ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVI, 3

NAPOLI 1973

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
ANNALI
SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

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

XVI, 3 1973

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

DIBATTITI E DISCUSSIONI

RICERCHE ED ESPERIMENTI

AION
SEZIONE GERMANICA

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVI, 3

NAPOLI 1973

ARTICOLI E SAGGI

HEINRICH BÖLL E L'ICONOLATRIA

Accolto da un eccezionale successo di pubblico, l'ultimo romanzo di Heinrich Böll, *Gruppenbild mit Dame*[1], ha suscitato nella critica specializzata opinioni contrastanti e più d'una perplessità. Il fatto che Böll, l'autore tedesco forse più popolare, avesse praticamente taciuto dal '66 (e già allora il suo *Ende einer Dienstfahrt* aveva piuttosto il tono di un *divertissement* occasionale ed elusivo) bastava da solo a dare all'evento un particolare risalto, mentre poneva automaticamente la domanda circa il posto da assegnare alla nuova opera nella produzione complessiva dello scrittore. Da *Wo warst du, Adam?* (1951) e poi sempre più marcatamente nell'arco di un'attività ventennale, Böll è infatti a tutti concordemente apparso l'intransigente — anche se non impietoso — critico della più recente realtà tedesca, dalla tragica esperienza della guerra alla graduale ricostruzione e al riconquistato benessere dell'era Adenauer. E *Gruppenbild mit Dame*, la cui azione prende le mosse dagli anni '30 ma si prolunga fino al 1970, non solo aggiungeva a questo affresco il pannello mancante ma, incessantemente risalendo dal presente al passato, riprendeva anche il filo del discorso iniziato già nei precedenti romanzi e soprattutto in *Billard um halb zehn* (1959). A ulteriore conferma della tesi che vuole ogni romanziere autore in fondo di un unico libro, vi si trovava poi una folla di motivi ben noti ai lettori di Böll, sicché l'ampiezza stessa del racconto, il gran numero di fatti e personaggi e, non ultimo, il tono dell'esposizione — disteso, disinvolto fino alla familiarità e al complice ammiccamento — hanno tutti contribuito a creare una pri-

[1] Kiepenheuer & Witsch, Köln 1971.

ma diffusa impressione: che lo scrittore renano riproponesse, in un quadro di più ampio respiro e con la distaccata saggezza ricavata dal tempo e dalla meditazione, i grandi temi cui è legata la sua fama di moralista, fino a pervenire a una totalità di prospettiva e di giudizio che farebbe di questa ultima fatica una vera e propria « somma » della sua attività di scrittore. A questa interpretazione, proposta subito dalla nota editoriale in copertina, s'intona più o meno l'intero coro di elogi che la stampa tedesca ha tributato al romanzo al suo primo apparire e che Kurt Lothar Tank riassume un po' per tutti così: « Thematisch der alte Böll, technisch das Fazit einer Schriftstellerkarriere »[2]. Sole note discordanti, i giudizi di Joachim Kaiser[3] e Reinhart Baumgart[4] per quanto riguarda soprattutto la forma (che quest'ultimo liquida con termini come « zuchtlos » e « ungeschliffen ») e le altrettanto severe riserve sul contenuto di Heinz Beckmann[5] e Marcel Reich-Ranicki[6].

In un interessante articolo che è finora il più vasto dedicato all'argomento, Manfred Durzak[7] fa *grosso modo* proprie le obbiezioni di questi critici e procede poi a una personale valutazione del romanzo, come testo a sé stante ma anche come tappa dell'evoluzione bölliana. Muovendo dall'analisi formale, egli nega anzitutto che si possa parlare di una « somma » di precedenti esperienze, tanto frammentaria e asistematica (fino, a volte, alla pura e semplice sciatteria) procede la narrazione: tutta un mosaico di colloqui, interviste, testimonianze rese da loquacissimi amici, nemici o semplici conoscenti della (viceversa) silenziosissima Leni Gruyten, una signora di 48

[2] *Gruppenbild mit Böll*, in: *Welt am Sonntag* 1.8.71.

[3] *Mitleidiger Naturalismus und mystische Vision*, in: *Süddeutsche Zeitung* 31.7.71.

[4] *Potpourri und Inventur*, in: *Der Spiegel* 2.8.71.

[5] *Schade um die Kranzbinderei*, in: *Rheinischer Merkur* 30.7.71.

[6] *Nachdenken über Leni G.*, in: *Die Zeit* 6.8.71.

[7] *Heinrich Bölls epische Summe? Zur Analyse und Wirkung seines Romans « Gruppenbild mit Dame »*, in: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* 3, 1972, pp. 174-197.

anni sulla cui vita passata indaga appunto l'estensore di questa inchiesta.

La mancanza di consequenzialità nel ruolo del narratore — che anonimamente si definisce «der Verf. » — è il secondo rilievo d'ordine formale mosso da Durzak. Poiché infatti, pur trincerandosi dietro la pretesa di una massima oggettività (corroborata da citazioni tratte parola per parola da dizionari, manuali tecnici, documenti storici), l'« A. » non rinuncia a formulare ipotesi, ricostruire processi interiori e sopratutto a strizzare qua e là l'occhio al lettore, la sua funzione strutturale viene a cadere, mentre la tecnica espositiva rimbalza continuamente dal piano soggettivo a quello oggettivo, dalla *fiction* alla *non-fiction*: distinzione che, del resto, Böll ha espressamente negato nei suoi colloqui con Durzak, considerandola null'altro che un giudizio precostituito e un'etichettazione estrinseca ad ogni criterio letterario. Di più: la mescolanza di documenti autentici e di materiale immaginario è stata voluta da lui come polemica dimostrazione — confermata dalla reazione dei lettori — che le due categorie non sono necessariamente contrapposte; che un romanzo può essere « vero » come un documento mentre, a sua volta, il documento non può evitare quella parte di *fiction* che è insita nella lingua; che, infine e di conseguenza, il gran parlare che si fa della morte del romanzo gli sembra eccessivo: « Ich weiß bis heute nicht, was ein Roman ist »[8].

Questa di dimostrarsi così sprovveduto dal punto di vista non solo tecnico ma teorico-ideologico in generale, è una civetteria che Böll condivide con molti dei suoi protagonisti e bene fa Durzak a non prenderlo alla lettera, identificando invece nei commenti ironici che l'A. rivolge al lettore e con i quali vorrebbe parodiare la sua stessa accampata pretesa di obbiettività, proprio i momenti di dubbio sulla validità della finzione epica come problema del nostro tempo e, in senso più strettamente

[8] *Meine Heldin soll kein Image haben*, intervista con G. Courts in *Publik* 13.8.71.

personale, sulla bontà dell'esperimento intrapreso. (E qui giova ricordare che già R. W. Leonhardt, commentando un analogo atteggiamento dell'autore in *Entfernung von der Truppe,* affermava: « Das ist eine Eulenspiegel-Art des Erzählens, und bei ernsteren Themen riskant ») [9].

Tuttavia, per acute e pertinenti che siano le contestazioni mosse da Durzak a Böll sul piano formale, esse non ci sembrano determinanti ai fini di un giudizio globale. La godibilità del romanzo è, a parte una certa prolissità e dei momenti di stanchezza, nel suo insieme indiscutibile e in quanto agli sbalzi di prospettiva, alla non omogeneità delle parti, non c'è forse grande romanzo della letteratura che non abbia offerto il fianco a critiche e discussioni: dai *Lehrjahre* al *Grüner Heinrich,* ma anche a *Guerra e pace* o ai *Promessi sposi.*

Essenziale ci sembra invece il nesso consequenziale che Durzak rileva tra la confusione della forma e quella del contenuto, incentrato su un personaggio per sua natura inafferrabile come Leni. In effetti, sarebbe difficile immaginare creatura più improbabile di questa donna, definita di volta in volta dai critici « die menschlichste Person, die Böll je gezeichnet hat » [10] e « ein Phänomen der Ursprünglichkeit » [11] o, viceversa, « eine unordentlich, fast liederlich lebende Hauptperson » [12], per non parlare di Reich-Ranicki che la vede, sullo sfondo di cattivi libri, films e ballate, quasi emanazione dell'« ewig deutscher Kitsch » [13]. Intrepida protagonista del più pericoloso romanzo d'amore che si possa immaginare (quello con un prigioniero russo nel periodo più duro della guerra), alla morte di lui « si trasforma in statua ». Ferma al momento

[9] *Kongruenz im Inkongruenten: « Entfernung von der Truppe » und « Ende einer Dienstfahrt »,* in: *In Sachen Böll,* hrsg. von M. Reich-Ranicki, Köln-Berlin 1968, p. 303.

[10] H. L. Arnold, *Heinrich Bölls Roman « Gruppenbild mit Dame »,* in: *Text + Kritk,* Heft 33, 1972, p. 43.

[11] Karl Korn, *Heinrich Bölls Beschreibung einer Epoche,* in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 28.7.71.

[12] Baumgart, cit.

[13] op. cit.

in cui il filo della sua vita era stato spezzato, indifferente alla miseria che la stringe sempre più da presso, sorda ai consigli dei pochi amici rimasti come agli insolentimenti degli estranei, vive col figlio e con alcuni emarginati come lei una vita sospesa nel tempo, ritmata da consuetudini disparate eppure tutte ugualmente significative e caratterizzanti: da una parte, ad esempio, il piacere quasi sensuale di un'abbondante prima colazione o la tinteggiatura, minuziosa al millimetro, di organi del corpo umano e, dall'altra, la lettura di Hölderlin, Trakl e Kafka (dedotta dallo stato di consunzione dei libri) e l'esecuzione (ascoltata invece dall'A. direttamente e « con le lacrime agli occhi ») di brani di Schubert.

Da questa dicotomia sensi-spirito — che Böll esaspera fino alla coprologia e, al polo apposto, fino alla visione mistica, per poi risolverla nel paradosso « daß Leni sinnlich war, weil sie eben nicht total sinnlich war » [14] — scaturisce chiaramente il fascino che l'eroina esercita sull'instancabile cronista, la cui indagine tende appunto a ricostruire il raro prototipo di un'umanità così pura e incontaminata da qualsivoglia tabù, che lo spirito naturalmente si saldi alla sfera istintiva. Senonché, osserva Durzak, l'operazione non solo non può dirsi riuscita sul piano obbiettivo (« Exkrementalsphäre und Hölderlinsche Dichtung klaffen weit auseinander ») [15], ma coinvolge nella sua improbabilità lo stesso autore, impegnato a celare il proprio « emotionales Engagement » [16] dietro la maschera dell'ironia o dell'oggettivazione. I difetti formali rispecchierebbero così fedelmente l'*impasse* nel quale Böll si è venuto a trovare: di più (e qui è forse la tesi più originale di Durzak), essi troverebbero la loro giustificazione anche strutturale nel momento stesso in cui si accetti la soverchiante presenza di Leni come perno dell'intero racconto. Così fuori del tempo, infatti, assoluta epifania di un'umanità esemplare, essa non solo finisce col non avere

[14] *Gruppenbild mit Dame,* p. 190.

[15] op. cit., p. 187.

[16] op. cit., p. 183.

più alcun nesso col contesto sociale circostante, ma la realtà storica (sotto forma di documenti, interviste, riferimenti a precisi fatti politici del passato e del presente) non costituisce che un involucro in più strati, di cui gradualmente l'A. la libera perché non appaia infine che il suo « essere indistruttibile ». Che Leni venga in tal modo a somigliare a una « santa secolarizzata » è cosa che già altri critici avevano affermato [17], ma l'analisi di Durzak apre un discorso più vasto, rimettendo in discussione la stessa collocazione concordemente assegnata a Böll da una generazione di interpreti: quella del moralista per eccellenza, del « Prediger der Nation » [18], del « solertissimo cronista delle varie fasi del dopoguerra tedesco » [19], nel cui incessante « j'accuse » alla Repubblica Federale è da ricercare la prima causa del successo riscosso oltre cortina. E qui ci sembra, infatti, che si potrebbe andare ancora un passo avanti. Perché se è vero, come rileva Durzak, che in Böll il singolo non si esprime essenzialmente in un contesto sociale e che l'idillio affianca costantemente l'immagine della realtà (e anche questo era già stato a suo tempo notato) [20], allora l'uscire così allo

[17] Cosí Uwe Schultz, *Radikale Chronik der Nachkriegszeit*, in: *Handelsblatt* (21.8.71). Si veda ancora Wolfram Schütte, *Häretische Marienlegende, kräftig abgedunkelt*, in: *Frankfurter Rundschau* 7.8.71 e Paolo Milano (*Un ritratto di donna e trent'anni di paura*, in: *L'Espresso* 17.9.72), che parla di « santità allo stato brado ».

[18] W. Ross, *Ein Rheinländer*, in: *In Sachen Böll.*, p. 17. E Jürgen Tern (*Heinrich Böll und seine Kritiker*, in: *Frankfurter Hefte* 27/1972 Heft 3, p. 159) afferma: « Wann und wo dieser Moralist auch nur in Erscheinung tritt, bekommt die Bundesrepublik schon ein schlechtes Gewissen ».

[19] Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione.* Torino 1971, p. 1604.

[20] Cfr. M. Reich-Ranicki, *Deutsche Literatur in West und Ost*, München 1963, pp. 120-142 e Klaus Hermsdorf, *Apologie und Kritik des deutschen Militarismus in der zeitgenössischen Romanliteratur Westdeutschlands*, in: *Frieden, Krieg, Militarimus im kritischen und sozialistischen Realismus*, Berlin 1961. Per il critico marxista, questa è la più grave obbiezione all'opera di Böll, la cui concezione storica sarebbe ancora troppo astratta e permeata

scoperto nel suo finora più vasto e complesso romanzo può significare qualcosa di più che la riproposta fatale e inconsapevole di problemi tematici e formali rimasti insoluti ed esprimere, al contrario, la presa di coscienza di una realtà interiore fino allora parzialmente elusa e la completa assunzione del rischio che essa comporta.

Lasciando da parte la narrativa minore [21], gli scritti per il teatro e la saggistica di vario tipo, l'opera letteraria di Böll si concentra in quattro romanzi di successo precedenti il recente *Gruppenbild* e susseguitisi a brevi intervalli nel decennio 1953-63. In tutti, alcuni destini individuali s'intessono a una concretissima realtà storico-sociale, che muta bensì nei suoi aspetti contingenti (dal problema degli alloggi, piaga dell'immediato dopoguerra in *Und sagte kein einziges Wort*, si passa al realizzato connubio di Chiesa e capitale nell'opulenta Germania delle *Ansichten eines Clowns*), ma che implacabilmente conferma alcune costanti antiumane, contro le quali prima o poi s'infrangono le forze del singolo.

Contrassegni tipicamente tedeschi di questa malattia morale che nel nazismo e nella guerra si espresse nelle sue forme estreme ma che, come un *iceberg*, tiene celata la parte più insidiosa, sono per Böll l'acquiescenza al potere, intesa nel suo significato più ampio (quella cioè degli ufficiali nazisti diventati assassini per obbedienza. ma anche quella degli intellettuali al soldo del miglior offerente o dei cristiani per i quali il possesso e l'esercizio della loro verità è diventato più importante della verità stessa) e il perbenismo borghese (« anständig, anständig, Ehre-Treue... Ordnung » si dispera la vecchia signora Fähmel nel rievocare l'ingannevole inizio della ascesa hitleriana e le proprie profetiche parole di allora: « Du wirst

di un umanesimo cristiano, « passiv duldend, polemisch unpolitisch » (p. 157).

[21] Per motivi esclusivamente metodologici siamo costretti a tralasciare anche il delizioso *Irisches Tagebuch*, 1957, che costituisce un capitolo a sé e finora senza seguito nell'opera di Böll.

noch sehen, was die Harmlosen fertigbringen »)[22]. Ora, gli eroi bölliani sono tali esattamente nella misura in cui si rifiutano al sistema sicché, per quanto differenti nei dati anagrafici, essi si caratterizzano soprattutto per alcune qualità comuni e immutabili: la capacità, sopra ogni altra cosa, di tradurre in atto il comandamento evangelico dell'amore e poi l'indipendenza del giudizio, una mancanza d'ambizione che spesso sconfina nell'abulia e una disposizione al soffrire in cui Sigfried Lenz scopre una delle più « impietose verità »[23] di Böll. È indubbio infatti che una così netta contrapposizione di società e controsocietà o, in altri termini, di male e bene, non solo porta a una pericolosa schematizzazione dei personaggi, troppo sommariamente identificati con la loro funzione, ma preclude altresì la strada a ogni alternativa che non sia una scelta assolutamente privata, una soluzione individuale recante i segni della grazia e dell'illuminazione. Prova ne sia che il (relativo) lieto fine di *Und sagte kein einziges Wort* (1953) ha ancora una sua dimostratività nel breve spazio e nell'azione concentrata di questo romanzo a due voci, dove il mondo esterno entra solo indirettamente, filtrato dal sentimento dei protagonisti, mentre la saldatura tra realtà esteriore e realtà interiore diventa sempre più problematica nei testi di maggior respiro, nei quali l'autore passa a una visione corale della Germania postbellica per risalire alla radice dei suoi diversi mali. La contrapposizione di vittime e carnefici più o meno volontari porta già in *Haus ohne Hüter* (1954) a una notevole stilizzazione dei personaggi, chiamati a « significare » ognuno una particolare verità, ma lo scadere di quella forza di rappresentazione realistica che aveva fatto di Böll uno scrittore « popolare » nel senso migliore della parola[24] risalta sopratutto in *Billard um halb zehn*. « Böll

[22] H. Böll, *Billard um halb zehn*, Droemer-Knaur, München/Zürich, p. 121.

[23] *Sein Personal*, in: *In Sachen Böll*, p. 34.

[24] Cfr. Hans Mayer, *Der totale Ideologieverdacht*, in: *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Reinbeck 1967, p. 312.

hat weit ausgeholt » si compiaceva allora Karl Korn[25], ma, a distanza di tempo, la critica è concorde nell'ammettere che l'ambizioso progetto di condensare nel destino di una famiglia, giocato nello spazio di un sol giorno, il dramma di tre generazioni di tedeschi in un percorso che va da Hindenburg a Hitler e all'ipocrita democrazia della R.F.T., è stato pagato con la perdita di ogni concretezza in favore di un simbolismo che trasferisce proprio quella precisa realtà storico-sociale che si voleva denunciare sul piano dell'astratto e del metastorico[26].

La comunità degli « agnelli » che Böll contrappone ai « bufali » non ha infatti connotazione politica o ideologica[27], ma realizza un mito privato, riconducibile nelle sue linee essenziali al messaggio contenuto nel discorso della montagna. Qui davvero il pessimismo esistenziale del moralista (così profondo che, per la prima volta, non c'è posto per l'ironia e nemmeno quasi per l'amore) si scontra senza possibilità di mediazione col suo contrario: l'utopia di un'umanità permeata di spirito paleocristiano, l'idillio patriarcale[28]. È il risultato cui approda anche il seguente tristissimo *Ansichten eines Clowns* (1963), il cui furore dissacrante contro il cattolicesimo tedesco degli anni sessanta — tutt'uno ormai coll'*establishment*, colto, salottiero e implacabilmente burocratizzato — è solo il rovescio della inesausta speranza che si realizzi la profezia di Isaia scelta a motto del libro: « Die werden es sehen, denen von ihm noch nichts verkündet ward, und die verstehen, die noch nichts vernommen haben ». In

[25] Presentazione all'edizione Knaur, cit.

[26] Vedi, tra i tanti, i già citati Hermsdorf, Mayer, Mittner e, piuttosto ampiamente, Reich-Ranicki in *Deutsche Literatur in West und Ost*, cit.

[27] Se Robert Fähmel, la famiglia Schrella e i loro amici erano stati perseguitati perché antinazisti o ebrei, nulla si sa invece dei tormentatori del giovane Hugo se non, appunto, che sono « seguaci del bufalo ».

[28] Cfr. ancora Hermsdorf e, per quanto riguarda soprattutto la visione cristiano-patriarcale, Carl Amery, *Eine christliche Position*, in: *In Sachen Böll*, pp. 119-127.

questo dilatarsi del tema accade però fatalmente che si vada sempre più sfumando la realtà concreta. « Es interessiert mich einfach nicht » dice Robert Fähmel della politica [29] e Schnier, che non sa mai nulla di nulla — dell'armistizio dell'Italia, degli ebrei, dei politici [30] — banalizza le critiche ai cattolici in insopportabili generalizzazioni sul tipo di « Katholiken machen mich nervös, weil sie unfair sind » [31].

Di pari passo, si fanno sempre più improbabili le figure di coloro che sono, al contrario, i portavoce dell'utopia etico-cristiana, secondo uno schema in fondo assai semplice che, quanta più colpa attribuisce alla collettività, tanta più grazia accumula sul singolo. E poiché i peccati capitali sono bensì sette, ma nell'ambito della particolare realtà esaminata da Böll si riassumono, come è stato detto, in un passivo conformistico adeguamento ai falsi valori di una società massificata [32], il marchio d'elezione dell'eroe consisterà in un destino la cui eccezionalità andrà puntualmente accentuandosi nella progressione dei romanzi. Fred e Käte Bogner vivono ancora una storia semplice, seppure dolorosa e complessa come era, del resto, la realtà del loro tempo, ma già in *Haus ohne Hüter* il dramma realissimo delle vedove di guerra s'intreccia con le vicende di personaggi a dir poco singolari, come Bolda, ex-suora e due volte vedova, o Glum, letteralmente « rotolato » in Germania dalla Siberia. In *Billard um halb zehn* una serie di coincidenze confinanti quasi col giallo e portata al suo epilogo dal gesto delirante della vecchia nonna viene confrontata, in controluce, con misteriose

[29] *Billard um halb zehn*, cit. p. 230.

[30] *Ansichten eines Clowns*, Kiepenheuer & Witsch, Köln/Berlin 1963, rispettivamente alle pagine 29, 69, 103.

[31] op. cit. p. 115.

[32] Sul problema del crescente adeguamento del singolo alle norme scritte o sottintese della società e sul pericolo tutt'altro che immaginario che esso possa condurre, nelle sue ultime conseguenze, a una sorta di nuovo razzismo, si veda di Böll il breve saggio (del '71) *Über das Angemessene* (in *Text + Kritik*, cit., pp. 6-9).

figure come la sacerdotessa del culto della capra, la donna-mostro e, al polo opposto, il *boy* dalla faccia d'angelo, la cui sola presenza è sentita come provocazione dai seguaci del « bufalo ». E un caso assolutamente limite è infine Hans Schnier, il tragico mimo che si assume il compito di affermare il puramente umano fuori e contro ogni ideologia o schema convenuto, rifugiandosi poi, dinanzi all'inanità dell'impresa, in quella che J. Kaiser chiama una « seelenrettende Anarchie » [33]. Il fatto poi che nelle opere successive (*Entfernung von der Truppe*, 1964 e *Ende einer Dienstfahrt*, 1966), si torni a celebrare la libertà dei « non-inseriti », ma questa volta con una pacata cordialità che riscopre la satira a n c h e come divertimento (un po' sul modello del lontano *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen*, 1958) è un'indiretta conferma del vicolo cieco nel quale aveva finito col ritrovarsi lo scrittore: realista spinto dalla propria sfiducia in qualsiasi formula ideologica a dare il primato al « dettaglio », fino a renderlo però talmente autonomo da privarlo di ogni nesso con il più vasto contesto storico [34]; moralista cui manca tuttavia il cuore di trarre le estreme conseguenze della sua visione negativa del mondo, per continuare a sperare che nella « Entfernung von der jeweiligen Truppe » sia ancora possibile dare inizio a una personale « Menschwerdung » [35]. E *Gruppenbild mit Dame* nasce, a nostro avviso, non dal superamento di questo contrasto, ma dalla sua accetta-

[33] *Seine Sensibilität*, in: *In Sachen Böll*, p. 62.

[34] « Das Geheimnis des Schreckens liegt im Detail » dice il clown (p. 227), facendosi cosí portavoce del pensiero di Böll non solo sul piano morale ma anche su quello estetico. La forza dello scrittore sta infatti proprio nel cogliere il generale nella concretezza del particolare e ciò spiega, inversamente, il suo fallimento quando si allontana dalla realtà a lui piú prossima, realizzando, come dice Hans Mayer (op. cit., p. 313) una « fiktive Variationsbreite seines Schaffens ». Cfr. dello stesso Mayer *Köln und der Clown* in: *In Sachen Böll*, p. 25 e le osservazioni analoghe di H. E. Holthusen (*Wirklichkeit beim Wort genommen*, in: *In Sachen Böll*, pp. 43-51).

[35] Così Böll in *Als der Krieg ausbrach*, 1962 (in: *Erzählungen I*, dtv. 339, p. 249).

zione: più ancora, da una sua ironica e paradossale enfatizzazione che, costruendo una sorta di gigantesco processo intorno a un personaggio inafferrabile, puntigliosamente accumula prove e controprove al solo scopo di dimostrare che « non tutto può essere chiarito » [36] e che non c'è codice morale, precetto politico o progetto della storia che non debba fare i conti con l'irripetibilità dell'esperienza individuale.

Come si è visto, l'insuperato contrasto tra sdegno e *charitas* che caratterizza tutta l'opera di Böll fino al *Clown* e che Marcel Reich-Ranicki riassume nella formula « l'uomo è buono ma il mondo è cattivo », si materializza, sul piano narrativo, in una serie di personaggi contrapposti: da un lato i « figli del secolo » che, dove non sono più sommariamente identificabili con i carnefici dell'era nazista, restano tuttavia gli artefici e i sapienti sfruttatori di un sistema comunque antiumano, dall'altro la vittima, « l'eroe goffamente passivo... che reagisce solo allergicamente al mondo che lo circonda » [37]. Accade però, come è stato rilevato, che il *pathos* morale si riveli cattivo consigliere in campo estetico, sicché le felici caratterizzazioni che rendevano così efficaci alcune figure di « cattivi » nelle prime opere (Geseler con la sua piatta convenzionalità, il vescovo nel cui solenne incedere è ancora un'ombra del passo dell'oca, gli intellettuali di professione come Schurbigel e Bur-Malotke) lasciano il posto, là dove la critica è più aspra e il risentimento più forte, a rappresentazioni quanto mai generiche di prelati ambiziosi, affaristi, mezze calze della cultura. Né la sociologia è di alcun aiuto a Böll che, fuori del mondo piccolo borghese di cui è critico partecipe, incorre in improbabili *clichés*, come nel rappresentare lo snobistico ambiente cattolico-renano, dove tutto è invariabilmente ma inspiegabilmente « peinlich ». L'inconsistenza del *milieu* che vuole smascherare è del resto stata rimproverata a Böll da molti critici, insieme alla funzione quasi esclusivamente strumentale

[36] *Gruppenbild mit Dame*, p. 323.
[37] M. Reich-Ranicki, *Deutsche Literatur in West und Ost*, cit.

che egli riserba agli antagonisti [38], creati in fondo solo per giustificare sul piano morale la protesta dell'eroe e fatalmente destinati a coinvolgerlo, sul piano artistico, nel loro fallimento. Poiché, infatti, egli rifugge non solo dagli apparati esteriori dell'organizzatissima e specialistica società moderna ma anche e più che mai dagli schemi ideologici che ne forniscono le etichette, il suo atteggiamento anticonformistico non nasce da una presa di posizione politica o filosofica, ma da un'innata e a dire il vero un po' misteriosa chiaroveggenza morale.

Anche dove si tratta — ma non è il caso più frequente — di uomini esperti delle cose del mondo e capaci di realizzazioni pratiche, qualcosa di immotivato e addirittura di irrazionale continua a costituire la molla più vera del loro comportamento. Così Albert sa che cosa andrebbe fatto, ma non riesce a sollevarsi fino alla fine da una sorta di esasperata rassegnazione, mentre Robert Fähmel, che pure non esitò a far saltare in aria l'abbazia costruita dal padre, vivrà nel cerchio già quasi maniacale di precise abitudini erette a barriera contro la realtà, finché la nonna, veggente per antonomasia, non romperà il cerchio magico con un colpo di pistola. E Derkum — perseguitato dai nazisti, respinto dai comunisti, sospetto ai borghesi — attinge alla fonte incontaminata ma privatissima della propria coscienza la sicurezza del giudizio etico-politico e quella superiore capacità di comprensione che lo spinge, arrossendo, a regalare cinque marchi e un pacchetto di sigarette al seduttore della figlia! Figure sociologicamente obsolete definisce Holthusen i tipi come Derkum, i quali tuttavia rientrano in un'antica tradizione che si compiace di affidare la lezione morale all'umanità piena di buon senso del popolo [39].

[38] Oltre a Reich-Ranicki e Mayer, cfr. S. Lenz, op. cit.
[39] *Wirklichkeit beim Wort genommen*, cit. Figure ricalcate sullo stesso schema sono, tra le altre, il prete contadino in *Und sagte kein einziges Wort*, il portiere d'albergo e la famiglia di trattori sul fiume in *Billard um halb zehn*. Questo primato morale del proletariato è uno dei motivi del consenso riscosso da Böll presso i critici d'oltre cortina, anche se Hermsdorf (op. cit.) non

Molto meno credibili sono, come depositari della verità, quei giovani di buona famiglia, intellettuali e possibilmente artisti, sul tipo di Raimund Bach o Hans Schnier. Poco più che adolescenti, ennesima incarnazione dell'eterno « Jüngling » tedesco, questi geni precoci rivelano un'infallibilità di giudizio (politico, religioso, estetico) che, considerato l'età e l'ambiente in cui crescono (in entrambi i casi, famiglie di industriali arricchiti dalla guerra), non può definirsi che miracolosa e si traduce, infatti, in gesti che del miracolo hanno la carica simbolica e l'effetto carismatico: come quando Rai incontra per la prima volta Nella e, toltale dalle spalle la giacca dell'uniforme nazista, la getta sul pavimento. A volte felicemente poetica, a volte invece senza scampo irritante, questa sicurezza istintiva e quasi ipnotica nel distinguere i veri dai falsi valori diventa poi grazia pura e semplice in alcune tipiche figure che, pur muovendosi ai margini dell'azione vera e propria, ne racchiudono in definitiva l'ultimo significato: la dolcissima sorella dell'idiota, il cui volto « tocca il cuore » a Fred Bogner; Frau Borussiak e l'aerea luminosa sposa irlandese di Albert; Hugo, Edith (questa davvero poco più che un fantasma) e Ferdi « der Engelgleiche » in *Billard um halb zehn*; fino allo strambo vecchietto che, rispondendo al telefono del seminario, scopre dalla voce che Schnier è ateo (così come Schnier « fiuta » attraverso il microfono i cavoli che quello ha mangiato) e lo consola col versetto di Isaia: « Die werden es sehen, denen von ihm noch nichts verkündet ward... ».

Grazia divina e istinto incorrotto sono dunque i due momenti di quella che è stata chiamata l'utopia bölliana, e la difficoltà di portarli ad incontrarsi in un sol punto giustifica ampiamente il fatto che l'autore li abbia confinati, variamente dosandoli, in personaggi emblematici, con funzione di mero contrappunto nel tessuto realistico della trama. Che, anche così, l'operazione si sia rivelata

---

manca di far notare la genericità dei personaggi scelti a rappresentarlo. Cfr. anche Henry Glade, *Soviet views of Heinrich Böll*, in *Arcadia* 7-1972, pp. 65-73.

tutt'altro che priva di rischi, è apparso chiaro più o meno da tutte le critiche fin qui riportate; che, almeno a partire da un certo punto, essa non abbia soddisfatto neanche l'autore, è a sua volta dapprima suggerito dal lungo silenzio seguito a *Ende einer Dienstfahrt* e poi più che esplicitamente dimostrato dal brusco, ironico, paradossale rovesciamento delle posizioni nel romanzo con cui egli si è ripresentato al pubblico. In *Gruppenbild mit Dame*, infatti, tocca proprio alla protagonista — descritta con burocratica precisione nei suoi requisiti fisici, spirituali, economici — fornire quella che Doderer avrebbe chiamato la « Probe aufs Exempel »: dimostrare cioè la coincidenza di fisiologia e metafisica, concretismo sensuale e misticismo. Accanto a lei, il fratello Heinrich e l'amante Boris illustrano, in parti di comprimari e non già di effimere comparse, il primato della coscienza individuale, mentre la categoria della santità non resta limitata al messaggio di impalpabili periferiche creature come Edith Schrella, ma è rappresentata il più canonicamente possibile — vogliamo dire fino alle soglie del processo di beatificazione — da una suora sulla cui tomba miracolosamente fioriscono rose fuori stagione.

Ovvio che Böll, la cui religiosità è sempre stata antropocentrica, non possa o non voglia sottoscrivere senz'altro il miracolo: di qui il correttivo ironico, costituito dagli originali interessi di Suor Rahel (un biologismo spinto fino alla copromanzia) e dall'intervento di una seconda suora, Klementine, che sul finire del libro allegramente si smonaca e va a convivere con l'A. Ovvio ugualmente che, conoscendo assai bene gli uomini in generale e i tedeschi in particolare, lo scrittore non possa farsi troppe illusioni non solo sulla sorte ma sulla stessa possibilità di esistenza dei suoi eroi prediletti. Sicché, per salvare la soggettiva esigenza di crederli reali, la maschera col paradosso e da un genotipo ormai consueto e ricorrente sviluppa un fenotipo provocatoriamente contraddistinto di tutti i segni dell'elezione.

Un mostro di intelligenza, cultura, sensibilità umana e artistica, ma soprattutto di intransigenza morale è in-

fatti Heinrich Gruyten — un Raimund Bach potenziato al punto che non si lascia soltanto morire per il disgusto della guerra fascista e dei profitti che essa porta al suo stesso padre, ma con disperata ironia predispone la propria fucilazione come disertore « per sporchi interessi ». E se di un tipo simile (« so edel, so deutsch; so deutsch, so edel ») lo stesso A. è costretto a dire che non riesce a immaginare che cosa avrebbe potuto diventare nella vita, altrettanto irreali e metastoriche sono le qualità di Boris [40], di cui solo l'anagrafe impedisce di dire che sia « so deutsch », ma al quale, sul piano della spiritualità, spetterebbe una cittadinanza onoraria, innamorato come è del filone più « tedesco » della letteratura tedesca, esperto di Hölderlin, Trakl e... Kafka (nel 1943; un russo!!). « Edel » lo è di certo, anche se di tipo più ingenuo, « Künstler » anche lui nello stesso senso lato di Heinrich (e di Erhard, di Rai, di Schnier: perfino, in un suo modo un po' geometrico, di Fähmel) e per di più un casto, una anima religiosa che insegna a Leni, insieme al gusto per la poesia, quello per la preghiera! Giustamente Beckmann fa osservare che, se solo Boris fosse stato di nazionalità tedesca, Böll non sarebbe sfuggito all'accusa di idealismo e « Deutschtümelei » [41]. Ma è proprio qui che l'apparenza, così smaccatamente caricata, non dovrebbe più trarre in inganno nessuno: dietro il paravento di una documentatissima realtà ride la più schietta invenzione e quello che si spacciava per ritratto si rivela invece coloratissima aureolata icona.

Le indicazioni di Böll a questo riguardo sono

[40] Cfr. p. 171: « Er befand sich ganz und gar außerhalb der Geschichte ». A questa esplicita (e direi inevitabile) precisazione dell'autore si aggiungono poi tutte le cose che di Boris *non* si dicono: affetti familiari, amor di patria, ideologie. In modo particolare viene poi evitato proprio quel discorso politico che non manca nemmeno nel personalissimo *Clown* e che, in teoria, il personaggio sembrerebbe addirittura provocare: è chiaro che non è su questo terreno che Böll vuol condurre i suoi protagonisti (né i suoi lettori).

[41] op. cit.

inequivocabili. Non proprio all'inizio (per non rovinare il gioco) ma già a p. 56, quando la maschera dell'assoluta obbiettività del cronista ha già mostrato sufficienti crepe da permettere una prima identificazione delle preferenze dell'autore, il rapporto di Leni, Margret e Marja van Doorn con Heinrich viene espressamente definito « iconolatrico » e lo stesso termine — tutt'altro che usuale e finora totalmente assente dal vocabolario di Böll [42] — tornerà in contesti analoghi, applicato un po' a tutti i principali protagonisti. E se nel caso di Heinrich (« uno spirito, quasi un dio, una mescolanza tra il giovane Goethe e il giovane Winckelmann con un pizzico di Novalis ») [43], l'immagine riprodotta evoca un romantico cavalleresco medioevo (« troppo cavaliere di Bamberga » dice Lotte) [44], con in più un lieve sapore di ostia, l'aura sacra si addensa nettamente intorno al capo di Boris, il « meraviglioso ragazzo » dalla « sensibilità quasi soprannaturale » [45], di cui chiunque l'abbia conosciuto (l'altissima personalità, il commilitone Bogakov, Grundtsch, Pelzer, per tacere di Leni) sembra non poter fare a meno di dichiarare: io l'amavo. Come una moderna parabola sui miracoli dell'amor cristiano, il cittadino sovietico Boris L'vovic Koltovsky insegna a pregare a un gruppetto eterogeneo di tedeschi rifugiatisi nel cimitero di Colonia e, invitandolo a battezzargli il figlio, dischiude l'animo perfettamente « criminale » di Pelzer, se non alla coscienza, almeno al conflitto interiore. La sua stessa storia d'amore con Leni inizia con la scena della tazza di caffè, in cui rituale e simbolismo riportano immediatamente all'offerta del calice, continua con l'imposizione della ma-

[42] Ci riferiamo ovviamente alla narrativa. Nella pubblicistica più recente, al contrario, Böll insiste piuttosto spesso sul rifiuto di « immagini » e « icone » a tutti i livelli (cfr. *Der liberale Labberdreck stammt nicht von mir*, in: *Frankfurter Rundschau* 20.8.71). Che lo pretenda anche per la sua eroina (*Meine Heldin soll kein Image haben*, in *Publik* 13.8.71) non può che confermare ai nostri occhi il procedimento ironico cui è informato il romanzo.

[43] *Gruppenbild mit Dame*, p. 54.

[44] op. cit., p. 78.

[45] op. cit., p. 177.

no da parte di lei, si conclude con la breve ma perfetta felicità di quella che appare a tutti come la « Sacra Famiglia ».

Quanto a Leni, non solo ha tanta familiarità col soprannaturale da vedere la Madonna in tivù, non solo sembra capace di render felice chi ama col solo tocco delle sue mani (Erhard, Boris, Lev, Scholsdorff), ma, stando alle dichiarazioni ormai chiaramente « iconolatriche » dei testimoni e dello stesso cronista — coinvolto irrimediabilmente e addirittura doppiamente (grazie a Klementine) —, dispone di un particolarissimo carisma che trasforma tutto ciò che in lei è semplice naturale istinto in chiaroveggente scelta morale. Col lapidario « e bè? » della sua secca parlata renana, ella respinge o meglio ancora elimina in un sol tratto tutte le tragiche discriminazioni della società cui appartiene — razziali, religiose, nazionali, economiche — per risalire, con la cieca sicurezza del rabdomante, alla fonte del solamente umano. E poiché, come ci viene più volte ripetuto, è « silenziosa e taciturna, statica e statuaria », le poche azioni nelle quali interviene direttamente finiscono col caricarsi di un'allusività sovente sproporzionata alla modestia della situazione e — conviene dirlo — dell'eroina stessa. Esempio addirittura plateale di magnificazione gratuita e di pessimo gusto è la scena del gabinetto otturato (« unsere Dichter sind die besten Kloreiniger gewesen »!!!) [46], ma al limite estremo tra voluta ironia e involontario *Kitsch* si trovano almeno mezza dozzina di citazioni riguardanti l'eroina: valga per tutte il passo in cui, dalla finestra di Schirtenstein, si sente Leni cantare (« Es geschah etwas Wunderbares: eine Frau sang ») [47].

[46] op. cit., p. 87.

[47] op. cit., p. 356. In effetti, il *Kitsch*, specie quello religioso, ha spesso in Böll un valore positivo, come espressione di sentimenti ingenui e spontanei, contrapposti al cerebralismo artistico e alla meccanica razionalità della odierna *way of life* (e l'esempio più classico è quello di Murke che attacca un'immaginetta sacra alla lucida porta del palazzo della Radio). Almeno altrettanto spes-

Il fatto è che, con Leni, Böll ha intrapreso un viaggio, come fa kafkianamente dire a lei stessa, « mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden » [48], con mezzi cioè così eterogenei da non potersi saldare compiutamente né col calore della fede né coll'ossido dell'ironia. Non per nulla « l'iconoclasta » [49] Klementine, l'ex-suora che si era occupata tutta la vita del problema della realtà nell'opera letteraria, finisce col dire di Leni: « Si, esiste, eppure non esiste » [50] — una riserva che il lettore è portato a sua volta a fare ripetutamente e sopratutto per il girandolesco finale: Comitato di salvezza Leni, congiura dei netturbini, attestati medici e psichiatrici e, al centro, la sempre taciturna protagonista, incinta però e felice, mano nella mano col turco mangiatore d'aglio che ella ha esaudito solo perché non sopportava di vederlo inginocchiato ai suoi piedi! L'ironico commento dell'A. (« L'impaziente lettore si è accorto che qui si susseguono *happy ends* in massa? ») [51] non aiuta a distinguere lo scherzo dall'illusione, il verosimile dal puramente vagheggiato se non in un senso: che una rigida scala dei valori non sembra più applicabile. Vale a dire, rifacendosi alla citata definizione di Reich-Ranicki, che nella misura medesima in cui, stilizzandolo in icona, ironizza sulla sua stessa utopia dell'« uomo buono », l'ultimo Böll sembra credere, per converso, che il mondo non sia poi del tutto e fatalmente cattivo. Dei cinquantuno personaggi del libro, infatti, solo il terzetto degli Hoyser è espressamente condannato (e anche qui, prima dell'episodio della giacca strappata, l'A. era costretto ad ammettere che Kurt era « un tipo simpatico ») mentre decisamente rilevante è il numero degli

so, però, l'incapacità di distanziarsi criticamente da ciò che ama porta Böll a cadere lui stesso e involontariamente nel *Kitsch*: e la partecipazione emotiva è, in *Gruppenbild mit Dame*, abbastanza forte da provocare qualche scivolone!

[48] *Gruppenbild mit Dame*, p. 373.

[49] op. cit., p. 395.

[50] op. cit., p. 373.

