di distinguere, in alcuni passi della poesia ags., un appellativo da un nome proprio, l'A. manca di segnalare l'articolo di J.O. Beaty, *The Echo-Words in « Beowulf »*[7], in cui questo problema viene affrontato in maniera molto più specifica che in tutti i lavori citati (p. 131, n. 139, 140, 141). Nei capitoli dedicati alla letteratura ags. si ha l'impressione che in molti casi la bibliografia a cui si rimandano i lettori sia scelta « ad orecchio ». Per esemplificare una « Forschung, die Elemente heidnischer Religion in altenglischen Texten nachweist » (p. 85, n. 101) vengono citati gli articoli di E.G. Stanley, *The Search for Anglo-Saxon Paganism*, dove, invece, di tale ricerca si confutano i risultati e si denuncia l'infondatezza.

[5] *Aspects of the theory of sintax*, Cambridge Mass.: MIT, 1965, p. 163.

[6] J.K. Halliday, *Linguistique générale et linguistique appliqué* in « Études de linguistique appliquée », 1 (1962), p. 6; L.J. Prieto, *Principles de noologie*, The Hague: Mouton, 1964, p. 36.

[7] *With a note on the « Finnsburg Fragment »* in « PMLA », 49 (1934), pp. 365-373.

Approdato alla letteratura ags. dopo il volume *Genus und Semantik* (1967) e dopo alcuni articoli ugualmente di carattere generale e altri in cui applicava le sue teorie ad opere di autori tedeschi moderni (Broch, Celan), Wienold non spiega mai perché abbia scelto questo *corpus* quale banco di prova della sua teoria. Oltre al vantaggio che deriva a questo tipo di ricerca dall'operare su un *corpus* di cui ignoriamo, per motivi storici, e non per scelta metodologica, i singoli emittenti, è possibile formulare un'altra ipotesi sui motivi di questa scelta. Barthes, nell'articolo già citato, scrive a proposito della narrazione che « nelle letterature orali sono conosciuti certi codici di recitazione (formule metriche...) ...il livello narrazionale è così netto, le sue regole così stringenti, che è difficile concepire un « racconto » privo dei segni codificati del racconto » (trad. it., p. 37). Seguendo, forse solo inconsciamente questo suggerimento, Wienold si sarebbe così accostato alla poesia ags. che vedeva descritta come orale-formulaica da tutti quei critici che, a partire da Magoun, studiano la poesia ags. alla luce delle teorie di Parry e di Lord. Ciò permetterebbe anche di spiegare l'incondizionato favore accordato a questo indirizzo critico (gli altri vengono congedati con poche parole e ridotti al rango di studi ancillari, pp. 82-86) dall'A. che dopo averne realizzato ed esposto in questo studio manchevolezze e inconsistenze (pp. 87-94) cerca comunque di riscattarlo prospettandogli nuovi sviluppi, additandogli nuove prospettive (ricostruire la preistoria della poesia ags., stabilire in che rapporto stanno i testi trasmessi con la tradizione ricostruita, p. 94).

Le valutazioni affrettate come quelle cui abbiamo accennato, la ripetizione di banali formulazioni critiche, per cui i *Versi Gnomici* sono testi tradizionali (p. 157) e i loro versi, naturalmente « sentenzhaften » (p. 120), gli enigmi sono, tutti, brevi e paragonabili ad una *kenning* (p. 119) e così via, sono frutto della minore sicurezza con cui l'A. si aggira in questo campo specifico, dove è costretto a ricorrere a giudizi altrui, talvolta con gravi conseguenze per la ricerca. Ad esempio, il fatto di accettare l'interpretazione di Isaacs [8], non lo porta solo ad individuare nell'*Ordine del Mondo* un « Beispielgedicht innerhalb des Gedichtes » (p. 91), ma anche a descrivere il poema come « ein Text mit verknüpften Funktionen in einem ohne solche eingeschoben » (p. 156).