[51] op. cit., p. 372.

onesti, fedeli, attendibili: da Frau Hölthohne, Ilse Kremer, Grundtsch, Scholsdorff, Schirtenstein, B.H.T., alle deliziose monache e ai colti gesuiti che si muovono sullo sfondo. Assolto in ultima istanza — perché soltanto sciocco — un esemplare come Alois Pfeffer; ammirata a debita distanza e con una certa riserva mentale l'« altissima personalità »: la divisione manichea fra buoni e cattivi che era tipica del Böll precedente si sfuma qui in una serie di possibilità intermedie, valutabili non più col solo metro della morale ma anche e principalmente con quello di un'umana solidarietà. Chi spiegherà infatti le segrete ragioni del cuore, per cui un farabutto dichiarato come Pelzer finisce col conquistare le simpatie dell'A. al punto di fargli ipotizzare una piuttosto improbabile « Menschwerdung »? E chi potrà esprimere un giudizio definitivo su Gruyten padre, senza aver prima risolto il mistero della sua duplice anima di « Machtmensch » e « Grübler »? Spinto fino al paradosso crudele e grottesco di Margret, la donna di piacere che muore per eccesso di pudore, il margine lasciato alle possibilità individuali fuori dalle maglie di un astratto intransigente codice morale ci sembra, concludendo, la maggiore novità dell'ultimo romanzo di Böll. Novità per la quale, in effetti, non mancherebbero giustificazioni storiche, se è vero, come sostengono diversi critici, che il più recente capitolo della letteratura tedesca si iscrive, appunto, nel segno del dubbio più che della certezza, della riflessione più che delle enunciazioni di principio [52]. Confrontata con una realtà estremamente

[52] cfr. soprattutto i già citati Mayer e Reich-Ranicki. Che forse si tratti, ormai, non dell'ultimo ma del penultimo capitolo della storia letteraria tedesca (vedi la tesi di Uwe Schweikert, *Über Beiträge zur westdeutschen Literatur nach 1945*, in: *Neue Rundschau*, 83-1972, II) non è rilevante ai fini del discorso. Anche se come cittadino ha preso recentemente posizioni precise (basti pensare al processo a Ulrike Meinhof), Böll si è infatti sempre tenuto lontano dalla letteratura politicamente impegnata tra gli anni sessanta e settanta, fedele a quella « *Ästhetik des Humanen* » che già al tempo delle *Frankfurter Vorlesungen*, nel '64, appariva un tantino obsoleta al pubblico più « progressista ».

complessa nelle sue strutture economiche politiche ideologiche, nata da un preciso passato ma modificata ormai da apporti nuovi e di provenienza diversa, la contrapposizione di bene e male che appariva ancora così ovvia pochi anni prima, si sarebbe rivelata infatti non solo troppo schematica ma addirittura illusoria nella sua pretesa di far coincidere con rigide astratte categorie fenomeni dalle infinite possibilità combinatorie.

E Böll, in particolare, doveva avere più d'un motivo di perplessità, costretto come era a constatare che proprio le sue opere moralmente più impegnate (*Billard um halb zehn* e *Ansichten eines Clowns*), erano in definitiva approdate a un duplice fallimento: nel tentativo di statuire modelli di portata universale e nell'illusione di poter influire con la critica sulla concreta realtà contemporanea. È del '67, infatti, la nota intervista con Reich-Ranicki in cui Böll, congedandosi da uno dei temi che in passato gli erano stati più a cuore (« Die Probleme des innerdeutschen Katholizismus interessieren mich nicht mehr ») [53], si dichiarava, in senso più ampio, incapace di « stare al passo coi tempi » [54]. In questo contesto, *Gruppenbild mit Dame* appare come il recupero di quella parte di sé che aveva finito con l'essere sacrificata a una rigida impostazione dialettica e insieme come la provocatoria dimostrazione (a cominciare dalla voluta mescolanza di documento e finzione!) che la verità dei fatti non esaurisce necessariamente la verità dell'anima.

Al termine di un privatissimo esame di coscienza, che è anche una riflessione sui risultati conseguiti con la propria opera, Böll analizza le contraddittorie componenti del suo animo e finisce col mandarle assolte tutte: l'amore per la verità e la nostalgia dell'idillio, il gusto del particolare e l'astrazione mistica, la carica polemica e l'abbandono sentimentale. È una promozione che ha però il suo prezzo: la relativizzazione, perseguita con

[53] In: Heinrich Böll, *Aufsätze, Kritiken, Reden*, Köln 1967, p. 510.

[54] Ibidem, p. 232.

agrodolce impegno per tutto il libro, di ogni singola possibilità. Apparentemente immutata, la vecchia contrapposizione di ideale e realtà, anima incorrotta e società infetta, è qui infatti coinvolta in un unico paradossale discorso, tutta giocata sull'incongruità di personaggi e situazioni, sull'inattendibilità di un giudizio spacciato per obbiettivo e impersonale proprio lì dove compie un'operazione esclusivamente individuale. « Maledizione, cominciano a diventare tutti sentimentali? » mostra d'indignarsi l'A. nell'ultima parte del romanzo [55] sancendo l'avvenuto passaggio dalla sfera critica a quella emozionale al solito modo ambiguo e indiretto, e non senza una sorta di autoironico compianto per quella che, in termini di scelta, somiglia a una resa [56].

Una resa, tuttavia, che non è rassegnazione al compromesso né abbandono delle ultime certezze, ma, al contrario, teso e coerente tentativo di riscattare la libertà nell'unico luogo in cui essa sembra ancora realizzabile. Nel mondo astratto di oggi, infatti, dove non dominano più le cose (concrete, tangibili, raccontabili) ma i problemi (conflitti ideologici, utopie sociali, teorie economiche) e dove la stessa verità morale si confonde nel gioco delle esasperazioni dialettiche, la libertà non può nascere che dall'imprevisto, dall'incontrollabile reazione dei sensi e dello spirito, del cuore e della fantasia. Ed è proprio questa meravigliosa imprevedibilità dell'uomo che Böll esalta come mistero congiunto dell'anima umana e della grazia divina, in virtù del quale dalla fisiologia può scaturire la santità, dall'abulia la rivolta, dall'istinto la coscienza. E in questo senso *Gruppenbild mit Dame* rappresenta davvero il punto d'arrivo e la conferma su un più vasto piano di quella fede nella salvezza individuale che scorre come una costante sotterranea in tutta la sua opera e che, già nel lontano 1961, Böll così esprimeva nel saggio su Assisi: « Noch hat das letzte Gericht nicht stattgefunden, noch dreht sich die Erde, stehn die Sterne nicht still, noch kann die Pilgerin, die mir fromm erscheint, fallen, die andere, die blasierte, zur demütigen Klarissin werden » [57].

ANNA MARIA DELL'AGLI

[55] *Gruppenbild mit Dame*, p. 303.

[56] L'atteggiamento disincantato è il piú diffuso tra i protagonisti d'ogni colore politico, ma a volte Böll spinge il gioco ancora oltre: quando, per esempio, interrogato sulla sua opinione circa i fatti del '68, l'A. provocatoriamente risponde « sfavorevole » perché — questa l'ironica spiegazione — « stordito dalle varie motivazioni » e « spinto da un bisogno quasi abituale di negazione » (p. 317).

[57] In Heinrich Böll, *Aufsätze* etc., cit., p. 120.

MISTERO E BELLEZZA: LO « YELLOW BOOK » FRA L'IMPERIALISMO MILITANTE E L'EVASIONE DEI DECADENTI

Lo *Yellow Book* è da tutti ritenuto l'« organo ufficiale » del decadentismo britannico, e in effetti inizialmente fu dominato dalle poetiche dell'estetismo e dalle esibizioni più ardite di antirealismo e di arte per l'arte.

Secondo i promotori della rivista, Aubrey Beardsley e Henry Harland, ogni numero doveva

> .... contain about 10 contributions in the way of short stories and discursive essays from the pens say of Henry Harland, Henry James, Crackenthorpe [sic], George Egerton, and Max Beerbohm. The drawings will be independent and supplied by Aubrey Beardsley, Walter Sickert, Wilson Steer, and Will Rothenstein and other past masters. The publication will be undertaken by John Lane, and the price will be 5/—.
> We all want to have something charming from you for the first number.
> Say an essay or a short story.
> Our idea is that many brilliant story painters and picture writers cannot get their best stuff accepted in the conventional magazine, either because they are not topical or perhaps a little risque [1].

Anche se nella lettera non c'è nessuna precisazione riguardo al tipo di concezione artistica che doveva dominare la rivista, la scelta degli autori che vi dovevano contribuire è comunque significativa.

---

[1] Lettera di A. Beardsley a Robert Ross datata 1893 cit. in Margery Ross (ed.), *Robert Ross, Friend of Friends* London, Jonathan Cape, 1952, pp. 30-31.

G. Egerton, infatti, era presente nel I numero della rivista con *A Lost Masterpiece*, un « discursive essay », sul processo cerebrale di cui l'arte è frutto, e M. Beerbohm con a *Defense of Cosmetics*, un saggio a difesa della artificiosità; entrambi questi scritti facevano sfoggio delle teorie più ardite nel campo dell'estetica decadente. Hubert Crackanthorpe vi appariva con una scialba *short story* intitolata *Modern Melodrama*, ma quelle che erano le sue concezioni riguardo l'arte erano espresse in *Reticence in Literature, Some Roundabout Remarks*, un saggio in risposta a un articolo di Arthur Waugh apparso nel primo numero. In esso Crackanthorpe affermava che l'arte è amorale, non è interessata a nessun codice etico, né di epoche, né di nazioni, eccetto nel caso che quel codice possa fornirle materiale su cui lavorare. E continuava:

> A work of art can never be more than a corner of Nature, seen through the temperament of a single man. Thus, all literature is, must be essentially subjective, for style is but the power of individual expression. There is, a quality of ultimate suggestiveness to be achieved; for the business of art is, not to explain or to describe, but to suggest [2].

Scritti come questi, inseme ad altri comparsi nel primo numero appartenenti a Le Gallienne, Arthur Symons, D. G. Rossetti (*Jenny*) e alle illustrazioni di Beardsley fecero vedere nel periodico l'organo ufficiale del decadentismo; almeno questa fu la reazione immediata dell'opinione pubblica.

Il primo numero dello *Yellow Book* godette il successo dello scandalo; fu soggetto a critiche e a lodi, ma ciò che è importante, fu da tutti considerato come il prodotto della estetica decadente:

> From the Bodley Head, Vigo Street (very aptly called « the London Hippocrene ») there comes one more triumph of aesthetic art. We refer to an exquisite new quarterly magazine, entitled « The Yellow Book », which must charm the eye and

[2] H. Crackanthorpe, *Reticence in Literature, Some Roudabout Remarks*, « The Yellow Book », vol. II, New York, AMS & Arno Press, 1967, p. 261.

> mind alike of every reader who can appreciate the perfection of modern book-making. Not only is « The Yellow Book » fascinatingly fantastic to the cultured eye, but it is also goldenly interesting and joy-dispensing to the cultured mind. Those who can revel in the consummation of artistic expression, and in the most restrained and most refined language of English modernity will find here a sumptuous feast [3].

La reazione seguita alla prima apparizione dello *Yellow Book*, servì ad affibbiare l'etichetta di « decadente » alla rivista, un risultato che forse neppure i promotori della rivista si aspettavano. In una intervista apparsa su *Sketch*, l'11 aprile 1894, Beardsley e Harland parlando degli intenti della rivista avevano infatti affermato:

> All magazines, if they are any good at all, must have clever stuff in them; that is a primary essential. We want, also, to be distinctive, to be popular in the best sense of the word. And we don't want to be precious or eccentric. We feel that the time has come for an absolutely new era in the way of magazine literature... Distinction, modernness — these, probably, so nearly as they can be picked out, are the two leading features of our plan [4].

Come risulta da tale dichiarazione, la rivista nelle intenzioni dei direttori doveva essere popolare e pur avendo distinzione, non doveva essere né eccentrica, né preziosa. Non ci sentiamo di giurare sulla buona o la cattiva fede di tale programma che comunque, potrebbe rientrare nella tecnica di una politica editoriale e di mercato oculata; teneva cioè presente già prima della pubblicazione, le possibili reazioni di un pubblico che si voleva fosse eterogeneo. Questo non implicava che la rivista fosse popolare [5]; lo *Yellow Book* aveva tutti i connotati di un periodico « upper class », e il pubblico, sebbene eterogeneo

[3] *Weekly Irish Times* (Dublin), Saturday, April 28, XX, no 954, 4 cit. in Cambridge, Harvard U.P., 1971, p. 301.

[4] *Sketch*, 11 aprile 1894, pp. 557-558, cit. in J. C. Nelson, *op. cit.*, p. 299.

[5] Nella recensione al primo numero si legge: On the whole, these illustrations decidedly pre-suppose real artistic culture in the public. They do not condescend in any way to what might be

fu sempre un pubblico selezionato. È forse a questo che Beardsley e Harland volevano rivolgersi quando affermavano la volontà di essere « popular in the best sense of the word ».

Quanto alla natura della rivista, i promotori attuavano l'intenzione di non essere eccentrici e preziosi, attenuando — con un anomalo e bizzarro accoppiamento — il clamore che ad esempio poteva suscitare l'articolo di Beerbohm, presentando due poesie di William Watson (molto popolare all'epoca e la cui posizione tradizionalista era chiara e inequivocabile) e un saggio di Arthur Waugh, *Reticence in Literature*. Questo era quanto di meno ci si potesse aspettare di trovare; esso era infatti una denuncia del carattere deteriore della letteratura del periodo, dovuto secondo l'autore all'influsso del realismo francese e all'arte decadente. L'equilibrio e la presenza dell'idea erano invece, secondo Waungh i due requisiti sinonimi in arte.

> Midway between liberty and license, in literature as in morals, stands the pivot of good taste, the centre-point of art... and the more it approximates to the exact equilibrium of its period, the more thoroughly does it become representative of the best taste of its time, the more certain is it to permanent recognition...
> A thing can only be artistic by virtue of the idea it suggests to us; when the idea is coarse, ungainly, unspeakable, the object that suggests it is coarse, ungainly, unspeakable; art and ethics must always be allied in that the merit of the art is dependent on the merit of the idea it prompts [6].

A parte la reazione del pubblico al primo numero quindi, che riconosceva nella rivista l'organo ufficiale del decadentismo, una analisi attenta, avallata dalle dichiarazioni dei promotori stessi, ci confermano nell'idea che sin dall'inizio il periodico non avesse dei caratteri così univocamente orientati.

---

guessed at as the popular taste. P. G. HAMERTON, *A Criticism of Volume I, The Illustrations*, « The Yellow Book », Vol. II, p. 190.

[6] A. WAUGH, *op. cit.*, « The Yellow Book », Vol. I, pp. 204, 208, 209.

Il secondo numero a questo proposito è molto indicativo. Nel primo numero era apparso l'articolo di Beerbohm intitolato *The Art of Cosmetics*; in seguito agli attacchi della critica (e dovremmo aggiungere stranamente anche da parte della critica dello *Yellow Book* [7], se accettassimo l'idea generalizzante e superficiale del carattere decadente della rivista), Beerbohm si affrettò a scrivere al direttore ritrattando le sue parole e sostenendo che si era trattato di un gioco umoristico [8]. A partire dal secondo volume inoltre, i direttori decisero di includere degli articoli critici riferiti ai saggi letterari e figurativi apparsi nel numero precedente [9]. Il primo articolo di tale serie (che però fu anche l'ultimo) fu scritto da Philip Gilbert Hamerton i cui giudizi critici erano del tutto dissenzienti con le dottrine e i principi dei decadenti. Ancora una volta non sappiamo se questo fu un modo per arginare l'ondata di scandalo seguita alla pubblicazione o, più semplicemente, un seguito della impostazione del primo numero per cui anche il secondo usciva con connotati di eterogeneità. La recensione in questione, però, era una iniziativa promossa dagli stessi direttori, e costituiva quindi l'occasione opportuna per precisare la posizione della rivista nell'ambito della dialettica sull'arte, per accettare e confermare l'impressione che aveva suscitato nel pubblico. Al contrario la reputazione di « organo ufficiale » dell'estetismo britannico che il pri-

---

[7] Vedi P. G. HAMERTON, *A Criticism of Volume I - The Literature*. Trattasi di una « auto-recensione » fatta dagli stessi collaboratori, e presente solamente nel II numero della rivista.

[8] May I, Sir, in justice to myself and to you, who were gravely censured for harbouring me step forward, and assure the affrighted mob that it is the victim of a hoax? May I also assure it that I had no notion that it would be taken in? Indeed, it seems incredible to me that anyone on the face of the earth, could fail to see that my essay, so grotesque in subject, in opinion so flippant, in style so wildly affected was meant for a burlesque upon the « precious » school of writers. M. BEERBOHM, *A Letter to the Editor*, « The Yellow Book », Vol. II, p. 282.

[9] Questa iniziativa, però, a parte nel II volume, non venne attuata, e sarebbe stata invece interessante per analizzare la linea di sviluppo della rivista.

mo volume del periodico si era guadagnata (quanto ingiustamente, abbiamo già visto), veniva smentita dall'articolo di Hamerton il quale denunciava, sebbene pacatamente, i principi decadenti a cui si erano ispirati Le Gallienne, Symons, Beerbohm, Moore, Beardsley [10], ed esaltava la serietà dei sonetti di Watson [11].

Lo *Yellow Book* quindi, che aveva visto convivere nelle sue pagine, fin dai primi numeri, canoni artistici e valori disparati, a partire dall'aprile del 1895 vede addirittura

[10] I dislike the fallacious theology of the last stanza (dice Hamerton a proposito di *Tree-Worship* di Le Galienne) as being neither scientific nor poetical (p. 181).

I regret the publication of 'Stella Maris', by A. Symons; the choice of the title is in itself offensive. It is taken from one of the most beautiful hymns to the Holy Virgin (Ave, maris stella!), and applied to a London street-walker, as a star in the dark sea of urban life. We know that the younger poets make art independent of morals, and certainly the two have no necessary connection; but why should poetic art be employed to celebrate common fornication? Rossetti's 'Jenny' set the example, diffusely enough. (p. 181).

I notice that a critic in the *New York Nation* says that the Whistlerian affectations of Mr. Beerbohm are particularly intolerable. I understood his essay to be merely a jeu d'esprit, and found that it amused me, though the tastes and opinions ingeniously expressed in it are precisely the opposite of my own. (p. 182).

There seems to be a peculiar tendency in Mr. Beardsley's mind to the representation of types without intellect and without morals. Some of the most dreadful faces in all art are to be found in the illustrations (full of exquisite ornamental invention) to Mr. Oscar Wilde's « Salome ». There is distinctly a sort of corruption in Mr. Beardsley's art so far as its human element is concerned, but not at all in its artistic qualities, which show the perfection of discipline, of self-control, and of thoughtful deliberation at the very moment of invention. Certainly he is a man of genius, and perhaps, as he is still very young, we may hope that when he has expressed his present mood completely, he may turn his thoughts into another channel and see a better side of human life. (p. 187).

[11] The note of Mr. Watson's two sonnets is profoundly serious, even solemn, and the workmanship firm and strong; the reader may observe, in the second sonnet, the careful preparation for the last line and the force with which it strikes upon the ear. Surely there is nothing frivolous or fugitive in such poetry as this! (p. 181).

predominare, sebbene in maniera contraddittoria, l'estetica tradizionale su quella decadente, e ciò a causa della crisi attraversata dal periodico in seguito all'arresto di Wilde e all'ondata di sdegno dell'opinione pubblica nei confronti dei decadenti in genere. Costretto a scegliere tra Watson e Beardsley, i cui disegni erano sempre più tacciati di immoralità, Lane, che sovvenzionava lo *Yellow Book*, tenendo conto della reazione del pubblico, eliminò Beardsley, e allontanò completamente la rivista da quelli che volevano essere i suoi intenti originari, non sempre peraltro realizzati, di avanguardia letteraria. Lo *Yellow Book* continuò ad essere un periodico rivolto a un pubblico « upper class », ma a parte cauti e mediocri contributi ascrivibili all'estetica decadente, di sensazionale, ora che anche Beardsley era stato allontanato, non rimaneva che il colore giallo della copertina [12], e l'alone di scandalo e di clamore che aveva suscitato il primo numero.

P. G. HAMERTON, *op. cit.*, « The Yellow Book », Vol. II, pp. 179-190.

[12] Il nome della rivista, e quindi il colore della copertina, erano stati adottati in imitazione della copertina gialla dei sensazionali romanzi francesi di ispirazione decadente. Si ricordi il passo di *The Picture of Dorian Gray* in cui il protagonista rimane inebriato dalla lettura di un libro dalla copertina gialla regalatogli da Lord Henry. Il libro era *A Rebours* di J. K. Huysmans, il simbolo, non solo nella letteratura francese, della ricerca delle sensazioni e della coltivazione dei sensi fino ai limiti della perversione da parte di un eroe immerso completamente in una vita fatta di artificio.

His eye fell on the yellow book that Lord Henry had sent him... It was the strangest book that he had ever read. It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in dumb show before him. Things that he had dimly dreamed of were suddenly made real to him. Things of which he had never dreamed were gradually revealed.

It was a novel without a plot, and with only one character, being, indeed, simply a psychological study of a certain young Parisian, who spent his life trying to realise in the nineteenth century all the passions and modes of thought that belonged to every country except his own, and to sum up, as it were, in himself the various moods through which the world-spirit had ever passed, loving for their mere artificiality those renunciations that men have unwisely called virtue, as much as those natural rebellions

Al di là del luogo comune *Yellow Book* = decadentismo, perciò, questo periodico, se osservato più attentamente e oltre i primi fascicoli, ci rivela la presenza in quelle pagine, di tendenze diverse e antagonistiche che in effetti riproducono, velatamente o palesemente, la dialettica che è osservabile nel più vasto agone del mondo letterario inglese. Il confronto, come è noto, è in questo periodo principalmente fra quelle due posizioni estreme che avevano alternativamente attratto Houysmans: la materialità e la densità del naturalismo, che significa anche impegno di fronte ai problemi posti dalla nuova società, e l'astrazione evanescente del decadentismo, che significa anche rifiuto dei problemi « volgari » sollevati dalla democrazia di massa. In Inghilterra — e nello *Yellow Book* — si leva una terza voce, sia pure confusa e contraddittoria, che è — in fondo — la voce conformistica dei *philistines*, la quale rifiuta i due eccessi per aderire a ideologie precostituite o stantie e per professare canoni artistici moralistici o tradizionalistici.

La diversa interpretazione dell'arte che è alla base del diverso atteggiamento di queste due ultime voci, quella tradizionale moralistica cioè, e quella decadente evasionistica, ha un denominatore comune significativo: una società caratterizzata da febbrile spirito produttivo a tutti i livelli. Una società industriale che mette la produzione al di sopra di tutto, richiede, anche in campo artistico, un impegno pratico la cui ideologia non sia in contrasto con le energie richieste dalla lotta economica; l'energia viene perciò venerata come la più grande virtù e l'azione costituisce la proposta culturale-ideologica organica della classe al potere in fase di espansione impe-

that wise men still call sin... The style in which it was written was that curious jewelled style, vivid and obscure at once, full of argot and of archaisms, of technical expressions and of elaborate paraphrases, that characterises the work of some of the finest artists of the French school of *Symbolistes*... The life of the senses was described in the terms of mystical philosophy... It was a poisonous book. O. WILDE, *The Picture of Dorian Gray, Complete Works*, London, Collins, 1969, p. 101.

rialistica. Anche l'arte quindi coerentemente con le altre manifestazioni sociali è governata da una razionalità strumentale, ha cioè degli obbiettivi utilitaristici: deve servire ad abbellire e giustificare l'ordine stabilito, ed essere strumento di trasmissione di un sistema di valori operativi conformi alla proposta ideologica egemone [13].

L'enfasi posta da una società dominata dalla logica della produzione sui valori pratici, causa come una delle reazioni l'inversione di quei valori in una visione del mondo che accentua la vita contemplativa a danno della vita attiva. A questa moda aderisce un gruppo di artisti i quali di fronte ai problemi sollevati dalla democrazia di massa si fanno fautori della posizione aristocratica dell'artista, e rifiutano i condizionamenti di una cultura positivistica e utilitaristica, ovviando all'asservimento con la libertà interiore, sostituendo alla realizzazione pratica, la realizzazione interiore, e legando quest'ultima alla rinuncia, al sogno, alla contemplazione. Questa moda lungi dal divenire organica rispetto alla voce tradizionale dei *philistines*, contiene nel carattere stesso della sua rivolta gli elementi stabilizzatori della società a cui si oppone.

I campioni di entrambe le tendenze che abbiamo isolato nello *Yellow Book*, rappresentano la parte terminale

[13] L'opposizione di Jeremy Bentham alla poesia, già all'inizio del secolo XIX, rientra in quel bisogno sociale di una intensa integrazione dei fenomeni culturali nella logica delle concezioni utilitaristiche. Egli sosteneva che secondo i criteri della « logical truth » le affermazioni poetiche sono false: « All poetry is misrepresentation. Indeed, between poetry and truth there is a natural opposition: false morals, fictitious nature ».

J. BENTHAM, *The Rationale of Reward*, Works, Vol. II, Edinburgh, Bowring, 1843, pp. 253-54.

J. S. Mill, discepolo di Bentham, divenne uno strenuo difensore della poesia, ma sempre in termini controllati dalla logica del positivismo. « Poetic illusion », egli scrisse, « consists in extracting from a conception known not to be true... the same benefit to the feelings which would be derived from it if it were a reality ». *Letters of John Stuart Mill*, London, H. S. R. Elliot (ed.), 1910, vol. II, p. 358 in M. H. ABRAMS, *Literature and Belief*, New York, Columbia U.P., 1958, pp. 3-4.

di una dialettica che, negli anni 90 a causa dei particolari avvenimenti storici, non investe solamente la funzione storica dell'arte, ma è concentrata più specificamente sui valori operativi di cui l'Inghilterra ha bisogno, in questa fase di accentuata espansione imperialista. Nel periodo cioè, per l'artista aderente a canoni artistici tradizionali, impegno non significa solamente farsi portavoce dei valori positivisti che hanno caratterizzato il secolo, ma significa anche e soprattutto elaborare in un credo di attivismo e di eroismo la lotta che l'Inghilterra sta conducendo.

Degli anni 90, ad esempio sono le opere di Benjamin Kidd, uno dei più estremi e dei più semplicistici teorici dell'imperialismo. *Social Evolution* del 1894, è una giustificazione del colonialismo britannico, una definizione delle virtù tipiche che hanno portato l'Inghilterra al suo grado di efficienza, e una proposta di un prototipo di inglese (attivo, osservante del dovere, responsabile, pratico e poco intellettuale) che doveva avere molta fortuna come esempio di vita e come personaggio letterario.

> But these qualities, [Kidd scriveva] are not as a rule of the brilliant order, nor such as strike the imagination. Occupying a high place among them are such characteristics as strength and energy of character, humanity, probity, integrity, and simple-minded devotion to conceptions of duty in such circumstances as may arise.

I risultati secondo l'autore erano raggiungibili

> .... by the exercise of qualities which are not usually counted either brilliant or intellectual, but which neverthless are, above all others, characteristic of peoples capable of attaining a high degree of social efficiency, and of these peoples only [14].

Lo *Yellow Book* registra il fenomeno con *Pro Patria*

[14] B. Kidd, *Social Evolution*, London, Macmillan, 1896, pp. 349, 346.

di B. P. Neuman, un elogio e un enfatico omaggio alla figura dell'eroe:

> Land of the white cliff and the circling ocean,
> Land of the strong, the valiant and the free,
> Well may thy proud sons with their hearts' devotion
> Seek to repay the debt they owe to thee.
>
> Thou givest them health, the muscle and the vigour,
> The steady poise of body and of mind,
> The heart that chills not 'neath an Arctic rigour,
> Nor droops before the scorching desert wind [15].

L'accentuato nazionalismo dell'ultimo ventennio dell'Ottocento è testimoniato da simili concezioni sciovinistiche della patria, vista come terra prescelta destinata a operare la civilizzazione dei popoli e tale attitudine si manifestava soprattutto nella glorificazione della figura dell'eroe. Nei versi citati, dell'eroe sono messe in risalto qualità come la forza fisica e la devozione. Quest'ultima manca di ogni impulso cosciente e razionale ma è proprio il tipo di cieca dedizione necessaria al soldato che non discute la causa per cui combatte. I versi intendono anche sottolineare la sfera di azione e di dominazione dell'inglese che praticamente non ha limiti, va cioè dal rigore artico ai venti del deserto, con una possibilità di adattamento a climi a lui estranei che trovava giustificazione in scritti pseudo-scientifici del periodo [16].

Tutto ciò si riflette sulla concezione dell'uomo e sulla

[15] B. P. Neuman, *Pro Patria*, «The Yellow Book», Vol. V, vv. 1-8.

[16] In *Social Evolution* di B. Kidd si legge: Looking round at the nations of to-day and noticing the direction in which they are travelling, it seems impossible to escape the conclusion that the progressive peoples have everywhere the same distinctive features. Energetic, vigorous, virile life amongst them is maintained at the highest pitch of which nature is capable...

The peoples whose influence to-day reaches over the greater part of the world, both temperate and tropical, belong almost exclusively to races whose geographical home is north of the 40th parallel of latitude. (pp. 60, 62).

sua funzione nella società. G. S. Street [17] parlando di uno dei personaggi della narrativa di Ouida afferma:

> With all his faults, Ouida's guardsman is a man, and a man of a recognisably large nature... His social philosophy, that of the essential man in a position of advantage, is not enlightened, and his sense of humour is elementary; but his habit of life is clean and active; he is ready to fight, and he does not swagger... Such more or less, is the sort of man in question, virile certainly, and one whom only the snobbery of intellect can despise [18].

L'esaltazione di un tipo di uomo virile e attivo, così come l'esaltazione dell'eroe di *Pro Patria*, hanno una funzione nazionalistica e moralistica insieme, nel senso che gli atteggiamenti di devozione e sacrificio stimolate dal patriottismo vengono trasformati in un moralismo sociale [19].

L'accento chiaramente polemico del finale della citazione contro posizioni intellettualistiche, rivela lo spirito estremamente pratico che anima queste voci conformistiche che hanno nel profondo rispetto per l'energia, nella pragmatica abilità di adattare i mezzi ai fini, nell'indiffe-

---

[17] G. S. Street fu anche autore di *The Autobiography of a Boy* (1894), una parodia degli esteti del periodo. Street era uno dei proseliti di Henley e si incontrava spesso col leader del movimento anti-decadente al ristorante Solferino di Rupert Street, luogo di incontro del gruppo che Beerbohm chiamava «the Henley Regatta».

[18] G. S. Street, *An Appreciation of Ouida*, « The Yellow Book », Vol. VI, pp. 168-69.

[19] Tutto ciò non è tipico degli anni 90 solamente. G. Eliot ad esempio nel 1879, evitando estremismi sciovinistici, esponeva con molta chiarezza la funzionalità sociale dei sentimenti patriottici: ...Not only the nobleness of nation depends on the presence of the national consciousness, but also the nobleness of each individual citizen. Our dignity and rectitude are proportioned to our sense of relationship with something great, admirable, pregnant with high possibilities, worthy of sacrifice, a continual inspiration to self-repression and discipline by the presentation of aims larger and more attractive to our generous part than the securing of personal ease and prosperity. G. Eliot, *The Modern Hep! Hep! Hep!* in *Works*, New York, Cabinet Edition, n.d., Vol. 11, p. 190.

renza e nel disprezzo per la speculazione astratta e nel fare appello al ' common sense ', alcune delle loro principali caratteristiche. L'anti-intellettualismo riscontrabile in G. S. Street, cioè un atteggiamento che sottovaluta la possibilità dell'uomo di andare aldilà dei semplici dilemmi della vita pratica e quindi di risalire alle cause, sfocia nell'anti-razionalismo perché caratterizzato da una fiducia cieca nel principio di autorità e nella intuizione piuttosto che nella ragione. Street mette in risalto la forza di temperamento del personaggio di Ouida, ma sembra anche affermare che la forza può accompagnarsi all'ignoranza, senza per questo esserne sminuita.

Lo *Yellow Book* sembra anche riflettere un importante fenomeno, il recupero cioè e la riproposta da parte della cultura egemone di un genere letterario considerato d'evasione, il romanzo d'avventura. Se ne adottano cioè i temi dominanti, tesi alla sollecitazione nel pubblico di uno stato emozionale che deve scaturire da una realtà evocatrice di immagini sensoriali e pregna di significati ideologici. Tutto ciò era sempre più minacciato dalla cultura d'evasione decadente, moralmente colpevole secondo l'etica militante borghese, di vivere separata dalla realtà in un mondo di armonia estetica che disintegrava il sistema dei valori portanti dell'epoca, anziché sostenerlo.

Ma la condanna non colpisce solamente i decadenti; in un periodo caratterizzato da febbrile ardore imperialista, anche il naturalismo o il piatto realismo troppo fedele alla realtà quotidiana sono tacciati di codardia.

> Just at present however, a sort of moral cowardice seems to have set in among writers of this noblest class of fiction; a truckling to likelihood, and a dirty regard for statics... Already one hears rumours that the boy of the period, instead of cutting down impalpable bandits or blowing up imaginary mines and magazines, is moodily devoting himself to golf [20].

Anche G. S. Street la cui posizione nell'ambito di una

---

[20] K. Grahame, *Long Odds*, « The Yellow Book », Vol. VI, p. 79.

ideologia precostituita e stantia, abbiamo già avuto modo di mostrare, afferma:

> But I notice a growing tyranny which ordains that people who speak in dialect, people who live in slums, and the more aggressive and anachronistic order of Bohemians, and none but these, are fit objects for books [21].

La condanna del naturalismo a favore del romanzo d'avventura documenta una polemica in corso fra *novel* e *romance*, cioè fra romanzo realistico da un lato, che significa anche presa di coscienza della problematica sociale, e romanzo d'avventura che significa romantica evasione in un mondo illusorio dominato da gesta virili ed eroiche ed in cui regna un profondo e acquietante senso di stabilità che non mette in discussione i valori su cui la società si fonda [22].

Stevenson è il più accanito sostenitore di una rappresentazione romantica del reale contro il realismo di-

[21] G. S. STREET, *Mr. Meredith in Little*, « The Yellow Book », Vol. V, p. 178.

[22] La polemica non era del tutto nuova se si pensa alla definizione tardo-seicentesca e primo-settecentesca di *novel* e *romance* che riguardava appunto due modi diversi di concepire la narrativa rispetto alla rappresentazione del reale.

The Name of *Romance* was formerly extended not only to Prose but Verse; *Giraldi* and *Pigna*, in their Treatises, scarce mention any other, and lay down the *Bayardos* and *Arioste* for Instances of their Opinion. But the Custom of this Age prevails to the Contrary; so that we esteem nothing to be properly Romance but Fiction of Love Adventures, disposed into an Elegant Style in Prose, for the Delight and Instruction of the Reader. I call them Fictions to discriminate them from true Histories. P. D. HUET, «The History of Romances» (trans. by S. Lewis nel 1715 dal francese) in *Novel e Romance* 1700-1800 ed. by I. Williams, London, Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 46.

Novels are of a more familiar nature; Come near us, and represent to us Intrigues in practice, delight us with Accidents and old Events, but not such as are wholly unusual or unpresidented, such which not being so distant from our Belief bring also the Pleasure nearer us. W. CONGREVE, *Love and Duty Reconciled*, Prefazione.

lagante dell'epoca. In una lettera ad un suo amico scrisse che ciò di cui il mondo aveva bisogno era un altro Scott piuttosto che di qualcuno come Balzac.

> We want incident, interest, action; to the devil with your philosophy.
> When we are well again, and have an easy mind, we shall peruse your important work; but what we want now is a drug [23].

Stevenson espose il suo credo estetico in numerosi saggi degli anni '80 e soprattutto in *A Gossip on Romance*. Qui egli sosteneva che il *romance* è un mezzo di evasione e costituisce per l'uomo adulto ciò che il gioco rappresenta per il bambino. Lo scrittore si ispira alla vita reale, ma egli seleziona e organizza gli elementi della narrazione in maniera tale che l'impressione ultima sul lettore sia quella di una soddisfacente illusione. In un tale tipo di romanzo.

> .... situation is animated with passion, passion clothed with situation. Neither exists for itself, but each inheres with the other.

Il personaggio, inoltre, deve essere subordinato all'azione, in maniera tale che l'intreccio si evidenzi in tutta la sua drammaticità e il lettore si abbandoni all'emozione creata dal vortice delle situazioni.

> And when the game so chimes with his fancy that he can join in it with all his heart, when it pleases him with every turn, when he loves to recall and dwells upon its recollection with entire delight, fiction is called romance [24].

Una posizione di primo piano nella polemica è occupata da Henley, il quale nella prefazione a *A Book of English Prose*, dice:

[23] Cit. in R. KIELY, *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure*, Cambridge, Harvard U.P., 1964, p. 41.

[24] R. L. STEVENSON, *op. cit.* in « Longman's Magazine », I (Nov. 1882), pp. 74, 77.

> ... since our anthology is for young as well for old, we have preferred before the prose of reflection and analysis the prose of adventure and romance — surely the best motives for sound and spirited English! [25]

Coerentemente con tali preferenze, alcuni dei romanzieri che godono di maggiore stima nel giudizio di Henley sono ad esempio Dumas che egli definisce

> ... a prodigy of force and industry, a miracle of cleverness and accomplishment and ease, a type of generous and abundant humanity, a great artist in many varieties of form, a prince of talkers and story-tellers, one of the Kings of the stage, a benefactor of his epoch, and his kind.

e Scott con

> ... his immense and vivid instinct of the picturesque, his inexhaustible humanity, his magnificent moral health, his abounding and infallible sense of the eternal realities of life [26].

Dumas e Scott erano entrambi elaboratori di messaggi eroici, ed era inevitabile che ricevessero il plauso degli attivisti di fine secolo. Stevenson in una lettera a Henley scrisse:

> Your Dumas I think exquisite; it might even have been stronglier said: the brave old godly pagan, I adore his big footprints on the earth [27].

Il meccanismo che porta al recupero del romanzo d'avventura trova nel rifiuto di una realtà complessa, contraddittoria, e nell'adozione invece di una realtà unidimensionale, armonica, nell'appiattimento del personag-

[25] HENLEY and WHIBLEY, eds, *A Book of English Prose, Character and Incident*, London, 1894, Preface p. V.

[26] *The Works of W. E. Henley*, London, 1908, Vol. IV, pp. 31, 205.

[27] In R. L. STEVENSON, *The Works*, New York, 1911-1912, Letters, Vol. XXV, p. 182. Cfr. J. H. BUCKLEY, *William Ernest Henley*, New York, Octagon Books, 1971, p. 163.

gio che cessa di essere elemento catalizzatore delle contraddizioni per diventare elemento funzionale e succube i cui istinti vitali semplificati al massimo, sono incanalati e controllati dalla logica strumentale dell'arte egemone, nella eccessiva enfasi data all'intreccio che permette nel groviglio delle situazioni di oggettivare le norme che governano l'etica da trasmettere, gli elementi che lo caratterizzano.

> Following distantly the medieval example, [romance] feels free to render reality in less volume and detail. It tends to prefer action to character, and action will be free in a romance than in a novel, encountering, as it were, less resistance from reality.... The romance can flourish without providing much intricacy of relation. The Characters, probably rather two-dimensional types, will not be complexily related to each other or to society or to the past. Human beings will on the whole be shown in ideal relation — that is, they will share emotions only after these have become abstract or symbolic.
> Character itself becomes, then, somewhat abstract and ideal, so much so in some romances that it seems to be merely a function of plot.
> The plot we may expect to be highly colored. Astonishing events may occur, and these are likely to have a symbolic or ideological, rather than a realistic plausibility. Being less committed to the immediate rendition of reality than a novel, the romance will more freely veer toward mythic, allegorical, and symbolistic forms [28].

Come viene puntualizzato da Richard Chase, nel *romance*, l'azione ha il sopravvento sul personaggio, in quanto è poco ostacolata dai limiti che la descrizione di una realtà obbiettiva imporrebbe; il personaggio a sua volta non ha tratti relazionali complessi né con gli altri personaggi, né con la società, né col passato, non ha cioè una dimensione storica. Questa schematicità a livello di azione e di caratterizzazione si presta quindi molto bene alla trasmissione di valori operativi nell'ambito delle esi-

[28] R. CHASE, *The American Novel and Its Tradition*, Garden City, Doubleday, 1957, p. 13.

genze dell'ordine costituito, sia attraverso simboli e allegorie facilmente decifrabili, che attraverso messaggi ideologici più o meno palesi.

Naturalmente nelle opere strutturalmente più complesse questi elementi tipici del *romance* vengono combinati con un realismo formale applicato sia all'intreccio che alla psicologia dei personaggi. In questo modo, fornendo parola, immagine e tono a sentimenti irrazionali, si alimenta e si soddisfa nei lettori un certo tipo di romanticismo deteriore, e allo stesso tempo facendo passare per verità assoluta — attraverso un minuto resoconto di dettagli realistici — ciò che in realtà è avventura romanzesca, si dà forma un messaggio meno ingenuamente palese ma più efficace.

Questi sono i caratteri costitutivi dei romanzi di Kipling, che ritroviamo a livello teorico e in maniera abbastanza semplicistica in K. Grahame.

> The real culprits are these defaulting writers, who, tainted by realism, besely shirk their duty, fall away from the high standard of former days, and endeavour to represent things as they possibly might have happened.

La condanna di un certo tipo di realismo, identificabile cioè col naturalismo, la presenza di espressioni come « duty » e « high standard of former days », rimandano a quella stessa concezione che è comune a Kipling, Henley ed altri, cioè la convinzione di essere stati investiti della missione di civilizzare e servire l'umanità. Ciò che dirà in seguito non è più, quindi, frutto di una immaginazione di evasione, ma preciso messaggio ideologico sotto forma di sogno esotico:

> Pacific seas are calling, the thunder of their rollers seems to thrill to him [sic] through the solid globe that interposes between. Savages are growing to dusky manhood solely that he may flesh his sword on them... [29]

[29] K. GRAHAME, *Long Odds*, « The Yellow Book », Vol. VI, pp. 80, 81.

L'ingenuità e la semplicità in cui il messaggio è posto sembrano documentare e rispecchiare una prevalenza del momento propagandistico su quello artistico che, nel periodo in questione — caratterizzato da forte mobilitazione —, si fa talmente marcato da giungere all'asservimento di certe forme di comunicazione, nel senso che diventano strumento di indottrinamento [30].

Le motivazioni profonde, infatti, di quello che voleva essere un discorso puramente culturale, una puntualizzazione su tecniche narrative diverse e sulla loro funzione nell'ambito sociale, non tardano a rivelarsi nel finale di *Long Odds* che ha l'enfasi e quell'aria marziale e romanzesca proprie della propaganda imperialistica:

> But from first to last fighting was the art we were always handiest at; and we are generally safe if we stick to it, whatever the foe, whatever the weapons — most of all, whatever the cause [31].

I miti espressi dalla letteratura di questo tipo, riflettono una dottrina etica brutale, eroica ed infantile. Infantile nel senso che le avventure romanzesche vissute dai personaggi sono espressioni del trionfo dell'irrazionalismo e dell'istintività contro la ragione. L'esaltazione dell'eroismo presenta infatti elementi che possono essere inter-

[30] Gli anni che vanno dal 1880 al 1900 vedono il parlamento, il governo e mezzi di comunicazione come ad esempio la stampa accettare, nonostante divergenze di opinione, qualsiasi ragione che possa essere volta ad incoraggiare la conquista coloniale. Niente viene risparmiato per guadagnare simpatia ed entusiasmo alla causa dell'imperialismo che viene ammantata di un'aria marziale e romanzesca.