Tutto ciò non nuoce però alla validità del volume, rappresentata a mio avviso, dall'apporto che questo potrà dare alla critica della letteratura ags.. In questo campo infatti si fa sempre più sentita la necessità di un approccio descrittivo e oggettivo, specialmente

[8] *Structural Principles in Old English Poetry*, Knoxville, 1968, p. 78 e sgg.. La proposta al suo apparire suscitò una messe di critiche ed è stata definitivamente smentita da B.F. Huppé in *The Web of Words*, Albany, 1970.

ora che grammatica e sintassi ags. vengono riesaminate secondo i metodi e con i procedimenti della grammatica generativa [9], dopo che Doreen Gillam [10] ha illustrato abilmente le connotazioni di una serie di vocaboli e Marjorie Daunt [11] applicato, con successo, all'ags., il concetto di collocazione.

Patrizia Lendinara

[9] Cfr. ad esempio, G. Nickel, *Die Expanded Form im Altenglischen*, Neumünster, 1966 (capp. I, III, IV); P.W. Pillsbury, *Descriptive Analysis of Discourse in Late West Saxon Texts*, The Hague, 1967; K.H. Wagner, *Generative Grammatical Studies in the Old English Language*, Heidelberg, 1969.

[10] *The Use of the Term « Æglæca » in « Beowulf » at lines 893 and 2592* in « Studia Germanica Gandensia », 3 (1961), pp. 145-169; *The Connotation of O.E. « faege » with a note on « Beowulf » and « Byrhtnoth »* in « SGG », 4 (1962), pp. 165-223; *A Method for Determining the Connotations of O.E. Poetic Words* in « SGG », 6 (1964), pp. 85-102.

[11] *Some Modes of Anglo-Saxon Meaning*, in *Memory of J.R. Firth*, ed. C.E. Bazell, Londra, 1966, pp. 66-78.

RIASSUNTI

DEL PEZZO, *Le Citazioni Bibliche nella Skeireins*

Il confronto tra le citazioni bibliche contenute nella *Skeireins* e le stesse frasi reperibili negli Evangeli rivela che le variazioni e le aggiunte esistenti nella *Skeireins* rispondono in qualche caso a motivi di ordine morfologico, in qualche altro sono modifiche di espressione attribuibili a differenze di epoca e di autore, ma in prevalenza risultano introdotte al fine di migliorare l'inserimento della citazione nel contesto. L'assenza di divergenze lessicali, inoltre, mi inducono a ritenere che queste citazioni siano tratte direttamente dalla Bibbia gotica, il che avvalora anche l'ipotesi che la *Skeireins* sia stata scritta originariamente in gotico.

A comparision of the biblical quotations included in the *Skeireins* with their analogues in the Gospels shows that the variant readings and additions in the *Skeireins* are sometimes due to morphological reasons and, in other cases, to the different period and author; on the whole they are adopted in order to allow a better insertion of the quotations in their contexts. The lack of lexical differences, moreover, seems to suggest that these quotations are directly derived from the Gothic Bible and this gives strength to the hypothesis that the *Skeireins* was originally written in Gothic.

Der Vergleich zwischen den Bibelzitaten in der *Skeireins* und den entsprechenden Bibelstellen zeigt, daß die Varianten und Hinzufügungen in der *Skeireins* in einigen Fällen auf morphologische Motive zurückführbar sind, in einigen anderen handelt es sich um Veränderungen im Ausdruck, die sich aus Unterschieden der Epoche bzw. der Autoren begründen lassen, in der Mehrzahl der Fälle aber erklären sie sich aus der Absicht, das Zitat besser in den Kontext einzufügen. Das Fehlen lexikalischer Divergenzen mach mich darüber hinaus geneigt anzunehmen, daß diese Zitate direkt der Gotenbibel entnommen sind, was die Hypothese stützen würde, daß die *Skeireins* ursprünglich in gotischer Sprache geschrieben worden war.

L. Di Michele, *Oliver Goldsmith.*

La carriera letteraria di Oliver Goldsmith — dai primi saggi del *Bee* (1759) all'espressione matura del *Deserted Village* (1770) — è esemplare per molti aspetti. Soprattutto, essa consente di seguire l'itinerario ideologico di un artista che, vedendo infrangersi i suoi sogni di letterato alla ricerca di successo contro gli aspetti impietosi della pratica vigente nel regno di Grub Street, constata direttamente la disintegrazione dell'uomo di cultura così come egli lo concepiva nella sua visione del mondo. Il crollo dell'antico mondo agrario, il conseguente mutamento delle strutture sociali, l'indebolimento del potere della monarchia, l'affermazione della figura del letterato di professione: sono fenomeni di cui l'autore irlandese si mostra consapevole nei suoi scritti; ma l'urto con questa dura realtà rompe i suoi schemi idealistici e lo lascia irresoluto — come avviene anche ai suoi personaggi sentimentali — fra la denuncia senza riserve, di tipo filantropico, e la cinica accettazione dei canoni utilitaristici della sua epoca.

The literary career of Oliver Goldsmith — from his first essays in *The Bee* (1759) to the nature style of *The Deserted Village* (770) — is interesting for various reasons. It allows us to follow his changing points of view after the collapse of his dreams of success as a man-of-letters. The disintegration of the ancient agrarian world, the consequent changes in social structures, the weakening of the power of the monarchy, the establishment of the professional man-of-letters are all phenomena which the Irish author discribes in his works; but the collision with this harsh reality breaks down his idealistic vision and leaves him undecided as it happens also with his « sentimental » characters — between an attitude unreserved criticism, and the cynical acceptation of the utilitarian canons of his age.

Die Entwicklung des Schriftstellers Oliver Goldsmith — von den ersten Anfängen in *The Bee* (1759) bis zur reifen Darstellung in « *Deserted Village* » (1770) — ist in vieler Hinsicht exemplarisch. Ihr nachzugehen ermöglicht vor allem, den ideologischen Werdegang eines Künstlers zu verfolgen, der seine Träume vom erfolgreichen Literaten an der grausamen Wirklichkeit des Reichs der Grub Street zerscheilen sieht und so an sich selbst die Desintegration des Gebildeten erfährt, der seinem weltanschaulichen Ideal entsprach. Der Zusammenbruch der alten, von der Landwirtschaft getragenen Welt, der daraus folgende Wandel der Sozialstrukturen, die Schwächung der Monarchie, das Heraufkommen des Berufsliteraten: das alles sind Vorgänge, deren sich der irische Schriftsteller bewußt ist, wie seine Schriften zeigen; aber der Zusammenprall mit dieser harten Wirklichkeit zerbricht seine idealistischen Schermata und läßt ihn unschlüssig schwanken zwischen dem rückhaltlosen Angriff philantropischer Prägung und der zynischen Hinnahme des utilitaristischen Credos seiner Zeit (wie das übrigens auch für seine sentimentalen Figuren gilt).

C. Magris, *Totalità e riduzione in Stifter.*

Al di là dell'ormai scontata polemica pregiudiziale di carattere ideologico pro o contro Stifter, appare urgente vagliare l'appartenenza o meno di Stifter a quel filone tipicamente austriaco che costituisce un essenziale precedente della più tipica narrativa moderna proprio per il suo rifiuto di una forzosa razionalizzazione dialettica del reale, che presenta piuttosto nelle ben più problematiche forme di un'aperta proliferazione e scomposizione. Un serrato confronto con Grillparzer mostra però che in Stifter è presente piuttosto l'ambizione di imporre al reale una diversa forma di razionalizzazione che si manifesta contraddittoriamente in un processo riduttivo delle dissonanze reali.