« Within that period, imperialism seemed perfectly to fulfill both the conscious and the unconscious wishes of bourgeois culture. It was profitable and heroic, sacrificial and safe, brutal and religious, up to date and primitive, scientific and emotional. It gave the cash-minded tradesman and the sedentary middle-class poet a chance to feel like an adventurous aristocrat with just a touch of the caveman ». Cit. da H. N. FAIRCHILD, *Religious Trend in English Poetry*, New York, Columbia U.P., 1962, Vol. V, p. 111.

[31] K. GRAHAME, *op. cit.*, p. 86.

pretati come un desiderio di ritorno ad una infanzia idealizzata che, nel ricordo appare come un periodo dell'esistenza molto più eroico ed esaltante di quanto non sia stato in realtà.

Kenneth Grahame [32] ed Henry Harland esemplificano molto bene questa interpretazione del mito dell'infanzia presente nei loro scritti. In essi infatti la nostalgia scaturisce dall'immagine di se stessi come eroi di romanzi di avventure. La stessa nostalgia che troviamo in Kipling, Henley e Stevenson.

In una delle lettere di Stevenson troviamo l'immagine di una infanzia caratterizzata dalla forza ma anche dalla violenza:

> After all boyhood's aspirations and youth's immoral daydreams, you are condemned to sit down... and be a beastly Burgess till you die. Can it be? Is there not some escape, some furlough from the Moral Law, some holiday contrivable into a Better Land? Shall we never shed blood? This prospect is too grey...

La sua ambizione, egli continua

> ... was to be a pirate or the leader of a great horde of irregular cavalry, devastating whole valleys [33].

Ad Henley piace pensare che egli, Stevenson e Charles Baxter dividano

> Something of that gallant dream
> Which old Dumas — the generous, the humane
> The seven — and seventy-times to be forgiven! —
> Dreamed for a Blessing to the race,
> The immortal Musketeers [34].

Altrove egli dice che gli *Arabian Night's Entertainments* non solo alimentarono la sua immaginazione nell'infanzia, ma anche da adulto hanno il potere di ispirarlo e di

[32] K. Grahame pubblicò i suoi primi saggi sullo *Scots Observer* che portava come sottotitolo « An Imperial Review » e sul *National Observer*, entrambi diretti da W. E. Henley.

[33] R. L. Stevenson, *Letters*, ed. Sidney Colvin, New York, Charles Scribner's Sons, 1911, Vol. II, p. 205.

[34] W. E. Henley, *Poems*, New York, 1919, p. 45.

evocare in lui ricordi. È un tale tipo di ispirazione che probabilmente gli fa scrivere nei *Poems*:

> When I was a King in Babylon
> And you were a Christian Slave ... [35]

Il ricordo dell'infanzia è rappresentato da un carillon per Harland:

> When I was a child, it was the great world and the future into which my talisman carried me, dreaming desirous dreams; ...
> And oh, the people, the people by whom the World, and the Future were inhabitated, the cavalcading knights, the beautiful princesses! And their virtues, and their graces, and their talents! There were no ugly people, of course, no stupid people, no disagreable people; everybody was young and handsome, gallant, generous, and splendidly dressed. And everybody was astonishingly nice to me, and it never seemed to occur to anybody that I wasn't to have my own way in everything. And I had it. Love and wealth, glory and all manner of romance. I had them for the wishing.... To be sure, it was nothing more nor other than the day-dream of every child. But it happened that that little fragment of a phrase of music had a quite peculiar power to send me off dreaming it [36].

Kenneth Grahame fa lo stesso tipo di discorso. *Dies Irae* chiarisce tutto il processo che si è cercato fin qui di spiegare, e cioè il carattere e il significato del culto dell'infanzia inteso come esaltazione dell'irrazionalismo e dell'istintività contro la ragione, e la funzionalità di questo espediente ai fini della trasmissione del valore dell'azione contrapposto a quello dell'evasione o della rinuncia.

> Of all professions, the army seemed to lend itself the most thoroughly to the scheme. You enlisted, you followed the drum, you marched, fought and ported arms, under strange skies, through unrecorded years. At last, at long last, your opportunity would come, when the horrors of war were

[35] W. E. Henley, *In Hospital*, in *Poems*, New York, 1919, p. 164.

[36] H. Harland, *Tirala-Tirala*, « The Yellow Book », Vol. VI, pp. 75, 74.

flickering through the quiet country-side where you were cradled and bred, but where the memory of you had long been dim. Folk would run together, clamorous, palsied with fear; and among the terror-stricken groups would figure certain aunts. « What hope is left us? » they would ask themselves, « save the clemency of the General, the mysterious, invincible General, of whom men tell such romantic tales? » And the army would march in, and the guns would rattle... [37].

Il « soldato » diventa chiaramente un simbolo di vitalità, così come lo è per Kipling, e così come il « pirata » lo è per Stevenson, o un « re di Babilonia » per Henley. Tali simboli, la cui presenza nella letteratura del periodo va spiegata con l'atmosfera politica del periodo, son senz'altro una spinta romantica all'azione.

Kenneth Grahame se non ha il merito del grande artista, ha però quello dell'estrema semplicità, per cui i valori trasmessi emergono quasi senza che sia necessario un processo di decodificazione complesso.

Life had its jollities, then, life was action, contest, victory!... Bridges were made for narrow folk, for people with aims and vocations which compelled abandonment of many of life's highest pleasures [38].

La scelta dell'azione è fatta in chiave polemica contro l'altra tendenza culturale, disgregatrice dell'etica attiva del periodo, con la sua esaltazione dell'evasione e della meditazione, ed è perciò un importante riflesso in figure minori, quale è appunto Grahame, di quella tensione presente nell'atmosfera culturale degli anni 90.

Tanto per citare i casi coevi meno controversi di questa tensione, ricordiamo il disprezzo di Kipling per la vita contemplativa che troviamo nella sua esaltazione di *The Sons of Martha* contrapposti ai pigri « Sons of Mary »:

They do not preach that their God will rouse them a little before the nuts work loose.

[37] K. GRAHAME, *Dies Irae*, « The Yellow Book », Vol. VIII, p. 105.
[38] K. GRAHAME, *ibidem*, p. 110.

They do not teach that His Pity allows them to leave their job when they dam-well choose.
. . .
Not as a ladder from earth to Heaven, not as a witness to [any creed,
But simple service simply given to his own kind in their common need [39].

Nello stesso spirito Stevenson rimprovera i frati del monastero trappista di *Our Lady of the Snows*, accusandoli di essere « aloof, unhelpeful, and unkind ».

And ye, O brethren, what if God,
When from Heaven's top he spies abroad,
And sees on this tormented stage
The noble war of mankind rage:
What if his vivifying eye,
O monks, should pass your corner by?
. . . . . .
Aloof, unhelpeful, and unkind
The prisoners of the iron mind
Where nothing speaks except the bell
The unfraternal brothers dwell [40].

È importante notare e sottolineare, come ad un atteggiamento simile si accompagni spesso un profondo disprezzo per il proletariato. In Grahame ad esempio ad un atteggiamento di vitalistico attivismo cioè si accompagna un accentuato atteggiamento classista:

The present came back to me in a flash, and I nimbly took cover behind the tree, realising that the enemy was up and abroad, with ambuscades, alarms, and thrilling sallies. It was the gardener's boy, I knew well enough; a red proletariat, who hated me just because I was a gentleman. Hastily picking up a nice sticky clod in one hand, with the other I delicately projected my hand beyond the shelter of the tree-trunk. I had not fought with Redskins all these years for nothing [41].

[39] R. KIPLING, *The Sons of Martha*, in *Inclusive Verse*, New York, Doubleday, 1910, pp. 631-632.
[40] R. L. STEVENSON, *Our Lady of the Snows*, in *Complete Poems*, New York, Vailima Edition, Scribner's Sons, 1923, pp. 89-90.
[41] K. GRAHAME, *op. cit.*, p. 109.

I sogni eroici diventano realtà, lo scontro dell'immaginazione automaticamente si trasferisce nella realtà, imperialismo e classismo, « Redskins » e « proletariat » si fondono, illustrando in maniera significativa il valore di questo tipo di letteratura e la sua funzione negli anni 90.

Dall'analisi condotta sui campioni letterari ascrivibili alla voce dei *philistines* nello *Yellow Book*, risulta l'inequivocabile rifiuto dei due eccessi rappresentati dalla materialità del naturalismo da una parte, e dall'evasionismo decadente dall'altro, e il consenso e l'adesione accordati da questa voce a valori tradizionali o comunque funzionali all'ordine sociale vigente. Tale adesione non sempre trovava espressione formale coerente, e spesso generava inesattezze di giudizio [42], e difficoltà di collocarsi con chiarezza nell'ambito delle diverse tendenze osservabili nel mondo letterario inglese di fine Ottocento [43].

[42] Si ricordi l'articolo di G. S. Street, *An Appreciation of Ouida*, presente nel Vol. VI dello *Yellow Book*, in cui l'autore per condurre un tipo di critica conforme al realismo moralistico inaugurato da Henley, arriva a svisare quelle che sono le vere caratteristiche della narrativa di Ouida. E si tenga presente anche la particolare interpretazione di Tolstoi fatta da Henley, in base alla quale gli si perdona uno spiacevole misticismo grazie alle sue epiche descrizioni delle battaglie di Austerlitz e Borodino, e lo si accomuna a Dumas e Scott quale elaboratore di messaggi eroici. (Cfr. Henley, *Works*, London, 1908, Vol. IV, p. 205).

[43] Può forse servire da esempio l'entusiasmo con cui A. Symons (tralasciando differenze dottrinarie e ignorando tutte le barriere e le polemiche tra poesia decadente e anti-decadente), si esprime a proposito di *A Book of Verse* e *The Song of the Sword*. Nell'opinione di Symons, Henley aveva « brought into the traditional conventionalities of modern English verse the note of a new personality, the touch of a new method. The poetry of Impressionism can go no further, in one direction, than that series of rhymes and rhythms named *In Hospital* ». (*The Decadent Movement in Literature*, « Harper's New Monthly Magazine », LXXXVII, November 1893, pp. 858-867). Ma questo non dovrebbe stupire se riteniamo che alla base dell'arte decadente c'era solo una ricerca formale e superficiale, e quindi le implicazioni sciovinistiche e imperialistiche della poesia di Henley se non trovavano addirittura d'accordo i decadenti, nel migliore dei casi li lasciava indifferenti. È un dato di fatto

L'eterogeneità dello *Yellow Book*, perciò, se da una parte è spiegabile con la politica editoriale della Bodley Head (casa editrice dei primi due numeri) [44], e in particolare dei suoi direttori — il cui ruolo nella genesi del periodico abbiamo già visto —, dall'altra un ruolo non trascurabile, nel determinare il miscuglio di tendenze presente, dovette essere giocato dalla mancanza di orientamenti precisi nel mondo letterario inglese dell'ultimo decennio dell'ottocento.

La reazione al « vangelo dell'attivismo » — che trovava oggettivazione formale nel campo letterario attraverso espedienti che abbiamo visto essere disparati — è notoriamente rappresentata dall'inversione di quei valori in un moda filosofica che accentua la vita contemplativa ed esalta un esasperato individualismo che nella realtà data assume un atteggiamento rinunciatario. Il regno della libertà è trovato nell'essere interiore e viene quindi sublimato se non reso irreale e la forma estetica attraverso cui tale ricerca si attua è caratterizzata dal distacco del-

comunque, che nella proliferazione di attacchi contro la società industriale e la mediocrità borghese, manca qualsiasi condanna della politica imperialista inglese.

[44] I primi due volumi dello *Yellow Book* furono editi dalla Bodley Head Ltd. prima che questa si sciogliesse nel 1894. Sebbene la Bodley Head fosse il luogo d'incontro dei poeti e degli artisti fin-de-siècle, la casa editrice non ebbe mai l'intenzione di sposare una particolare causa artistica, né di promuovere l'estetismo dei decadenti del periodo. Degli editori, Mathews, aveva poca simpatia per i decadenti e la loro arte, e quanto a Lane, nonostante questi fosse propenso a pubblicare letteratura che potesse scandalizzare, in effetti era come Mathews di gusti ordinari e tradizionali. È difficile immaginare un Lane che preferiva i sonetti di Watson, essere mosso da interessi estetici verso l'arte di Wilde o Symons; pure da abile editore seppe conciliare i gusti personali con quelli di un pubblico eterogeneo e con quella che era la moda letteraria del momento. È vero che la Bodley Head costituiva un rifugio per coloro che apprezzavano la bellezza ed erano disgustati dal materialismo borghese, ma è altresì vero che costoro erano di convinzioni estetiche così diverse che l'abilità della Bodley Head fu proprio nel saper raccogliere e proporre espressioni artistiche così disparate. (Cfr. J. G. Nelson, *The Early Nineties, A View From the Bodley Head*, Cambridge, Harvard U.P., 1971, pp. 150-151).

l'arte dalla realtà. L'artista si rifugia in un mondo estetico autosufficiente nel quale sfugge al razionalismo strumentale che domina l'etica del periodo, ma nel quale, soprattutto non c'è posto per i problemi sollevati dalla democrazia di massa.

In Inghilterra l'iniziatore di tale filosofia fu W. Pater. Tutta la sua opera illustra l'opposizione di base che egli descrisse in termini filosofici in *Plato and Platonism*: l'opposizione cioè tra « flux » e « stasis », tra « motion » e « rest » [45]. *Marius the Epicurean* tratta ampiamente del problema della realtà estetica, ma la trattazione classica della filosofia dell'« inattivismo » è costituita dal saggio su Wordsworth. Qui egli dice che l'uomo dovrebbe aspirare ad una « impassioned contemplation »; come Wordsworth egli dovrebbe considerare la contemplazione come « the end-in-itself, the perfect end », capire che « the end of life is not action but contemplation - being as distinct from doing » e che tale fine è « the principle of all higher morality » [46].

La suprema importanza da parte del soggetto individuale, dell'essere interiore, di trovare se stesso aldilà

[45] In *Plato and Platonism* (1893), « motion » è identificato col dinamismo e con quei sistemi di pensiero in costante evoluzione come le ideologie di Eraclito ed Epicuro e l'Ellenismo; « rest » invece è identificato con l'aspirazione alla quiete spirituale e con quei sistemi come lo Stoicismo, il « contemptus mundi » medievale, la Cristianità, il freddo trascendentalismo di pensatori come Spinoza e Coleridge, che tendono verso l'unità divina. La fusione di questi due estremi, Pater la vide realizzata in Giordano Bruno — nel quale si equilibrava l'ellenismo col cristianesimo —, e nei primi santi cristiani — nei quali veniva a fondersi l'elemento ebraico con quello pagano —; negli *Imaginary Portraits* (1887) invece, i personaggi trattati accentuano l'impossibilità di raggiungere un equilibrio tra « motion » e « rest » in circostanze storiche sfavorevoli.

[46] W. PATER, « Wordsworth » in *Appreciations*, London, 1910, pp. 60-62. Il saggio era apparso per la prima volta nell'aprile 1874 sulla *Fortnightly Review*, per poi far parte di *Appreciations* pubblicato nel 1889.

della realtà esterna, costituisce il messaggio della « Conclusion » di *Renaissance*:

> At first sight experience seems to bury us under a flood of external objects, pressing upon us with a sharp and importunate reality, calling us out of ourselves in a thousand forms of action. But when reflexion begins to play upon those objects they are dissipated like some trick of magic; each object is loosed into a group of impressions — colour, odour, texture — in the mind of the observer. And if we continue, to dwell in thought on this world, not of objects in the solidity with which language invests them, but of impressions, unstable, flickering, inconsistent, which burn and are extinguished with our consciousness of them, it contracts still further: the whole scope of observation is dwarfed into the narrow chamber of the individual mind. Experience, already reduced to a group of impressions, is ringed round for each one of us by that thick wall of personality through which no real voice has ever pierced on its way to us, or from us to that which we can only conjecture to be without. Everyone of these impressions is the impression of the individual in his isolation, each mind keeping as a solitary prisoner its own dream of a world [47].

La polemica e la ribellione contro una realtà che annulla e distrugge l'essere interiore nel momento in cui cerca di assoggettarlo alle norme che la governano («calling us out of ourselves in a thousand forms of action»), l'esaltazione della contemplazione e della riflessione rispetto all'azione e di una realtà immaginaria rispetto alla realtà stessa, la particolare interpretazione e funzione dell'esperienza, sono tutte componenti che ritroviamo nelle concezioni decadenti e a volte in maniera quasi parafrasata nello *Yellow Book*.

> We feel it possible to be our best, but the harmony of our souls is broken by the discords of life, which demand loudly, and give no care to the hesitating depths of thought that stand always upon the treshhold [48].

[47] W. PATER, *The Renaissance*, London, New English Library, 1959, pp. 156-157.

[48] R. V. RISLEY, *Forgetfulness*, in « The Yellow Book », Vol. XIII, p. 265.

Quello che Risley cerca, secondo gli insegnamenti di Pater, è uno « stato mentale », una « armonia interiore » che una realtà disarmonica impedisce di raggiungere. Ma dopo una prima condanna della realtà esterna, l'analisi non è rivolta ad individuare le cause di una tale realtà; i processi cerebrali sostituiscono la descrizione realistica, come un campo di indagine più interessante:

> Are you so spiritual that you feel the pain of the world's look? Does it see more than the reflection of itself? The world is a great dreamer though it credits only its exceptions with its dreams.
> Facts and reasons we acquire and leave off again, their use dead. Experience is impersonal, only our applications of it become any kin to us [49].

Come questa citazione testimonia l'esteta estraniato dal mondo valuta l'esperienza in proporzione al grado di soddisfazione del suo senso del bello; ciò significa che egli non seleziona le cose in base a un sistema di categorie morali o di principi utilitaristici e questo non fa che accentuare il divario con il filisteo e la società vittoriana, che sono da un lato puritani, dall'altro utilitaristici.

Nell'età elisabettiana l'amante del bello e l'uomo d'azione erano spesso la stessa persona; nell'età vittoriana l'amante del bello si sente un alienato che deve volgere le spalle al mondo dell'azione se vuole soddisfare la sua vera natura.

Il contrasto fra realtà interiore e realtà esterna, fra uno stato di contemplazione e l'azione, non è semplicemente un dualismo di natura psicologica in cui si dibattono gli esteti degli anni 90, ma è un dilemma che investe il problema più ampio della funzione dell'artista nella società, un dilemma cioè che comporta scelte precise. Quanto questo problema fosse sentito all'epoca, e quale fosse l'atteggiamento dell'ideologia ufficiale nei confronti dell'arte definita all'epoca « escapist », è esemplificato da

[49] *Ibidem*, p. 259.

un saggio in forma dialogale di Walter Raleigh [50] in cui i due interlocutori il « poeta » e lo « storico », stanno già a rappresentare il diverso modo di interpretare la realtà e il diverso modo di porsi di fronte ad essa.

> *Historian*.... « Emotion recollected in tranquillity » — if that be poetry, history is action seen from a distance, in fair perspective, by a cool and unmoved observer.
> . . .
> *Poet*... I suppose it is « progress » you are looking for. Progress is economic, mechanical, a matter of bells and buttons and hooks, of methods of election and painless executions; it has nothing to do with the eternal subject-matter of the artist, and you, if you are not an artist, are nothing.
> . . .
> *Hist*... You ought to have been a teacher of heraldry to decayed noblemen's sons in a mediaeval university. I do not want to startle you when I say that the Renaissance came four hundred years ago and brought in the reign of positive knowledge. Since that time the very artists have given up symbolism except as a game.... In your anxiety to avoid the clearness of the perfect you would plunge back into a morass of superstition and mysticism;... [51].

I decadenti non rifiutano solamente il positivismo borghese, ma anche un impegno di denuncia sociale; come

[50] W. Raleigh era uno storico e un critico molto noto, oltre che professore all'università di Oxford. « He was more interested in men than in theories » si legge nella National Biography, ma le sue preferenze in fatto di arte non andavano certo all'evasionismo decadente. Una conferenza tenuta in occasione della morte di R. L. Stevenson è abbastanza esemplificativa della sua posizione: « His attitude towards the surprising and momentous gifts of life was one prolonged passion of praise and joy. There is none of his books that reads like the meditations of an invalid. He has the readiest sympathy for all exhibitions of impulsive energy; his heart goes out to a sailor, and leaps into ecstasy over a generous adventurer or buccaneer.... So strong was Stevenson's admiration for heroic graces like these that.... This man should have been honoured with the pomp and colour and music of a soldier's funeral. » (W. Raleigh, *R. L. Stevenson*, London, Arnold & Co., 1927, pp. 22-29).

[51] W. Raleigh, *Poet and Historian*, « The Yellow Book », Vol. VIII, pp. 352, 353, 364.

principio base della loro arte essi pongono l'immaginazione e ciò porta a un'arte in cui mancano la nozione del tempo e la dimensione storica.

Scrive Eugene Benson nel suo articolo dedicato a Gabriele D'Annunzio e in particolare a *Le Vergini delle Rocce*:

> There is an air of high breeding, of melancholy, of reserve, as in Poe's *Ligeia*, as in his *Fall of the House of Usher*; there is the sense of latent passion, of malady, of mysterious destiny; but the reader is kept this side of the dangerous edge of circumstance; reflection takes the place of action. One follows their personal life at intervals not only to be led by curiosity to know their fortunes, but to get the most brilliant expression of a beautiful mind [52].

La rivendicazione della vita contemplativa fatta da Pater, è ribadita da Wilde il quale considera l'arte una « inward operation » talmente separata dalla realtà esterna che diviene la forma perfetta di « non azione ». Secondo Wilde il vero artista è colui che cerca di sfuggire alla realtà per vivere nel sogno rappresentato dall'arte. Egli rivolge la sua sensibilità all'arte e vive solo nello spirito dell'arte rifuggendo dall'azione e riconoscendo come Pater che niente è reale se non la soggettiva percezione del vero [53]. La vita egli afferma « makes us pay too high a price for its wares », e di conseguenza la salvezza è costituita dall'arte, « because art does not hurt us » [54]. Teorizzando il culto della « non-azione », Wilde elaborò una dottrina estetica paradossale in cui il critico assume un'importanza preminente rispetto all'artista. « It is exactly because a man cannot do a thing that he is the proper judge of it » dice in *The Critic as Artist*. Secondo Wilde il vero artista è colui che non pro-

[52] E. BENSON, *Gabriele d'Annunzio*, « The Yellow Book », Vol. XI, p. 288.
[53] O. WILDE, *The Critic as Artist*.
[54] O. WILDE, *The Critic as Artist, Complete Works*, London, Collins, 1969, p. 1038.

duce niente, ma semplicemente colui che sente: ma la vita di « non azione » non è facile, poiché « it is more difficult to talk about a thing than to do it, and... to do nothing at all is the most difficult thing in the world, the most difficult and the most intellectual » [55].

Nella II parte di *The Critic as Artist*, Wilde fa della « non azione » una nuova etica e una nuova religione con le quali intende trascendere i valori utilitaristici imposti dalla società vittoriana.

> Society, which is the beginning and basis of morals, exists simply for the concentration of human energy, and in order to ensure its own continuance and healthy stability it demands, and no doubt rightly demands, of each of its citizen that he should contribute some form of productive labour... The beautiful sterile emotions that art excites in us are hateful in its eyes... But some one should teach them that while, in the opinion of society, Contemplation is the gravest sin of which any citizen can be guilty, in the opinion of the highest culture it is the proper occupation of man.... Yes Ernest: the contemplative life, the life that has for its aim not *doing* but *being*.... We might make ourselves spiritual by detaching ourselves from action, and become perfect by the rejection of energy [56].

L'accusa di Le Gallienne contro l'eccessiva enfasi posta dalla società sui valori pratici è simile a quella di Wilde:

> What a masterful, alien life it all seemed to me. No single personality could hope to stand alone amid all that stress of ponderous, bullying forces. Only public companies and such great impersonalities could hope to hold their own, to swim in such a whirlpool....
> What, then, of these great human engine houses! Will the engines always consent to rise and fall, night and day, like that? or will there some day be a mighty convulsion, and this blind Samson of labour pull down the whole engine-house upon his oppressors. Who knows? These are questions

[55] *Ibidem*, pp. 1026, 1039.
[56] *Ibidem*, pp. 1039, 1041, 1042.

for great politicians and thinkers to decide, not for a poet, who is too much terrified by these forces to be able calmly to estimate and prophecy concerning them [57].

Alla base di questo atteggiamento c'è il rifiuto di quel culto compiaciuto del progresso materiale, la denuncia del meccanismo della società industriale e del suo potere alienante e la rivendicazione per l'artista della perduta possibilità di ergersi come genio solitario nel mare di mediocrità creato dal materialismo borghese.

Le dottrine marxiste — che nel periodo ebbero ampia diffusione — presentandosi in antagonismo alla filosofia utilitaristica della società vittoriana — dei cui ideali e valori mostravano la falsa coscienza in maniera convincente —, avrebbero potuto offrire un'arma adatta a combattere l'ideologia dominante, ma evidentemente l'atteggiamento *anti-philistines* dei decadenti significava anche rifiuto delle idee di democrazia e di socialismo, concetti fatti per la massa intollerante del « genio » e della « distinzione ». Essi infatti non si curano della società contemporanea e delle sue lotte, preferiscono tenersi lontani dalla folla e ritirarsi nella loro « torre d'avorio », da dove non guardano giù se non per mostrare il loro disprezzo per ciò che è comune.

Tobacco Clouds di Lionel Johnson è un saggio che riassume perfettamente la sensibilità decadente:

So I escape the tribulations of doubt, those gloomy tribulations: and I live in the strength of dreams, which never doubt... to you, the change of Ministries, and the accomplishments of conquests, bring their wealth of emotion: to me, who am apart from the louder concerns of life, the flowering of the limes, and the warm autumn rains, bring their pensive beauty and a store of memory....
For myself, my limited and dreamy self, I eschew these upright business; upright memories and meditations please me more and to live with as little action as may be. Action:

[57] R. Le Gellienne, *A Poet in the City*, « The Yellow Book », Vol. VIII, pp. 208, 209.

why do they talk of action? Match me, for pure activity, one evening of my dreams, when life and death fill my mind with their messengers and the days of old come back to me... [58].

In Johnson questo atteggiamento non era solo una posa letteraria, cercò infatti di sfuggire all'attività febbrile del periodo vivendo segregato nella sua camera, immerso nella lettura e nei suoi sogni di epoche del passato più accoglienti come l'Atene di Platone [59], la civiltà e la chiesa del Medioevo, il regno di Carlo I [60]. Timoroso del mondo ma anche della propria debolezza, Johnson si creava immagini di ordine negli eroi del passato che, nel vortice di una società caotica, stavano a rappresentare un punto di riferimento statico e sicuro.

Il disprezzo per la dilagante democrazia, è un sentimento diffuso fra i decadenti, e viene espresso sia con una produzione artistica di carattere élitistico, lontana cioé per ideali e sentimenti dal popolo, sia con esplicite affermazioni. Niente può meglio illustrare il carattere élitistico di tanta letteratura degli anni 90, di un saggio della scrittrice George Egerton sul processo mentale che la porta alla conquista dell'arte:

[58] L. Johnson, *Tobacco Clouds*, « The Yellow Book », Vol. III, pp. 145, 151.

[59] *Plato in London*, una poesia di L. Johnson, ad. es. esprime il senso di ordine inerente all'universo in contraddizione col rumore e il clamore del mondo: Hear London's voice upon the night / Thou hast held converse with things rare: / Look now upon another sight! / The calm stars, in their living skies: / And then, these surgin cries, / This restless glare! (cit. in G. J. Nelson, *op. cit.*, p. 180).

[60] Carlo I era considerato il protettore dell'Anglo-Cattolicesimo, un martire ed un santo dagli esteti simpatizzanti per la chiesa di Roma; in *By the Statue of King Charles at Charing Cross*, Carlo I è per Johnson colui che fu travolto da una vita di azione contro la sua volontà, il difensore perciò di tutti quei moderni per i quali il temperamento artistico è un tormento in un mondo fatto per l'azione, il vero simbolo della tragedia di coloro che per la causa dell'arte e della bellezza sono martiriati dal mondo.

> I was conscious, too of a peculiar dual action of brain and senses, for, though keenly alive to every unimportant detail of the life about me, I was yet able to follow a process by which delicate inner threads were being spun into a fanciful web that had nothing to do with my outer self [61].

Ma il momento di estasi che permette alla Egerton di astrarsi dal caos cittadino mediante l'arte, è compromesso da una realtà che infastidisce:

> She had trampled a rare little mind-being unto death, destroyed a precious literary gem. Aye, one that, for aught I know, might have worked a revolution in modern thought; added a new human document to the archives of man; been the keystone to phsychic investigations; solved problems that lurked in the dephts of our natures and tentalise us with elusive gleams of truths; heralded in, perchance, the new era; when such simple problems as Home Rule, Bimetallism, or the Woman Question will be mere themes for school-board composition — who can tell? [62].

Non solo una preziosa gemma letteraria è andata perduta, ma anche un momento di estasi, uno stato mentale in cui problemi reali e questioni sociali non esercitavano più la loro tirannia [63].

È chiaro che questi artisti perdono la giusta proporzione delle cose imprigionandosi in una angusta esperienza soggettiva, esclusiva e peculiare, in cui l'arte non è più parte della vita reale ma qualcosa di eccezionale (quasi alla stregua dei narcotici), priva di diretta relazione e associazione con gli uomini e la loro sorte.

Il disdegno riscontrabile nella letteratura decadente dello *Yellow Book* — che è solamente un riflesso in artisti mediocri di un atteggiamento diffuso in figure di pri-

[61] G. Egerton, *A Lost Masterpiece*, « The Yellow Book », Vol. I, p. 190.

[62] *Ibidem*, p. 196.

[63] Si ricordi il Pater di *The Renaissance*: While all melts under our feet, we may well grasp at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment... (p. 158 dell'ediz. cit.).

mo piano e ad un livello ancora più reazionario — è sintomo dell'importanza assunta dalla problematica sociale nel periodo; un periodo che vede la crescita delle masse [64] di fronte alla borghesia che perde il suo ruolo storico progressivistico ed entra in una fase di stagnazione, e rispetto all'aristocrazia che è letteralmente schiacciata e tende ad organizzarsi in circoli chiusi. Ed è da una posizione aristocratica che gli esteti fanno sentire la loro voce inefficace e sterile, le loro esercitazioni su sentimenti immaginari e processi cerebrali assurdi, concepibili soltanto da una mente aristocratica staccata dalla realtà, e in rivolta irrazionale contro di essa.

L'arte per l'arte è la torre d'avorio che permette agli artisti di allontanarsi dalla vita pratica, l'unico sistema per proiettare nelle loro opere l'ideologia di se stessi; una ideologia che divenuta la loro poetica è costituita

[64] Il fenomeno si era andato affermando attraverso tappe significative. Potremmo stabilire come data di partenza il 1864 che vede la fondazione dell'Associazione Internazionale dei Lavoratori. Le questioni parlamentari, e in particolare la riduzione del minimo di proprietà per poter votare, provocano una sempre crescente presa di coscienza da parte del popolo, se è vero che nel 1866 nelle città industriali si hanno enormi dimostrazioni di piazza, di cui Trafalgar Square e Hyde Park sono teatro. Nel 1868 si ha il Trade Union Congress, e nel 1870 lo sciopero degli edili per la riduzione delle ore lavorative e l'aumento dei salari. Nel 1872 col Ballot Act il voto diventa segreto; potendo votare liberamente e senza paura di ricatti da parte dei padroni, i lavoratori sono agevolati verso una presa di coscienza obbiettiva e verso una possibile coalizione. Gli anni 80 infatti vedono la nascita di associazioni politiche che, sebbene di carattere riformista, sono suscettibili di raccogliere la adesione delle masse: la Social Democratic Federation del 1881, la Socialist League del 1885, la Fabian Society del 1884. Nel 1884 il III Reform Bill estende il diritto di voto agli operai, minatori, e contadini dei distretti rurali. Nel 1886-87 per la prima volta si verificano movimenti organizzati di disoccupati della East London; nel 1888 si ha la coalizione di 200.000 operai che non erano mai stati organizzati e si riteneva fossero inorganizzabili. Il 1889 vede lo sciopero dei portuali di Londra, e la fondazione della II Internazionale a Parigi che svolge opera di coordinamento tra i movimenti socialisti dei vari paesi. Nel 1893 una assemblea di gruppi operai e socialisti forma l'Indipendent Labour Party.

sempre da un unico elemento, il narcisismo, il culto della propria persona nella solitudine.

> Egotism is a wageless labourer who begins our greatest work for us, and when our completions justify his grand beginings we are as great as he whom we slighted is. A great man always has great egotism [65].

In Inghilterra gli artisti che rappresentavano l'estetismo degli anni 90 erano o di estrazione religiosa cattolica come Francis Thompson, oppure erano convertiti alla chiesa di Roma come Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, Lionel Johnson e Ernest Dowson; ma se non c'era il cattolicesimo ad esercitare il suo fascino, c'era sempre qualche altra forma di misticismo ad attrarre i decadenti, come ad esempio i movimenti teosofici.

La chiesa anglo-cattolica, fin dai tempi di J. H. Newman, era un mondo che per credo e per circostanze si poneva lontano dal corso caotico della società competitiva, ed essa perciò esercitava molto fascino su coloro i quali cercavano di sfuggire al prosaico materialismo e alla « volgarità » tipici dell'Inghilterra protestante vittoriana. Il carattere esclusivo della chiesa di Roma, la sua bellezza di rituale, l'aria di medievalismo mistico, la sua tradizione immutata, perfino il suo dogmatismo costituivano, per i decadenti disgustati da una società ostile alla bellezza e alla visione del mondo dell'esteta, un rifugio sereno [66] (anche se non propriamente sobrio) e una istituzione nella quale identificarsi, ora che avevano perduto il ruolo di

[65] R. V. Risley, *op. cit.*, p. 267.

[66] G. Hicks, in *Figures in Transition*, New York, Macmillan, 1939, p. 258, stabilendo i punti di contatto fra il disprezzo della chiesa cattolica e quello dei decadenti per la società contemporanea scrive: « For especially in England, where its position was always difficult, the church stood apart from the progress of capitalism. Not only was it the one organization that could look back to a pre-capitalist past; not only did it set its values against the values of a competitive world; it was relatively unpolluted by the vulgarity that had overcome the representative churches of the British middle class ».

elaboratori di una ideologia organica e si trovavano perciò nell'impossibilità di proiettare nella loro arte un sistema di valori in autentica opposizione a quelli dell'arte egemone.

I personaggi di *Apple Blossom in Brittany* di Dowson, nonché la trama e i temi (polemica contro la società, ostilità verso i movimenti sociali e la democrazia in genere, la predilezione della purezza e dell'amore non confessato, della pace e l'isolamento e della rinuncia), sono esemplificativi della condizione della condizione dell'artista degli anni 90 e della sua scelta mistica nella religione.

> His heart was in that age (nel 600), and from much lingering over it, he had come to view modern life with a curious detachment, a sense of remote hostility: Democracy, the Salvation Army, the novels of M. Zola — he disliked them all impartially. A Catholic by long inheritance he held his religion for something more than an heirloom; he exhaled it, like an intimate quality; his mind being essentially of that kind to which a mystical view of things comes easiest [67].

Il disinteresse per tutto quello che riguarda la realtà e i problemi sociali lo porta alla preferenza della solitudine, della « non azione » e quindi il « convento » diventa nella tematica decadente un simbolo più o meno costante di un atteggiamento egoistico e rinunciatario verso il mondo [68].

> Their eyes alike sought instinctively the Convent of the Ursulines, white and sequestred in the valley — a visible symbol of security, of peace, perhaps of happiness...

[67] E. Dowson, *op. cit.*, « The Yellow Book », Vol. III, p. 103.

[68] La tematica di questa storia non è un fatto isolato nella produzione di Dowson. Niente è più emblematico del titolo di una poesia *Beata Solitudo*: The world forsaken / And out of mind / Honour and Labour (vv. 16-18, *Poems* a cura di Longaker, Philadelphia, U.P., 1959). Lo stesso desiderio di solitudine e di astrazione ricorre in inni laudativi alla vita di convento, considerata « calm, sad, serene, secure » (*Nuns of the Perpetual Adoration*, v. I). Dowson finisce col cantare perfino la pazzia (*To one in Bedlam*), perché stato ideale che permette la completa estraneazione fisica e psichica, e lascia vivere secondo una propria logica soggettiva non condivisa da altri.

> He had renounced, but he had triumphed; for it seemed to him that his renunciation would be an aegis to him always against the sordid facts of life, a protest against the vulgarity of instinct, the tyranny of institutions [69].

Altrettanto interessante è *The Gospel of Content* di F. Greenwood; storia della conversione, durante un soggiorno in prigione, di un rivoluzionario russo a un tipo di fede cristiana e quindi a un nuovo modo di concepire l'esistenza. Era stato un uomo « who had a greater number of positive ideas... with intrepidity and skill in expounding or defending them » [70] ed era uscito invece dalla prigione con una predilizione per la solitudine e per la vita contemplativa. Ed ecco il commento dell'autore:

> .... it is the wrong men who go to goal. The rogues and thieves should give place to honest men — honest reflective men. Every advantage of that conclusive solitude is lost on blackguard persons and is mostly turned to harm... Waste it not, and you will have accomodation for wise men to learn the monk's lesson... [71].

A tutti gli esteti comunque è comune il timore di essere stati indeboliti se non distrutti dalle pressioni della società industriale e dal diffondersi della democrazia, ed è questo timore che li spinge nello stesso momento in cui invocano la libertà e si separano dal mondo considerato prosaico, a farsi ammettere proprio in una delle istituzioni più dogmatiche, esclusive e conservatrici, quale è la chiesa [72].

Il fascino esercitato dal dogmatismo religioso sugli

[69] E. Dowson, *op. cit.*, pp. 107, 109.

[70] F. Greenwood, *op. cit.*, « The Yellow Book », Vol. II, p. 16.

[71] *Ibidem*, p. 20.

[72] Dice a questo proposito Fairchild in *Religious Trends in English Poetry*, p. 166 dell'ediz. cit.: « The rock of Peter, however is not an inert object but a dynamic concentration of mighty forces. An aesthete might turn to it, somewhat as Henley and Kipling turned to imperialism, as a means of tranforming a sense of weakness into a sense of power, of enjoying vicarious self-assertion at the cost of merely self-surrender ».

esteti è testimoniato da una raccolta di saggi di L. Johnson, tutti impostati secondo una interpretazione dell'arte che trova nella fede il proprio punto di riferimento statico e indiscusso:

> The first necessity of the « divine » poet is that he should be able to say *Scio cui credidi*, and not betake himself to interrogations of the infinite. Tennyson's « In Memorian », Browning's « Christmas Eve » and « Easter Day », are finely speculative, but neither mystical nor devotional; sacred poetry is the child of theology, the flower in art of a creed. The creed may be Catholic in Southwell, Crashaw, Newman, Patmore, Mr. de Vere, Mr. Francis Thompson; Anglican in Vaughan, Herbert, Donne, Hawker, Miss Rossetti; Puritan in Milton and Marvell: but behind, beneath, beyond the poetry must be felt the definiteness of faith which is sure of itself, and which wonders, indeed, perhaps questions, but never doubts. A cosmopolitan cannot write patriotic poetry; no more can true sacred petry proceed from uncertainty about sacred things. Given God and man, with certain dogmatic facts and truths, then the poet can translate into terms of breathing beauty his personal vision of a universal reality, whether it be with tears or raptures [73].

Il decadentismo, dunque, con la preferenza della contemplazione, del misticismo e dell'irrazionale in genere, porta alle estreme conseguenze lo spirito anti-illuministico di tanta parte del romanticismo. Se nella fenomenologia letteraria del periodo sono emersi numerosi elementi polemici anti-borghesi, sono stati di solito elementi che riportano alla nostalgia di uno stato pre-liberalesimo, pre-industrialesimo e pre-democrazia di massa, al gusto per il passato e per le istituzioni che lo stanno a rappresentare. È ovvio allora che per gli esteti è impossibile identificarsi sia con la borghesia che con il proletariato. L'aristocrazia invece e la chiesa con la loro condizione di isolamento, costituiscono il naturale rifugio per i decadenti che rimpiangono il passato, hanno disgusto per il presente e sono pronti ad accettare i canoni formali della tradizione,

[73] L. Johnson, *Post Liminium: Essays and Critical Papers*, London, Mathews, 1921, p. 112.

anche se la loro tematica a livello superficiale è a volte dissacrante e demistificatoria.

La natura conservatrice del loro messaggio è data dalla qualità dei valori trasmessi che, abbiamo visto essere la contemplazione, l'isolamento e non ultimo la rassegnazione.

R. V. Risley conclude il suo saggio sulla ricerca di una identità interiore contro le disarmonie della realtà, con un tono da sermone:

> Surely men whose sharp perception has never been corroded with the rust of reverence see too finely to be ever quite content. And contentment is what we strive for by many strange, sad paths, trod by the tired feet of former men... And to be content is the result alone of that which we never practise nor give care to — our own nature [74].

La conclusione di *The Gospel of Content* di Greenwood merita particolare attenzione, poiché qui ci sposta dalla terminologia pseudo-filosofica di provenienza Pateriana di un Risley ad esempio [75], e i valori di meditazione, rinuncia e rassegnazione assumono un significato concreto poiché il personaggio nel quale sono oggettivati, diventa il portavoce non solo di un modo di essere soggettivo, ma di una concezione sociale particolare. La storia di Mr. Vernet indica il passaggio da una consapevolezza politica a una scelta religiosa, ma la fede non significa solamente l'adozione di un credo mistico, ma anche l'adozione di un particolare modo di concepire le istituzioni e i rapporti fra gli uomini. Mr. Vernet sostituisce i suoi propositi di

[74] R. V. Risley, *op. cit.*, p. 261.

[75] È sorprendente notare quanta influenza abbia avuto Pater sugli esteti degli anni 90. Le parole di Risley sembrano quasi parafrasare il saggio su Wordsworth dove si legge: There was in Wordsworth's own character, as we have seen, a certain natural contentment, a sort of inborn religious placidity, seldom found united with a sensibility so mobile as his, which was favourable to the quiet, habitual observation of inanimate or imperfectly animate existence. (in Uncollected Essays, Portland, Mosher, 1969, p. 71).

abbattere le istituzioni non solo con un ideale di evoluzione spirituale e di fratellanza universale, ma con la predicazione di un « Gospel of Content »; la predicazione cioè di principi che senza abbattere le strutture sociali diano alle classi agiate « an education in simplicity, dignity, happiness » e permettano ai diseredati « an honourable poverty, clear of squalor », cosa che « any man should be able to endure with a tranquil mind » [76].

Certo è azzardato supporre che l'arte decadente avesse degli intenti quali quello di insegnare la rassegnazione in un sistema che conservi intatte le sue istituzioni, ma è quanto meno lecito stupirsi della storia narrata da Greenwood e additare nella sua parabola, i possibili pericolosi sviluppi dell'atteggiamento decadente, le possibili implicazioni politiche di una moda filosofica e ascetica.