Beyond the outdated pregiudicial controversy based on ideological tenets for or against Stifter, the need to cheek whether Stifter belonged in fact to a typically Austrian trend is badly felt now. The trend alluded to is the one which constitutes the essential anticipation of the most characteristically modern fiction, i.e. the refusal of a forcedly dialectical representation of reality and of the acceptance of the far more complex forms of apparent proliferation and decomposition. A strict comparation with Grillparzer shows, however, that Stifter tends rather to superimpose a different rationalized appearance on reality through the contradictory adoption of a process of reduction of the dissonances of reality.

Jenseits des von ideologischen Vorentscheidungen belasteten Streits um Stifter, erscheint es dringend, sich darüber zu verständigen, ob Stifter jener spezifisch österreichischen Strömung zuzurechnen ist oder nicht, die man eben wegen ihrer Ablehnung einer erzwungenen dialektischen Rationalisierung des Wirklichen als einen wichtigen Vorläufer der repräsentativen modernen Erzählkunst betrachtenkann. Stellt diese doch die Wirklichkeit in den weitaus problematischeren Formen des offenen und alogischen Erzählflusses dar. Ein genauer Vergleich mit Grillparzer zeigt jedoch, daß Stifter eher bemüht ist, das Wirkliche in ein ihm fremdes rationales Schema zu zwängen, was bei ihm die paradoxe Folge hat, daß sich die Widersprüche der Wirklichkeit reduzieren und einebnen.

V. VILLA, *Il Giornalismo politico in Inghilterra nei primi anni del secolo XVIII.*

L'acceso clima di contesa politica che è caratteristico del primo Settecento inglese si riflette palesemente — specie dopo l'abrogazione del *Licensing Act* del 1662 — nella stampa periodica recentemente nata e subito impegnate nel dibattito ideologico ed economico. È proprio di fronte a questo tramite che l'intellettuale scopre nel modo più evidente e crudo la sua funzione di elaboratore dell'ideologia di un gruppo di potere, destinato ad asservire i valori di quel gruppo e a guadagnargli il consenso. Tale situazione è esemplificata da illustri letterati come Steele, Gay, Defoe e Swift e soprattutto dagli ultimi due il Defoe della *Review* ci rivela le gravose dipendenze del futuro autore del *Crusoe* rispetto alle tesi mercantilistiche del gruppo Tory guidato da Harley; lo Swift dell'*Examiner* adotta più di buon grado e consapevolmente, ma non meno pedissequamente i pregiudizi politici e moralistici dello stesso gruppo che, dopo un poco convinto esperimento con i Whigs, aveva accettato come committente.

The turbolent political climate which is characteristic of the first part of the 18 th century is clearly reflected — especially after the abrogation of the *Licensing Act* in 1662 — in newspapers and magazines From the very beginning these new publications were involved in the economic and ideological debate of the time. It is precisely through involvement with this type of communication that the eighteenth century intellectuals discovered in the clearest and harshest way their function as propagandists of the ideology of powerful social groups destined to confirm the values and to win acceptance for them. Such a situation is esemplified by eminent men-of-letters such as Steele, Gay, Defoe, and Swift and above all, by the two latter. In the *Review* Defoe shows how heavily he had to lean on the mercantilistic theories of the Tory group led by Harley. Swift in the *Examiner* adopts more graciously and more consciously but no less pedantically the political and ethical prejudices of Harley who had decided to use him after unconvincing experiment with the Whigs.

Das überhitzte und gespannte politische Klima, welches das beginnende achtzehnte Jarhundert kennzeichnet, spiegelt sich natürlich — besonders nach der Aufhebung des « *Licensing Act* » — in der gerade entstandenen Zeitschriftenliteratur, die sich sogleich in die ideologische und wirtschaftliche Diskussion warf. Eben dieses neue Publikationsmedium enthüllt dem Intellektuellen schonungslos seine Funktion: nämlich die, zum ideologischen Wortführer einer Machtgruppe zu werden, sich zum Diener der Ideale dieser Gruppe

zu machen und für sie zu werben. Für diese Situation stehen beispielhaft so berühmte Namen wie Steele, Gay, Defoe und Swift. Von den beiden Letzteren enthüllt uns vor allem der Defoe der *Review* die starke Abhängigkeit des künftigen Autors des *Robinson Crusoe* von den merkantilistischen Theorien der von Harley geführten Tory-Gruppe; der Swift des *Examiner* folgt, wenn auch gemäßigter, aber nicht weniger linientreu den politischen und moralischen Vorstellungen der gleichen Gruppe, der er sich nach einem etwas lauen Sympathisieren mit den Whigs ideologisch anschloß.

M. VITALE, *La letteratura proletaria inglese degli anni '30.*

Quest'articolo costituisce la parte introduttiva di una indagine sulle caratteristiche, le motivazioni e lo sviluppo della letteratura proletaria inglese degli anni '30.

Viene proposta una definizione del termine « letteratura proletaria » con cui si individua quel materiale di finzione che — per il complesso dei valori di cui si fa portatore e per le intenzioni della comunicazione ad essa affidata — può essere organicamente ascritto al proletariato quale suo soggetto ispiratore. Entro tale ambito la ricerca si indirizza specificamente a quel materiale letterario che presenta argomenti connessi con la descrizione documentaristica di ambienti operai e che sia elaborato da autori di estrazione operaia.

A tal fine si prendono in esame i maggiori tramiti di diffusione di questo filone letterario in Inghilterra negli anni '30 e cioè i tre principali periodici che pubblicarono in quel periodo narrativa documentaristica di autori proletari: la *Left Review, New Writing* e *Fact.*

This article forms the introductory part on the characteristics, motivations and development of English « proletarian literature » of the thirties. By « proletarian literature » is intended that type of fiction which may be organically ascribed to the proletariat both because the working class is the inspiration and because of the set of values it brings to bear and of its aims and purposes. The inquiry is directed moreparticularly towards the fiction presenting subjects connected with documentary description of working class surroundings provided by authors who are themselves of workingclass origin.

With this end in view it examines the tree main periodicals of the thirties which published documentary narrative written by proletarian authors: *The left Review, New Writing,* and *Fact.*

Dieser Aufsatz stellt den einleitenden Teil einer Untersuchung über den Charakter, die Beweggründe und die Entwicklung der proletarischen Literatur im England der dreißiger Jahre dar.

Er schlägt eine Definition des Terminus « proletarian Literatur » vor, mit dem jener Bereich der Literatur abgedeckt werden soll, der aufgrund des Wertsystems, dem er sich verpflichtet und aufgrund dessen, was er vermitteln will, dem Proletariat als inspirierendem Thema zugeordnet werden kann. In dem angezeigten Rahmen richtet die Untersuchung ihr Augenmerk auf jenes literarische Material, das sich mit Themen befaßt, die mit der dokumentarischen Beschreibung von Arbeiterkreisen verknüpft sind und das aus der Feder proletarischer Schriftsteller stammt.

Zu diesem Zweck werden die wichtigsten Publikationsmedien dieser literarischen Strömung im England der 30 er Jahre untersucht, d.h. die drei wichtigsten Zeitschriften, die in diesem Zeitabschnitt erzählend-dokumentarische Texte proletarischer Autoren veröffentlichten: « Left Review », « New Writing » und « Fact ».

L. Zagari, *Il 'Nachsommer' di Stifter e la topografia dei beni irrinunciabili.*

In polemica con le esaltazioni di Stifter quale evocatore della totalità cosmica, ma anche con le condanne della sua opera come adialettica mistificazione riduttiva del reale, si mettono in luce le strutture, narrativamente adeguate, in cui Stifter ha reso l'ormai avviata calcificazione del mondo absburgico e ha trasformato la propria arte in una stilizzata mappa di valori considerati irrinunciabili, propri di un cosmo che si è definitivamente irrigidito in un 'ordo'. Un'analisi delle fondamenta sociologiche del *Nachsommer* e di alcuni essenziali miti ideologico-narrativi è volta a confermare tale interpretazione centrale.