Nella prima parte di questo articolo abbiamo visto come l'artista asservito alla società in cui vive, fosse implicato in polemiche sull'arte volte a combattere ogni forma di naturalismo e ogni forma d'arte che facesse risaltare le contraddizioni del sistema. Il razionalismo pragmatico borghese infatti tendeva a raggiungere nell'arte un'immagine del mondo equilibrata, armonica, tranquilla, che conciliasse i diseredati con la società da una parte, o che all'occasione, come negli anni 80-90, si trasformasse in strumento di propaganda per l'ideologia borghese, per i suoi principi economici e sociali e per la sua politica imperialista. L'arte egemone perciò combatteva sia il naturalismo sia il decadentismo che, professando ideali ascetici negatori del mondo, non si faceva portavoce anzi, disintegrava i valori portanti dell'epoca. La polemica si focalizzava non solo sul concetto di arte, ma anche sulle tecniche letterarie connesse.

Lo *Yellow Book* registra il riaccendersi della polemica tardo-seicentesca - primo settecentesca tra *romance* e *novel*, e abbiamo già visto le implicazioni di carattere conte-

[76] F. Greenwood, *op. cit.*, p. 32.

nutistico, ideologico e formale della rivalutazione del *romance* in questo periodo da parte dell'arte egemone.

L'opposizione degli esteti degli anni 90 è decisa, e relega il romanzo d'avventura alla sua funzione di strumento della cultura egemone:

> The old stirring romance of adventure, with every page appealing to the dramatic sense, or at least to our love of action, which enthrals the average reader, seems but made for busy men and for coarse brains. The imaginative art of the new romance has nothing in common with it; the poetic and artistic expression of the new romance really exacts a more cultivated mind, or at least one upon which all the refinements of thought and expression are not lost, but give to it a distinct pleasure [77].

Questa come ogni opposizione all'arte egemone da parte dei decadenti, costituisce un attacco dall'alto, ogni espressione più o meno polemica e sprezzante verso la borghesia tradisce lo snobismo che le accompagna. H. Crackanthorpe definisce il borghese il guardiano della mediocrità:

> ... It is confidently asserted that he comes from Putney, or from Sheffied, and that, when he is not busy abolishing the art of English literature, he is employed in safeguarding the interests of the grocery or tallow-chandler's trade.... He is the guardian of our mediocrity.... A plain moral lesson is all that he asks... To him morality is concerned only with the established relations between the sexes and with fair dealing between man and man: to him the subtle indirect morality of Art is incomprehensible [78].

Citando da un saggio di E. Gosse [79], Crackanthorpe afferma che è impossibile tornare indietro...

---

[77] E. BENSON, *op. cit.*, p. 287.

[78] H. CRACKANTHORPE, *op. cit.*, pp. 263, 264, 265.

[79] Edmund Gosse nel saggio *The Limits of Realism in Fiction* apparso nel 1890, dopo una presentazione delle caratteristiche della tecnica naturalistica di Zola, passava a delinearne i limiti con pesante ironia. Il saggio era non solo un ridimensionamento del realismo, ma anche un rifiuto del vecchio « well-made plot ». L'appartenenza di Gosse era rivelata dal finale: But it is my convinction

> .... to the old well-made plot, to the children changed at nurse, to the madonna-heroine and the god-like hero, to the impossible virtues and melodramatic vices. In future, even those who sneer at realism and represent it most wilfully, will be obliged to put their productions more in accordance with veritable experience [80].

Sembra quasi che la citazione testimoni l'accettazione del realismo da parte dei decadenti. In effetti se a volte sentirono il fascino della densa materialità del naturalismo, fu solo per una soddisfazione di tipo estetico; il carattere reazionario della loro arte è dato proprio dalla rinuncia a mostrare realisticamente le contraddizioni della società, concentrandosi esclusivamente su fini intellettuali, trascurando gli altri valori della vita e togliendo così ogni significato a questa vittoria dello spirito sulla vita [81]. Conclude infatti Crackanthorpe:

> True is that the society lady, dazzled by the brilliancy of her own conversation, and the serious-minded spinster, bitten by some sociological theory, still decide.... that fiction is the obvious medium through which to astonish or improve the world... The truth is... that to call a spade a spade requires no extraordinary literary gift, and that the essential is contained in the frank, fearless acceptance by every man of his entire artistic temperament, with its qualities and its flaws [82].

---

that the limits of realism have been reached; that no great writer who has not already adopted the experimental system will do so; and that we ought now to be on the outlook to welcome (and of course, to persecute) a school of novelists with a totally new aim, part of whose formula must unquestionable be a concession to the human instinct for mystery and beauty; (in *Documents of Modern Literary Realism*, ed. by G. J. Becker, Princeton, U.P., 1963, pp. 383-393). Gosse aveva peraltro collaborato al primo numero dello *Yellow Book* con due poesie, di cui una *A Dream of November* risente dell'esotismo tanto in voga all'epoca, e l'altra *Alere Flammam* è una difesa della posizione sacerdotale del poeta che, lontano dai rumori delle contestazioni pubbliche tramanda intatti la fiaccola e il rito della poesia.

[80] H. CRACKANTHORPE, *op. cit.*, p. 268.

[81] Cfr. A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1956, Vol. II, p. 364.

[82] H. CRACKANTHORPE, *op. cit.*, p. 269.

La realtà circostante, e quindi un'arte impegnata di fronte ai problemi sociali, imporrebbe una scelta di posizione che i superficiali decadenti evitano, perché odiano qualsiasi realtà che sia di intralcio al loro misticismo e quindi alla loro tendenza a rifugiarsi nell'evasione.

Come questa posizione possa essere facile punto di partenza verso l'accettazione di credi sciovinistici, ce lo ha mostrato inconsapevolmente Greenwood, ed è esemplificata in maniera cosciente e obbiettiva da una poesia di J. Davidson [83], *Fleet Street Eclogue* [84], con la quale vorremmo concludere.

Sei amici sono insieme il giorno di S. Giorgio per inneggiare alla primavera e all'Inghilterra. Il dialogo è estremamente interessante grazie alla presenza di Menzies le cui parole, rappresentano nel gruppo di amici, l'unica voce della realtà, dell'autocritica e della coscienza sociale. Mentre gli altri cantano sogni d'evasione, Menzies dice:

> I hear the idle workmen's sighs;
> I hear their children's hungry cries. (vv. 21-22)

E all'invito degli amici che lo esortano ad abbandonare tali pensieri risponde:

> We hide our foolish heads and sing;
> We live, we die; and all is said. (vv. 41-42)
> ...
> I see the strong coerce the weak,
> And labour overwrought rebel. (vv. 75-76)

---

[83] J. Davidson anche facendo parte del Rhymer's Club e anche resistendo alla natura repressiva della cultura vittoriana, nell'ambito dei poeti degli anni 90, fu forse l'unico a realizzare che la dottrina dell'arte per l'arte portava al divorzio dalla vita reale ed era perciò condannabile. Davidson risolse le contraddizioni della società, che egli sentiva in maniera imperativa, non cercando rifugio nel misticismo (fu l'unico ateo infatti), ma attraverso una posizione radicale prima e col suicidio poi.

[84] In « The Yellow Book », Vol. V, pp. 299-317.

La denuncia sociale di Menzies è interrotta dagli amici che si appellano al passato:

> The Present is a dungeon dark
> Of social problems. Break the goal!
> Get out into the splendid Past,
> Or bid the splendid Future hail. (vv. 130-133)

Il gruppo celebra quindi la splendida tradizione d'Inghilterra e tutti si dichiarano suoi figli orgogliosi; quando Menzies denuncia il male delle colonie gli amici inneggiano alla potenza inglese:

> Hurrah! The English people reigns
> Across the wide Atlantic flood! (vv. 214-215)
> . . . . . .
> Bold tongue, stout heart, strong hand, brave brow
> The world's four quarters win; (vv. 270-271)

Non manca l'inno alla bandiera, e quando essi concludono:

> We are the world's forlorn hope (v. 285)

Menzies abbandona la sua critica e in una parodia finale non fa che ripetere quest'ultima affermazione prima, e associarsi poi al loro fanatismo patriottistico e imperialista:

> By bogland, highland, down and fen
> All Englishmen, all Englishmen! (vv. 310-311)

La satira è evidente.

MARIA DEL SAPIO

UN AMLETO DI LINDEGREN
UN'OFELIA DI GULLBERG

I

L'interesse della critica moderna [1] per miti, *topoi*, motivi che si rincorrono da un capo all'altro del patrimonio letterario, pur mancando al suo scopo quando intenda accertare parentele o mettere in luce il segreto di certe personalità poetiche, è arrivato a stabilire almeno un paio di punti fermi: la continuità nei secoli della facoltà mitopoietica, che s'adatta a trasformarsi secondo le esigenze sociali e culturali [2]; e le capacità evolutive del singolo tema, che sembra attraversare autentici cicli biologici di crescita, fioritura e declino [3]. Riconoscere nelle reincarnazioni di una memoria figurativa e associativa comune le caratteristiche ricorrenti e quelle innovative, stabilirne il rapporto con l'esperienza e l'osservazione proprie all'autore di cui ci si occupa diventa appunto campo fondamentale di ricerca.

---

[1] Qualche esempio dei filoni, spesso assai divergenti fra loro, cui dà origine una ricerca 'tematica': E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1962 e *Stoff-, Motiv-, und Symbolforschung*, Stuttgart 1963; R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Génève 1964; i libri famosissimi di Bachelard e Poulet; *The Enchafèd Flood* di W. H. Auden, New York 1950; E. H. Falk, *Types of Thematic Structure*, Chicago 1967; in Italia, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* di M. Praz, I ed. Firenze 1930; ecc.

[2] M. Eliade, *Images et symboles*, Paris 1952; *Aspects du mythe*, Paris 1963.

[3] H. Levin, *Thematics and Criticism*, in: *The Disciplines of Criticism*, edd. P. Demetz, Th. Greene, L. Nelson jr., New Haven-London 1968, p. 144.

Fra i repertori classici delle esperienze universali (i Veda, i greci, la Bibbia...) saccheggiati non soltanto da epoche intente a recuperare i valori culturali della tradizione, ma anche da epoche che alla tradizione si oppongono, l'opera di Shakespeare pare almeno altrettanto feconda per la qualità paradigmatica di personaggi, motivi e situazioni quanto per l'esemplarità propriamente artistica. Accade così che scrittori di generazioni recenti, spesso insofferenti del patrimonio culturale comune e innovatori ambiziosi, pongano tutta l'opera sotto il segno di questo o quel 'mito' shakespeariano. Si pensi all'importanza che riveste *King Lear* per i drammi di Beckett più riusciti [4], a *The Tempest* e al significato della « città shakespeariana » nell'intera carriera di Auden [5]. Quanto a *Hamlet*, la « Monna Lisa della letteratura » [6], se ne dà a tal punto per scontata la vitalità in tutte le fasi della cultura occidentale [7] che la storia dei modi di leggerlo e metterlo in scena costituisce un importante documento di storia del gusto oltre che delle idee [8], e l'immensa bibliografia scientifica sorta intorno al dramma fornisce materiale a un vero e proprio discorso filosofico sulla critica letteraria [9].

Senza che sia stato svolto uno studio organico dei moderni 'amletismi', la letteratura europea mostra evidenti tracce di predilizione per un mito e un personaggio che si prestano così bene a interpretarne i successivi dilemmi. Dall'Amleto di Laforgue, che con pose di *dandy* baudelairiano e nello sforzo di affermare la sua originalità estetica aveva incarnato lo spirito di finesecolo, alla guerra che, spazzando via i motivi decadenti, aveva « deamletizzato » [10] le avanguardie; da Valéry, che vede nel principe, pensoso della vita e della morte della verità, « l'intelletto stesso d'Europa » sul punto di abdicare [11] ai frequenti atteggiamenti, tinti di esistenzialismo e di relativismo, delle generazioni 'amletiche', gli anni Venti e Trenta. Tornata mito, la vicenda shakespeariana segue la sorte comune del patrimonio mitico, naufragato con le ideologie e i procedimenti culturali della tradizione, ridotto, da proprietà collettiva e indiscussa, a finzione privata [12].

Resta tuttavia interamente da verificare la creatività strettamente letteraria del dramma in epoca moderna: cercato volta per volta come serbatoio di valori culturali, o per le premesse filosofiche e fantastiche, o per certe soluzioni figurative e stilistiche; concepito come prodotto di vitalità inesauribile, o museo delle cere di un grandioso universo scomparso.

---

[4] Cfr. p. es. J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, tr. it. Milano 1964, pp. 95 sgg.: « È sorprendente la frequenza con la quale ricorre l'aggettivo 'shakespeariano' ogni volta che si parla del teatro di Brecht, di Dürrenmatt o di Beckett. Naturalmente per ognuna di queste tre drammaturgie, che sono al tempo stesso anche tre teatri, il termine 'shakespeariano' indica qualcosa di diverso: in Dürrenmatt il carattere sanguinario e violento, la nonomogeneità e la mescolanza dei generi; in Brecht, il carattere epico; in Beckett, il nuovo *Theatrum Mundi*... ».

[5] V. soprattutto M. K. Spears, *The Disenchanted Island. The Poetry of W. H. Auden*, New York 1963, pp. 309 e 338.

[6] La celebre definizione di T. S. Eliot compare in un saggio (*Hamlet and His Problems*, in « The Athenaeum » 4665, 1919, ripubblicato come *Hamlet* in *Selected Essays*, London 1932) che enuncia per la prima volta, fra l'altro, il principio del « correlativo oggettivo ».

[7] Un'opera che « possiede un potere di appello che va ben oltre il suo tempo... non può non subire quella inevitabile stratificazione di omaggi che le rende ogni generazione successiva, e diverrà qualcosa di diverso dall'originale, diverrà un'opera collettiva, corale » (M. Praz, prefazione a J. Kott, *op. cit.*, p. XVIII).

[8] J. Kott, *op. cit.*, pp. 62 sgg.

[9] M. Weitz, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, Cleveland and New York, 1966.

[10] M. Jacob, *Art poétique*, Paris 1931-38, IV, pp. 39-42. Per l'accoglienza del dramma e del personaggio nelle diverse fasi della cultura francese, cfr. H. Phelps Bailey, *Hamlet in France*, Génève 1964.

[11] *Oeuvres* I-X, Paris 1931-38, IV, pp. 21-22, 72, 74.

[12] C. Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, London 1948, pp. 101-2: « A myth should be in conviction immediate, direct, overwhelming, and I take it that the appreciation of this kind of imagery is an art lost to the modern mind. »

Eesemplare, per una classificazione dei diversi Amleti europei fra le due guerre, il duplice trattamento di *Hamlet* all'interno del vasto impianto mitologico in *Ulysses*. Nei ricordi scolastici di Bloom, privo notoriamente di immaginazione, il dramma evoca un patrimonio iconografico comune a tutti, saldo e immobile una volta consacrato all'eternità e fonte perciò di rassicuranti certezze nel sordido pantano dell'esistenza moderna.

> But then Shakespeare has no rhymes: blank verse. The flow of language it is. The thoughts. Solemn.
> Hamlet I am thy father's spirit
> Doomed for a certain time to walk the earth [13].

Shakespeare, cioè, viene automaticamente associato al suo lavoro più celebre e più misterioso, e questo alle scene con lo spettro, le più ad effetto nel gusto delle filodrammatiche da quattro soldi. Domina inoltre una confusa impressione di sonorità e d'imponenza, unite a una certa difficoltà di comprensione che dalla scuola in poi è mancata l'occasione di superare.

Più in generale, lo Shakespeare di Bloom s'inserisce in una delle due immagini del drammaturgo che dominano il libro con i simboli omerici [14]: lo Shakespeare storico, monumento del teatro mondiale, artista e spirito universale. Sulla sua statura si stimola il lettore (con riferimenti frequenti, con citazioni, con un intero capitolo che ne discute l'opera e la vita) a misurare i personaggi del romanzo [15]: sulle strutture ideali elisabettiane, dove l'uomo era misura di tutte le cose, il panorama spirituale moderno, deserto di valori, impotente di relazioni umane.

[13] J. Joyce, *Ulysses*, p. 152 dell'edizione New York 1961. Si noti che la citazione è erronea, con due *lectiones faciliores* (*Hamlet*, I, V, 9-10: « I am thy father's spirit / Doomed for a certain *term* to walk the *night* »). Allo stesso episodio, rievocato molte volte nel romanzo, si riferisce anche una parodia (p. 473): « Bloom, I am Paddy Dignam's spirit. List, list, O list! ».

[14] W. M. Schutte, *Joyce and Shakespeare. A Study in the Meaning of 'Ulysses'*, New Haven, Yale U. P., 1957, pp. 141 sgg.

[15] W. M. Schutte, *op. cit.*, p. 142: « especially Stephen Dedalus, who consciously aspires to the Shakespeare role. Our study of Stephen has indicated how ill equipped he actually is for that role ». Cfr. anche W. Peery, *The Hamlet of Stephen Dedalus*, University of Texas Studies in English, 31, 1952, p. 119: « Merge Stephen and Bloom, and 'What a piece of work is man!' ».

L'altro Shakespeare joyciano è quello di Stephen Dedalus, per molti vincoli legato ai dubbi e alle angosce d'oggi. L'artista dolorosamente isolato dai contemporanei, sconfitto come individuo dalla prepotenza dell'ambiente, frustrato nei suoi sforzi di affermazione personale. Ancora in vita e fertile di impulsi per gli scrittori attuali, è questo il creatore che immaginò in Amleto l'uomo moderno, « diviso entro e contro se stesso » [16].

Ai due 'miti' shakespeariani di *Ulysses* [17] è possibile ricondurre schematicamente i diversi Amleti che affollano la letteratura (inglese, ma non solo inglese) fra le due guerre e della seconda guerra: imparentati o no con gli altri simboli in voga, Sisifo, Prometeo, Icaro, Narciso; contaminati più o meno di esistenzialismo, di psicanalisi e di antropologia.

La tecnica allusiva tanto largamente praticata dai seguaci di Eliot e Joyce li carica di implicazioni culturali, mentre ogni citazione ricalca un determinato atteggiamento critico. Amleti scolasticamente fissi in gesti canonici, da *Prufrock* in poi, con o senza spettro: quello di Dylan Thomas (*I, in My Intricate Image*), l'altro « prompted on the castle stairs » di Spender. Simboli, in un'epoca divisa e confusa, di una confortante tradizione umanistica inghiottita dalla storia, del « lost pastoral world » di cui parla Lawrence Durrell:

> Moss walls, woollen forests,
> Shakespear, desuetude...
> (*Bere Regis*).

[16] W. M. Schutte, *op. cit.*, p. 143.

[17] V. anche le classiche osservazioni di T. S. Eliot (*Ulysses: Order and Myth*, in « The Dial », 1923: « In using the myth, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history »).

Amleti archetipici, vittime sacrificali per le colpe della società che rappresentano, o per conflitti edipici tragicamente risolti; Amleti esclusi dai meccanismi vitali perché consci della loro assurda brutalità, o tesi a difendere il proprio 'margine interiore'; Amleti esperti delle sofferenze della guerra, conoscitori e trionfatori della morte, animatori di tutta la poesia inglese militante (L. Durrell, *The Sonnet of Hamlet*; S. Spender: « the fools spat jokes into the skulls of death », ecc.).

La versione di Lindegren saccheggia questi ultimi filoni, complicandosi di puntigliosi riferimenti al testo drammatico, aggiornandosi alle conquiste recenti della critica shakespeariana, caricandosi fino al limite di rottura di riferimenti alla tragica Europa degli Anni Quaranta.

Sotto il segno di Amleto nasce del resto e si sviluppa la carriera di Lindegren, da certi presentimenti giovanili [18] al primo capolavoro, la raccolta *mannen utan väg* del 1942; e si tratta di un Amleto tra il neoromantico e l'esistenzialista, scettico nel suo *Weltschmerz*, disperato della propria impotenza. Prototipo, d'altra parte, di un'intera generazione svedese che avvertiva in chiave, appunto, 'amletica', il problema sartriano dell'« azione giusta » e anche sul piano politico compiva scelte attivistiche sulle orme dei poeti di guerra inglesi. La produzione letteraria di questa generazione si colloca del resto storicamente in ogni caratteristica: da certi tropi europei (il mondo senza valori, la « soglia del dolore » [19], la ricerca di un'identità, la reazione mistico-visionaria...) all'ambivalente rapporto con la tradizione, fatto di opposizione in nome di un nuovo « pensiero in immagini » e insieme di febbrile recupero di illuminazioni; dagli interessi scientifici, sociali, psicologici, a certe soluzioni più specificamente tecniche e di stile.

[18] V. alcuni episodi biografici riferiti da L. Bäckström, *Erik Lindegren*, Stockholm 1962, pp. 15 e 33: la cameriera-Ofelia dell'infanzia, una lettera giovanile in cui lo scrittore si identifica con Amleto, il *Prologo a un nuovo Amleto* del 1937, di cui si parlerà.

[19] C. Wilson, *The Outsider*, London 1967, pp. 107 sgg.

Un discorso a parte va fatto per la pratica associativa resa famosa da Pound ed Eliot (rinnovata, rispetto alla lunga tradizione dagli alessandrini ai settecenteschi, nei modi e nella funzione [20]) che in Svezia si afferma molto precocemente. Un momento di splendore con Vilhelm Ekelund; una difesa critica, già nel 1913, di Fredrik Böök [21], dell'uso classicistico contro il culto dell'originalità proclamato dai romantici [22], portato dai moderni all'esasperazione. In gran parte dell'opera di Gunnar Ekelöf, cui Lindegren è ampiamente debitore (soprattutto nell'« antipoesia » delle raccolte più recenti, *Opus incertum, En Mölnaelegi, En natt i Otocac*, ma anche nei libri precedenti il 1940, lodati da Lindegren per la « musica strumentale »), allusioni e citazioni da un patrimonio culturale vastissimo, scoperte, nascoste o parodiate, costituiscono il tessuto fondamentale della scrittura; tagliati spietatamente, per amore di concentrazione, i brani connettivi. E si sa quale influenza Eliot esercitasse direttamente su Vennberg e Lindegren, traduttori fra l'altro nel 1938 di *Murder in the Cathedral*.

Ma all'oscurità della tecnica allusiva, che segna per tutta la sua estensione l'*Ascensione di Amleto* che intendiamo qui esaminare, si sovrappone l'oscurità dei surrealisti e l'oscurità dei poeti inglesi degli anni Trenta: rabbia impotente contro l'irrazionale agglomerato di fatti che è storia, rinuncia, nonostante l'impegno umano e politico a « restituire dignità al mondo » [23], a interpretare il disordine sociale. Un'oscurità risolta stilisticamente in un « cryptic, satirical muttering » [24], in un rifiuto di strut-

[20] Celeberrime le teorizzazioni di Eliot del 1919 (*Tradition and the Individual Talent*) e del 1921 (*The Metaphysical Poets*): « The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning », ecc.

[21] G. Brandell, *Konsten att citera*, Stockholm 1966, pp. 13-15.

[22] Famosa, in *Det nya riket* di Strindberg, la satira della citazione usata come sfoggio di cultura inerte.

[23] J. Press, *The Chequer'd Shade, Reflections on Obscurity in Poetry*, London 1963, p. 126.

[24] J. Press, *op. cit.*, p. 127.

ture compiute in favore di dissolvenze incalzantisi. L'*Amleto* di Lindegren risente fortemente di queste esperienze, si aggiorna anche a questo stile: lo provano, oltre a certi fenomeni intrinseci, le numerose reminiscenze, i rifacimenti intenzionali di MacNeice, Spender, Durrell, Dylan Thomas: tutti finora non messi in rilievo dalla critica.

Ma la prima citazione, in misura anch'essa fin qui inesplorata, resta *Hamlet* e la bibliografia scientifica sul dramma. Se infatti, come abbiamo visto, il particolare angolo visuale da cui la vicenda è inquadrata, con i suoi simboli, dice molto su interessi e angosce di una determinata generazione europea, se gusto motivi e soluzioni si riconoscono datati, inconsueta e originale appare l'attenzione quasi filologica al testo teatrale [25]. A differenza dai contemporanei evocatori, inglesi o no, di Amleti in ectoplasma, sempre atteggiati come in un saggio scolastico a sottolineare, per contrasto, l'audacia delle strutture, la novità del pensiero [26], Lindegren dimostra una volontà di adesione non solo allo spirito del dramma (come lo ricostruivano i critici dell'epoca), ma alle soluzioni immaginative e stilistiche.

L'*Amleto* di Lindegren cita da passi non sempre noti a memoria, rifà il *blank verse* a base giambica (ma lo rifà troppo regolare e scorrevole, senza *enjambements*, con clausole e cesure fisse e un andamento « sonnambulico ») [27]. Legge Sartre e i giornali, così che il problema del dubbio che intralcia l'azione s'incarna per lui anche nella passività forzata seguita al mancato intervento della Svezia in guerra. Ma è al corrente anche delle famose

[25] Sappiamo, d'altra parte, dei ripetuti esperimenti di traduzione da *Hamlet* cui Lindegren si volse nella sua carriera: 1956, primo monologo, 1966, le due canzoni di Ofelia, 1967, traduzione del dramma e riduzione per la scena, traduzione (con Erik Mesterton) del terzo monologo e nuova traduzione del primo.

[26] Come vedremo, non seguirà una pratica molto diversa Gullberg nella sua lirica per Ofelia, dove i riferimenti al dramma assolvono anch'essi a una funzione amaramente ironica, ridotti come sono a immagini fruste della memoria popolare: l'essere o non essere, gli spalti del castello (senza fantasma), il salice, i becchini.

[27] L. Bäckström, *op. cit.*, p. 110.

teorie di Jones sul dramma [28] e dimostra avversione per il tirannico padre e comprensione, se non simpatia, per lo zio usurpatore che presta azione e voce alla sua personalità segreta [29].

S'interessa di antropologia, conosce Bradley [30]: portatore di immortalità come il ' re divino ' del mito, o l'animale sacro dei riti sacrificatori, si ridesta dopo morto (*Prolog till en ny Hamlet*, vv. 6 sgg.) intrecciando « per l'eternità una danza » (*Hamlets himmelsfärd*, v. 31) che ha corrispondenza tanto nel rituale quanto nella « danza verbale e ritmica » [31] del testo shakespeariano. Chiaroveggente per un istante oltre i limiti dell'umano, il suo « terzo occhio » (v. 17) è figura del « prodigio reverendo della divina comprensione umana » [32].

Da Wilson Knight [33] ha appreso una corretta lettura del dramma come « metafora dilatata », in opposizione alla tradizionale tendenza — iniziata da Goethe e Coleridge,

[28] *A Psycho-Analytic Study of Hamlet* appare fra gli *Essays in Applied Psycho-Analysis* nel 1923, mentre solo nel 1949 sarà pubblicato il libro maggiore, *Hamlet and Oedipus*.

[29] Cfr. soprattutto alcuni versi (22-28) del *Prolog till en ny Hamlet*, apparso nel 1937 su « Nya Argus », 15, pp. 204-6: « Min farbror kung, jag tror att jag förstår dig. / Förgäves har jag inte med dig umgåtts, / min hand är fläckad liksom din av blod... / Din själ har längtat liksom min till döden, / och dig förstår jag bättre än min far. » (« Re e zio, mi pare di capirti. Non ti sono vissuto accanto per nulla e, come te, ho le mani macchiate di sangue... Come il mio, il tuo spirito ha invocato la morte, e meglio di mio padre ti comprendo »).

[30] *Shakespearian Tragedy*, London 1912.

[31] M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford U. P. 1968, pp. 85-86. Cfr. anche certi effetti ipnotici, con funzione sacrale, coltivati dalla lirica moderna con mezzi come l'insistenza nelle ripetizioni, le rime interne, il ritmo serrato, l'accurata preparazione del *climax*. Un esempio può essere la celebre *Prayer before Birth* di Louis MacNeice (A. Thwaite, *Contemporary English Poetry*, London 1964, p. 91).

[32] A. C. Bradley, *op. cit.*, p. 127.

[33] *The Wheel of Fire*, London 1930, p. 15: ogni dramma shakespeariano è « an expanded metaphor, by means of which the original vision has been projected into forms roughly correspondent with actuality ».

seguita da Lindegren ancora nel giovanile *Prolog* — a isolarne il protagonista e a cercare nelle sue motivazioni il riflesso di particolari problematiche storiche [34]. Come in *Hamlet* si deve vedere l'avventura della morte che lotta e trionfa, di un uomo che si stacca dagli altri principalmente perché frequentatore della morte, ammalato di « morte mentale e spirituale » [35], così la lirica di Lindegren, « negazione del cinismo » [36], è tutta impostata su una conoscenza che funziona in termini di morte.

L'*Amleto* di Lindegren trova senza dubbio congeniali tanto le conclusioni della Spurgeon, in un libro in quegli anni famoso e vivamente discusso [37], sulla concezione che sosterrebbe il dramma — il misterioso contagio di impotenza e di passività che fa parte della condizione umana, non solo della sorte di un individuo [38] —, quanto il metodo, fondato come si sa sull'interpretazione psicologica e metafisica delle ' figure ' shakespeariane. La lirica che esamineremo usa metafore tratte dagli stessi campi semantici cui si riconducono le immagini del dramma [39]: armi, esplosioni (*Hamlets himmelsfärd* vv. 3, 11; 21, 25, 30; *Prolog till et ny Hamlet* vv. 3, 77; 66, 72); segretezza e mistero (*H.s himm.* vv. 11, 29 e soprattutto 12, da confrontarsi con la sua fonte, il v. 21 del *Prolog*: « ett lönnfack för det sista modets gifter »; cfr. inoltre *Prolog* vv. 32, 41, 74, 73); malattia, corruzione (*H.s himm.* v. 4, *Prolog* v. 53; al *Macbeth*

[34] Ricordiamo l'ironia di T. S. Eliot in proposito (*Hamlet and His Problems*, cit.): Goethe fece di Amleto un Werther, Coleridge ne fece un Coleridge: fortuna che Walter Pater non si sia occupato del personaggio.

[35] G. Wilson Knight, *op. cit.*, p. 28.

[36] G. Wilson Knight, *op. cit.*, p. 38.

[37] *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge 1935; pp. 318-9 dell'ed. di Boston, 1958.

[38] V. ad esempio, nella terza strofa di *Hamlets himmelsfärd*, l'invocazione alla mano armata di Laerte per una liberazione impossibile a conseguirsi con i propri mezzi.

[39] Oltre alle sintesi della Spurgeon e di W. H. Clemen (*The Development of Shakespeare's Imagery*, London 1951), cfr. soprattutto i saggi fondamentali di K. Muir (*Imagery and Symbolism in Hamlet*, London 1959, e *Shakespeare: Hamlet*, London 1963) e di M. Charney (*Style in Hamlet*, Princeton, N. J., 1969).

risale invece probabilmente, con altri particolari, il motivo conduttore del sangue nel *Prolog*); giardini e animali da preda, simboli della caduta dell'ordine razionale voluto dal creatore allo stadio bestiale, dall'Eden al groviglio di serpi (*H.s himm.* vv. 14, 18, 24); confinamento (*Prolog* v. 26).

All'ispirazione shakespeariana appare quindi dovuta l'insolita varietà di riferimenti visuali in questa lirica, in contrasto con le ambizioni di Lindegren a un'« algebra superiore » [40] e con la sua maniera consueta: talmente indiretta e allusiva, questa, da risolvere in astrazione anche gli elementi realistici introdotti con funzioni di tensione e contrappunto. E shakespeariana, nonostante alcune riserve dei critici [41], vuol essere anche la solenne retorica, la fraseologia magniloquente che appesantisce soprattutto le prime tre strofe: le più dense di riferimenti a *Hamlet*. Sembrerebbe anzi questa la principale citazione dal dramma, se si concorda con chi distingue, nelle battute di Amleto, quattro stili diversi per diversi effetti, l'eloquenza parodistica, le spiritosaggini della follia, l'appassionata concitazione durante i soliloqui, lo stile colloquiale, diretto e piano [42].

Credo infine che si debba vedere un preciso riferimento filologico — e qui si avvertirebbe la suggestione dei critici ' storici ' di *Hamlet* [43], col loro interesse per le vicende del testo teatrale nell'ambito della drammaturgia elisabettiana; in particolare, nei rapporti con la tradizionale tragedia di vendetta e con l'*Ur-Hamlet* attribuito a Kyd — nel verso conclusivo della lirica, con quello « Hieronymus da molto tempo addormentato ».

[40] G. Printz-Påhlson, *Solen i spegeln*, Stockholm 1958, p. 163.

[41] L. Bäckström, *op. cit.*, p. 109.

[42] M. Charney, *op. cit.*, pp. 258 sgg.

[43] Soprattutto J. M. Robertson, *The Problem of ' Hamlet '*, London 1919, e *Hamlet Once More*, London 1923; E. E. Stoll, *Hamlet: an Historical and Comparative Study*, in: « Research Publications of the University of Minnesota », VIII, 5, settembre 1919, e *Art and Artifice in Shakespeare: a Study in Dramatic Contrast and Illusion*, Cambridge, 1933.

L'allusione è certamente polivalente, secondo la prassi dell'intero componimento e i principi dell'osservanza eliotiana: un'ambiguità intenzionale vi coinvolge tanto San Girolamo quanto Bosch, riscoperto dai surrealisti e molto caro al gusto moderno anche in Svezia [44]. C'è di più: a conferma di queste due ipotesi, avanzate dai critici principali della lirica [45], si potrebbero addurre parecchi altri argomenti, come una citazione da Lawrence Durrell, forse il modello inglese prediletto da Lindegren

> (Here St. Augustine took the holy cue
> Of bells in an English valley: and mad Jerome
> Made of his longing half a home from home) [46]

o l'interesse dichiarato di un altro maestro di Lindegren e della sua generazione, Gunnar Ekelöf, per l'arte figurativa bizzarra o grottesca del Cinque e Seicento (cfr. componimenti come *Helvetets Brueghel, Spansk skola, Gobeläng*). Tuttavia la citazione principale è passata finora inosservata, eppure si tratta del finale di *The Waste Land* (v. 431: « Hieronymo's mad againe »: il prestito verrebbe confermato anche dalla grafia, dato che nella *Spanish Tragedy* il nome è scritto Hieronimo). E si sa come *The Waste Land* fosse a quell'epoca pane quotidiano per Lindegren.

La « più sconcertante di tutte le citazioni » [47] del poemetto ricorda un eroe del teatro elisabettiano pazzo, come

[44] Cfr. ad esempio, quanto scrive L. Gyllensten (*Hieronymus Bosch, Guds avbild*, in: *Moderna myter*, Stockholm 1949): « Hur skall Hieronymus Bosch bedömas? Som en som lever i skuggan från döden. Hur skall hans verk betraktas? Kärleksfullt, oförtröttligt, ödmjukt, om och om igen... » (« Come considereremo Hieronymus Bosch? Uno che vive nell'ombra gettata dalla morte. Come contempleremo le sue opere? Con amore, instancabilmente, umilmente, tornando a contemplarle più volte... »).

[45] Å. Janzon, *Bildsvit*, in: *Svenska diktanalyser*, Stockholm 1965, p. 219 e L. Bäckström, *op. cit.*, p. 111.

[46] C. Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939, p. 165.

[47] La formula *mad Jerome* fornirebbe un primo collegamento con la *Spanish Tragedy*: v. anche più oltre la p. 143 di questo studio.

Amleto, con uno scopo e un metodo; la prima grande tragedia inglese di vendetta, nel gusto senechiano, cui Shakespeare per tanti versi è indebitato, non meno in *Amleto* che nelle opere giovanili; e un drammaturgo, Thomas Kyd, autore presunto del primo e perduto *Amleto* inglese, da Shakespeare rielaborato nel 1600 o 1601 [48].

Se la ricostruzione è esatta, il « Girolamo pazzo » di Durrell e il « pazzo Hieronimo » di Eliot confluiscono in un solo ironico personaggio la cui intelligenza delle verità esistenziali nascoste è follia per il mondo. Qui interessa comunque soprattutto poter documentare la curiosità assai più che dilettantesca di Lindegren per il dramma, non solo per il mito di Amleto; e postulare la lettura di Robertson, Stoll, Schücking [49] e altri critici 'storicisti', che lascerebbero un'ulteriore traccia nei riferimenti della lirica a certe concezioni elisabettiane (il « terzo occhio »?).

Ambiziosa per argomento e per struttura, derivata anche questa da *The Waste Land* — entro un mito-cornice, la vicenda appunto di Amleto, si inseriscono in folla altri miti, filosofici, religiosi, letterari: *summa* della cultura occidentale con pretese profetiche —; complessa nell'andamento compositivo — ogni strofa dà del problema centrale della morte una soluzione indipendente, riflette cioè una concezione effettivamente diversa e non solo un'articolazione a vari livelli —; volutamente frammentaria e oscura in omaggio al canone estetico di dissonanza e paradosso [50] fondamento della lirica europea fra le due guerre (presso un paio di generazioni poetiche la lingua si spoglia, come si sa, dell'abituale funzione comunicativa per farsi

[48] Ma v. E. K. Chambers, *William Shakespeare*, Oxford 1930, I, p. 424: « Whether the old *Hamlet* was by Kyd, it seems to me impossible to say ».

[49] *Der Sinn des Hamlets*, Leipzig 1935, p. 153. Per il critico tedesco la novità dell'*Amleto* consiste appunto nella fusione di elementi da due drammi di Kyd, nell'inserimento del 'malinconico' protagonista della *Spanish Tragedy* nella trama dell'*Ur-Hamlet*, sostanzialmente rispettata da Shakespeare.

[50] Cfr. H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, München 1967, p. 178; J. Press, *op. cit.*, pp. 191 sgg.

figura della « tensione fra la realtà della sconfitta e l'indomita volontà idealistica »)[51], l'*Ascensione di Amleto* presenta anche caratteristiche che vanno motivate dall'interno della produzione lindegreniana.

Situandola storicamente tra due ' maniere ' diverse, una post-simbolistica e una orientata verso la lirica « strumentale » che teorizza il Lindegren maturo[52], si spiegano infatti certi contrasti di mezzi e di forme: la « liberazione dell'immagine » appare ora perseguita con i metodi espressionistici e surrealistici della raccolta giovanile (*Posthum ungdom*, « Gioventù postuma », 1935), ora impostata eliotianamente sul « pensiero in immagini »[53], attraverso un *collage* di spunti letterari, simboli musicali o pittorici, archetipi magico-religiosi[54].

Dal punto di vista del ' contenuto ', bisogna vedervi una rielaborazione fortemente ellittica del monologo immaginato, nel 1937, sulla bocca di un Amleto risorto; rielaborazione che si è arricchita di motivi dalla raccolta pubblicata nel frat-

[51] La definizione è di Lindegren, nella recensione a *The Still Centre* di Stephen Spender (cit. B. Holmqvist, *Offer och seger*, in *40-talsförfattare*, Stockholm 1965, p. 22).

[52] Soprattutto nel saggio su *Non serviam* di Ekelöf, *På väg mot instrumentallyrik*, in « B. L. M. » 1945.

[53] La formula, in realtà assai ambigua, svuotata da qualche critico di significato (G. Printz-Påhlson, *op. cit.*, pp. 162-168; B. Holmqvist, *Svensk 40-talslyrik*, Stockholm 1951, p. 48), dilatata da altri fino a farne la cartina di tornasole del ' modernismo ' poetico (I. Algulin, *Tradition och modernism*, Stockholm 1969, pp. 28 sgg.), deriva evidentemente (K. Espmark, *Att tänka i bilder*, in: « Ord och Bild » 1970, 4, pp. 273 sgg.) da certe formulazioni di Pound ed Eliot, e soprattutto dalla sintesi che ne dà F. O. Matthiessen in un libro noto molto presto a Vennberg e Lindegren, *The Achievement of T. S. Eliot*, London 1935, pp. 14, 28, 60, 67.

[54] La tentazione del *pastiche* di citazioni (v. già *Kvinna*, in *Posthum ungdom*: « Att lägga puzzle med fragment / för att få fram en mening », « Comporre un rompicapo di frammenti per ricavarne un senso »: cfr. naturalmente « These fragments have I shored against my ruins ») si risolve per lo più in rapidi suggerimenti e allusioni che non comportano rischi di fratture stilistiche, ma neppure conseguono i potenti effetti drammatici di Eliot (K. G. Wall, *Mannen utan väg. Kommentarer av en oinvigd*, in *Kritiskt 40-tal*, edd. K. Vennberg - W. Aspenström, Stockholm 1948, p. 354).

tempo (*mannen utan väg*, « l'uomo senza una via », 1942): e nello stesso tempo una prefigurazione dell'altra più matura ' ascensione ', l'*Icaro* che introduce *Vinteroffer* (« Sagra d'inverno », 1954). Ne appare allora in luce la natura di prodotto di ' laboratorio ', per ragioni programmatiche posto all'inizio di *Sviter* (« *Suites* » 1947), ma in realtà fermo a uno stadio precedente di ricerca: un « punto zero », un vicolo cieco[55] da cui la produzione successiva dovrà disimpastoiarsi.

HAMLETS HIMMELSFÄRD	L'ASCENSIONE DI AMLETO
När livets skrift blev ett med dödens drömmar	Quando il testo di vita coincise coi sogni di morte
och allt blev klätt i anings-timmans svek,	e vestì infida le cose l'ora profetica
då drog han klingan ur sitt hjärtas skida	sguainò dal cuore la lama e la febbre del giglio
och lät den dricka liljans feberdagg	l'abbeverò di rugiada.
5 och såg människan i sanning som är världen	E vide l'uomo in verità, che è il mondo
och världen som är människan i sanning:	e vide il mondo in verità, che è l'uomo:
men vad var sanningen mot denna visshet	ma che verità resta, davanti alla sola certezza
som stod till rors på ovisshetens hav?	che sta alla barra sul mare d'incertezza?
Blott konungen som sömnlös tyngde båren,	Non più che il re insonne, pesante sulla bara,
10 blott stulet majestät från dödens läppar,	non più che maestà estorta alla bocca della morte,
ett vaxat hår på hemlighetens bila	capello unto di cera sull'ascia del segreto,
och pannans lönnfack för ett evigt tvång.	la fronte doppiofondo di schiavitù senza fine.
O sträckta hand vid skymningsstenen	Mano levata al sasso crepuscolare
som vålnaden bland själens örter sökte,	fra le piante dell'anima cercato dallo spettro,

[55] L. Bäckström, *op. cit.*, p. 111.

15 välsignat blev ditt krav med solnedgång,	benedetta di sole calante la tua pretesa,
förspillt ditt blod som sjönk i evighet.	sparso a vuoto il tuo sangue, giù per l'eternità.
Och tredje ögat sjöng en själs balansakt	E il terzo occhio cantò il bilancio di un'anima
och frös som fröet under nordens himmel,	e gelò come seme sotto i cieli del nord
och cembalon som spikat glädjens teser	e il cembalo che aveva affisso le tesi di gioia
20 försvann i nattens diskrepantosdunkel.	si perse nella notte cupa di discrepanze.
Och källarvita lågor slungade sitt bly,	Bianche di sotterraneo, fiamme scaraventarono il piombo,
och orden vräktes genom vrakets luckor,	scrosciarono le parole per gli sportelli del relitto,
tills stenen föll från ruvande ruiner	finché cadde il sasso dalle rovine assorte
och ugglan skrek i ljusets salta storm.	e nell'uragano salato di luce gridò la civetta.
25 Då såg han huset svävande i alltet,	Vide allora ondeggiare la casa nell'universo,
terrassen bländande i mörkrets gap,	la terrazza abbagliante nella gola del buio,
och vågens formare i gråt mot klippan,	piangere sullo scoglio il creatore dell'onda
där skummets gröna glitterbräcka svek.	dove splendente e infida s'infrange verde la schiuma.
Men skräckens bärare med hopsydd mun	Ma la bocca cucita, latore di paura,
30 steg som en brusten bubbla upp i gejsern	balzò alto sul gejser come una bolla infranta
och trådde dansen som en boll i evigheten,	e come una palla intrecciò nell'eterno una danza
där Hieronymus för länge sedan sov.	dove da lungo tempo dormiva Girolamo.