In opposition to the positive view on Stifter as the portrayer of cosmic totality, but also to the critical views of his work as a reductive undialectical mystification of reality, the author of this article has examined the narrative structures through what Stifter described the advanced process of ossification of the Habsbury world.

In this way Stifter transforms his art into a stilized map of values not to be renounced and tied to a world ultimately frozen in an orderly frame. An analysis of the sociological bases of the

Nachsommer and its essential narrative and ideological structures confirms this interpretation.

Die polemische Spitze des Aufsatzes richtet sich zum einen gegen die Auffassung Stifers als Gestalter der kosmischen Ganzheit, zum andern gegen abwertende Interpretationen seines Werks als adialektisch mystifizierende Reduktion der Wirklichkeit. Es wird hier versucht, die adäquaten erzähltechnischen Strukturen aufzuzeigen, denen Stifter den Ausdruck der beginnenden Verkalkung der habsburgischen Welt überträgt. Ihrer bedient sich seine Kunst gleichsam zur Ausführung einer stilisierten topographischen Karte, deren feste Punkte aus jenen gefährdeten Werten bestehen, welche einen endgültig in *ordo* erstarrten Kosmos charakterisieren. Die Untersuchung der soziologischen Hintergründe des *Nachsommer* und einzelner zentraler Knotenpunkte ideologischer und erzähltechnischer Natur erhärten diese Grundthese.

ELENCO DEI CAMBI

« ACME », 25, 2 (1972), Milano.
« Acta Linguistica », 22, 1-2 (1972), Budapest.
« Adeva Mitteilungen », 32 (1972), Graz.
« Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur », 94, 3 (1972), Tübingen.
« Beiträge zur Namenforschung », 7, 3 (1972), Bad Godesberg.
« De Vlaamse Gids », 56, 11 (1972), Antwerpen.
« Doitsu Bungaku », 49 (1972), Tokio.
« Études Germaniques », 27, 3-4 (1972), Paris.
« Euphorion », 66, 1 (1972), Heidelberg.
« Germanisch-Romanische Monatsschrift », 22, 3-4 (1972), Heidelberg.
« Germanica Wratislaviensia », 16 (1972), Wroclaw.
« Hebbel Jahrbuch », 1973, Heide in Holstein.
« Internationale Bibliographie zur deutschen Klassik (1750-1850); bearb. von H. Henning und Seifert; hrsg. von der Nationalen Forschungs-und Gedenksstätten der klassischen, deutschen Literatur in Weimar.
« Jaarboek van de koninklijke Academie voor Nederlandse Taal-en Letterkunde », 1972, Gent.
« Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden », 1969-1970, Leiden.
« Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen », 1971, Göttingen.
« Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts », 1972, Tübingen.
« Leuvense Bijdragen », 61, 2-4 (1972), Leuven.
« Manuscripta », 16, 2 (1972), Saint Louis.
« Neophilologus », 56, 2-4 (1972), Amsterdam.
« Philological Quarterly », 51, 2 (1972), University of Jowa.
« Revue Roumaine de Linguistique », 17, 1-4 (1972), Bucharest.
« Rivista di Letterature moderne e comparate », 25, 4 (1972), Firenze.
« Scandinavian Studies », 44, 3-4 (1972), Scattle.
« Verslagen en mededelingen van de koninklijke Vlaamse Academie voor Nederlandse Taal-en Letterkunde », 1972, Gent.
Bibliografie van de Nederlandse Taal-en Literatuurwetenschap, eerste halfjaar 1972, Antwerpen-Brussel-'s Gravenhage 1972.
Boon, L.P., *Chapel Road*, New York, 1972.
Bülow, E., *Versuch einer semantischen Fachtorenanalyse der verbalen Ausdrücke des Sehens*. Bonn, 1970.

Carlier, L., *Varen in Ballast*, Bussum 1970.
Claes, E., *Bei uns in Deutschland*, Hasselt, 1971.
Claes, E., *De moeder en de drie soldaten*, Hasselt, 1969.
Decorte, B., *Kort Geding*, Hasselt, 1970.
Decorte, B., *In 'tzot, in t'vroed, in 't amoureus*, Hasselt, 1970.
Deprez, A., *Kroniek van Dr .F.A. Snellaert*, Brugge, 1972.
Fackert, J., *Hugo von Hofmannsthals nachgelassenes Lustspielfragment « Die Rhetorenschule » oder « Timon der Redner »* (Literarische und historische Hintergrunde. Frank. a.M., 1972.
Geeraerts, J., *Tien brievien rondom liefde en dood*, Wilrijk 1971.
Heck, M., *Das « Offen-Geheime »* (Zur Todesdarstellung im lyrischen Werk Reiner Maria Rilkes), Bonn, 1970.
Heger, R., *Der österreichste Roman des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1971.
Helderenberg, G., *Ante terminum*, Hasselt, 1971.
Hoornik, E., *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, 1972.
Jacobi, R., *Jörg Wickrams Romane*. Interpretation unter besonderer Berücksichtigung der zeigenössischen Erzählprosa. Bonn, 1970.
Jent, V., *Emilie Linder, 1797-1867. Studien zur Bibliographie der Basler Kunstsammlerin und Freundin Clemens Brentanos.*, Basler, 1972.
Jonckheere, K., *Met Elisabeth naar de golf*, Antwerpen-Utrecht, 1971.
Klemm, K.W., *Johann Gottfried Seumes Schriften-Politisch-Historisches Denken zwischen Revolution und Resignation*, Bonn, 1972.
Knapp, E.J., *Bedingungen und Funktion der Ausschnitthematik in den Erzählungen Eduard von Keyserlings*, Fr. a.M., 1971.
Kress, A., *Wortgeschichtliches zu Inhalt und Umfeld von Schön*. Bonn, 1970.
Kristensson, G., *Studies on middle English Topographical Terms*, Lund, 1970.
Kuhlenkamp, D., *Werfels späte Romane. Seine kritik an der Rationalität*. Fr. a.M., 1971.
Langer, D., *Die Technik der Figurendarstellung in den polnischen, weissrussischen und ukrainischen Intermedien*. Fr. a.M. 1972.
Link, V., *Bau und Funktion der Circe-Episode im « Ulysses » von J. Joyce*, Bonn, 1970.
Meijer, P., *Reinder, Literatur of the Low Countries*, Assen, 1971.
Mortier, R., *Maurice Maeterlink*, 1862-1962, Bruxelles, 1962.
Plessner, M., *Das sogenannte « Buch vom Wesen der Seele » und seine Stellung in der mitteralterlichen Geistesgeschichte*, Göttingen, 1971.
Raes, H., *De lotgevallen*, Amsterdam, 1971.
Rooth, E., *Studien zu drei adjektiven aus der althochdeutschen Frühzeit* (*arundi, unmanalomi, widarzomi*) Lund, 1971.
Sager, P., *Nelly Sachs. Untersuchungen zu Still und Motivik ihrer Lyrik*, Bonn, 1970.

Schönenbeck, R., *Die Darbietung der Handlung im Roman d'Eneas und in der Eneide des Heinrich von Veldeke*, Bonn, 1971.
Schmidt, R., *Wiegand-Fränkische und frankolateinische Bezeichnungen für soziale Schichten und Gruppen in der Lex Salica*, Göttingen, 1972.
Snoek, P., *Gedrichten*, Amsterdam-Brussel, 1971.

Ed. Intercontinentalia
Napoli

Istituto Grafico Italiano S.p.A.
Napoli

In vendita presso l'International Book Centre
Rappresentanza Herder - Piazza Montecitorio 117-121, Roma

Deposito di legge, Tribunale di Napoli n. 1664, 29 novembre 1963.
prezzo del volume lire tremila