Otto quartine (si ricordi l'uso del « sonetto polverizzato » in *mannen utan väg*) che rappresentano, l'abbiamo detto, altrettanti salti logici e fantastici piuttosto che passaggi temporali, raggruppano versi non rimati notevolmente omogenei: trimetri giambici catalettici alternati a pentapodie giambiche; di solito, queste ultime, con funzione conclu-

siva dell'immagine o della strofa. Maschili quasi sempre le cesure, femminili prevalentemente le clausole. Si noti tuttavia come, liberando i singoli versi dal monosillabo che li introduce tutti, congiunzione o pronome di scarsissimo rilievo semantico, affiori l'autentica struttura metrica che è opposta, trocaica, e trionfa nell'ironica ' ascensione ' al v. 30. Spia del passaggio a un andamento discendente è del resto già il v. 5, con la sua cesura a metà del primo metro. Ipermetri i due versi della chiusa, 31 e 32. Una fitta tessitura di antitesi e di parallelismi, fonetici e ritmico-sintattici, sorregge la struttura a spirale della lirica [56]: ne risultano mossi e collegati fra loro versi altrimenti chiusi, rigidamente articolati in coppie [57].

L'uso generalizzato del distico, che conosciamo da *mannen utan väg* e che ricorda la lirica antitetica del Settecento [58], si ispira in Lindegren a principi essenzialmente musicali. Conosciamo una sua dichiarazione del 1947 sulla lirica « di partitura » verso cui volge la ricerca in tutta l'opera matura: un'orchestrazione dove « le diverse voci, i diversi timbri corrano in parallelo, e i temi vengano svolti fino in fondo o sviluppati in variazioni » [59].

---

[56] Cfr. ad esempio quanto scrive G. Melchiori (*The Tightrope Walkers*, London 1956, tr. it. *I funamboli*, Torino 1963, pp. 238-42) su certe costruzioni tipicamente manieristiche di Dylan Thomas, uno dei modelli di Lindegren per la sua « lirica strumentale » (elaborata anch'essa nel segno di Bach) e i complessi schemi contrappuntistici.

[57] Per esempio: i vv. 1-2, 3-4, 5-6, che contengono frasi coordinate due a due, 7-8, che introducono e concludono un nuovo periodo, 9-10 e 11-12 con complessi sintattici rigorosamente paralleli, due legati dal *blott* iniziale, due dalla congiunzione; e così via per l'intero componimento.

[58] G. Printz-Påhlson, *op. cit.*, p. 163.

[59] La citazione si trova in U. Lindberg, *Erik Lindegrens instrumentallyrik* (nel vol. misc. *Musiken i dikten*, ed. C. Fehrman, Stockholm 1969, p. 112) cui si rinvia per un trattamento specialistico dell'intero problema. Già nel 1932, d'altra parte, Ekelöf aveva rivendicato in Svezia il carattere musicale della moderna poesia associativa: « Den har gjort sig fri från logiken med dess krav på mening och sens moral för att i stället utveckla sig till en melodisk konst med orden begagnade som toner av olika färg, höjd

Il tentativo di trasporre in poesia il trattamento dinamico dei motivi, proprio della musica, i suoi schemi ritmici e melodici, ha origini abbastanza remote, anche presimbolistiche [60]; passa naturalmente per Joyce ed Eliot (si pensi anche solo a titoli come *Chamber Music* e *Four Quartets*, oltre che a tutta l'opera maggiore) [61] e accomuna la maggior parte dei modelli inglesi di Lindegren, MacNeice, Auden e Dylan Thomas [62]. Ma nel caso del poeta svedese risponde anche a profondi interessi personali che la biografia attesta in più modi.

La contrapposizione alla « lirica vocale », tradizionalmente eufonica [63], di una moderna « architettura musi-

och intensitet och med associationerna som emotionell kontrapunkt » (*Dikt och musik*, in « Spektrum », 1932: « Si è liberata dalla logica, che pretende *sens moral* e significato, per evolversi invece in arte melodica, che usi le parole come toni di timbro, altezza e intensità differenti, e le associazioni come un contrappunto emotivo »).

[60] Si pensi all'*Après-midi d'un Faune* di Mallarmé (verso Mallarmé Lindegren dichiara espressamente il suo debito; v. anche, nell'ambito del simbolismo, il concetto di *instrumentation verbale* in R. Ghil, *De la Poésie Scientifique*, Paris 1909, pp. 47-48); e prima ancora a *Maud* di Tennyson, a *The City of Dreadful Night* di Thomson (J. M. Cohen, *Poetry of This Age, 1908-1958*, London 1960, p. 139). La tendenza si afferma definitivamente intorno agli Anni Venti con *Dodici* di Blok, *The Waste Land* (cfr. anche J. Press, *op. cit.*, p. 173) e *La jeune Parque*, trionfando nella « gigantesca sinfonia » delle *Duineser Elegien*.

[61] In Italia, v. M. Pagnini, *La musicalità dei 'Four Quartets' di T. S. Eliot*, in: *Critica della funzionalità*, Torino 1970, pp. 9 sgg.

[62] Cfr. per esempio la formula, enunciata da MacNeice, di un « quasi-musical interlinking of images, with variations of contrasted themes » (*Experience with Images*, in « Orpheus » II, 1949, p. 131); e tutto il capitolo *Themes and Images* in: J. Press, *op. cit.*, pp. 163 sgg.

[63] Sul piano critico, contemporaneamente, si sgombra il campo dalle confusioni romantiche fra musicale (basato cioè sul senso del ritmo e del movimento) ed eufonico (flusso carezzevole di suoni, equilibrio vocalico). V. il problema radicalizzato da N. Frye, *Lexis and Melos*, nel vol. misc. *Sound and Poetry*, ed. N. Frye, New York-London 1957, p. XIII. Fondamentali furono, a questo scopo, le affermazioni di Eliot sull'immaginazione uditiva nello stile poetico (« The feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the

cale » [64], ispira e unifica le tre principali raccolte poetiche di Lindegren, costruite ambiziosamente sugli schemi della fuga barocca (*mannen utan väg*) e della musica da camera di Bach e Händel (*Sviter*), mentre *Vinteroffer* s'ispira fin dal titolo alla *Sagra di primavera* di Strawinskij [65]. Con particolare evidenza, nelle *Suites* che *L'ascensione di Amleto* introduce, risaltano gli esperimenti di 'tema con variazioni' (*Abstrakta variationer*), del 'contrasto' in una struttura modellata sul rondò (*Pastoralsvit*), dell'episodio melodico composto da un tema principale, frasi secondarie, ripresa, cadenza (*Arioso*), e perfino di polifonia (*De fem sinnenas dans*) [66].

Ma la 'partitura' più riuscita, e più frequente, è il contrappunto attuato con una tecnica particolare: sulla pagina s'affrontano da sinistra e da destra strofe o versi singoli che a due voci svolgono lo stesso tema, su piani diversi o con timbro differente: come il dialogo di uno strumento solista (violino) con l'orchestra. L'esempio migliore resta il romantico *Vid Shelleys hav*. Oppure a ogni verso, o 'frase' musicale, si alterna un 'commento' fra parentesi [67], portando avanti parallelamente un diverso discorso logico e figurativo:

conscious levels of thought and feeling, invigorating every word: sinking to the most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end. It works through meaning, certainly, or not without meaning in the ordinary sense, and fuses the old and obliterate and trite, the current, and the new and surprising, the most ancient and the most civilised mentality », in: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London 1933, pp. 118-119) e di Empson sulla funzione estetica della difficoltà intellettuale nella scrittura (cit. J. Press, *op. cit.*, p. 42: « just as, in the best of Donne's poetry, the articulation of the thought assumes the shape and the sensuous quality of a musical theme. »).

[64] E. Lindegren, *På väg mot instrumentallyrik*, in: K. Vennberg-W. Aspenström, *Kritiskt 40-tal*, Stockholm 1948, pp. 305-10.

[65] U. Lindberg, *op. cit.*, pp. 104-5; L. Bäckström, *op. cit.*, p. 104.

[66] U. Lindberg, *op. cit.*, pp. 108-114.

[67] C. S. Brown (*Music and Literature. A Comparison of Arts*, pubbl. come *Klangfärg, harmoni och kontrapunkt* in: *Musiken i dikten*, cit., p. 35) ricorda quale funzione contrappuntistica svolgesse

Ur den glömska som finns men ändå inte finns
(höjer det runda tornet sin förtvinade arm som en fackla)

ur det minne som minns men ändå inte minns
(ser jag mörkrets saxar tona fram i fosforescerande djup)
(*Altaret*)[68].

Non usano parentesi i sonetti « polverizzati » di *mannen utan väg*, dove al segno diacritico è riservata la funzione di definire la scenografia iniziale (son. I-II). Ma ugualmente sensibile vi è l'alternanza di due strumenti e due voci:

o önskekramp med swingmusik och rövande händer
och kärlek bröst mot bröst och etermaskens sus[69]

du invalidernas rival döddansens lilla ruckel
med fasorna i förskott och förenklingens bandage...
(son. XXXII)[70].

Identico lo schema dell'*Ascensione di Amleto*, che come si è detto è contemporanea a questa raccolta anziché all'altra cui funge da prologo. Distici in cui il primo verso sviluppa il tema e l'altro aggiunge elementi descrittivi, commenta, un contrappunto in sordina. L'unica eccezione è fornita dal v. 30, che contiene addirittura l'azione principale del componimento, quel balzo in alto « come una bolla infranta »: la rottura violenta del ritmo metrico e sintattico mette l'immagine in fortissimo risalto, ne fa un simbolo riassuntivo.

---

la parentesi, intercalando brandelli di due frasi diverse, nella poesia islandese classica, eddica e scaldica.

[68] « Dall'oblio che esiste eppure non esiste / (la torre rotonda leva come una torcia il braccio disseccato) / dal ricordo ricordato eppure non ricordato / (vedo nell'abisso fosforescente risuonare le forbici delle tenebre)... ».

[69] L'immagine risale quasi certamente al « patient etherised » di *Prufrock*.

[70] « o spasmo di desiderio, musica swing e mani furtive / amore petto contro petto e mormorio della maschera d'etere // rivale degli invalidi, breve orgia di danza macabra / coi terrori in anticipo e le bende di semplificazione... ».

All'interno della ' partitura ', è poi facile riconoscere il carattere musicale di certi espedienti ritmici ricorrenti, l'uso di polisillabi, composti, nessi più o meno fissi a distanza regolare[71], il ricorso ai tipici schemi oratori di ripetizione e variazione[72], il trattamento del verso chiuso come frase melodica, rapida e breve la prima metà, carica e solenne la seconda, che accoglie quasi tutti i genitivi astratti di maniera fra i modernisti[73].

Funzione di primo piano nell' ' orchestrazione ' complessiva assume inoltre — come per tutto un filone dei seguaci di Eliot, come presso tutti i poeti svedesi degli anni quaranta — l'uso attentissimo dei mezzi fonetici. All'assonanza, all'allitterazione, occasionalmente alla rima[74] (vv. 12 e 15: *tvång / solnedgång*), a effetti di simbolismo acustico vagheggiati fino all'esasperazione è affidata quasi interamente la carica fantastica di una lirica ambiziosamente scorciata e compressa. L'assonanza collega od op-

---

[71] Cfr. ad esempio la frequenza della figura ritmica ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, che facilita l'evoluzione di una lingua caratteristica, immobile e sontuosa: esemplari le coppie participio-sostantivo che ricorrono in *mannen utan väg* (in un sonetto preso a caso, il XVIII, *gulnande strömmen, störtade himlar, rykande fötter, revade segel...*).

[72] Sull'impianto musicale della declamazione, ben noto fin dalla classicità, cfr. N. Frye, *op. cit.*, p. XXV.

[73] Lindegren deriva quest'importante tratto stilistico non solo dal filone eliotiano, ma dai suoi maestri svedesi (Sjöberg) e finlandesi (Diktonius). Sotto le stesse influenze, altri ' modernisti ' di primo piano arrivano a formule molto simili: si pensi per esempio a Lundqvist (in *Mot ålderdomen vaknar han*, per scegliere un componimento a caso, v. l'allitterante *blodets brus, verklighetens lärmande dröm, sin ensamhets skogar*, ecc.) o a Martinson (in *Svärdets död*, del 1934, *krigets krona, ödets vändande härskri, urtidens navlar, ödets öron, andens gränslösa ödesskimmer*, e così via. Cfr. K. Espmark, *Harry Martinson erövrar sitt språk*, Stockholm 1970, p. 242). Tuttavia, nell'*Ascensione di Amleto*, l'espediente è ricondotto intenzionalmente allo schema *sea of troubles*: si fa cioè citazione dello stile, in *Hamlet*, del terzo monologo.

[74] Rime interne, rime finali per particolari effetti ricorrono anche altrove in *Sviter* (B. Holmqvist, *op. cit.*, p. 58). È noto d'altra parte come la lirica moderna europea, ripudiatrice delle rime vincolanti della tradizione, ne volga talvolta le suggestioni ai propri fini: si pensi, in Italia, alle rime interne di Montale.

pone fra loro immagini eterogenee, sottolinea i paralleli e le variazioni stabiliti dal ritmo; l'allitterazione fonde in endiadi coppie di vocaboli con particolare valore affettivo (*dödens drömmar, diskrepantosdunkel, ruvande ruiner...*), scandisce i tempi dell'azione (*klätt/klingan, drog/dricka/dagg, sjönk/sjöng*, ecc.) suggerisce irrazionali legami semantici (*båren/bila, tyngde/tvång*), determina addirittura la scelta di certe immagini (*frös/fröet, vräktes/vrakets*) ed è quasi sempre rafforzata dalla presenza di un'identica vocale radicale o dello stesso nesso consonantico (*kl, dr, fr, vr*).

Cariche di risonanze emotive, suggestive dell'intera gamma di associazioni che la tradizione lirica svedese vi ha connesso dal romanticismo in poi, entrano in allitterazione soprattutto le spiranti, *s f v* (*s* fa pensare a sussurro, sole, dolore (*sorg*); *v* a un movimento sibilante; *fr* al gelo, *fl* a qualcosa di palpitante)[75]. Fra le occlusive, la *d*, il cui simbolismo di morte è annunciato fin dal primo verso, e la *b*, pure legata alla morte (*båren, blod, bila*), ma di segno opposto: morte come liberazione e leggerezza (*bubbla, boll* nell'ottava strofa), morte come ipotesi di rivelazione (*bländande*) che permetta l'ironica apoteosi finale. Ma l'impressione determinante — sontuosamente, melodiosamente malinconica — nel tessuto fonico della composizione la danno le frequentissime nasali (« suoni tristi, oscuri, vagamente negativi »)[76], per lo più doppie o velari: *aningstimman, sanningen, drömmar, människan, pannans lönnfack, himmel...; klingan, konungen, tvång, sjönk, solnedgång, dunkel* e così via. Fra le vocali, non è casuale la schiacciante predominanza delle scure e posteriori, né il risalto che assume la *ö*, vocale che simboleggia tanto la morte quanto l'occhio: due concetti, si è visto, fondamentali.

Si può nello stesso modo mettere in risalto il trattamento musicale che ricevono le immagini (e sarà d'obbligo vedervi un'ulteriore citazione shakespeariana), l'organizzazione dei ' temi ' in fughe e inseguimenti alla maniera di Eliot[77], l'orchestrazione dei soggetti: aspetti, tuttavia, più evidenti della « lirica strumentale » perseguita da Lindegren, per cui un commento dettagliato risulta superfluo.

Di maggiore interesse, forse, il trionfo della suggestione ritmica nel tessuto lessicale, nella struttura sintattica: l'impressione auditiva trova conferma in un autentico « epicureismo della frase »[78]. E qui cadono quasi completamente nel vuoto tanto la lezione stilistica eliotiana[79] quanto l'assidua ricerca, da parte della lirica europea moderna, di una lingua scorciata, ' straniata ', carica di sempre più profonde complessità e ambiguità semantiche.

A una maniera fondamentalmente nuova e coraggiosa di trattare le immagini non corrisponde infatti un'autentica maturazione linguistica come quella che caratterizzerà parecchie liriche di *Sviter* e poi di *Vinteroffer*. Le pastoie delle convenzioni, gli echi letterari (le molli e sonore catene di associazioni alla Eluard, lo stile ' sublime ' tradizionalmente legato alla tragedia, l'« intossicazione verbale » di Dylan Thomas che[80], agli imitatori, risulta regolarmente dannosa). L'esteriorità della ricerca ritmico-musicale, volta assai più a sfruttare le qualità melodiche delle parole in una catena quasi ipnotica di assonanze, a riempire i vuoti logici suggerendo segrete relazioni emotive, a giocare con l'affascinante indeterminatezza di certi

[75] Cfr. T. Nerman, *Troll i ord. Inrim och uddrim i svenk vers*, Stockholm 1954, pp. 41 sgg., e Oldberg, *En bok om rim*, p. 214.

[76] T. Nerman, *op. cit.*, p. 88.

[77] M. Pagnini, *op. cit.*, p. 23.

[78] G. Printz-Påhlson, *op. cit.*, p. 164. I risultati stilistici contrastano con l'impegno ' modernistico ' di Lindegren a far corrispondere « una forma disarmonica a un contenuto disarmonico », e a « sfruttare l'ambiguità e il valore simbolico immanenti nelle parole: la novità non consiste nelle parole stesse, ma nel modo di comporle insieme » (« B. L. M. », 1946).

[79] Cioè di spalancare nuove prospettive di altezza e di profondità alla lingua dell'uso (« The common word exact without vulgarity / The formal word precise but not pedantic / The complete consort dancing together... »).

[80] A. Thwaite, *op. cit.*, p. 120.

significati, che a portare avanti un'articolazione organica di concetti. L'intercambiabilità fra gli elementi del discorso, documentata in qualche caso da successive alterazioni testuali [81], che denota una sostanziale indifferenza per il campo semantico della singola parola piuttosto che lo sfruttamento, stabilito a programma, dei suoi valori riposti.

Se di ambiguità nonostante tutto si può parlare (e nella lirica che stiamo esaminando è ambiguo, per la sua indefinitezza, ogni elemento, interpretabile com'è sotto le luci più diverse), non si tratterà certo delle audacie emblematiche della poesia barocca [82] o di certa poesia moderna che guarda al Seicento, tutte basate sulla scoperta intellettuale di funzioni e rapporti prima inesplorati: ma dell'ambiguità che Empson [83] chiama di genere romantico, sfruttata poi dai preraffaelliti fino alla stucchevolezza: basata cioè sull'espressione vaga, non sulla 'sottigliezza'; sulla massima dilatazione del campo interpretativo, non sull'accostamento di significati provenienti da esperienze eterogenee. Appunto dal momento che lo schema metrico, nota ancora Empson [84], impone di per sé « una specie di intensità di interpretazione sulla grammatica, che la rende fertile perfino quando non c'è 'canto'... l'insensibilità di un poeta per lo stile colloquiale del suo tempo, nel quale è stato abituato a concentrare le sue facoltà di apprendimento, è così disastrosa ».

Non c'è posto, nell'*Ascensione di Amleto*, per la lingua dell'uso: lo denotano la scelta dei vocaboli, astratti

[81] V. per esempio l'emendamento, per motivi evidentemente extrarazionali, di *bagage* in *bandage* nel son. XXXII di *mannen utan väg* (G. Printz-Påhlson, *op. cit.*, p. 158).

[82] Di tecnica « barocca » in Lindegren parla appunto L. Forssell (*Mannen utan väg: barock och humanism*, in: *Femtital*, Stockholm 1951), suscitando subito dissensi fra la critica.

[83] *Seven Types of Ambiguity*, London 1930, tr. it. Torino 1965, p. 69. Cfr. inoltre B. Julén, *Tjugo diktanalyser*, Stockholm 1962, p. 57: « Det upprivande aktuella i Erik Lindegrens diktning bryts nästan alltid mot tidigare uppnådda lyriska positioner, gärna hämtade från romantikens konst- och diktvärld ».

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

per due terzi, spesso riecheggianti formule epiche (*klingan, feberdagg, ruvande, vågens formare* ecc.) o volutamente antiquati; l'abbondanza innaturale dei polisillabi, di composti aggettivali talvolta di faticosa formazione; i verbi tutti al preterito, e quindi con effetto di lontananza e di irrealtà; i rari aggettivi, scarsamente individualizzanti anche quando introducono note di colore: bianco, verde [85]; i tipici nessi col genitivo, che scorciano un'intera frase secondaria (nessi anche trimembri: *aningstimmans svek, nattens diskrepantosdunkel*), o i participi, dall'identica funzione compressiva (*stulet majestät, sträckta hand, ruvande ruiner, huset svävande*); i complementi con preposizione, semplici (*med solnedgång, i evighet*) ma molto più frequentemente composti con le metafore genitive (*med dödens drömmar*, ecc.), pesanti sulla frase per la loro posizione invariabilmente finale. Inoltre: una struttura sintattica troppo regolare, rigorosamente impostata su membri paralleli o antitetici che dovrebbero dar vita a simmetrie misteriosamente simboliche tanto a livello di figura grammaticale (le coppie di termini opposti, generalmente astratti: *livet/döden, klinga/skida, människan/världen, visshet/ovisshet, huset/alltet, ljuset/mörkret, vågen/skummet*...; i nessi di identica composizione e funzione divergente: *dödens läppar, hemlighetens bila, pannans lönnfack*; *ett vaxat hår, ett evigt tvång*; *välsignat ditt krav, förspillt ditt blod*; *vrakets luckor, mörkrets gap*; *vågens formare, skräckens bärare*; *huset svävande, terrassen bländande*), quanto nella costruzione del periodo (coppie di frasi strettamente parallele, coordinate dalle congiunzioni: *och, men*, o dagli avverbi di tempo; rare le relative: vv. 8, 14, 32).

Pochi espedienti stilistici sviluppati all'inverosimile, una lingua involuta ed ermetica per la sua stessa vaghezza, conseguente del resto a certe dichiarazioni program-

[85] Cfr. la funzione tradizionalmente simbolica, non realistica, di altri aggettivi di colore presso Lindegren: *Pastoralsvit II*: *overklighetens vita klänning* (l'irrealtà concepita come una macchia bianca nel buio), *oändlighetens blåa bränning* (l'infinito immaginato come il mare). G. Printz-Påhlson, *op. cit.*, p. 166.

matiche [86]. Tuttavia, a dispetto del trattamento immaturo e ancora scarsamente personale, è possibile riscontrarvi tratti comuni al linguaggio della grande lirica moderna. Frammentarietà, straniamento, spersonalizzazione, rapporto abnorme del 'segno' con l'' oggetto' rappresentato sono notoriamente leggi valide per la letteratura come per le arti figurative, in un'epoca che sperimenta l'assurdo disordine di un mondo non più fatto a misura d'uomo [87]. Specchio di questa visione, lo stile poetico si sveste volontariamente delle sue tradizionali possibilità per farsi anch'esso arido e deserto. Trovano così una giustificazione che diremmo mimetica fatti come il trattamento atomistico delle parole: spogliate anche del significato consunto che era rimasto loro attaccato, maneggiate come puri segni [88], scelte fra le meno caratterizzate nei magazzini di *poeticalities*: vita, morte, verità; tramonto, mare, tempesta; cuore, sangue, bara...; composte fra loro o raffrontate due a due con sorprendenti effetti di profondità proprio per la formula semplicissima astratto + astratto (*aningstimma, balansakt*) o astratto + un concreto tradizionalmente simbolico (*feberdagg, skymningssten, diskrepantosdunkel*); isolate come monadi nella loro assolutezza e inconciliabilità. Una dolorosa confessione di impotenza linguistica [89].

Altrettanto caratteristico in questa tessitura di frammenti il fenomeno dell'*Entmachtung* [90] del verbo per il largo predominio del sostantivo. Pochi verbi, ausiliari o

[86] Per esempio: « La novità non sta nelle parole, ma nel modo di comporle insieme », ecc.

[87] H. Friedrich, *op. cit.*, p. 149: « Unstimmigkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem ist ein Gesetz moderner Lyrik wie moderner Kunst ».

[88] G. Printz-Påhlson (*op. cit.*, p. 162) propone un parallelo con l'uso delle lettere in matematica.

[89] Alcuni versi di Allen Tate sono stati assunti a compendio delle secche espressive fra cui si dibatte la lirica moderna (C. Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, cit. p. 101): « Heredity / proposes love, love exacts language, and we lack / language... » (*Retroduction to American History*).

[90] H. Friedrich, *op. cit.*, p. 154.

modali in maggioranza, e negli altri casi scelti fra i più frequenti e meno espressivi (divenire, fare, cadere, vedere). Verbi privi di potere dinamico e temporale, sostituiti appena possibile da participi o altri nessi sintattici fortemente ellittici. Ne deriva una tensione compressa fra gli elementi nominali, raggelati nell'isolamento.

Noto ugualmente agli studiosi della lirica europea moderna [91] è l'uso che qui viene fatto dell'articolo, sempre presente e sempre definito [92] a sottolineare per paradosso la novità e l'oscurità dei sostantivi (la pietra, il giglio, il cembalo) e ad avvicinarli affettivamente piuttosto che situarli nello spazio e nel tempo. Ancora, certi trasferimenti di funzioni dalla sfera logica a quella irrazionale: « tesi di gioia » anziché « cembalo di gioia », i festosi colpi di martello a Wittenberg: il gesto simbolico di Lutero, piuttosto che l'oggetto di quel gesto, riveste in realtà carattere di speranza. Così il capovolgimento del rapporto abituale attivo-passivo, soggetto-oggetto: come in un sonetto di *mannen utan väg* (il sesto) « il verme lotta per liberarsi dell'affetto del cadavere, la malattia lascia il suo posto sotto il microscopio, stanca di contemplare pupille rattrappite », qui la morte non rapisce, ma subisce il rapimento (v. 10), il giglio emana la rugiada anziché berla (v. 4), il demiurgo piange di impotenza, il re pesa sulla bara e non la bara sul re...

Infine, macroscopico in un componimento tutto fatto di scorci e balzi, l'uso abnorme delle congiunzioni e degli avverbi: « e... e » per coordinare periodi che niente hanno in comune, « ma » senza che esista opposizione, « quando » e « allora » inseriti in un discorso visionario dove il tempo non esiste né esistono le sue successioni. Anelli sintattici che non saldano ma sottolineano enfaticamente la frammentarietà della composizione: una tecnica musiva

[91] Ch. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London 1965, pp. 26-28 e 37-38; H. Friedrich, *op. cit.*, p. 157.

[92] Non fa eccezione, al v. 11, *ett vaxat hår*, perché indica il singolare al posto del collettivo: invece compare, com'è regolare, l'articolo indefinito con le uniche due immagini vivaci e concrete del componimento: *en brusten bubbla, en boll* (vv. 30-31).

raffinata e allo stesso tempo primitiva [93]. Si voglia, come si è fatto per Dylan Thomas, parlare qui di 'pseudosintassi', di parole accostate e collegate dal ritmo anziché da una struttura logica, o si preferisca riferirsi a una nuova concezione della lingua, non descrittiva ma direttamente evocativa, dove il significato passa in secondo piano davanti ai 'sopratoni' emotivi [94], rimane evidente il carattere fortemente irrazionale degli effetti inseguiti e il rilassamento, spinto fino alla dissoluzione, del tessuto concettuale connettivo.

Si sa che a importanti precedenti della lirica europea [95] si rifà la pratica introdotta in Svezia da Lundqvist, Lindegren, Martinson, la proliferazione smodata delle immagini a spese della costruzione logica: « una serie vivida di figure appollaiate come uccelli sui rami di un albero fattosi troppo pesante per il suo tronco » [96]. L'ambizione e l'orgoglio del nostro poeta sono riposti interamente nel suo linguaggio figurativo, che intende lussureggiante, inaudito, associante costantemente la dimensione mitica e grandiosa con quella quotidiana e dimessa. E le esperienze comuni alle generazioni fra le due guerre sono tenute tutte presenti: accanto alle letterarie, quella psicanalitica, e poi le nuove tecniche pittoriche e musicali, la lezione del cinematografo e della radio [97]. Tuttavia è facile notare, nello stile metaforico di Lindegren come nel suo uso della lingua, la stessa immobilità, un'identica astrattezza e, a dispetto di ogni sforzo, la mancanza di un rinnovamento autentico tanto in direzione della drammatizzazione eliotiana del paradosso [98] quanto nell'altra (addi-

[93] Å. Janzon, *op. cit.*, p. 220.

[94] Björck - Sallnäs - Palmqvist, *Litteraturhistoria i fickformat*, Stockholm 1967, p. 230; G. Printz-Påhlson, *op. cit.*, p. 168.

[95] Le teorie futuriste sulla 'simultaneità', il flusso automatico di immagini dei surrealisti, i *collages* di Eliot, l'imagismo: cfr. I. Algulin, *Tradition och modernism*, Stockholm 1969, p. 16.

[96] Si tratta di una metafora usata per Lawrence Durrell: J. Press, *op. cit.*, p. 184.

[97] J. Press, *op. cit.*, p. 182.

[98] C. Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1967, p. 45: « The disparities are recognized and deliberately

tata da Auden) della fredda precisione « clinica ». Il carattere funzionale dell'immagine [99], fondamentale recupero della lirica moderna dai 'metafisici', viene quasi interamente soffocato nel decorativismo; l'attenzione agli effetti di contrasto, non sorretta da una ricerca ideologica originale, resta esteriore e in fondo superflua.

Se si vuole vedere, con Göran Printz-Påhlson [100], una sorta d'autobiografia poetica nella seconda e maggiore 'ascensione' lindegreniana, l'*Icaro* che apre *Vinteroffer* [101] (il figlio di Dedalo immaginato salire dai ricordi del frastuono terrestre, appianando lacerazioni e contrasti, attraverso lo sfrecciare degli uccelli; più su nel « labirinto dei venti » (v. 10); e ancora in un cielo deserto dove si spegne il fragore dei reattori, verso « un sole sempre più chiaro e più freddo » (vv. 17-18), verso la dissoluzione violenta e la rinascita) si tenderà a situare l'immaginazione di quest'*Amleto* allo stadio della « corrida con le potenze naturali » [102]. Dati eterogenei della riflessione, del patrimonio culturale e dell'esperienza storica vengono cioè affrontati ed elaborati in senso universale, ma ancora scarsamente dotati di autonomia e dinamismo. Superata ormai la passività surrealistica (raffigurata, ai vv. 4-6 di *Ikaros*, come lo stato di *trance* per cui « tutti i crepacci che nel suo petto avevano sempre implorato ponti / lentamente, come palpebre, si chiusero »); oltrepassati anche gli estetismi postsimbolistici della prima raccolta (vv. 8-9: « l'ultima

exploited by the poet... The metaphysical poet, with his constant awareness of incongruities and disparities, does not run the risk of taking his poem for science. His unity is a perilous one, wrested by his own effort from a world of incongruities... ».

[99] C. Day Lewis, *A Hope for Poetry*, Oxford 1934, pp. 64-5.

[100] *Op. cit.*, p. 155.

[101] È curioso notare con quale frequenza i poeti svedesi contemporanei abbiano scritto liriche di ascensione, fino a dar luogo a un vero e proprio genere, caratteristico di un'epoca: S. Lindström, E. Lindqvist, J. Edfelt, perfino H. Martinson con *O tempora o mores* (Arbetare-Kuriren, 28-1-1928; K. Espmark, *H. M. erövrar sitt språk* cit., p. 177). W. Aspenström ne fu stimolato a comporre un *Anti-Ikaros*.

[102] S. Björck, *Dödens födelse*, in *Lyriska läsövningar*, Lund 1961, p. 180.

allodola che gli sfiorò la mano / precipitò come un canto »); ma ancora di là da venire la maniera figurativa di *Sviter* e *Vinteroffer*: immagini fortemente scorciate, cariche di allusioni suggestive, che trapassano l'una nell'altra non per legame logico, ma per rigorosa impostazione di tipo musicale che fa pensare al metodo compositivo ' sinfonico ' di Dylan Thomas [103].

A voler catalogare secondo gli schemi della retorica classica le figure dell'*Ascensione di Amleto*, si troverebbero rappresentati tutti i tropi principali: le caratteristiche astrazioni; una schiera di antitesi e parallelismi, sottolineati come si è visto dal ritmo e da espedienti fonetici che instaurano parentele semantiche e simboliche simmetrie (*livets skrift/dödens drömmar, klinga/skida, människan/världen, sanning/visshet/ovisshet, konung/majestät, båren/döden, hemlighet/lönnfack, skymning/solnedgång, sten/örter, ögat/fröet, norden/natten, cembalon/diskrepanto, vraket/ruiner, ljus/storm, huset/terrassen, vågen/skummet, bubbla/boll* e molti altri ancora); sineddoche (*klingan*); antonomasia (*liljan*); perifrasi (*vågens formare, skräckens bärare*); iperbole (*ovisshetens hav*); metonimia (*bly*); metafore; anafora (*blott... blott*), inversione (vv. 5-6), similitudine (*som en boll*), apostrofe (*o sträckta hand*), domanda retorica (*men vad var sanningen...?*) e così via.

Ma si sa che, a differenza dai *loci elocutionis* tradizionali, le figure non vengono usate nella lirica moderna per ornare e soprattutto non per registrare, piuttosto per sostituire le impressioni sensibili. Nella loro « gratuità eletta a scopo » [104], sciolto il rapporto di necessità fra significante e significato, vivono di vita propria, proliferano,

[103] Cfr. il celebre frammento di lettera citato da H. Treece (*Dylan Thomas*, London 1949, p. 47, n. 1) e più volte messo nel giusto rilievo dalla critica: « Each image holds within it the seed of its own destruction, and my dialectical method, as I understand it, is a constant building up and breaking down of the images that come out of the central seed, which is itself destructive and constructive at the same time ».

[104] J. P. Sartre, *Baudelaire*, Paris 1947, p. 49.

s'accoppiano e si scontrano in completa incongruenza con l'oggetto della contemplazione che diventa perciò quasi indifferente. Di qui l'aggressività e la capacità di *choc* di questo stile: di qui anche la mancanza di una gerarchia fra immagini e l'impossibile interpretazione in chiave reciproca, che presupporrebbe un universo poetico più o meno rinascimentalmente organizzato.

È naturale quindi che lo studio delle immagini, in un'opera letteraria analizzata come fatto globale, cerchi i suoi criteri nell'opera stessa, rifiutando categorie che non siano generalissime come la metafora e la metonimia di Jakobson. Nel caso di Lindegren, dopo le scivolate giovanili nel tipo più vistoso di figure retoriche, come certi ossimori a buon mercato (*Ballad*, in *Posthum ungdom*: « Bländad av mörker jag ligger » « Steso, abbagliato dalla tenebra »), appaiono prediletti — con l'antitesi — due tipi principali di figure: l'endiadi, formata da due astrazioni che tendono a fondersi in una sola, e l'antica metafora al genitivo, dai moderni rinverdita e volta ad effetti di paradosso o ' straniamento ' [105].

All'interno di questa categoria, il tipo predicativo (tautologico, apposizionale) [106], dove cioè termine proprio e termine metaforico vengono virtualmente identificati (*sitt hjärtas skida*: il cuore immaginato come il fodero della spada; *ovisshetens hav*: l'incertezza dilaga come un mare; *pannans lönnfack*: la fronte del re è realmente un nascondiglio, sigillato dalla morte; *ljusets storm, hemlighetens bila*, e così via) e che sostituisce definitivamente l'uso di apposizioni e chiose, ancora abbastanza documentato in *mannen utan väg* (son. IX: « lyckan den vita oändliga handen » « la felicità, sterminata mano bianca »); e l'altro per cui la cosa è descritta da un suo attributo o un suo modo d'essere, particolarmente suggestivo nel contesto (*skymningsstenen, själen örter, nattens diskrepantosdunkel*).

[105] H. Friedrich, *op. cit.*, p. 210.

[106] H. Henel, *Metaphor and Meaning*, in: *The Disciplines of Criticism*, edd. P. Demetz, Th. Greene, L. Nelson jr., New Haven-London 1968, pp. 109-10.

Il primo tipo, il più ampiamente rappresentato in *mannen utan väg* (in un sonetto preso a caso, il XXXIX: « il dono del rapporto », « l'oscuro pianeta del cuore », « i torrenti del sorriso », « la montagna della fede », « il cuore azzurro dell'azzurro crepuscolo ») imparerà nella produzione più matura a fondarsi su accostamenti assai più audaci fra l'estremamente remoto e l'estremamente quotidiano e concreto (« le forbici del buio », « la lente del mai espresso », « il telone bianco dell'imprevisto »: due immagini ispirate alla lanterna magica dei bambini o al cinematografo; « il salotto della notte », « il chirurgo cieco della notte »: cfr. ancora *Prufrock*, vv. 2-3). Ma soprattutto il linguaggio metaforico si addensa, studia nuovi scorci, si serve di altre concentrazioni: aggettivi come *smal av fruktan* (*Gammal indian*), avverbi come *cymbaltungt* (*Scherzando I*); la riscossa del verbo che passa in primo piano dopo le mortificazioni subite, come si è visto, in una poesia tutta nominale (cfr. ad esempio *Amoroso*, *Tillägnan*, *De fem sinnenas dans*: « O att få dricka sig sanslös och byta vingar », « Poter perdere conoscenza bevendo e mutare ali » [107]).

O addirittura si spoglia completamente di figure, inseguendo altri effetti, profetici, epigrammatici, onomatopeici: « De döda skall icke tiga men tala... », « Non taceranno i morti, ma parleranno »; « Jag lyfte mitt huvud i vinden / O vind du min broder broder... », « Ho levato la testa nel vento / vento fratello mio, fratello... » (*Vinteroffer*).

E il secondo tipo, in Lindegren che costruisce, come si è visto, su una fitta impalcatura di astrazioni personificate [108], tende a non essere più metaforico affatto, a venir preso alla lettera come vero e proprio genitivo d'agente o possessivo. Così la vita, nell'*Ascensione di Amleto*, è vista letteralmente scrivere, il giglio sudare; la morte pro-

[107] Per G. Printz-Påhlson (*op. cit.*, p. 165), l'uso dell'infinito nell'*incipit* di una lirica (cfr. anche un noto sonetto di *mannen utan väg*, il XXVIII: « att skjuta en fiende och rulla en cigarrett ») va ricondotto, con intenti parodistici, al « To be or not to be ».

[108] Apprese soprattutto alla scuola di Birger Sjöberg: cfr. K. Espmark, *Att tänka i bilder*, in *Ord och Bild* 1970, 4, p. 275.

tende le labbra, la gioia porta sottobraccio le novantacinque tesi, esattamente come il relitto mostra i boccaporti (v. 22) e la casa dinastica è coronata dalla terrazza. Si è scritto che la scomparsa della metafisica dagli orizzonti culturali moderni reinstaura la metaforicità; ma lo stadio successivo può essere il ritorno alle origini, e la metafora venir presa alla lettera per interpretare l'esistenza.

È possibile ricondurre le immagini del nostro componimento ad alcuni fondamentali nuclei semantici, utili per ricostruire l'apparato simbolico sottostante. Elementi anatomici, sempre contaminati di malattia, pesantezza, impotenza, morte (*hjärta, läppar, hår, panna, hand, blod, öga, mun...*); termini marini, anche tecnici (*till rors, hav, salt, våg, klippa, skum, luckor, vrak*) e fenomeni della natura (*himmel, sten, lilja, örter, frö, uggla, storm, gejser*), due categorie figurative che trovano diretto riscontro, come si è visto, nel dramma shakespeariano. Spunti paesistici, riferimenti al tempo e all'eternità che contrastano con l'atemporalità, la mancanza di successione cronologica e spaziale dal surrealismo; termini musicali (*cembalon, diskrepanto*), riferimenti sonori e visivi spesso complicati dalle predilette sinestesie (*sjöng, skrek; dunkel, ljus, mörker; bländande; källarvita lågor, gröna glitterbräcka*). Tutte queste immagini, si ricolleghino a *Hamlet*, a filoni figurativi nel gusto dell'epoca, ad altri sfruttati nella precedente produzione di Lindegren, restano al di qua del dato individualizzante, confondono i confini reciproci, toccano direttamente il simbolo. L'ambiguità che la lirica non aveva cercato in polivalenze sintattiche e semantiche consiste tutta in questa soluzione dell'immagine nell'archetipo, nell'indefinito, isolato dal dato di esperienza o di coscienza. Per descrivere il lontano, l'astratto e il misterioso si ricorre al più misterioso, al più astratto e lontano, e le esperienze spirituali di Amleto in punto di morte, che si intendono di portata metafisica e globali come la visione di sé e del mondo che si dice appartenga a chi sta per annegare [109] sono rappresentate in termini esistenziali, in-

[109] Anche qui i modelli dovettero essere l'*Ulysses* e *The Waste*

differenti reciprocamente e non cumulabili. Ogni raggruppamento di significati contiene una diversa interpretazione metaforica, così come ogni strofa, chiusa com'è, fornisce una diversa soluzione di approccio con la morte, senza una successione logica o cronologica.

L'esempio più significativo ce lo fornisce probabilmente la prima categoria d'immagini che abbiamo elencato, le parti del corpo umano raffigurate in modo assolutamente non naturalistico, private delle loro funzioni (e la disfunzione dell'organismo è naturalmente un riflesso, come in *Hamlet* le immagini di malattia, del disordine nel corpo sociale e nello stesso universo) [110] e osservate come oggetti estranei al processo biologico [111]. Una mano tagliata dal corpo, che annaspa senza il potere di afferrare; un occhio cavato, avulso da nervi e tendini, incapace di vista naturale e perciò capace di vista metafisica come la ghiandola pineale, il ' terzo occhio ' dei neoplatonici e di Cartesio. L'« occhio sul piedestallo » di *mannen utan väg* (son. XIII), che si ritrova in un *poème visible* di Max Ernst [112] e corrisponde direttamente al Narciso sulla « colonna della sua disperazione » (son. I) e all'Amleto sull'altra colonna d'acqua del gejser (*Hamlets himmelsfärd* v. 30): « occhio sbucciato che arde » (son. V), « occhio imbiancato » che la sofferenza si cava (VI), « occhio ascetico del sole » (motto di *mannen utan väg*), « occhio grigio della natura » (XXIV), « del gigante » (XI), « del mare » (XX), « dei fuochi » (XXVI), occhi « bruciati » (VIII) « intagliati » (IX), « sconcertanti » (XII) « muti » (XXXVII), « talismano di tenebre e luce » (XXXVIII), « occhi di corallo [113] dell'an-

Land (« As he rose and fell / He passed the stages of his age and youth »).

[110] M. Charney, *op. cit.*, p. 54.

[111] Il fenomeno si inserisce nella visione generale dell'universo come immensa natura morta, popolata di oggetti artificiali e senza anima, di materiali inattaccabili nel tempo: colonne, statue e, nel nostro componimento, spade, palle di piombo, strumenti musicali.

[112] K. G. Wall, *op. cit.*, p. 341.

[113] È evidente la citazione dalla canzone di Ariel (*The Tempest*, I, 2, 396-7): « Of his bones are coral made; / Those are pearls that were his eyes ».

negato » (XXXI). Una cecità congenita, tenebra che si accende di luci innaturali, senz'ombre [114], fosforescenti alla maniera di Dalì [115]: buio e chiarore contrastanti e complementari (« nell'oscurità luccicavano organi e sonagli », son. III; « doppia cecità per meglio udir cadere la luce », son. VII: due caratteristiche sinestesie; «nella notte baluginano le tue palpebre chiuse », son. XXIV).

L'importanza simbolica dell'occhio che non vede nella lirica moderna è talmente grande che è superfluo indugiarvi. Da santi padri come Rilke

> (« Mit allen Augen sieht die Kreatur
> das Offene. Nur unsre Augen sind
> wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
> als Fallen, rings um ihren freien Ausgang. »
>
> *VIII Elegia di Duino*, vv. 1-4)

ed Eliot

> (« I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:
> How should I use them for your closer contact? »
>
> *Gerontion*)

alla generazione contemporanea a Lindegren, i poeti di guerra:

> « Within the eye, where is the vision,
> Within the hands, configuration? »
>
> (S. Spender, *Collected Poems*, p. 182).

Simbolo, di volta in volta, a carattere erotico [116] o, come in questo caso, immagine di una realtà sovrumana ostile o datrice di speranza; trattato comunque, letterariamente, in ordine al caratteristico narcisismo dei contemporanei. Si può ripetere per Lindegren quanto Giorgio Melchiori scrisse per Dylan Thomas: « Siccome l'autore si preoccupa soprattutto del proprio io, le visioni sono

[114] L. Bäckström, *op. cit.*, p. 79.

[115] K. G. Wall, *op. cit.*, p. 341.

[116] L'uso erotico della metafora dell'occhio nella letteratura contemporanea è stato studiato da R. Barthes (*Histoire de l'oeil*, in: *Critique* 195-6, agosto-settembre 1963).

necessariamente associate di continuo a sensazioni fisiche e hanno quindi un netto carattere antropomorfico. Il mondo esterno è interpretato e rappresentato in termini fisici, corporali, direi quasi anatomici: e il pensiero è collegato ai processi organici e si esprime per loro tramite » [117].

Andando oltre nell'indagine psicologica si può giungere a ravvisare, come fa qualche critico svedese [118], un tratto schizofrenico nella percezione dei singoli organi sensori dissociati dall'io senziente che dovrebbe esserne il coordinatore. Ma in questa sede interessano piuttosto le motivazioni estetiche e culturali: su questo panorama di pezzi anatomici sparsi insensatamente qui e là, di cose deformate e rese inutili (il morto-vivo imbalsamato, un sasso gelido e duro che è un cuore [119], scheletri di città e di navi, una bolla rotta, una bocca cucita...) riposa inconfondibile l'impronta della figurazione surrealistica, coi suoi orologi molli e i suoi uomini-cassettiera.

Il paesaggio che ne risulta, roccioso e senz'acqua come la Terra Desolata, privo d'orizzonte, tormentato dai contrasti di tenebra e sole pieno, precipizi e vette, lagune e cavalloni, è naturalmente caratteristico paesaggio spirituale nella tradizione poetica che va da Baudelaire a Hopkins [120]. Immagine macroscopica dell'impotenza e della pesantezza umana, combinata con elementi reali comple-

[117] *Op. cit.*, p. 262. Cfr. anche quanto scrive Mario Praz sulla « carnalità di pensieri » di d'Annunzio, riportando appunto un passo da una lettera di Dylan Thomas: « Ogni idea, intuitiva o intellettuale, può essere immaginata e tradotta in termini del corpo, della pelle, del sangue, dei muscoli, delle vene, delle glandole, degli organi, delle cellule e dei sensi » (*Il patto col serpente*, Milano 1972, p. 90).

[118] L. Bäckström, *Alltet och det stelnade* cit., p. 106.

[119] Cfr. *mannen utan väg*, son. VI: « och ser hjärtat sjunka tungt som en sten » (« vede affondare il cuore, pesante come una pietra »).

[120] Si pensi anche all'influsso di Rilke, messo da Auden nel debito risalto (« He thinks of the human in terms of the non-human... one of his characteristic devices is the expression of human life in terms of landscape. It is that kind of imagery which is beginning to appear in English poetry. » R. Hoggart, *Auden. An Introductory Essay*, London 1951, pp. 42-43 e 166-167.

tamente spogliati di concretezza (cfr. l'« Assalonne in un bosco di arterie azzurre » di un'altra famosa *suite*), osservata da un'angolatura prestabilita come una scultura o una tela. Lo spazio, privo di dimensioni, non pone rapporti, resta spopolato e lascia perdersi i sensi; il tempo è morto, sprofondati passato e futuro, « il giorno è vuoto » (son. VII), immobili e raggelati gli elementi del « dramma invisibile » (son. VIII) che si svolge fra terra e cielo.

Una particolarità di Lindegren va forse cercata nella predilezione per materiali e oggetti sottratti al processo biologico, frutto di artificio e di civiltà anziché viventi prodotti di natura [121]: statue e colonne, strumenti musicali e armi, navi bare edifici abbandonati. Simboli, come i manichini le fontane i compassi della pittura italiana metafisica, di una realtà allo stesso tempo natura morta di relitti culturali, sopravvissuti al diluvio, e palcoscenico in muta attesa di riti inimmaginabili.

La percezione di ogni esperienza come riflessa, mediata per tramite complesso da un'eredità comune in parte avversata, in parte ancora misconosciuta; una realtà che, come in un film surrealista, scorre macchinalmente trasformandosi senza fine nel suo contrario; un popolo di sonnambuli, *hollow men* sospesi in un limbo [122], impotenti a vivere e a morire ma appunto per questo dotati della paralizzante chiaroveggenza che si raggiunge isolandosi dalle contraddizioni attuali: « la libertà momentanea » scriveva Lindegren [123] « di quando si capisce che neppure la propria morte ha importanza ». A una visione così desolata corrisponde la tecnica compositiva: il culto del frammento e della lacuna, il ritmo ipnotico, la sostanziale indifferenza verso le singole immagini.

Si tratta di contributi autentici, anche se nutriti del clima culturale europeo di vent'anni prima, alla sprovincializzazione della poesia svedese, che si fa veramente

[121] G. Printz-Påhlson, *op. cit.*, p. 178.

[122] Sotto il titolo molto rivelatore di *Limbo*, Lindegren pubblicò parte dei sonetti poi raccolti in *mannen utan väg*.

[123] Cit. L. Bäckström, *op. cit.*, p. 106.

moderna partecipando alla ' nausea ' filosofica e a quella del momento storico. La leggenda di Amleto, recepita attraverso le interpretazioni critiche e poetiche più aggiornate, non svolge, in quest'ottica, soltanto funzioni di organizzazione tematica. Al contrario, esemplifica il caratteristico recupero dei prototipi mitici da parte della letteratura moderna, che vi cerca salvezza dalla disintegrazione incombente del personaggio e della stessa azione e li riveste delle proprie « metafore ossessive » [124], tanto individuali che storiche. Nella struttura che inserisce, nella vicenda di un Amleto « mon semblable, mon frère », una farragine d'altri riferimenti, magici psicanalitici artistici religiosi (in armonia col sincretismo agnostico che caratterizzava la cultura dell'epoca), oltre che certi motivi fondamentali della sensibilità contemporanea (si pensi anche solo all'antitesi pesantezza-pietrificazione ed esplosione-ascensione-dissolvimento), si esauriscono in gran parte tanto la funzione estetica che quella ideologica della lirica.

Se finalmente si passa a un vero apparato di note al testo che ne integri le interpretazioni parziali esistenti, ci si accorge di incappare, fin dal primo verso, in un campionario delle ambiguità di questo stile, sorretto da una danza di astrazioni. Ambiguità che Empson classificherebbe nel quarto tipo (« quando due o più significati, uniti insieme, contribuiscono a chiarire uno stato d'animo dell'autore ») [125]: compressione d'immagini che fa pensare al chiudersi di un ventaglio, piuttosto che al « telescopio di concetti » della poesia manieristica e moderna.

Così *livets skrift*, contrapposto e sovrapposto a *dödens drömmar* (si noti l'opposto simbolismo fonetico delle vocali radicali « i » e « ö »), evoca contemporaneamente il biblico « ciò che è scritto », destino immobile e prestabilito in contrapposizione al dinamismo e alla libertà rivendicati nel sogno; la « scrittura » di un contratto fra le

[124] C. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris 1963.

[125] *Op. cit.*, p. 216.

potenze e l'individuo, concetto biblico anch'esso e comune alla maggior parte delle religioni, fra cui quella della classicità germanica; gli appunti che nel dramma si vede Amleto prendere sulle tavolette del suo taccuino (I, V, 107: « My tablets », ecc.); il « copione » che va recitato alla meglio fino in fondo, un'allusione tanto al più celebre testo shakespeariano per secoli trascinato attraverso filodrammatiche e palcoscenici di ogni livello, quanto a certe interpretazioni moderne di *Hamlet* come « dramma delle situazioni imposte » [126], a ogni personaggio una parte da svolgere a tutti i costi per intero; e ancora, alla caratteristica concezione della vita, nell'Europa del primo dopoguerra, come un gioco insensato di marionette, tirate per i fili da qualche divinità invisibile. Traducendo « il testo della vita », si è cercato di non sacrificare il complesso significato della formula.

Strettamente collegati tanto ai « bad dreams » di cui Amleto nel dramma si lamenta (II, 2, 255) quanto a un paio di versi nel giovanile *Prolog till en ny Hamlet* [127], i « sogni di morte » trovano naturalmente riscontro anche nei moderni maestri di Lindegren: « shapes of death haunt life » (Spender). Le due figure, genitivi che all'astratto collegano il più astratto con un rapporto causale il primo, finale il secondo — rafforzati come abbiamo visto dall'allitterazione e dalla stessa vocale radicale — sono articolati in momenti dialettici e ironicamente superati nel terzo genitivo al verso seguente, quell'*aningstimmans svek* [128] che riecheggia parecchi passi e fatti del dramma: I, 5, 40: « O my prophetic soul! »; V, 1, 321: « An hour of quiet shortly shall we see » e il *Leitmotiv* del tradimento nella scena del duello con Laerte (V, 2, 302-15: « O, villainy!... Treachery! The treacherous instrument... the foul practice... Treason! treason! »).

Il tema della complementarità di vita e morte, di

[126] V. J. Kott, *op. cit.*, p. 66.

[127] v. 2: « Nyss drömde jag den underbara döden » e v. 27: « din själ har längtat liksom min till döden ».

[128] La formula appartiene alle predilette di Lindegren: « aningens isjakt » (*Posthum ungdom*), « det aningslösa ögat ».

luce e tenebra ricorre in tutta la lirica anglosassone che Lindegren si pone a modello, di scuola eliotiana o no, mentre l'inganno metafisico è un tipico concetto dell'esistenzialismo. Frequentissima nella produzione del nostro poeta la metafora del vestire (v. 2): « overklighetens vita klänning » (*Pastoralsvit II*), « o hur flyktigt klänningen (la primavera) kastas över balustraden » (*mannen utan väg* XXVII) e così via.

La suprema presa di coscienza avviene causando a se stessi il dolore supremo: già Wilson Knight parlava, per le scene di Amleto con lo spettro, da cui apprenderà la verità, di un « suicidio prolungato » [129]. La lama estratta dal cuore (*Hamlet* I, 2, 159: « but break, my heart ») si rivolge contro il « giglio »: Ofelia [130], « rose of May » nel dramma (IV, 5, 154)? il simbolo tradizionale di innocenza, fragilità, tenerezza, violentate ferocemente dalla vita? (*feberdagg*, cfr. *Hamlet* I, 1, 117: « dews of blood » e D. Thomas: « I dreamed my genesis in sweat of death »: di qui è probabilmente passata nella nostra lirica l'accezione sessuale dell'immagine). Fiore dei funerali, fiore di Pasqua per Joyce (e per Strindberg): figura di Cristo per Dylan Thomas, che lo contrappone alla rosa, simbolo carnale e dantesco (« Rose maid and male ») [131], il giglio di quest'*Ascensione* partecipa di tutti i significati e appare certamente collegato alla donna e alla morte. Il contesto, con l'altro simbolo erotico [132] della spada, sembrerebbe confermare l'intenzione psicanalitica: ma proprio il ricordo del dramma shakespeariano, dove l'immagine della spada ricorre con valore sacrale (cfr. i giuramenti sulla spada di Amleto al primo atto, sc. V, vv. 5, 147, 154, 158) e azione purificante (III, 3, 88) ma anche come strumento traditore

[129] G. Wilson Knight, *op. cit.*, p. 26: « a continual process of self-murder ».

[130] L. Bäckström, *op. cit.*, p. 110; Å. Janzon, *op. cit.*, p. 217.

[131] W. Tindall, *A Reader's Guide to Dylan Thomas*, London 1962, p. 117. Per il potere purificante della rugiada in alchimia, cfr. C. G. Jung, *Die Psychologie der Übertragung*, Zürich 1946, tr. it. Milano 1971, p. 154.

[132] Cfr. i simboli fallici di Dylan Thomas, « heartbone », « scythe-sided thorn », « the leaden bud... shot through the leaf », ecc.

dalla punta avvelenata (V, 2, 308-14), tende a spostare l'interpretazione su un piano più generalmente ideologico. L'azione che finalmente sopravvive alla meditazione, frutto dell'« inganno dell'ora profetica » e fonte dell'altra delusione metafisica alla quarta strofa, è così spiegata come corrosa alla radice, « sicklied o'er » (III, 1, 85), dai morbosi vagheggiamenti di violenza e di morte.

Appare evidente, a questo punto, come tutta la lettura vada condotta in chiave di ironica ambivalenza, sottolineata per contrasto dalla solennità del ritmo e dalla magniloquenza dello stile. La concezione rinascimentale del micro e macrocrosmo, già messa in dubbio dalla « nuova filosofia » (Donne) dell'epoca giacobina (*Hamlet*, I, 2, 134: il mondo è « weary, stale, flat, and unprofitable », V, 2, 359, « harsh », III, 2, 320, « not for aye »; l'uomo è passato da « the beauty of the world », II, 2, 320, a « a beast, no more », IV, 4, 33), è definitivamente accantonata e messa in ridicolo dal relativismo moderno. La « certezza » fenomenica è assai scettica su ogni « verità » metafisica assoluta (vv. 7-8), e al 'cortegiano' che accoglieva in sé l'armonia dell'universo viene cantato un *requiem* sul *lit de parade* [133] della terza strofa. Il gioco di parole su concetti antitetici (*sanning* [134] */visshet/ovisshet*; *människan i sanning som är världen och världen som är människan i sanning*) appartiene alla retorica classica, e secondo i moduli della retorica classica si articola la solenne meditazione sull'esistenza e sui novissimi delle prime tre strofe: protasi, apodosi, domanda retorica con risposta. Vie-

[133] Å. Janzon, *op. cit.*, p. 217.

[134] Cfr. l'accezione in cui la parola appare in *mannen utan väg* (II: « döden sin tigande sanning »; XL: « denna vår sanning inför döden ») e il vecchio dilemma lindegreniano (B. Holmqvist, *op. cit.*, p. 20) fra attivismo e passività, fra una certezza che sta al di sopra dei problemi e una verità assillata da dubbi. V. anche certe riflessioni agnostiche riprese dai moderni: per limitarci agli autori di Lindegren, Durrell (« Truth is what is / Truth is what is Truth? ») o, shakespearianamente, Dylan Thomas (« This is the world: the lying likeness of / Our strips of stuff »). Sul concetto di 'verità' dei poeti contemporanei, cfr. C. M. Bowra, *The Creative Experiment*, New York s.a., pp. 6-7.

ne così stabilito uno schema sintattico per l'intera composizione che l'avvicini alla struttura musicale dell'antifona. E lo stile si solleva sempre più: forme linguistiche arcaiche o desuete (*blott, konungen*); astrazioni supreme: morte, maestà, mistero, eternità, dovere; fortissime concentrazioni di significato nelle formule caratteristiche al genitivo e nei nessi sostantivo-participio, dalla genesi evidente se solo ci si prenda la pena di rileggere il *Prolog* giovanile [135].

Il personaggio che nell'altra lirica dormiva, irraggiunto dalle esortazioni di Amleto a fargli compagnia nella condizione di spettro, è qui « insonne », ma paralizzato dall'imbalsamazione nella bara [136]: pesante, la bara, nel *Prolog*, mentre qui pesa il re sulla bara. Pesantezza, morte, pietrificazione sono in tutta l'opera di Lindegren concetti strettamente collegati, che producono insieme una lunghissima teoria di immagini [137] e risentono della concezione centrale, l'umanità responsabile ma impotente. Che il *Prolog* si riferisca allo zio [138] e non al padre di Amleto, ugualmente morto e presente nella tomba di famiglia che fa al componimento da sfondo, non basta ad escludere l'ambiguità da questa strofa. L'interpretazione di Jones,

[135] VV. 14-21: « Å nej, i praktfull sömn han ännu vilar / i *stulet majestät, från döden taget* / hans *hår är vaxat, pannan* sträng och klar... men ringen på hans hand har ännu kvar / ett *lönnfack* för det sista modets gifter... » (si noti la sovrapposizione, nella versione definitiva, delle due immagini della fronte e dello scomparto segreto); vv. 34-5: « Men du som sover i din *tunga kista* / skall du ej vakna? ».

[136] Cfr. un verso di Lawrence Durrell: « The king who stiffens in a shirt of blood » (*The Sonnet of Hamlet*).

[137] Alcuni esempi alla rinfusa: *Prolog* v. 71: « mitt kött är tungt av olevt liv som segrar » (cfr. G. Ekelöf, *3 Elegier*, II: « tunga / av drömmar och av liv som aldrig vaknat »); *mannen utan väg*, XXXI: « mänskliga läppar tyngda av död »; XXXIX: « vägande döden i min hand »; *Sviter, Amoroso* II: « en tyngd som ingen begraver », e soprattutto *Vinteroffer, Ecce Homo*, con riferimento preciso alla lirica che esaminiamo: « härskaren står livlös i sin andes tyngd ».

[138] Cfr. ancora L. Durrell: « My uncle sleeps in the image of death » (*The Death of General Uncebunke*, una lirica fitta di reminiscenze shakespeariane).

nota a Lindegren come si sostiene più sopra, spiega il misterioso legame fra Amleto e Claudio nel dramma come un'identificazione rimossa dalla coscienza: il corpo imbalsamato che ancora lotta con se stesso sarebbe quindi, oltre che il cadavere ingioiellato dell'uomo rinascimentale, anche l'involucro mortale di cui il protagonista si è sbarazzato [139]. Ma alla scuola del *Waste Land* « tutti i personaggi confluiscono in uno », e i due re in un re [140]. Al padre di Amleto fa pensare indubbiamente l'ultimo verso della strofa, con quella « costrizione eterna » che è l'obbligo di vendetta imposto al figlio; e al padre di Amleto riconducono tutte le reminiscenze shakespeariane rintracciabili nel passo. *Sömnlös*, confortato da una citazione di *mannen utan väg*, (XVI: «sömnlös i all fruktans dödkött»), ricorda infatti per contrasto lo *sleeping* per tre volte ripetuto da Amleto I nel racconto della propria uccisione (I, 5, 35, 59, 74); *stulet* il v. I, 5, 61: « upon my secure hour thy uncle stole », *majestät* (cfr. *Posthum ungdom*: « majestätiskt livlös ») il v. I, 1, 48: « the majesty of buried Denmark »; *pannan* il v. 1, 5, 79: « with all my imperfections on my head », e l'altro passo, al terzo atto, in cui Amleto elogia alla regina il ritratto del padre (III, 4, 56: « the front of Jove »). Tutto il dodicesimo verso va infine confrontato, con trasferimento di persona, con I, 5, 103-4: « And thy commandment all alone shall live / Within the book and volume of my brain ». L'immagine del « doppiofondo della fronte », che contrae in una sola due distinte connotazioni del *Prolog*, deriva indubbiamente da quest'ultimo passo shakespeariano, contaminato con tutta una serie di metafore, anch'esse genitive, nella lirica anteriore al 1940 di Dylan Thomas: « the pressed sponge of the forehead » (*A saint about to fall*), « the stony idiom of the brain » (« *From love's first fever*),

[139] Un famoso libro di C. Fehrman (*Diktaren och döden*, Stockholm 1952) rievoca l'iconografia mortuaria nella letteratura europea e in quella svedese.

[140] Si pensa qui a un passo di Joyce (*A Portrait of the Artist as a Young Man*): « Gravediggers bury Hamlet *père* and Hamlet *fils*. A king and a prince at last in death, with incidental music ».

« celled and soldered » il pensiero nel « secret brain » (*In the beginning*), « that globe itself of hair and bone... blew like powder to the sun » (*When once the twilight*; cfr. naturalmente *Ham.* I, 5, 97: « this distracted globe »). Né si può escludere l'influsso di una definizione di Eluard del 1936, la fronte come « chambre secrète sans serrures » (*Le front couvert*, in *Les yeux fertiles*)[141]. Ma ancora da Shakespeare, e ancora da Thomas (le « labbra della morte » sono per antonomasia le labbra di Yorick: « those lips that I have kiss'd I know not how oft », V, 1, 182. O anche « the lips of time » di *My world is pyramid*) può essere stato suggerito al v. 10 il riferimento antropomorfico alla morte, assente dal *Prolog* e assai congeniale, invece, alle immagini di *mannen utan väg* (XIX « demonens blödande läppar », XXXI « mänskliga läppar tyngda av död », XXIII « stenars läppar »). Il 'furto' alle labbra della morte riconduce quasi certamente — con la mediazione di L. Durrell: « For this I put the obol in the lips » (*The Sonnet of Hamlet*) — all'uso classico di inserire fra le labbra del morto una moneta per pagare il traghettatore infernale. Shakespeariane infine, anche se più alla lontana, le altre immagini della strofa: il « capello incerato » (I, 5, 15-18: « I could a tale unfold, whose lightest word / Would... make... each particular hair to stand an end »[142]; la cera è materiale tradizionalmente mortuario: cfr., fra i modelli di Lindegren, L. Durrell: *The Sonnet of Hamlet*: « Candles smoking on a coffin », « Death is king / His margin is a waxen candle-dip at night » e C. Day Lewis; *From Feathers to Iron*: « gentleman in wax »); l'ascia (IV, 5, 214: « And where the offence is, let the great axe fall », e L. Durrell, nel ciclo di sonetti composti da coppie di versi *The Sonnet of Hamlet* che influenzò forse formalmente *mannen utan väg* e certamente fu tra le fonti dirette di questa *Ascensione di Amleto*: « Here traitors laid an axe upon the root »); la « schiavitù eterna » (II, 2, 484: « proof eterne »; frequente, nei modelli di Lindegren, il concetto della mancanza di libertà, della sudditanza a forze sconosciute che fa parte della condizione umana: per Ekelöf, *3 Elegier*, III, l'uomo resta « träl åt en kaldeisk konung / Som fordrar underverk och pyramider », « schiavo di un re caldeo / che esige piramidi e prodigi »). Quanto al « mistero », le immagini di segretezza in *Hamlet* (I, 5, 14: « the secrets of my prison-house », III, 2, 382: « the heart of my mystery », ecc.) ne costituiscono addirittura uno dei principali filoni figurativi[143].

[141] V. anche G. Ekelöf, *3 Elegier*, III: « människan... ett levande sigill / som skyddar dunkla minnen, dolda plågor ».

[142] Un'ulteriore testimonianza di quanto il racconto dello spettro in *Hamlet*, I, 5 sia presente alla memoria di Lindegren è fornita da *mannen utan väg*, IV: « ett gapande hål i den sovandes öra »: citazione evidente, sebbene finora passata inosservata, di I, 5, 36: « the whole ear of Denmark » e 59-64: « Sleeping within my orchard... thy uncle... in the porches of my ear did pour the leperous distilment ». Cfr. anche Durrell (*The Sonnet of Hamlet*): « Dumb poison in the hairy ear of kings ».

L'apostrofe che introduce la quarta strofa segna una ulteriore elevazione del tono: alla rievocazione dei fatti succede il rapporto emotivo col mito, al dialogo col lettore la visione passiva, da *trance*. Invocata e benedetta, la mano che libera il protagonista dal sopravvivere è certamente suggerita dal personaggio di Laerte, che appunto come mano, arma, strumento del destino è costantemente presentato nel dramma (V, 2, 217: « Come, Hamlet, come, and take this hand from me. (The King puts Laertes' hand into Hamlet's) »; V, 2, 250: « No, by this hand »; V, 2, 290-92: dopo il colpo mortale, la stretta di mano della riconciliazione: V, 2, 321: « Exchange forgiveness with me, noble Hamlet »). La citazione è confermata dai versi successivi « benedetta la tua pretesa » (G. Ekelöf, *3 Elegier*, II: « välsignar tomheten och tillber mörkret », « benedico il vuoto e invoco la tenebra » *mannen utan väg*, XL: « mitt kaos mitt glödande hem som jag välsignar », « mio caos, patria mia ardente che benedico »), « sparso invano il tuo sangue »: V, 2, 322-3: « Mine and my father's death come not upon thee / Nor thine on me! » *Ham.* « Heaven make thee free of it! ».

Ma il riferimento shakespeariano si inserisce in una

[143] M. Charney, *op. cit.*, pp. 31 sgg.

complessa trama di associazioni con la simbologia tradizionale e con quella privata di Lindegren. Figura antichissima dell'azione, la mano può venire contrapposta o a volte (nella mitologia indiana)[144] sovrapposta all'altro grande simbolo antropomorfico, l'occhio, a significare azione profetica, chiaroveggente. Posata, come in questo caso, sul cuore — se la pietra, come si cercherà di dimostrare, sta per il cuore — indica saggezza[145]: una saggezza raggiunta a prezzo del sangue e della rinuncia al mondo. Lo stesso concetto, in versione moderna, nel filone di Fleba il Fenicio: la coscienza dell'individuo e delle generazioni si desta nel corpo morto e sommerso[146]. O nel corpo esploso e fatto a pezzi, e i singoli pezzi spogliati delle loro funzioni e proporzioni, investiti di un destino proprio di tragica impotenza[147], secondo la raffigurazione cara a Lindegren delle dissociazioni contemporanee. In tutta la serie di sonetti di *mannen utan väg* la mano è costantemente figura di un'azione che funga da liberatrice definitiva dai «sogni del dubbio». Parallela all'opera letteraria corre in questi anni la predicazione di un attivismo politico e sociale da parte della « generazione degli anni Quaranta »: Lindegren, Vennberg e i loro epigoni. Vanno perciò intesi non solo sul piano estetico passi come, nel sonetto XV: « scorre una mano e non sa a chi appartenga, fino a contrarsi lenta sotto gli occhi di tutti: che avanzo di speranza fisserà ora la morte », ed è una specie di resurrezione dell'ultimo giorno, ostacolata dalla « velenosa angoscia » che soffoca i movimenti del « cuore collettivo ». Altrove la fe-

[144] Enel, *La langue sacrée*, Paris 1932.

[145] C. G. Jung, *Psicologia del Transfert*, Zürich 1946, p. 111 della tr. it. Milano 1971.

[146] Cfr. *mannen utan väg*, XVII: « jag såg honom darra i medvetandets hårda ljus / medan alger dröp snäckor och grönt efter hans lemmar ». Si avverte il riferimento alla canzone di Ariel, che influenza anche altri sonetti (XIX ecc.) e tanto spesso viene associata alla storia di Amleto dalla lirica posteliotiana (D. Thomas, *I, in my intricate image*: « And the five-fathomed Hamlet on his father's coral », ecc.).

[147] Cfr. K. Henmark, *op. cit.*, p. 217: « kroppens envisa vilja att överleva, att trotsa ».

licità è « la sterminata mano bianca », mani « annaspano e pesano sulle promesse reciproche » (XIX) e annaspano le dita degli amanti « sul sogno di purificazione della fronte » (XXVI); anche il « morto che cammina » (*dödgångaren*, composto plasmato su *sömngångare*, « sonnambulo » e su *gengangere*, gli « spettri » ibseniani), incarnazione del « negativo » (XX) nell'uomo, del suo desiderio di dissoluzione, « leva in ammonimento la mano consunta » (XVI) perché conservi la sua efficacia l'annullamento catartico. Pesante l'influsso dei modelli letterari di Lindegren sulle diverse accezioni del simbolo, dall'impotenza (Eliot, *The Hollow Men*: « paralysed force, gesture without motion »; Eluard, *La vie immédiate*: « ta main qui est aussi indifférente / au crépuscule qui laisse tout échapper», ecc.) all'apoteosi fallita (Spender, *He Will Watch the Hawk with an Indifferent Eye*: « like Icarus mid-ocean-drowned / Hands, wings are found »).

Di un analogo processo di reificazione, stavolta portato fino in fondo, risente l'immagine parallela e contrapposta a quella della mano, la « pietra » che sta per il cuore, l'essenza dell'uomo. Capovolta nella cultura del Novecento europeo la gerarchia esistenziale del medioevo e del rinascimento (il *Lapis* degli alchimisti era Cristo, « colui che non muore », il secondo Adamo, *homo philosophicus*)[148], l'uomo occupa nella creazione il gradino più basso ed è raffigurato senza più attributi umani, quando addirittura non scompare dalla visuale. Dalla pietra filosofale alla pietra di Sisifo, l'eroe 'assurdo': « un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même »[149].

Il rituale della pietrificazione è quindi una manifestazione particolare (in arte come in letteratura) della perdita di identità sofferta dagli *hollow men* contemporanei: collegati intimamente, nella morte metafisica, i concetti di pesantezza, freddezza e inespressività. Ricchissima l'esemplificazione nelle fonti di Lindegren: da Spender (« trees are weighed down with hearts of stone »)[150] a Dylan

[148] C. G. Jung, *Psychologie und Alchimie*, Zürich 1952.

[149] A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris 1942, p. 165.

[150] *Collected Poems*, p. 120.

Thomas (*From love's first fever*: « the stony idiom of the brain »; *Shall gods be said*: « It shall be said that gods are stone. Let the stones speak / With tongues that talk all tongues » e soprattutto « stone: my heart's core », una citazione da *Hamlet*, « my heart's core », ripresa anche da Lindegren nel suo *Presso il mare di Shelley*); da Day Lewis (*Regency Houses*: « the stone face of the dead ») a Lawrence Durrell (*Christ in Brazil*: « gradual petrifaction of his pain ») e soprattutto, nel *Sonnet of Hamlet* che di questa lirica è fonte diretta: « the nettles and the hieroglyphic stone » (dell'anima), cfr. *själens örter* al v. 14). Da Gunnar Ekelöf (*Inskrifter*: « Jag är stenen som står här »; *Sång för att döva smärtan*: « när alla stenars tyngd och död är sonad »; *Mellan fem och sju*: « stenar som bara har tyngden att hoppas på ») a Elmer Diktonius (*Granit*: « förstende är mina ådror »). E ancora, da *Eluard* (*La tête contre les murs*: « torrents de pierre... où flottent des yeux sans rancune ») a Eliot (*The Hollow Men*: « The Rock: a broken column, broken stone »; *The Waste Land*: « the agony in stony places », ecc.). Emblema quindi, presso i moderni, univoco di morte e di non essere, quanto presso gli antichi simbolo dell'essere, del ciclo vitale e dell'eternità, la pietra ha anche una sua storia figurativa all'interno della produzione di Lindegren, dove s'accompagna per lo più a una struggente nostalgia di annullamento personale, di identificazione con una natura panteistica [151]; o è figura privilegiata dell'uomo-oggetto contemporaneo, accomunato ai suoi simili dal suo stesso isolamento in una drammatica, raggelante passività [152].

---

[151] *mannen utan väg*, VI: « och ser hjärtat sjunka tungt som en sten / till en blodig och sällsamt värmande förtvivlan / att vila under jorden med susande träd i sin mun »; XI « och jag vilade trygg under stenarnas börda »; XIV: « över kopplade gravstenar skall jag fälla mina löv ». Il desiderio di farsi albero ha illustri precedenti in Karin Boye e Paul La Cour.

[152] *Mannen utan väg*, XXVIII: « att som den gråa stenen passas in i hatets mur / och ändå känna stenarnas samförstånd som ljungens glädje » (probabile, in questo passo, una reminiscenza da *Hamlet*, V, 1, 207-8: « Imperious Caesar, dead and turn'd to clay / Might stop a hole to keep the wind away »); XXIX: « djupt i vårt

« Pietra del crepuscolo ». Nel dramma, Amleto aspetta come il momento della verità il calar della sera (I, 2, 255-6: « Would the night were come! / Till then sit still, my soul ») e tutta la caratteristica ambientazione notturna di questa *Ascensione* (« crepuscolo druidico ») [153] risente dell'influsso shakespeariano. Ma se alla letteratura di tutti i tempi appartiene la figurazione di morte nella discesa della sera, specificamente eliotiano e posteliotiano è il tropo dell'« ora violetta », tempo di visione suprema in cui le forme illusorie di esistenza si cancellano e si spalanca una comprensione metafisica. Le testimonianze sono numerose: *The Hollow Men* [154], Dylan Thomas, Ekelöf [155], Spender [156], lo stesso Lindegren [157].

Il crepuscolo è anche figura della condizione umana « fra le tenebre e il buio che un tempo fu luce » [158]: luce ed ombra indissolubili e complementari fra loro (D. Thomas: « Light and dark are no enemies / But one companion »), nascita feconda di morte, morte anticipatrice di rinascita (*Ash Wednesday*: « The dreamcrossed twilight between birth and dying », cfr. *The Journey of the Magi*). Particolarmente congeniale a Lindegren, come attestano i sonetti, dovette risultare *Dark and Light* di Spender:

« The light
Runs from the dark, the dark from light
Towards a black or white total emptiness.
The world, my life, binds the dark and light
Together, reconciles and separates
In lucid day the chaos of my darkness. »

---

bröst bor Medusas huvud / med grånade ormar och tårar av stenad sorg »; XXIII: « i detta djup av stenade läppar / och stenars tunga smälter ej oblaten »; XXXVII: « Födelsen väntar oss nu vid de seende stenarnas vad »; XL: « sten på sten i blodets tunga byggnad ».

[153] Å. Janzon, *op. cit.*, p. 216.

[154] « death's twilight kingdom ». Cfr. D. Thomas: « love's twilit nation ».

[155] *Kosmisk sömngångare*: « solnedgångens blodskam ».

[156] *Epilogue to a Human Drama*: « At evening when... hope vanished into the red fading of the sky / His hand will show error ».

[157] *Mannen utan väg*, VII: « denna tystnad som utplånar gränsen / där ljuset faller och ångesten grånar ».

[158] *Pastoral-svit III*, in *Sviter*.

Il fantasma è con il teschio di Yorick l'immagine più vivida del dramma nella memoria popolare, presente in tutti i riferimenti a *Hamlet* della letteratura ottocentesca e moderna; punto di intersezione, secondo Bradley [159], del soprannaturale nella storia. « Morte ambulante » [160], si oppone alla morte sigillata, alla strofa precedente, nel sarcofago, come la farfalla al bozzolo o l'anima al corpo. Data tuttavia per scontata, come abbiamo fatto, la dipendenza dell'*Ascensione di Amleto* dal *Sonnet* di Lawrence Durrell, si dovrà supporre un rapporto fra questo ambiguo spettro e l'« Ombra » junghiana [161]: il risvolto oscuro delle cose, l'indicibile, il segreto e proibito che aveva lungamente ossessionato Durrell [162]. E almeno altrettanto importante deve essere stato l'influsso dell'altra Ombra, quella eliotiana:

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow [163].

Inoltre e soprattutto, il personaggio rivela una parentela certa con alcune figure « schizoidi » [164] che appaiono

[159] *Shakespearian Tragedy* cit., p. 174: « the representative of that hidden ultimate power, the messenger of divine justice set upon the expiation of offences which it appeared impossible for a man to discover and avenge, a reminder and a symbol of the connexion of the limited world of ordinary experience with the vaster life of which it is but a partial appearance ».

[160] Å. Janzon, *op. cit.*, p. 217.

[161] C. G. Jung, *Über die Psychologie des Unbewussten*, Zürich 1942, tr. it. Torino 1968, p. 116: « Col termine di Ombra intendo il lato 'negativo' della personalità, e precisamente la somma delle caratteristiche nascoste, sfavorevoli, delle funzioni sviluppatesi in materia incompleta e dei contenuti dell'inconscio personale ». In seguito il concetto si evolverà fino a comprendere l'inconscio non solo personale, ma archetipico (I. Progoff, *Jung's Psychology and Its Social Meaning*, London 1959, pp. 91-92).

[162] G. S. Fraser, *Lawrence Durrell. A Study*, London 1968, p. 21.

[163] *The Hollow Men.*

[164] L. Bäckström, *op. cit.*, p. 73.

in *mannen utan väg* a rappresentare la dissociazione dell'io nella fondamentale esperienza di solitudine e di morte: il « fuggitivo » (IX), il « vincitore » (XIII), la « sibilla » (XIV), l'« invisibile in noi » (XXXIII), e soprattutto il « morto che cammina » (XVI) e il « salvatore » (XVII-XVIII), raffigurato come un annegato che risorge [165]. Larve impotenti, passive, segnate dalla morte, paralizzate in posizione eretta o giacente [166], dotate di caratteri in parte autobiografici, in parte mitico-religiosi. Si pensa a Cristo, ma anche a Osiride, a Baldr e al « re divino » di Frazer, e a tutte le personificazioni, nelle diverse mitologie, della luce che muore e rinasce con la primavera e con l'alba. Il tramite va naturalmente cercato negli interessi antropologici di Eliot e nei suoi autori, Frazer e Weston; ma anche nel modello per la « lirica strumentale » di Lindegren, Strawinskij [167], e nell'impalcatura mitica di quella *Sagra della Primavera* che in *Vinteroffer* viene direttamente imitata. Né si deve trascurare la possibilità di riscontri nell'arte figurativa, dimostratasi in tante occasioni — dai simboli surrealistici di *mannen utan väg* alla serie di Halmstad e oltre — altrettanto importante della musica come fonte d'ispirazione per Lindegren; e in questo caso viene in mente lo spettrale Cristo con la mano alzata di Holman Hunt, *The Light of the World* del 1854.

Ugualmente fitta di riferimenti letterari e mitici l'altra metafora del v. 14, « le piante dell'anima », suggerite certamente da un importante filone figurativo in *Hamlet*, le immagini di vegetazione e giardini volte a rappresentare fondamentali dualismi di bene e male, disordine e ordine [168] sul piano psicologico e su quello metafisico [169]. Si

[165] Si noti, di nuovo, l'influsso tanto di Fleba il Fenicio quanto del padre di Ferdinando in *The Tempest*, che abbiamo visto regolarmente associato dai poeti moderni al padre di Amleto.

[166] K. Henmark, *op. cit.*, p. 218.

[167] L. Bäckström, *op. cit.*, p. 77.

[168] M. Charney, *op. cit.*, p. 54: « The ideal symbolic garden, modeled on the garden of Eden, may become choked with weeds, 'her wholesome herbs / Swarming with caterpillars' (*Richard II*, III, 4, 46-7) ».

[169] Si pensi, nel primo monologo, alla definizione del mondo

tratti qui di una citazione diretta o mediata attraverso il *Sonnet of Hamlet* di Durrell dove, con allusione anche alla zizzania evangelica, si parla di « ortiche » dell'anima. Ma altri accostamenti si presentano a chi legge: le praterie dei Campi Elisi, gli asfodeli dell'Ade [170]; la cicuta di Socrate, suggerita forse da Dylan Thomas (*I dreamed my genesis*), e Cristo in croce « tree of nettles », secondo un altro passo dello stesso autore (*I, in my intricate image*). Queste « piante » — il termine generico ha lo scopo di far pensare a fiori ed erbacce mescolati, zizzania e gigli dei campi — sono le esperienze contraddittorie della vita terrena di cui (come nell' ' ascensione ' parallela a questa, *Ikaros*) è necessario sbarazzarsi per la visione suprema [171]. E il sangue « caduto inutilmente nell'eternità » non si riferisce soltanto all'eccidio del dramma (I, 1, 117: « dews of blood »), allo sterminio di un'intera stirpe: c'è anche qui un'allusione all'esperienza fisica del morire, sentire « sfuggirsi l'anima come acqua e scorrere via, come sangue, il corpo » [172]; e c'è l'ossessione di sangue per tutta Europa, fra la prima guerra e la seconda, che ispira ai maestri di Lindegren figure assai simili. « The fallen blood » di Dylan Thomas, sangue di morte e di generazione insieme [173] (*The force that through the green fuse drives the flower*); « rain of blood », « curtain of falling blood » in *Murder in the Cathedral* [174]; « blood and fire streaming » in Spender (*Epilogue to a Human Drama*); e *Guernica* di Picasso, una delle esperienze fondamentali,

come « an unweeded garden / That grows to seed » (I, 2, 135-6), al succo di « cursed hebona » (I, 5, 62) che uccide il padre di Amleto, ai fiori di Ofelia ecc.

170 Å. Janzon, *op. cit.*, p. 218.

171 Particolarmente congeniali devono essere apparse le immagini di erbe e piante a quel « lato vegetativo sublimato » di cui parla Lindegren a proposito di Hjalmar Gullberg (in: S. Carlson, A. Liffner, *En bok om Hjalmar Gullberg*, Stockholm 1955, p. 29), ma che è tratto certamente autobiografico.

172 S. Björck, *op. cit.*, p. 180.

173 W. Y. Tindall, *op. cit.*, p. 51.

174 Il dramma eliotiano era stato tradotto in svedese, nel 1938, da Lindegren e Vennberg.

per ammissione dello stesso Lindegren, della sua formazione culturale. Un'ossessione di sangue che già aveva lasciato tracce in certe crudeli immagini della sua produzione precedente, da *Ynglingen och döden* (in *Posthum ungdom*) ai sonetti.

Con la seconda metà della lirica si entra nel « teatro magico » [175] vero e proprio. Le allusioni shakespeariane si rarefanno e trionfano simboli mitologici e psicanalitici in una successione incalzante di coordinate, un'immagine per verso. Ma il primo emblema e il più importante, il « terzo occhio », va, credo, ricondotto ancora e anzitutto a *Hamlet*, I, 1, 112: « the mind's eye » e I, 2; 185: « my mind's eye »: dove la figura, di origine evidentemente neoplatonica e rinascimentale (Plotino diceva che l'occhio non potrebbe vedere il sole se esso stesso in qualche modo non fosse un sole), ha nel primo passo un'accezione di chiaroveggenza legata alla morte e nel secondo si riferisce alla capacità di frugare la morte stessa nei suoi segreti.

La *glandula pinealis* di Cartesio, le fantasie occultistiche dell'« occhio divino » rielaborano un simbolo comune a tutte le mitologie: l'occhio dei Ciclopi, l'occhio sulla fronte di Shiva, fonti ambedue di distruzione, le ali dei serafini tempestate di occhi... Un occhio è segno di subumanità, due di normalità fisiologica, tre o più di visione soprannaturale: la psicologia di Freud e poi di Jung mette ordine nel patrimonio antropologico e mitico, la scuola di Eliot si vale delle sintesi raggiunte dalla psicanalisi per restituire ai simboli consunti il valore di segni, i modelli inglesi di Lindegren gli insegnano a buttare questi segni nella raffigurazione come paradossali trovate moderne. In questo caso Dylan Thomas fa la parte del leone, con le sue caratteristiche amalgame da Böhme (la triplice segnatura), dal principio creativo maschile di Freud e dalla trinità cristiana insieme con Madame Blavatsky e D. H. Lawrence [176]:

175 Å. Janzon, *op. cit.*, p. 218.

176 W. H. Tindall, *op. cit.*, p. 131.

« In the beginning was the mounting fire
That set alight the weathers from a spark,
A three-eyed, red eyed spark, blunt as a flower... »

da *In the Beginning*; e ancora, da *Grief Thief of Time*:

« No third eye probe into a rainbow's sex
That bridged the human halves. »

Quest'ultimo passo deve essere stato la fonte immediata dell'immagine nell'*Ascensione*, come mostra l'accenno a una comprensione superiore che riconcilii le lacerazioni e i dissidi individuali. Ma il simbolo dell'« occhio di morte » ricorre così frequentemente negli autori prediletti da Lindegren, oltre che nella figurazione surrealista, da complicare il problema della derivazione oltre che arricchire l'interpretazione di sfumature. Limitandoci ai componimenti certamente presenti nello sfondo di *Hamlets himmelsfärd*, risalta la varietà di accezioni fra l'immagine di Durrell (*The Sonnet of Hamlet*:

« I kneel at the keyhole of death's private room
To meet his eye, enormous in the keyhole »),

quella di Ekelöf (*Döden i tankarna*):

« Det öppna ögat mötte sitt öde...
Där meteoren en gång offrade sitt öga.
I källans grunda vatten blev det bottenlösa ögat färglöst... »

e i celebri « occhi » degli *Hollow Men*, figura di speranza in una rinascita oltre la morte:

« The eyes are not here
There are no eyes here
In this valley of broken stars...
... unless
The eyes reappear
As the perpetual star
Multifoliate rose
Of death's twilight kingdom
The hope only
Of empty men. »

Ma l'organo interiore di conoscenza al di là dei sensi, la speranza della visione globale e suprema che è tradizione appartenere a chi sta per morire, « gela », (cfr. L. Durrell, *The Sonnet of Hamlet*: « breathing frost upon the eyeball »), si perde « in un clima artico spirituale » [177]. È questo l'ultimo « inganno », la delusione metafisica cui si accenna al secondo verso. Con le speranze individuali si scompongono, dissolvendosi, le speranze collettive e le tappe della liberazione storica dell'uomo.

« L'equilibrio di un'anima » (*en själs balansakt*) appartiene, per pregnanza e polivalenza, alle espressioni più ambigue della lirica. Il linguaggio tecnico della psicologia (altre immagini negli stessi versi riconducono alla psicanalisi, il « seme », la « notte », lo strumento musicale) si incrocia col gergo politico, un concetto della morale stoica si presta a scambiarsi col calcolo del dare e dell'avere in computisteria. Se si traduce « bilancio », la complessità della metafora resta forse sensibile [178].

Caratteristiche sinestesie del genere che fu romantico e rimbaldiano, poi riscoperto dai modernisti e da Lindegren sviluppato in tecnica sistematica, il « canto » e il « gelare » dell'occhio hanno i loro precedenti più importanti in Dylan Thomas (*From Love's First Fever to Her Plague*: « the light of sound, the sound of light ») e in *mannen utan väg* (qualche esempio preso a caso: son. I: « trumpeten smakar porslin »; II: « ögonbrynet... andades rimfrostkristaller »; III: « röster som gungar på vattnet »; V: « ett rop av smärta rullar »; IX: « rymderna störtar kvävande svarta », ecc.).

Un'altra sinestesia, particolarmente d'effetto per la solenne struttura ritmica, classicheggiante, e l'allitterazio-

[177] Å. Janzon, *op. cit.*, p. 218. Il simbolismo dell'inverno e del ghiaccio, come quello della pietrificazione cui è strettamente collegato, si riferisce all'ossessione di Lindegren, la passività forzata, l'esclusione dell'uomo moderno dai meccanismi vitali.

[178] Ultraromantica, in una lettera del 1933, l'enunciazione da parte del giovane Lindegren del proprio concetto di equilibrio: « Vad jag söker är inte lugnets balans utan yrselns! » (L. Bäckström, *op. cit.*, p. 40).

ne (*diskrepantosdunkel*), interviene a formare l'immagine forse più famosa della lirica, realizzata con le predilette metafore musicali (il cembalo, le dissonanze). Se il neologismo, che vuole racchiudere « come una pietra preziosa » [179] le disarmonie esistenziali, firma in modo caratteristico lo stile di Lindegren [180], la percezione del dissidio e del contrasto come oggetti di per sé poetici rientra in modo ugualmente caratteristico nel gusto di un'epoca. L'estetica di Strawinskij, di Kandinsky; la legge delle « dissonanze colorate ». Suoni d'organo, colpi di martello, tintinnio di sonagli risuonano da un capo all'altro di *mannen utan väg* [181]; immagini trionfalmente sonore si collegano, nella tradizione, al pensiero di Lutero [182]. Il passaggio logico si ricostruisce con facilità: gelato il « terzo occhio », impossibile il superamento armonico dei contrasti fra i diversi livelli della personalità, l'ego il superego l'*es* nella terminologia freudiana, si raccoglie dal riformatore l'appello a « crocifiggere l'io ». Le novantacinque tesi che Lutero, secondo tradizione, affisse nel 1517 sulla porta della chiesa al castello di Wittenberg spaziavano dal lamento per l'oppressione finanziaria al « grido di un'anima in lotta nelle veglie notturne » [183]: ma la morte e l'inferno vi avevano l'ultima parola [184]. Condannate sul nascere ne appaiono le

179 W. Dickson, *op. cit.*, p. 138. La terminazione in *o* di *diskrepanto* (in svedese esiste solo il sostantivo *diskrepans*) allude all'uso di termini italiani nelle partiture musicali (*adagio, scherzando, arioso* ecc.).

180 W. Dickson, ivi.

181 Cfr. per esempio il son. XIII: « stelt och mörklagt vilar ögat på sin sockel / och hammarslagen ljuder i rymdens fågeltält ».

182 Particolarmente suggestivo il paragone che fa Karl Barth di Lutero con « un uomo che saliva nelle tenebre per la scala a chiocciola del campanile di un'antica cattedrale. Nell'oscurità tese la mano per mantenersi in equilibrio e si afferrò a una corda. Trasalì nell'udire una campana » (R H. Bainton, *Here I Stand*, London 1955, p. 56).

183 R. H. Bainton, ivi.

184 La novantaquattresima tesi è così riassunta da H. Böhmer (*Martin Luther: Road to Reformation*, New York 1957, p. 188): « il vero cristiano anela a seguire il suo Signore attraverso le pene, la morte, l'inferno ».

speranze di liberazione: l'allegro « cembalo » dei colpi di martello, dalla lunga risonanza per quattro secoli di storia, si lascia dietro «solo dissonanze, disintegrazione, scismi» [185]. E la caratteristica sensibilità dell'epoca e del poeta, un misticismo di morte e rinascita per la morte, torna a celebrare i suoi riti.

Un mutamento anche stilistico segna le tre strofe di maggior peso — la quinta, la sesta, la settima — in cui s'incalzano le visioni di Amleto sulla soglia della morte. Rapidi cambiamenti di scena, scanditi dalle congiunzioni (*och... och... då...*); un serrato ritmo giambico (si noti la regolarità delle cesure); la stretta concatenazione fonetica (l'allitterazione e la vocale radicale, l'abbiamo visto, determinano la scelta dei vocaboli e addirittura l'invenzione di certe immagini: *sjöng/själ, frös/fröet, diskrepantosdunkel* nella quinta strofa; *vräktes/vraket, ruvande ruiner* nella sesta); e soprattutto metafore di insolita concretezza, violente a volte alla maniera espressionistica, suggestive, sebbene sempre emblematiche e ambigue, ancor più alla fantasia visiva che a quella uditiva. Un occhio sulla fronte, un clavicembalo, un relitto di nave e una battaglia marina alla Salvator Rosa, fumigante; rovine e una civetta, come nelle incisioni del Settecento; un paesaggio di De Chirico (e la terrazza si immagina a scacchi bianchi e neri, lucente e vuota, rovesciata nel gorgo cosmico), un altro alla maniera di Ingres, con un misterioso personaggio mitologico sullo scoglio al posto di Andromeda. Ma pure, nella ricchezza di riferimenti figurativi, che orchestrazione di effetti sonori! In contrasto dinamico, un canto sottile, rintocchi di clavicembalo, una tempesta di accordi assordanti, colpi di cannone e scrosci d'acqua, lo stridio della civetta contro l'urlo più profondo dell'uragano, fragore di crolli e sciacquio della risacca.

Anche l'uso metaforico del genitivo, il tropo più importante nello stile di Lindegren (di genitivi ce n'è qui quasi uno per verso, nel secondo emistichio), si modifica, tendendo in metà dei casi a farsi più proprio, vero geni-

185 Å. Janzon, *op. cit.*, p. 218.

tivo d'appartenenza (*en själs balansakt, vrakets luckor*), o, al contrario, a risolversi in predicato, in aggettivo esornativo: *nordens himmel, glädjens teser, diskrepantosdunkel.*

Le associazioni letterarie diventano più vaghe; rari, in particolare, i riferimenti shakespeariani (ma le immagini di naufragio fanno pensare a *The Tempest,* I, 1 e la civetta all'« ominous and fearful owl of death » del primo *Henry VI,* IV, 2, 15). Sulla folla di citazioni figurative cui si è accennato domina, invece, l'ispirazione psicanalitica. Si assiste nella sesta strofa alla manifestazione apocalittica del subconscio: proiettili incandescenti si scaraventano per le crepe dell'io che si sfascia e va a fondo, erompe il flusso di coscienza con cataratte di parole [186], dalle rovine, figura di mutilazione biologica e storica, si stacca una pietra. Simbolo tradizionale, nella sua caduta dall'alto, dell'origine della vita; come pietra filosofale, simbolo della conciliazione degli opposti, subconscio e coscienza; simbolo religioso del corpo risuscitato; in questa lirica, l'abbiamo visto, figura del ' cuore ' di Amleto [187]. Più complessa l'immagine della civetta. Se per qualche critico [188] l'uccello palladiano appollaiato sulle rovine evoca la « bancarotta delle scienze » in nome di un rinnovato irrazionalismo — e il lettore pensa subito al corvo di Poe sul busto di Minerva —, se in un'altra lirica fra le più note di *Sviter* (*Gammal indian*) la fiamma e l'uccello da preda si fondono in un solo simbolo ascensionale, catartico [189], altre testimonianze all'interno dell'opera di

[186] La « parola » riveste sempre per Lindegren, come per il suo maestro Dylan Thomas (cfr. sulla ' parola incarnata ' di Thomas G. Melchiori, *op. cit.*, p. 245), un'accezione religiosa. « And from the cloudy bases of the breath / The word flowed up, translating to the heart / First characters of birth and death... » (*In the Beginning*).

[187] Nel *Prolog till en ny Hamlet* da cui quest'*Ascensione*, come si è visto, deriva, « fallna sten från ruvande ruiner » (v. 59) è il ' vecchio ' Amleto mortale, salutato dal nuovo e risorto. In *Now* di Dylan Thomas, « the dead man with ruins in his ear » è il padre di Amleto (Tindall, *op. cit.*, p. 113).

[188] Å. Janzon, *op. cit.*, p. 219.

[189] « Den svunna hökens rede i solnedgångens eld... » (v. 7).

Lindegren [190] favoriscono un'interpretazione che tenga conto del dramma shakespeariano col suo motivo di animali striscianti e notturni, e si adatti meglio al quadro di una catastrofe psicologica. Gli istinti rimossi e repressi dalla ragione finalmente trionfano alla scomparsa di questa.

L'esperienza del trapasso (« à cet instant subtil où l'homme se retourne sur sa vie, Sisyphe... contemple cette suite d'actions sans lien qui devient son destin, créé par lui, uni sous le regard de sa mémoire et bientôt scellé par sa mort ») [191], tagliata fuori la descrizione diretta che il *Prolog till en ny Hamlet* ne aveva proposto (vv. 6 sgg.), è suggerita in tutta la sua grandezza personale e metafisica dalle immagini eruttive di questa strofa e dell'ultima [192]. Esplosioni, naufragi, crolli [193] ricorrono fitti con identico significato anche nell'opera dei maestri inglesi di Lindegren. Si può pensare che la prova comune della guerra abbia cancellato per sempre dalla fantasia dei poeti, sostituendovi immagini di violenza e d'arbitrio, l'antica raffigurazione della morte figlia della notte e sorella del sonno, l'altra faccia della vita, naturale e necessaria. Ma esistono motivazioni più profonde. Alla generazione di Lindegren, sulle orme di Joyce e Eliot [194], una profonda coscienza storica ripropone con frequenza ossessiva il motivo dello

[190] *Mannen utan väg,* XL: « där gamen / nu ruvar på sten på sten i blodets tunga byggnad » (si noti l'identica immagine del « covare »); *Prolog till en ny Hamlet,* v. 58: « en råttas tassande bland gamla minnen » (cfr. « old mole » in *Hamlet* I, 5, p. 160 e il topo che striscia fra i cadaveri in *The Waste Land,* vv. 115-116, 187-188, 193-195).

[191] A. Camus, *Le mythe de Sisyphe* cit., p .166.

[192] Cfr. le figure analoghe della seconda ' ascensione ' lindegreniana, *Ikaros* (S. Björck, *op. cit.*, p. 180).

[193] S. Spender, *Epilogue to a Human Drama*; D. Thomas, *When once the twilight...*: « He blew like powder to the light / He drowned his father's magics in a dream » (si noti il triplice motivo di Ofelia: acqua sogno morte. Cfr. G. Bachelard, *L'eau et les rêves,* Paris 1942, pp. 213 sgg.); Eliot, *The Dry Salvages*: « The drifting wreckage / The prayer of the bone on the beach », ecc.

[194] G. Melchiori, *op. cit.*, pp. 105-6.

sfacelo delle civiltà passate e di quella contemporanea, con i loro miti e le loro seduzioni:

> What is the city over the mountains
> Cracks and reforms and bursts in the violet air
> Falling towers
> Jerusalem Athens Alexandria
> Vienna London
> Unreal [195].

E una lirica ambivalente e paradossale riscopre la coincidenza estetica, prima ancora che metafisica, fra creazione e distruzione, il toccarsi dei poli della realtà, morte luce ombra vita. La « tempesta salata della luce » che trapassa alla strofa seguente in tenebra universale, ha anch'essa importanti precedenti letterari: da un lato il caso e il caos degli esistenzialisti [196], dall'altro il « salt unborn » di Dylan Thomas, l'elemento materno primordiale [197]. Verso questo vortice di mistero inscrutabile, fonte di dissoluzione e di rigenerazione inclina in misura caratteristica l'intera lirica di Lindegren, dai vaneggiamenti retorici di *Posthum ungdom* (*Furia*: « Atomer dansa i vanvett / orkaner av ljus [198] få röst. / O färd mot svindlande intet... ») alle formulazioni metafisiche (« mio caos patria mia ardente che benedico / e odio », *mannen utan väg* XXXIX) e mistiche (*Altaret*: « ur vårt ögas natt till en mörkare natt »; *Vid Shelleys hav*: « detta mörkers mörker ») dell'opera matura. Né è casuale presso la poesia europea fra le due guerre, come presso ogni generazione 'manieristica', l'insistenza su immagini di tenebra, lo

[195] *The Waste Land*, vv. 371-76. Cfr. il rifacimento che ne dà Lindegren (*mannen utan väg*, IV: « landskapet fäller ihop sina ruiner » o *Abstrakta variationer*, II: « där elden har smitt vår glädjes störtande hus / till spillror av ljus »).

[196] Citiamo sempre da *Le mythe de Sisyphe*: « Je peux tout réfuser dans ce monde qui m'entoure, ... sauf ce chaos, ce hasard roi et cette divine équivalence qui naît de l'anarchie » (p. 73).

[197] *My World is Pyramid.*

[198] La formula è assai vicina a quella dell'*Ascensione di Amleto*, « tempesta di luce ».

sfruttamento fino alle estreme conseguenze delle due accezioni di « ombra », spirito e buio; una poesia fatta per un popolo di ciechi [199], nutrita notoriamente d'oscurità non solo nei tropi ma nell'uso del vocabolario e della sintassi, nelle allusioni, nelle ellissi, in un pensiero paradossale ed ermetico.

In questa tenebra culmina e si esaurisce, lungo le ultime due strofe, l'avventura poetica come la parabola esistenziale. Ancora qualche riferimento a carattere riassuntivo e globale, come in un volo d'uccello, ai simboli shakespeariani: la terrazza che splende, libera dalla presenza inquietante dello spettro [200], l'intero castello, insieme « édifice dans l'âme » [201] e figura della « prigione » che è il mondo e la Danimarca (*Hamlet* II, 2, 242), il mare che vi si stende sotto. Ma non è shakespeariano il gelido paesaggio lunare dai chiaroscuri irrealmente netti, che trapassa direttamente nell'eternità (Spender: « a landscape of white heat frozen »). Né è shakespeariano il silenzioso crollo onirico al centro della scena [202], sfogliarsi di impedimenti ormai inutili che succede all'esplosione liberatoria di realtà sotterranee (v. 21). Il trattamento surrealistico di un antico simbolo antropomorfico e culturale, la casa con le sue componenti, non fa che variare un motivo fondamentale dell'« età dell'ansia »: il ripostiglio di ogni saggezza, il patrimonio di certezze tradizionali [203] si è fatto incoerente e svincolato dai suoi fini, l'immagine stessa dell'uomo [204] è ridotta a un guscio, a una maschera che si disfa anch'essa nel vuoto.

Molte e celebri le fonti dell'immagine lindegreniana:

[199] C. Wilson, *The Outsider, cit.*, pp. 11 sgg.

[200] Å. Janzon, *op. cit.*, p. 219. Cfr. L. Durrell, *Lesbos*: « This balcony, a moon-anointed shelf ».

[201] P. Valéry, *Le Cimetière marin*, v. 17.

[202] Cfr. *Ikaros*, v. 23: « störtande murar ».

[203] H. Bayley, *The Lost Language of Symbolism.*

[204] A. Teillard, *Traumsymbolik*, Zürich 1944, pp. 70 sgg. (*Die Symbolik des Hauses in Beziehung zu den Schiechten der Psyche*): « Die Fassade des Hauses bedeutet auf der psychischen Ebene di der Gesellschaft zugewandte Seite des Menschen, die soziale Rolle, die « Maske », die « Persona » » (pp. 70-71).

passi di Eliot (*East Coker*: « Houses rise and fall, crumble, are extended... / The heavens and the plains / Whirled in a vortex that shall bring / The world to that destructive fire / ...The bold imposing façade... being rolled away »), di Auden (*Kairos and Logos*: « Castle and crown are faded clean away »), di Spender, cui è dovuto anche il particolare della terrazza « abbagliante » (*Epilogue to a Human Drama*: « When pavements were blown up, exposing nerves / And stucco and brick polverised to a cloud... / When the reverberant emptied façades / ... Isolated in a vacuum of silence, suddenly / Cracked and blazed and fell... »; *To a Spanish Poet*: « the emptiness of a world exploding »), di Ekelöf, in una lirica anch'essa di ispirazione shakespeariana (*Romeo & Juliet*: « terrassen flytande i världsalltet »), di Valéry (*Eté*: « et toi, maison brûlante, Espace »). Più difficile stabilire una genealogia per il personaggio simbolico che si incontra al verso successivo. Il demiurgo fantasma che versa lacrime sullo scoglio, vittima anche lui dell'« inganno » colossale dell'esistenza, è una variante personificata dalla logora metafora che vuole in pianto le onde giunte a riva [205]. Ma un'innegabile aria di famiglia collega questa alle altre larve che qua e là emergono in *mannen utan väg*, con ambigue funzioni mistico-psicanalitiche: il « fuggitivo », il « vincitore », il « morto che ritorna »... Né si possono tralasciare le associazioni con filoni culturali che Lindegren dimostra altrove di avere a cuore, il neoplatonismo e l'occultismo gnostico reso familiare, in Svezia, nel primo romanticismo da Stagnelius

[205] Il precedente letterario forse più vicino a Lindegren si trova in *Kosmisk sömngångare* di Ekelöf (« de vackra böljorna som brister i gråt mot strändernas blinda stenar ») e nell'altra lirica, sempre di Ekelöf (*Afton*), che rifà un celebre componimento di Stagnelius, *Suckarnas mystèr*. Congeniale a Lindegren dovette risultare la spiegazione dell'inquietudine della natura come nostalgia di dissoluzione (« Hur längtar inte havet att få sin oro stillad / Hur längtar inte klippan att frälsas från hårdhet ») incrociandosi probabilmente nella memoria col monologo di Amleto (« O that this too too solid flesh would melt »: lezione Dover Wilson). Stagnelius è inoltre quasi certamente l'ispiratore, col suo malvagio « principe del mondo », del personaggio del demiurgo al v. 27.

(il demiurgo), o il patrimonio etnologico messo in voga una volta per tutte da *The Waste Land* (capitoli interi dell'opera di Frazer sono dedicati al sacrificio di esseri divini nelle diverse cosmogonie o redenzioni). Tutta la simbologia acquatica con la sua ambivalenza tradizionale di distruzione e rigenerazione, con le implicazioni psicanalitiche e mistiche, viene inoltre richiamata alla memoria [206]. La roccia contrapposta alla massa d'acqua risente in particolare delle formule eliotiane (« There is no water but only rock / Rock and no water on the sandy shore »), ma va interpretata sulla scorta di un altro celebre luogo letterario, nella *Pythie* di Valéry:

> « Entends, mon âme, entends ces fleuves!
> Quelles cavernes sont ici?
> Est-ce mon sang? Sont-ce les neuves
> Rumeurs des ondes sans merci?
> Frappez, frappez, dans une roche,
> Abattez l'heure la plus proche,
> Mes deux natures vont s'unir! »

La simbologia di morte ha il sopravvento sulla simbologia vitale. « Tout un côté de notre âme nocturne, scriveva Bachelard [207], s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau ». Il Caronte baudelairiano (*La Mort*: « O mort, vieux capitaine! il est temps!

[206] In una celebre monografia (*Diktaren och havet*, Stockholm 1957) A. Kjellén ricostruisce la storia del tema marino nella lirica del Novecento europeo. Se il mare appare elemento perverso e ribelle presso i surrealisti francesi, Eliot, Joyce e Lawrence pongono piuttosto l'accento sulla sua vitalità inesauribile, sulle sue primordiali facoltà creatrici. La generazione poetica svedese degli 'anni Trenta' (Gullberg, Martinson, Lundkvist) ne riprende il motivo della fertilità cosmica, appesantendolo dei diretti riferimenti sessuali intuiti dalla psicanalisi. Complicato di riferimenti al mondo junghiano degli archetipi, tinto di misticismo, fortemente irrazionalistico il trattamento che del mare dà Ekelöf, facendone il simbolo di una vita generativa al di là dello spazio e del tempo che giustifica la fuga dalla realtà in crisi. Sullo sviluppo del motivo in Lindegren lasciano la loro impronta Eliot da un lato, dall'altro Dylan Thomas (cfr. tutto l'ultimo capitolo).

[207] *L'eau et les rêves*, Paris 1942, p. 103.

levons l'ancre! ») prevale sui vari Prufrock, Gerontion, Mr. Apollinax che dall'acqua sperano, come il Re Pescatore (« I sat upon the shore / Fishing, with the arid plain behind me »: *The Waste Land*, v. 422) fecondità e rigenerazione. Così il creatore si riduce a implorare la morte; la personificazione tradizionale della potenza dello spirito sulla materia, della metafisica sulla fisica, è assunta ironicamente a figura dell'impotenza e della passività dell'uomo contemporaneo, della « disfatta assoluta del pensiero »[208]. Si consuma l'« inganno » fondamentale dell'esistenza, rappresentato qui nell'antica attribuzione di infedeltà alle onde del mare. La solennità del v. 28, che chiude la strofa, è accentuata dal rigoroso ritmo giambico e dagli espedienti fonetici (l'allitterazione *grât/gröna, klippan/glitter,* sottolineata dalle liquide e da vocali di timbro simile o identico).

Nella strofa culminante, la più densa di allusioni e di simboli, la più ambiziosa figurativamente[209], la struttura ritmico-fonetica ricalca con fedeltà particolare lo sviluppo emotivo. L'andamento molle e quasi ipnoticamente regolare cui ci aveva abituati il corpo della lirica — assecondato dalle molte sillabe atone dei polisillabi (composti, nessi aggettivo-sostantivo e nessi col genitivo, *nomina agentis,* participi presenti) per cui il verso si scindeva facilmente in due emistichi pressoché identici, culminanti ognuno in uno dei due accenti principali — qui si complica e si fa contraddittorio. La clausola dattilica prima della cesura che caratterizza i vv. 29 e 32 non è un fenomeno raro (cfr. vv. 5, 9, 14, 19 e, nella strofa precedente a questa, vv. 26-27), sebbene abbia per lo più la funzione di mettere in risalto, con una cesura rafforzata, un sostantivo particolarmente significativo (*människan, sanningen, vålnaden,* ecc.). Ma la continuità con la settima strofa, sotolineata dal rigoroso parallelismo sintattico dei vv. 27 e 29 (le due antonomasie, sostantivo d'agente più genitivo, contrappongono emblematicamente creatore e creatura),

[208] Å. Janzon, *op. cit.*, p. 219.
[209] Probabile modello, l'intera lirica *expansion* di Ekelöf.

s'interrompe clamorosamente al v. 30 nell'*incipit* trocaico che contiene l'unico autentico verbo di moto del componimento, l'unica azione liberatrice nella fissità dell'arazzo esistenziale. Tutto l'andamento ne risulta alterato e s'incalzano fitte le arsi, smessi i polisillabi, che avevano determinato fin qui la caratteristica mollezza del ritmo, in favore di vocaboli brevi, propri, quasi tutti realistici: *mun, brusten bubbla, gejsern, dansen, boll.* Una serie di effetti fonetici (l'allitterazione *bärare/brusten/bubbla/boll*; l'abbondanza di labiali e liquide che suggeriscono, coadiuvate dalle vocali scure, ribollio e inquietudine) rappresenta acusticamente le onde di energia impresse all'atmosfera stagnante dall'oggetto che sfreccia violento come un sasso[210] scagliato in alto: l'uomo-manichino della pittura metafisica[211].

Nel particolare emblematico della bocca cucita (*hopsydd* è per Lindegren una parola chiave[212], probabilmente derivata da Rabbe Enckell, *Jag vill dikta något*: « hjärtat är som hopsytt »), angoscia e orrore impotenti anche a esprimersi, confluiscono l'ultima reminiscenza da *Hamlet* (nel filone delle immagini di segretezza, I, 5, 188: « And still your finger on your lips, I pray ») e un classico motivo surrealista, parti del corpo isolate dall'organismo, spogliate delle loro funzioni, che ha molti precedenti nell'opera di Lindegren e precisi riscontri negli scrittori che lo influenzano[213].

La bolla scoppiata sulla torre d'acqua del gejser è stretta parente, figurativamente, di alcuni simboli centrali in *mannen utan väg*: l'occhio sul piedistallo, Narciso sulla colonna[214]. La « sala degli specchi » si è dilatata definiti-

[210] Ekelöf preferisce parlare di razzi (*böljeslag*: « jag väntar kanske någon förvandlar mina önskningar till raketer och låter dem explodera bredvid ett moln, långt borta »).
[211] Å. Janzon, *op. cit.*, p. 219.
[212] W. Dickson, *op. cit.*, p. 147.
[213] Alle citazioni proposte sopra si possono aggiungere un paio di passi di Gunnar Ekelöf (« brustna ögon », « öronens snäckor skall sprängas », ecc.).
[214] L. Bäckström, *op. cit.*, p. 111. In altre liriche, il nulla è raffigurato come una colonna (*Altaret*) o una nuvola in cui respirare

vamente nell'eternità. Il movimento nello spazio rappresenta un viaggio oltre i confini, infranti, del tempo [215]. La bolla è per definizione immateriale, aria, anima: l'altra ascensione di Lindegren, in *Icaro*, si paragona a « en luftbubblas färd i havet », Lawrence Durrell usa la metafora in un'accezione religiosa (*The Sonnet of Hamlet*: « His prayers will bubble up before the throne »). Ma a un'immagine tanto leggera sono agganciati molteplici carichi di significato: un'ironica liquidazione dell'iconografia romantica intorno al poeta-vate, con le sue estasi solitarie e le ininterrotte «autocombustioni» [216]; un'allusione alla psicologia ' schizofrenica ' [217] contemporanea, divisa in sé e sempre sull'orlo della completa dissociazione; la ripresa di un motivo della lirica moderna, simbolo di una realtà solo apparente, di un'esistenza insensata e inutile (P. Eluard: « des bulles de silence / dans le désert des bruits »; L. Durrell: « idly, idly / As soap bubbles », « a bubble in his arms »; D. Thomas: « these stolen bubbles », « blood and bubble », e così via); la variazione del tema classico dell'uomo trastullo delle potenze, palla del destino (« the gods' tennis balls » di Shakespeare; cfr. anche il v. 31). Fonte diretta della formula lindegreniana dovette essere comunque un passo di Spender, con identica allitterazione (« a burst bubble filled with water ») [218].

L'ironia si solleva e si dilata mentre procede la descrizione, introducendo a un particolarissimo, non più biblico, congresso dei santi. *Tråda dansen* è formula fissa nella salmistica luterana per la resurrezione alla vita eterna, passata nei poeti settecenteschi e romantici (Wallin,

è impossibile (*Ikaros*) (W. Dickson, *op. cit.*, p. 152). Precedenti letterari possono forse rintracciarsi nella colonna di fumo e fuoco in cui Dio si rendeva visibile nel Vecchio Testamento, e nella nuvola soffocante che separa l'eterno dal mondo finito nel prologo a *Drömspelet* di Strindberg.

[215] Cfr. *Ikaros* e *Prolog till en ny Hamlet*, v. 79: « din ensamhet i rymdens stjärnors kyla ».

[216] B. Holmqvist, *Offer och segrar*, in: *40-tals författare*, ed. L. O. Franzén, Stockholm 1965, p. 236.

[217] L. Bäckström, *op. cit.*, p. 73.

[218] *Perhaps*, in *Collected Poems* cit., p. 51.

Stagnelius, Tegnér...) che nel filone salmistico cercarono ispirazione. All'immagine tradizionale si sovrappone l'interesse moderno per i dati antropologici, e in questo caso la coscienza del carattere sacrale ed espiatorio della danza presso tutti i popoli.

Eliot e i poeti della generazione a lui successiva riprendono largamente la metafora dandole, Eliot, funzione liberatoria dalle strettoie della realtà e regolatrice di un'esistenza riconciliata a livello religioso; gli scrittori degli anni Trenta e della guerra, piuttosto facendone un messaggio di ribellione contro le ingiustizie e le sopraffazioni su cui la società si regge e di ultima rivalsa, contro di esse, dell'azione individuale o comunitaria (S. Spender, *Rejoyce in the Abyss*: « I saw / The dead of all pasts... / Dancing in frozen peace of upper air »; C. Day Lewis, *A Time to Dance*: « a dance in spite of death »; L. Durrell: « My ash I dress to dance upon the void », ecc.).

In questo moderno paradiso, dove si giunge portati da un'esplosione piuttosto che ascendendovi per vie naturali, dorme per l'eternità un santo ambiguo che, a differenza di Amleto, non è costretto a sopravvivere alla sua morte. Si tratti del famoso Padre della Chiesa autore della Vulgata, per Durrell un ' pazzo ' che « made of his longing half a home from home » o di altri due celebri ' pazzi ' del passato, il pittore surreale del Cinquecento Bosch (poteva avere in mente Lindegren, per questo ' paradiso ', i suoi giardini delle delizie?) e l'eroe della *Tragedia Spagnola*, precursore dell'Amleto shakespeariano [219], il personaggio appare ormai consegnato alla pace, portata a termine la sua ricerca terrena. Di qui, probabilmente, l'invidia e l'odio [220] dell'Amleto-manichino, impotente a liberarsi del suo carico nascosto e a disfarsi anche lui nel sonno.

Fra i diversi livelli di lettura che può suggerire una lirica insolitamente composita come quest'*Ascensione di Amleto* — parabola politico-morale, allegoria del Grande

[219] Per la questione di *Hieronymus*, cfr. sopra, pp. 87-89.

[220] L. Bäckström, *Alltet och det stelnade*, cit., p. 111.

Meccanismo che Shakespeare per primo aveva denunciato [221], viaggio psicanalitico alla scoperta di un'identità, pellegrinaggio junghiano dalla coscienza storico-biologica all'inconscio personale e a quello collettivo —, tutti dotati di motivazioni esterne e interne, appare giusto privilegiare l'ipotesi di un'autobiografia poetica. *Hamlet* è stato suggestivamente interpretato anche in chiave di discussione di problemi strettamente artistici: la libertà e i poteri dell'espressione creativa, la funzione del teatro, la finzione come critica della ragion pura, la questione linguistica. In travestimento shakespeariano, Lindegren denuncia qui, come tornerà a fare nel più maturo *Icaro*, le angosce dello scrittore moderno, incapace di interpretare la « scrittura » di una realtà senza significati e senza valori: sulle spalle il peso di una tradizione imbalsamata che rifiuta di morire del tutto, capovolto l'ordine gerarchico del creato, « disumanizzata » (Ortega y Gasset) l'arte, scettica ogni affermazione nel naufragio della logica (strofe 1-3). La rinuncia all'individualità, il rito magico-mistico, la religione costituiscono tentativi subito frustrati di una conoscenza diversa e superiore, come, in arte, l'uso di tecniche estranee per risultati mai tentati prima (strofe 4-5). Prendono allora il sopravvento le potenze dell'inconscio, lo *stream of unconsciousness*, portando a un crollo definitivo le strutture ideali ed etiche, le capacità di comunicazione del linguaggio, la sistemazione organica dell'esperienza: un inconscio che affonda nelle tenebre del passato dell'umanità (strofe 6-7).

Ma l'intuizione dell'assurdo esistenziale, ultimo dei concetti metafisici, ha finalmente una funzione liberatoria e trionfa sul fatalismo, incoraggiata dall'esempio di altre epoche ugualmente disperate, la maniera moderna di fare arte: il grottesco (strofa 8).

MARIA LUDOVICA KOCH AUSILI CEFARO

221 J. Kott (op. cit., p. 13 sgg.) accosta direttamente la visione della storia che si riflette nei drammi shakespeariani, ingranaggio brutale e insensato, al pessimismo europeo fra le guerre mondiali come trovò voce in letteratura.

HERMANN KANT. DIE AULA E DAS IMPRESSUM

I. *Die Aula*

Nel romanzo *Die Aula* (1965) Kant descrive la Arbeiter- und Bauernfakultät [1] di Greifswald. L'esperienza è autobiografica: lo studente Robert Iswall — ex-elettricista e futuro giornalista — è lo stesso Kant, il Kant a cui la Seghers, conosciuta durante la prigionia in Polonia, aveva detto: « Elettricista, tu devi studiare » [2]. E l'elettricista Kant-Iswall è infatti uno dei più brillanti studenti dell'ABF; e come tale, viene designato tra gli ex-allievi quale oratore per la cerimonia di chiusura. Questo lo spunto da cui si diparte la ricostruzione dell'esperienza studentesca di un operaio nell'immediato dopoguerra e la riflessione su di un passato che investe a tratti anche l'infanzia, la guerra e la prigionia. Ricostruzione che corre parallela e intersecandosi vi si confronta, all'azione nel tempo presente: il reportage sull'inondazione di Amburgo, anno 1962, che il protagonista stende quale inviato speciale di un giornale della Germania Democratica e i suoi colloqui con i vecchi compagni di studio, ora professionisti affermati. Franz Schonauer, pur criticando quel certo virtuosismo a cui Kant talvolta indulge [3], rileva la ' modernitá ' della tecnica

1 Facoltà Operaia e Contadina (ABF), istituto aperto nel 1949 per consentire a giovani operai e contadini meritevoli di conseguire in sei semestri la *Abitur* e di essere quindi ammessi agli studi universitari. La funzione di questi corsi speciali si esaurì nel 1962, anno in cui vennero chiusi.

2 Cit. in: F. J. Raddatz, *Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur der DDR*, Frankfurt am Main 1972, p. 327.

3 F. Schonauer, *H. Kant, Die Aula*, in « Neue Rundschau », 1966, 2, p. 308 e sgg.

narrativa usata e l'abilitá con cui l'autore sa agganciare passato e presente. D'accordo. Il guaio di Kant però sta nel voler dare da una parte una documentazione storica [4], dall'altra divertire il lettore con una serie inesauribile di aneddoti tanto ameni quanto fuori luogo, nei quali sta probabilmente la chiave dello straordinario successo del romanzo, oltre che il suo limite artistico. Su questa componente umoristica la critica è discorde [5]: da parte occidentale — tralasciando per ora Marcel Reich-Ranicki che stronca, con un livore francamente sospetto, il romanzo definendolo « confezionato con sentimentalismo piccoloborghese appetitosamente servito » [6] — Franz Schonauer tenta di inserire il ' caso Kant ' in un più ampio discorso storico-letterario: Kant si servirebbe cioè di uno stile volutamente pre-letterario, caratterizzato da un umorismo attinto direttamente dal patrimonio orale del mondo proletario: una formula « parlata » del racconto con la tipica *Pointe*, che troverebbe i suoi precedenti nella narrativa di Bredel [7]. Al di là della discendenza letteraria dell'umorismo di Kant, si ha però l'impressione che esso abbia due precise funzioni: una di facciata, di dichiarata copertura nei confronti della censura, l'altra di richiamo, sull'onda delle vignette e dei ' cartoons ' stampati in coda ai quotidiani occidentali.

Per esempio: Iswall va a Lipsia a trovare Trullesand, ex-compagno e amico del cuore dei tempi dell'ABF, inviato dal partito per sette anni in Cina e ora brillante sinologo. L'incontro avviene sulla riva di un canale di periferia dove, malgrado l'acqua inquinata, Trullesand

[4] Kant inizia citando Heine: « Der heutige Tag ist / ein Resultat des gestrigen. / Was dieser gewollt hat, / müssen wir erforschen, / wenn wir zu wissen wünschen, / was jener will ».

[5] Un'acuta analisi della ricezione di *Die Aula* nella Germania Federale costituisce la parte conclusiva dell'interessante saggio di Heinrich Mohr, *Gerechtes Erinnern* (*Kant, Die Aula*), in « Germanisch-Romanische Monatsschrift », 1971, 2, pp. 225-245.

[6] M. Reich-Ranicki, *Literatur der kleinen Schritte*, München 1967, p. 194.

[7] F. Schonauer, *op. cit.*, p. 309.

continua a pescare « per rilassarsi »; copertoni abbandonati, nevrosi e una sorta di *fish for fun* all'ultimo stadio corredano questo scorcio di città industriale, mentre dal dialogo tra i due amici emerge la storia dei rapporti tra Cina e DDR e anche delle prime incrinature:

> « Sie schicken seit dem neuesten alles nach Hause, was nicht an den Papiertiger glaubt. Ein Mist ist das. Laß uns lieber über was Lustiges reden. Magst du noch lustige Geschichten? »
> « Immer! »
> « Dann erzähl ich dir die Geschichte vom Spezialistenball in Peking. » [8].

E qui segue una vivace descrizione della festa organizzata per gli ' specialisti ' stranieri, tutta pianificata tra orchestre all'americana e autobus ungheresi rigurgitanti belle figliole con tanto di treccia nera e blusa rossa che a mezzanotte in punto scompaiono salutando in coro e lasciando i poveri esperti delusi in una scia di nafta bruciata; il problema dei rapporti con Pechino rimane quindi aperto e il racconto scivola nella resa impressionistica di una sorta di ballo in maschera in cui frotte di cinesine colorate, ammiccanti e in fondo perfettamente identiche si muovono al ritmo di una « Moonligth Serenade », mentre Iswall si rallegra di poter constatare che l'amico — malgrado tutta la sua scienza — è ancora capace di raccontare ' auf eine Pointe '. L'umorismo ha qui la funzione di collegare un sistema « a vasi comunicanti », per usare le parole di Werner Neubert [9]. Ma mentre Neubert, portavoce della critica orientale, estende questo giudizio a tutto il romanzo, vi sono casi — e sono parecchi — in cui un umorismo fine a se stesso diventa pretesto per inserire una serie di storielle del tutto gratuite: dalla coppia di sposi che credeva che bastasse pregare insieme il buon Dio per prolificare [10], al cane francese da salotto che, fi-

[8] H. Kant, *Die Aula*, München 1968, p. 303.

[9] W. Neubert, *Komisches und Satirisches in Kants « Aula »*, in « Weimarer Beiträge », 1966, 1.

[10] p. 31.

nalmente addestrato alla guardia, muore nel tentativo di azzannare una locomotiva in corsa [11], fino a quell'altro cane, in vendita come astuto e feroce ma che in realtà non fa altro che ronfare al sole [12] e tante altre se ne potrebbero elencare tanto più che Kant inventa un cognato di Iswall — filibustiere tedesco-occidentale — che altra funzione non ha se non quella di raccontare attraverso infiniti aneddoti la sua carriera di imbroglione. Questi episodi sono talvolta di una qualità talmente scadente che vien fatto di chiedersi come Kant, che persino Reich-Ranicki definisce « il cavallino più veloce della stampa di partito », abbia potuto indulgervi. Secondo Neubert questo sarebbe il prodotto della « struttura spirituale » di Kant, che sarebbe tale da « predestinarlo » al comico; ma se così fosse anche *Ein bißchen Südsee*, i racconti pubblicati nel 1962, presenterebbero questa stessa struttura, il che — malgrado il tono faceto e ammiccante dell'autore — non si verifica. Si direbbe invece che Kant abbia costellato di amenità il suo romanzo per raggiungere più vasti strati di pubblico, in obbedienza a quel principio politico secondo il quale la ' qualità ' della letteratura non sarebbe una categoria estetico-formale bensì una categoria sociale [13], ossia: l'utilità di un'opera letteraria è legata alla sua fruibilità, alla sua diffusione tra il proletariato, in definitiva al numero di copie vendute. E se questo era l'intento di Kant, gli si deve riconoscere, oltre al successo, una certa scaltrezza: il protagonista, Iswall, è sì autobiografico ma è anche un po' buffone (« scimmia » viene spesso apostrofato), il che comporta un duplice vantaggio: da una parte questo suo essere clownesco gli consente una certa distanza dalla realtà descritta — che noi conosciamo appunto attraverso le sue riflessioni-ricostruzioni — dall'altra consente a Kant di mettere le mani avanti, saremmo tentati di dire ad uso di un pubblico più smaliziato,

[11] p. 30.
[12] p. 36.
[13] Vedi R. Wiegenstein, *Zur Situazion der Schriftsteller in der DDR*, in « Neue Rumdschau », 1966, p. 103.

criticando Iswall attraverso gli altri personaggi e proprio nel suo punto dolente, nella sua mania cioè di raccontare i fatti infarcendoli di particolari comici e non essenziali.

In mezzo, diremmo quasi malgrado tutta questa *Witzerei*, si muove la storia dell'ABF, o meglio del gruppo di studenti ex-operai che si trovano a dividere la stessa stanza: Iswall, Trullesand — il futuro sinologo — Filter, il boscaiolo destinato a diventare un alto burocrate e Rieck, che con la sua fuga nella Germania occidentale costituisce la figura più problematica del romanzo. Le varie vicende del « collettivo ottobre rosso », così viene battezzata la stanza, si sviluppano sullo sfondo di una società estremamente composita di cui Kant tenta un'analisi che va ben oltre i moduli prefabbricati di stampo ulbrichtiano, che compaiono in altri romanzi: una società che faticosamente, in mezzo a mille contraddizioni cerca — spesso sbagliando — la strada verso il socialismo.

Un confronto con il romanzo di Erich Loest, *Das Jahr der Prüfung* (1952) può essere illuminante. Il tema è lo stesso: le esperienze di giovani studenti operai all'ABF di Lipsia. Ma quello che Loest ci offre è un modello di comportamento, una sorta di catechismo del buon socialista (condito da insistite descrizioni erotico-sentimentali) secondo gli schemi di quegli anni: da una parte i buoni, dall'altra i cattivi; onestà e diligenza nella protagonista — una vera e propria Gretchen modello DDR — pigrizia e vanità piccolo-borghese nella compagna espulsa dall'ABF; insomma una specie di *Mädchenbuch* in cui però le varie coppie sbevazzano e vanno a letto con una certa facilità, politicizzato attraverso i due antagonisti maschili che ruotano intorno alla Gretchen: onesto figlio di antifascisti e convinto socialista l'uno, carrierista debole e bugiardo l'altro che, conclusione necessaria, approderà, una volta smascherato, nella Germania occidentale, sede naturale di tali rifiuti.

Lasciamo stare la differenza di talento — che è notevole — tra i due scrittori e consideriamo invece che tra i due romanzi corrono dieci anni. Il libro di Loest sente il disorientamento iniziale del giovane stato, il con-

fronto continuo, sia politico che economico con la Germania federale. Lipsia 1952: penuria di viveri e di abitazioni, dalle trasmittenti occidentali scrosciano i primi dati sul miracolo economico, pacchi dono arrivano dall'ovest, pacchi di viveri per i 'parenti poveri' mentre Bonn e Parigi « affilano le armi per distruggere la Germania orientale ». Stando così le cose a un buon socialista non rimane, secondo Loest, che rifiutare l'elemosina occidentale, spegnere la radio, riarmarsi e sperare in quei russi che « in Germania portarono la libertà ».

Loest indica cioè un comportamento che coincide con la linea di partito e che, di conseguenza, non può essere che un violento bianco e nero. Kant procede invece da una realtà di cui egl istesso è il prodotto; a quindici anni dalla sua fondazione la DDR è un dato di fatto, il conflitto con la Germania federale è ormai passato in secondo piano, in diversi settori essa ha raggiunto il livello delle altre potenze; di qui il tono entusiasta di Iswall in una delle tante redazioni di quell'immaginario discorso sull'ABF: « Sia lode a voi, amici miei ormai istruiti, ma prima di tutti sia lode a Jakob Filter, il direttore di una sezione principale di un ministero, che tredici anni fa' scriveva ancora cucchiaio con una sola 'c'... »[14]. È lo stesso entusiasmo che pervade, fino all'adesione totale, il reportage di Franz Fühmann sulla evoluzione tecnologica della Germania orientale: « Ottomila pilastri di cemento armato conficcati nella palude e sopra un cantiere con cala e rimbombo e dieci carichi di produzione all'anno, il vecchio Meclemburgo scardassato fin nelle sue pieghe più profonde, la figlia del fabbro studia filosofia, e il pastore di ieri sarà domani ingeniere... »[15]. E tuttavia questo primo romanzo di Kant non è una semplice *Laudatio della DDR*[16] ma piuttosto una sorta di risposta

[14] p. 252.

[15] F. Fühmann, *Kebelkran und Blauer Peter*, Rostock 1961.

[16] H. Kähler, *Die Aula. Eine Laudatio auf die DDR*, in: *Kritik in der Zeit. Der Sozialismus, seine Literatur, ihre Entwicklung*, Hrsg. von K. Jarmatz, Halle 1969, p. 734-742.

dialettica a delle massime politiche troppo restrittive[17], risposta che si colloca in quel breve interludio, 1962-1965, in cui è concesso alla letteratura di elaborare una problematica indipendente dalle direttive di partito. Così allo slogan di Ulbricht « Lavoratori date l'assalto alle vette della cultura! » Kant contrappone il difficile inserimento di Iswall, operaio, ventitreenne, disoccupato, nell'apparato scolastico dell'ABF: con indosso un vestito ricavato da un sacco militare, i bottoni tirati a lucido per la grande occasione — l'esame di ammissione — finisce in un'aula sbagliata diventando così lo zimbello del professore del « Seminario di Vecchio Testamento »:

> Der alte Mann hob beschwörend die Hände, und es wurde still. Er kletterte von seinem Podium und ging um Robert herum. « Ein Soldat, wie mir scheint », sagte er, « ein Reisiger mit erstaunlich blanken Knöpfen. Wenn also nicht zu den kleinen Propheten, wohin zieht es Sie dann, mein Freund? Zu den Feuerwerkern vielleicht, den Ballistikern und Bombardierern? Ihre Montur deutet darauf hin, aber ich fürchte, der kriegerischen Wissenschaften hat es vorerst nicht in diesem Hause, denn Gott hat es gefallen, dieses Land befreien zu lassen, und da darf so manches nicht sein. »
> Robert stand hilflos im Beifallslärm. Er blickte an seinem Anzug hinunter, den ihm seine Freunde im Lager zum Tage seiner Entlassung aus einem Schlafsack geschneidert hatten und der sein einziger war. Er hatte die Messingknöpfe lange geputzt, bevor er zur Prüfung abgereist war.
> « Ich bitte um Entschuldigung », sagte er, « ich wollte ja gar nicht hierher. Ich wollte zur Aufnahmeprüfung für die Arbeiter-und-Bauern-Fakultät. Entschuldigen Sie bitte. »
> « Selten sah man einen », sagte der alte Mann und hielt Robert, der zur Tür wollte, am Ärmel fest, « den es so zu einer Prüfung zog wie diesen hier. Aber verweilen Sie doch noch einen Augenblick, lieber Arbeiter, oder sind Sie ein lieber Bauer? Sie sollten sich so fremd nicht fühlen unter uns; der Hirtenstand ist uns doch sehr nahe, und der Hasenjäger in der ersten Reihe da ist eines Häuslers Sohn, nicht wahr, Hasenjäger? »
> Ein untersetzter Bursche stand auf und sagte: « Jawohl, Herr Professor, aus Spandowerhagen! »

[17] Wiegenstein, *op. cit.*, p. 330, estende questo giudizio in generale alla letteratura che precede il « giro di vite » dell'autunno del 1965, definendola erede della *List* brechtiana.

« Sehen Sie », sagte der Professor, « von der Scholle einer wie Sie. Und unser aller Herr, dessen Lehre zu verbreiten wir uns hier präparieren, war eines Zimmermannes Kind. Am Ende sind Sie eines Zimmermannes Kind? »
« Nein », sagte Robert, « mein Vater war Straßenfeger! »
« Straßenfeger! » rief der Professor, « das ist von tiefer Symbolkraft, und sicher wird man bald von Ihnen in der Zeitung lesen: Ein Staubgeborener und jetzt am Busen der nährenden Mutter! O Jahrhundert, o Wissenschaft! » [18].

Kant non colpisce qui soltanto il vecchio accademico colto e fondamentalmente reazionario ma anche il modo d'essere, la sostanza dell'istituzione universitaria di un meccanismo stantio che si perpetua creando dei simili: gli applausi sguaiati degli studenti sono il necessario complemento del sarcasmo pungente del vecchio che infierisce sulla preda — qui come nei ricordi infantili della violenza subita a scuola, della complicità della classe con il più forte, si sente profondo l'influsso di Heinrich Mann — così come più tardi quegli stessi studenti tenteranno di escludere i colleghi dell'ABF dagli organi rappresentativi universitari servendosi proprio di quella stessa ironia, mista di compassione, di bonaria superiorità e di appelli accorati alla tradizione culturale universitaria [19].

Ne' l'immagine del corpo docente preposto all'ABF è propriamente positiva, si pensi a quella sorta di paternalismo stalinista che impronta l'atteggiamento della commissione schierata davanti al timido e riluttante Robert Iswall:

« Unser Land braucht alle Hände. Aber braucht es nicht auch alle Köpfe? In der Tat braucht es sie. In der jetzigen Situation ist es, wie Genosse Stalin sagt: Die Kader entscheiden alles. » [20].

E alla fine, al candidato sempre più spaventato e solo più desideroso di tornarsene a casa:

[18] p. 20.
[19] p. 144.
[20] p. 22.

[Riebenlamm] kam um den Tisch und schob Robert ans Fenster. Er sagte leise: « Nun mach mal keinen Quatsch. Gib zu, daß du noch was lernen könntest. Hier will dir keiner was tun. Jetzt fährst du nach Hause, und am vierten Oktober bist du wieder da. Wenn du nicht da bist, komme ich und hole dich. [...] Riebenlamm ist mein Name, aber der täuscht. Los, Mann. »
Riebenlamm drehte sich um und sagte zur Kommission: « Er kommt. » [21].

Immatricolato suo malgrado, Iswall è immesso nella vita studentesca dell'ABF; gli inizi non sono allettanti: la prima lezione di tedesco incomincia con una romanzina che sembra desunta da un manuale ottocentesco:

« Ich werde Sie in der deutschen Sprache unterrichten. Es ist eine Sprache des Wohllauts, der Klangfülle und des Wortreichtums. Reichtum und Fülle verlangen nach Maß und Zucht; wie in allen Lebensbereichen so auch in der Sprache. Die Ordnung in ihr stellt sich durch die Grammatik her. Die Grammatik ist ein reiner Ausdruck der Vernunft. Wer für vernünftig gelten will, muß die Grammatik seiner Muttersprache, die als mindestes, beherrschen. » [22].

Astrattezza che trova la sua corrispondenza nella separazione tra scienza e morale, sostenuta dal docente di matematica:

« Eine mathematische Gleichung hat keine politische Farbe. Ihre Lösung geschieht unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Eine richtige Lösung kann weder menschlich noch unmenschlich sein [...] Als Mensch darf der Wissenschaftler selbstverständlich kein Unmensch sein. Aber als Wissenschaftler muß er sozusagen ein Nichtmensch sein. Ende der Debatte. » [23].

Non che tutto sia da buttar via di questo apparato didattico: per fare un solo esempio, mentre nel romanzo di Loest il docente di filosofia illustra il concetto di dialettica dettandone la definizione di Stalin, Riebenlamm

[21] p. 22. (Lamm significa agnello).
[22] p. 78.
[23] p. 224.

introduce il corso di storia leggendo dei versi di Brecht [24]. Ma, sempre confrontando i due romanzi, ciò che Kant riesce a descrivere in modo convincente è quello che Schonauer definisce *der Weg von ich zu wir*. Anche Loest parla ripetutamente di gruppi di lavoro ma in *Das Jahr der Prüfung* la *Arbeitsgruppe* si riduce a un etichetta: se dei raggruppamenti si verificano essi sono per lo piú determinati da quella serie di relazioni sentimentali che costituiscono, come si è detto, l'‘azione' del romanzo. Kant sceglie invece un gruppo preciso: gli occupanti della stanza n. 32 — un falegname, un boscaiolo, un elettricista e un disoccupato — che, in un misto di fanatismo giovanile e goliardico, essi battezzano « ottobre rosso », con tanto di insegna munita degli elementi tipici dello slogan di partito — stella sovietica, bandiera rossa, libro e fucile — e corredata di alcuni versi chiaramente ispirati alla Conferenza di Bitterfeld [25]. La storia di questo gruppo, del suo rinsaldarsi nella pratica quotidiana del confronto e dell'aiuto reciproco, vuol essere la storia delle contraddizioni, dei problemi e dei miti della DDR, ritmata dall'evolversi dei rapporti tra individuo e comunità. Storia che non è, ripetiamo, costruita sulla contrapposizione aprioristica tra personaggi negativi e positivi, con il relativo trionfo di quelli positivi — come nel romanzo di Loest — ma è bensí storia ‘aperta' di una societá che si trasforma in una certa direzione. Ne consegue che i personaggi ‘negativi', quelli insomma che ostacolano il realizzarsi dello specifico socialista, sono ciononostante figure a tutto tondo che hanno una loro giustificazione storica e, quindi, la comprensione bonaria dell'autore. Si veda per esempio Inga, il primo amore di Robert: figlia di un pastore ucciso dai russi sul sagrato del duomo di Königsberg, essa non può e non vuole sentirsi parte di una società socialista; goffa e circospetta nella sua gonna da « pompiere », il ritratto del padre sul comodino della

[24] p. 56: « Wer baute das siebentorige Theben? ».

[25] « Afferra il martello e la penna... già la vittoria vi è vicina! »: p. 76.

sua stanza di collegiale — anch'essa, come Robert, è stata inserita d'ufficio nell'apparato scolastico del giovane stato — Inga finisce per accettare la corte dell'elettricista, Robert appunto, venuto a riparare gli impianti del collegio di Paren. Ma quello che essa non riesce ad accettare è l'adesione sentimentale di Robert, ormai iscritto all'ABF, alla fondazione della DDR. Si veda la scena che segna l'addio tra i due:

> Inga kam aus dem Haus und ging durch das Dorf bis zum Ellernteich. Robert hatte zuerst versucht, ihr die Heimlichtuerei auszureden, aber er hatte nichts damit erreicht.
> Sie hatte ein schwarzes Kostüm an, und Robert fragte: « Willst du in die Kirche? »
> « Ich war schon. »
> « Krieg ich trotzdem einen Kuß? »
> « Versuch's mal. »
> « Hm, du schmeckst gut. Du müßtest öfter in die Kirche gehen. »
> « Der Pastor hat gesagt, ihr wollt Deutschland auslöschen. »
> Robert breitete seine Uniformjacke über einen Baumstumpf und setzte sich. « Komm her », sagte er, « und sag mir: Glaubst du das? Glaubst du, daß ich Deutschland auslöschen will? »
> Sie setzte sich neben ihn und sagte: « Du nicht », aber sie sah ihn nicht an dabei.
> Robert drehte sie zu sich herum: « Nun nicht drücken. Eben hast du ‘ihr' gesagt, und jetzt willst du mich ausnehmen. Das mußt du doch wissen, daß du mich nicht ausnehmen kannst. Ich gehöre dazu, und ‘ihr' ist schon richtig, aber ‘Deutschland auslöschen', das ist Quatsch. Euer Pastor ist entweder blöde oder gefährlich. »
> « Jetzt sagst du auch ‘ ihr' », sagte Inga, « ich sage ‘ihr', und du sagst ‘ihr', und für ‘du' und ‘du' scheint kein Platz zu sein. Was soll das werden? » [26].

Robert appartiene dunque al partito, alla collettivitá. Ma non per questo, secondo Kant, l'individuo deve piegarsi incondizionatamente alla legge, rinunciando alle proprie scelte: attraverso la descrizione della malattia del compagno Riek, l'autore tenta di riscattare il diritto

[26] p. 72.

del singolo cittadino, fosse anche in contrasto con le norme di una pianificazione collettiva.

Karl Heinz Riek, detto Quasi [27], già stagnaio in uno zuccherificio, è l'organizzatore per definizione. Con un linguaggio che diventa parodia del gergo di partito, con un zelo che sfiora spesso il comico, egli pianifica la vita pubblica e privata della stanza n. 32: dall'uso degli utensili della cucina, alle attività culturali, fino alla fatale visita schermografica, tutto deve essere coordinato, etichettato, abbreviato e siglato, oltre che pavesato da piccoli cori. Vediamolo predisporre moto e lavoro per i compagni:

> « Jugendfreunde [...] an der Tür hängt ein Zeitplan für das geordnete Lernen. Ich schlage die Bezeichnung « organisiertes Selbststudium », abgekürzt « Orgstud », dafür vor. Ich hab den ganzen Vormittag mit diesem Plan des organisierten Selbststudium verbracht. Ich schlage quasi vor, der Plan wird durch Abstimmung mit Handzeichen bestätigt. Wollt ihr ihn erst lesen, oder können wir gleich abstimmen? » [28].

L'ultima battuta dimostra che, per Quasi, l'organizzazione burocratica è buona di per sé, indipendentemente dai contenuti, se non addirittura alienata da essi, tanto che « la premessa per la riuscita di un piano è quasi la disciplina pianificata ». Si noti che Quasi, pur approdando alla fine nella Germania federale per motivi che l'autore non chiarisce [29], non è un personaggio negativo, ché anzi a lui si deve la vittoria nello scontro per l'inclusione dell'ABF negli organi rappresentativi universitari, ma è piuttosto il comico prodotto di una deformazione mentale che trova le sue radici nella frenesia burocratica di un'economia in via di pianificazione.

Quello che Quasi non aveva previsto è la malattia: al termine della visita schermografica egli sa di essere affetto

[27] Il soprannome gli deriva dal frequente intercalare dell'avverbio « quasi ».

[28] p. 92.

[29] M. Reich-Ranicki definisce la fuga misteriosa di Quasi l'aspetto « piccante » del romanzo. *Op. cit.*, p. 196.

da tubercolosi e, davanti all'imprevisto, sviene. L'episodio consente a Kant di darci uno scorcio della realtá al di fuori dell'ABF: un medico coscienzioso che, essendosi rifiutato di far parte della « Società per lo Studio della Cultura Sovietica » è definito nemico della classe operaia e sospettato di fornire diagnosi fasulle ai danni del proletariato; l'assistente-infermiera laureanda in medicina, una specie di damina di S. Vincenzo, « linda e liscia come Cappuccetto rosso », che alla mensa, tra lo stupore di una gioventú avvezza alle ammaccate gavette russe, spiega il suo bianco tovagliolo di lino ed estrae, da un apposito astuccio, il cucchiaio d'argento; e un droghiere gretto e diffidente come le affittacamere di Berlino, simbolo di una piccola borghesia ancora incerta, se non addirittura giá nostalgica. Di fronte a questa realtá il gruppo si muove compatto e assume in proprio l'assistenza al compagno malato: Quasi è orfano, saranno quindi i suoi compagni a curarlo ed egli continuerà a dividere con loro la solita stanza. La cosa non è senza difficoltà, il caso diventa politico perché, secondo le autoritá accademiche « Quasi gehört zum Krankenhaus », anche se la degenza in ospedale implicherebbe l'abbandono degli studi. La contrapposizione tra l'anonimitá dell'assistenza pubblica e il calore umano di quella privata — e quindi tra collettivitá e sentimento individuale — compariva giá in un racconto giovanile di Kant, *Krankenbesuch* [30]: un operaio si finge malato per poter accudire la giovane moglie, afflitta da un male incurabile, che solo nell'ambiente domestico puó conoscere ancora qualche giorno di serenitá. Ma se in questo racconto Kant si limita a un episodio individuale di comprensione umana, in *Die Aula* la malattia di Quasi diventa motore della solidarietá del gruppo, stimolo all'aiuto reciproco:

> Während Trullesand und Jakob für Quasi Riek die Biologiestunde wiederholten, wobei sie sich mehrmals stritten, weil Trullesand Doktor Wannermanns Ausführungen auf eigene Art referieren wollte, Jakob dagegen auf Texttreue bestand und

[30] Literaturpreis der FDGB, 1963.

> ständig sein Mitgeschriebenes vorlas; während Vera Bilfert das Abendbrot für Quasi brachte, nach ihren Ansichten über Einzeller und Zellteilung befragt wurde und eine dritte Version der Wannermannschen Mitteilungen beisteuerte; während Aktivist Blank erschien und sich erkundigte, was sie denn nun mit der Braunkohle anfingen, wenn sie Quasis Lunge wegen hier nicht heizen wollten, und die Kohlen erst bekam, nachdem auch er sich zur Zellteilung geäußert hatte [31].

Mentre avviene tutto questo Robert scrive una lettera di addio a Inga, ossia l'addio all'idillio paesano, a un passato ideologicamente indifferenziato, a cui Kant contrappone, il fervore collettivo intorno al compagno malato; fervore che non è semplice spirito gregario verso l'amico in difficoltà ma che comporta anche — e qui sta la differenza da *La visita di controllo* — un rinnovamento del gruppo che Kant esemplifica con l'evoluzione del membro piú debole: Jakob, il tagliaboschi, riesce infatti a superare la crisi di adattamento alla vita scolastica proprio grazie alla malattia di Quasi; il tono è quello di una parabola evangelica:

> Jakob bewegte sich im Lehrstoff wie ein Schwimmschüler im Wasser. Er hielt sich verzweifelt an alle Regeln, weil sie das einzige waren, an das man sich halten konnte. Er streckte die Arme und Beine genau auf die Weise, die man ihm empfohlen hatte, er atmete auf Kommando, und auch als keine Kommandos mehr ertönten, schwamm Jakob auf die einmal erlernte Weise. Und bei jeder unvorhergesehenen Welle schluckte er Wasser. Ohne Karl-Heinz Rieks Erkrankung wäre er wahrscheinlich auf den ersten hundert Metern versunken. Quasis Uhl war seine Nachtigall; Quasis Schwäche machte Jakob stärker. Denn wenn Robert und Trullesand an jedem Vormittag versuchten, die Lösung ihrer Hausaufgaben mit der Rekonstruktion der jeweils voraufgegangenen Unterrichtsstunde zu verbinden, dann war das für Jakob eine unauffällige Art von Nachhilfeunterricht. Er saß an Quasis Bett, hörte den beiden anderen zu, verglich ihre Aussagen aufmerksam mit seinen Notizen, korrigierte Trullesands barock verformte Repetitionen mit wörtlichen Zitaten und bestand auf Einzelheiten, wo Robert in großen Bogen daherredete. Und wenn es besonders schwierig wurde und der Zusammenhang

[31] p. 117.

> zwischen Wort und Schrift mehr erkennbar war, dann beugte sich Jakob besorgt zu Karl-Heinz Riek und fragte: «Verstehst du das auch?»
> Manchmal hatte Quasi gesagt, nein, er verstünde es nicht, und manchmal hatte er auch gesagt, doch, er verstünde es schon. Schließlich waren sie alle drei dahintergekommen, um wessen Nichtverstehen es hier ging, und so wurde ein jeder Passus wiederholt, wenn Jakob sich zu Riek gebeugt und ihn gefragt hatte: « Verstehst du das auch? »
> Sagte Jakob schließlich « Na, also » zu Quasi und klopfte ihm auf die Schulter, dann konnte man weitergehen, und wäre ein fünfter ins Zimmer « Roter Oktober » getreten und hätte er die Gesichter der vier beobachtet, so hätte er bald bemerkt, daß Quasis Blick immer wieder von den Lippen seiner beiden eigentlichen Lehrer hinüberglitt in das Gesicht von Jakob Filter und daß dieser Blick sich auf eine etwas gewaltsame Art verfinsterte, sobald es in Jakobs Augen dunkel wurde. Dann kamen Robert und Trullesand Jakob manchmal zuvor und fragten: « Verstehst du das auch, Karl-Heinz? » [32].

Il rifiuto dell'organizzazione aprioristica dell'individuo — in questo caso il rifiuto di ricoverare Riek — da quindi luogo a una situazione che trascende, nella descrizione di Kant, a una sorta di paradigma di epica socialista che nell'alterno gioco dell'aiuto reciproco — perché anche la simplicitas di Jakob è utile — si contrappone, non senza accenti patetici, a un'amministrazione burocratica del singolo. L'individuo deve sí, se necessario, saper rinunciare alle proprie aspirazioni personali in favore del *Grosseganzes* [33], cosí come piú tardi Trullesand, aspirante filosofo, sará inviato dal partito in Cina a studiare per sette anni sinologia, ma ció che Kant condanna è il gretto meccanismo burocratico che schiaccia l'individuo e miete vittime là dove si sovrappone a un rigido dogmatismo; il filisteismo di Nußbank — il patrigno di Robert — sempre pronto a sbandierare il suo passato di prigioniero in campo di concentramento e a vedere il nazista o il revanscista in chiunque non gli sia sottomesso, è forse l'espressione piú nitida della condanna di Kant: un « miserabile dogmati-

[32] p. 119.
[33] p. 139.

co », travolto dalla sua leggerezza, che nel tracollo coinvolge per vigliaccheria anche la madre di Robert.

Ma l'accusa di Kant non si limita a un personaggio — che è poi l'unico ' irrecuperabile '[34] di tutto il romanzo — ma si estende all'apparato che finisce per costringere la madre di Robert alla fuga nella Germania occidentale: arrestata per errore, rilasciata dopo due settimane, si ritrova senza tetto:

> Sie ist zwischen Partei und Staatsanwaltschaft hin und her gelaufen, aber keiner wollte es gewesen sein, und keiner wollte etwas machen. Aus der Partei hatten sie sie schon ausgeschlossen, automatisch mit der Verhaftung, und die Kreisleitung erklärte sich nicht mehr für zuständig für sie, und die Staatsanwaltschaft behauptete, dies sei eine Parteisache und natürlich sei die Angelegenheit noch längst nicht erledigt. Da bekam sie es mit der Angst zu tun, und ab ging's nach West-Berlin. Von dort schrieb sie mir. Ich hatte von der ganzen Sache nichts gewuβt, wir waren ja vorher schon weit auseinander, wegen Nuβbank, und die erste Zwischenprüfung stand bevor, kurz vor dem siebzehnten Juni. Ich bin dann rübergefahren, nach Lichterfelde. Meine Mutter war da bei einem Patentanwalt und spielte Haushälterin, Köchin, Kindermädchen und Waschfrau zugleich, und alles für Unterkunft, Essen, abgelegte Kleider und Dankeschön. Ich wollte sie zurückholen, aber sie hatte Angst, denn nun war sie ja zu allem anderen auch noch abgehauen. Dann kam die Erklärung von Grotewohl, und diesmal kam sie mit. Wenn ich mit ihr nach Paren gefahren wäre, wer weiβ, vielleicht wäre alles anders gekommen, aber ich hatte mein Studium im Kopf und vor allem Vera, und ich hab sie allein mit den Kerlen in Paren gelassen, die Grotewohl natürlich ganz anders verstanden hatten. Kurz und gut, nach weiteren vier Wochen hatte sie die Kafkatour satt und ist wieder los, diesmal nach Hamburg und endgültig. »[35].

L'allusione a Kafka è abbastanza significativa; l'apparato burocratico non schiaccia solo l'ignaro cittadino ma anche i suoi stessi membri: Haiduck, il segretario distrettuale reduce dalla guerra di Spagna — l'unica figura di

[34] W. Neubert, *op. cit.*, p. 23.
[35] p. 243.

funzionario completamente positiva che Kant ci presenti — è deposto per sospetto antisovietismo:

> Im Westen war ein Buch von einem Sozialdemokraten erschienen, und darin stand, Haiduck hätte im Lager mit dem Verfasser des Buches nächtelang diskutiert und dabei die Auffassung von einem besonderen deutschen Weg zum Sozialismus vertreten, im Bündnis zwar mit der Sowjetunion, aber in manchem doch anders als sie. Haiduck hätte einfach sagen können, das stimmt nicht, was der Mann da schreibt, aber lügen wollte er wohl nicht, und da ging das Getrommel los[36].

E se anche Kant ci fa immediatamente sapere che ' piú tardi ' Haiduck verrà riabilitato, il clima di repressione, la possibilità che la propria esistenza possa essere travolta da « un piccolo errore d'imprudenza » — sono parole di Kunert — trapela in questo primo romanzo quasi all'insaputa di Kant: « Non sono ancora stati inventati microfoni che riescano a origliare nel pensiero » nota Robert, riandando colla memoria alle circostanze che provocarono la fuga di un'altra vittima del fanatismo politico, lo studente dell'ABF Fiebach. E calando la tragica vicenda nel tono divertito di un cantastorie che narra della marcia di protesta contro la denominazione di una locale ' Piazza Pomerania ', prosegue:

> Will dieser Herr Iswall etwa andeuten, es könne einen Gegensatz gegeben haben zwischen dem, was die jungen Demonstranten auf dem Pommernplatz sagten und sangen, und dem, was sie dachten? Nein, das will Robert Iswall nicht sagen, obwohl sich natürlich Einzelfälle vorstellen lieβen... Nur keine Aufregung; er wird das erläutern.
> Da ist zum Beispiel jener Fiebach, der in diesem Augenblicke gerade singt: « Du hast ja ein Ziel vor den Augen, damit du in der Welt dich nicht irrst. » Er singt es, klar und laut, und er weiβ genau wenn das Lied zu Ende sein wird, dann wird sich Angelhoff wieder auf ihn stürzen, seinen Namen aussprechen, als sei es der Name einer eklen Natter, und ihn mit Fragen bewerfen, die an einem hängenbleiben, und, hätten sie Gestalt, wie ein gezackter Fleck aussähen. Er singt: « ...damit du weiβt, was du machen sollst; damit du einmal

[36] p. 243.

besser leben wirst! », und er weiß im Augenblick so gar nicht, was er machen soll [37].

Che colpa ha commesso Fiebach? Novembre 1949. Il « Neues Deutschland » pubblica il testo di un telegramma di Stalin: « Viva la Germania unita, indipendente, pacifica » e dimentica una parola, « democratica ». Malgrado l'errata corrige e l'autocritica della redazione, tutta l'ABF è mobilitata nella denuncia dell'errore e coinvolta per tre giorni in una

Diskussion über das Wesen der Demokratie, die Herkunft des Wortes an sich, seine ursprüngliche Bedeutung, die Wandlung dieser Bedeutung, ihren Mißbrauch durch Bürgertum und Monopolherren — bei genauer Würdigung der zunächst progressiven Rolle, die der Begriff etwa in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts gespielt hatte —, ihre Verfälschung durch die rheinischen Separatisten und ihre endliche Verwirklichung im neuen Staate der Arbeiter und Bauern [38].

Ora succede che Fiebach, al quale, tra le altre cose, l'ABF aveva anche « insegnato a pensare », commette l'imprudenza di esprimere qualche perplessitá sull'opportunitá di insistere sulla questione, rovesciandosi addosso la esecrazione di uno dei docenti:

Oh, Angelhoff hatte ihm Bescheid gegeben! Ob sich der Herr Student etwa klüger dünke als die Genossen im Zentralorgan, hatte er gefragt, ob er vielleicht meine, die Redakteure hätten nicht gewußt, was sie taten, als sie die selbstkritische Stellungnahme verfaßten, ob er wirklich glaube, man könne mit den Worten des Völkerführers nach Belieben verfahren, ob er sich überhaupt bewußt sei, wieviel auch er, der ehemalige Mechaniker Fiebach, dem Sohn des Schuhmachers aus Gori verdanke, ob er denn jemals über die Rolle der Sowjetunion nachgedacht habe und ob er sich am Ende herauszuhalten gedenke, wenn es um die Herstellung eines einheitlichen, unabhängigen, demokratischen, jawohl, demokratischen, friedliebenden Deutschland gehe [39].

[37] p. 200 (Angelhoff è il docente di latino).
[38] p. 192.
[39] p. 193.

Fiebach aveva sí tentato di aprire un dialogo ma sopraffatto dallo schematismo dei superiori aveva taciuto e studiato con gli altri « das Wesen der Demokratie ».

Aber ein halbes Jahr später, während des Marsches um das Rondell, als der Alte Fritz [40] an die November-Diskussion erinnerte, da kam heraus, daß Fiebach all das noch lange nicht verstanden hatte.
Er habe darüber nachgedacht, sagte er dem rückwärts marschierenden Alten Fritz, er habe ein halbes Jahr darüber nachgedacht, und er müsse nun doch sagen, so viel Geschrei bei so wenig Wolle sei doch übertrieben gewesen.
Von da an demonstrierte auch Angelhoff im Rückwärtsgang. « Aha, na bitte, na also », zischte er, « deine Erkenntnis von damals war demnach nichts als pure Heuchelei. Du bist durch dein vorgetäuschtes Einverständnis nur der weitergehenden Auseinandersetzung ausgewichen, Fiebach. Du wolltest nur deine kleinbürgerliche Ruhe haben, Fiebach. Du wolltest dich wohl in deinen Plänen nicht stören lassen, wie? Was sind also deine wirklichen Pläne, Fiebach? Und warum wirfst du diese erledigte Frage gerade jetzt wieder auf, jetzt, in dieser revolutionären Situation? Heraus damit, Fiebach! Gefällt es dir nicht, daß wir den Namen dieses Platzes ändern wollen? Und ist es womöglich deine Aufgabe - ich frage noch nicht, von wem du diese Aufgabe bekommen hast; noch frage ich das nicht - zu verhindern, daß die Ansatzpunkte zu revanchistischem Denken, wie es der Name dieses Platzes ist, aus unserer Stadt verschwinden, Fiebach? Es ist jetzt nicht die Zeit, diese unerhörte Angelegenheit in allen Einzelheiten zu verfolgen, und wir werden uns in unserem revolutionären Tun nicht durch eine solche Provokation behindern lassen, aber wir sprechen uns noch, Fiebach! »
Sie hatten einander nicht mehr gesprochen, weder Angelhoff und Fiebach, noch sonstjemand und Fiebach, weder in dieser Sache noch in einer anderen.
Fiebach, dessen Name von da an in allen Versammlungen immer wie Viper geklungen hatte, war am nächsten Morgen nicht mehr da, und niemand hatte je wieder etwas von ihm gehört [41].

[40] È il docente Völschow. Il soprannome deriva dalla prima impressione di Robert all'esame di ammissione all'ABF: « Ein weisshaariger Mann, dessen grosse, blaue Augen Robert an einen gemalten alten Fritzen (Federico il Grande) erinnerten, zeigte auf einen Stuhl. » p. 21.
[41] p. 194.

Non ci sono attenuanti per Angelhoff. Se altrove Kant sembra condividere l'analisi di Kantorowicz — « il momento richiedeva manager non mentori; funzionari, non sognatori; acconsenzienti non investigatori; collaboratori, non irresoluti; demagoghi, non ricercatori di veritá. » [42] — la denuncia di un dogmatismo prevaricatore e pseudorivoluzionario, scandita dal ritmo di questa sorta di carosello prussiano, coinvolge qui il protagonista virtuale del libro di Kant: la stessa Arbeiter - und Bauernfakultät.

Certo i casi citati rimangono appunto dei casi, smagliature di un sistema che non intaccano il fondamentale ottimismo dell'autore e che — è interessante notarlo — sono state sistematicamente ignorate dalla critica orientale [43], fino a provocare l'indispettita reazione di Kant: « Sono francamente un po' deluso dal fatto che il mio libro abbia trovato finora solo un'eco amichevole e questo è davvero sorprendente. Sorprendente perché, mi pare, io assumo in questo libro un atteggiamento piuttosto critico, raspando in faccende che infastidiscono non solo me, ma certo anche altri. Mi pare insomma di poter ribadire il tono critico di questo libro. Lo strano è peró che finora non si è fatto vivo nessuno che si senta colpito dalle mie critiche. Se le cose rimangono cosí è chiaro che non mi riterró soddisfatto del mio libro » [44].

I motivi di questo silenzio possono essere molteplici. Da una parte va ricordato che discutere, o comunque raccogliere gli aspetti critici del romanzo poteva anche significare scavargli la fossa, dall'altra bisogna anche dire che la *Witzerei* di cui abbiamo parlato costituisce — oltre al limite letterario dell'opera — anche una sorta di alibi per gli interlocutori che Kant andava cercando: il tono bonario e accomodante con cui egli ama apostrofare il lettore, quello giocoso e corrivo destinato a intrattenerlo, caratteristiche queste definite da alcuni critici come tipiche di una nuova epica socialistia, sono in realtá troppo simili agli ingredienti propri dei giornali parrocchiali. La disinvoltura con cui l'autore passa dalla prima alla terza persona, ora rievocando ora giudicando, per rintanarsi al momento opportuno dietro un multiforme repertorio umoristico, in un continuo contrappunto formale tra passato e presente, finisce per attenuare la presa di posizione dell'autore, suscitando, piú che uno stimolo alla discussione, l'immagine di un funambolo il cui volitivo *per aspera ad astra* passa, aihmè, per strade « mit Spaghettiprofil » [45]. Si ha cioè l'impressione di un'occasione in parte mancata, non solo per la funzione che la letteratura si propone di avere nei paesi socialisti, ma anche perché Kant cercava probabilmente un dialogo — se non una risposta — su certe perplessitá che riguardano proprio il massiccio sforzo di scolarizzazione della DDR. Perplessitá che, dichiarate e ironizzate nel romanzo successivo — « In questa nazione regna la dittatura. Qui si geme sotto il regime forzato della scienza... il dispotismo ci costringe all'erudizione. » [46] — emergono giá in *Die Aula*, nella nostalgia di Iswall per il lavoro manuale, « utile, misurabile, concreto », che non è ovviamente nostalgia per un artigianato precapitalistico (anche se qua e lá si coglie qualche accento antiindustriale in quanto anticonsumistico) ma piuttosto desiderio di essere immediatamente utile al prossimo, di attenuare in qualche modo le disparitá provocate dalla divisione del lavoro.

In questo senso *Die Aula* costituisce sí un atto di fede nel socialismo ma anche un sintomo di impazienza, che

[42] Alfred Kantorowicz, *Deutschland-Ost und Deutschland-West*, Münsterdorf 1972, p. 27. Kantorowicz si riferisce agli anni 1948-49.

[43] Spievock si limita a definire semplicistica la descrizione dei singoli casi di fuga all'ovest. In: *H. Kant, Die Aula*, in *Literatur der DDR in Einzeldarstellungen*, hrsg. von H. J. Geerdts, Stuttgart 1972.

[44] In « Sonntag », Nr. 48, 1965, cit. da Raddatz, *op. cit.*, p. 333.

[45] p. 276. L'immagine, riferita nel romanzo a una strada di Berlino che il protagonista percorre in macchina, ci sembra un caso esemplare di come il desiderio di Kant di stupire e divertire il lettore diventi boutade, sterile gioco volutamente antiletterario che rischia — come in questo caso — di essere, oltre che stravagante, incomprensibile.

[46] *Das Impressum*, 1972, p. 29.

trapela attraverso uno stile che è il risultato composito di una politica culturale che ammette, come dice il rettore dell'ABF, « a norma di legge » solo una « letteratura ottimistica » [47].

II. *Das Impressum*

I primi sette capitoli del romanzo, pubblicati nel 1969 sulla rivista « Forum », suscitarono evidentemente le preoccupazioni di Ulbricht, se solo nel 1972, anno secondo dell'era Honecker, Kant riuscí a pubblicare l'intero romanzo. Ora la prima cosa che vien fatto di chiedersi è il motivo di questo veto, tanto piú che Kant non solo segue qui le indicazioni di contenuto suggerite dal congresso del Partito del 1967, scegliendo come protagonista un esponente della classe dirigente, ma ci racconta in maniera pressoché idillica la storia di un cittadino della DDR che da fattorino diventa caporedattore di un rotocalco e, infine, ministro. Ma, salvo qualche affrettata variante rispetto ai primi sette capitoli pubblicati nel 1969, destinata ad attenuare un tono evidentemente ritenuto troppo impertinente nei confronti della sfera dirigente [48] non pare che questa prima parte possa aver costituito la pietra dello scandalo; il motivo del divieto di Ulbricht va quindi ricondotto agli ultimi sette capitoli, di cui non conosciamo che la redazione definitiva. Che d'altro canto la prima redazione fosse almeno in parte diversa ci sembra probabile, dato l'inserto del tutto inaspettato delle vicende del penultimo capitolo e quel fastidioso spezzettamento dell'ultimo, aspetti questi che hanno destato qualche commento ironico anche nei censori orientali [49]. Ma vediamo il romanzo cosí com'è.

---

[47] *Die Aula*, p. 183.

[48] H. D. Sander, *Ein Phönix aus der Schublade?* in « Deutschland Archiv », 1972, 5, pubblica i passi che sono stati modificati e li confronta con la prima redazione del 1969.

[49] V. H. Kähler, *Impressum-Impressionen* in « Sinn und Form », 1972/4.

Lo schema è quello di *Die Aula*, cosí come il protagonista, David Groth, giornalista quarantenne, potrebbe essere un Robert Iswall qualche anno dopo: allora il telegramma del rettore, qui la notizia della candidatura a ministro fa sí che il protagonista rifletta sulla sua storia individuale, sui motivi che possono aver determinato la scelta del partito, facendo riemergere una serie di avvenimenti che risalgono fino all'infanzia per concludere con una serena accettazione delle mansioni future. Il tutto avviene nel giro di una giornata e di 528 pagine, in cui le attivitá di un capo-redattore — il lavoro redazionale, i rapporti con i colleghi, l'orazione funebre per un collaboratore — si alternano ai ricordi che vanno dal nazismo al 1955 circa. Ma se in *Die Aula* il centro focale, ossia la Arbeiter- und Bauernfakultät, era collocato nel passato immediatamente post-bellico, il punto di riferimento intorno al quale ruotano gli avvenimenti in *Das Impressum* è la sede di una fittizia « Neue Berliner Rundschau », anno 1967. A ribadire l'interesse dell'autore per l'attuale realtá socialista sta il motto di Heine:

> « Die Gegenwart ist / in diesem Augenblicke / das Wichtigere, / und das Thema... / ist von der Art, / daß überhaupt / jedes Weiterschreiben / davon abhängt ».

Indubbiamente la redazione di un rotocalco si prestava, forse ancor meglio della Arbeiter- und Bauernfakultät, a dare uno spaccato della DDR, cosí come la figura del giornalista, personaggio costituzionalmente « neutro » tra reportage e intervista si prestava a divenire il portavoce di una sorta di storia ufficiosa, di una cronaca minore che avrebbe potuto porsi in alternativa, o perlomeno corredare, la storia ufficiale della Repubblica Democratica Tedesca.

Non che Kant non si renda conto di queste possibilitá, ché anzi le propone fornite di tutti gli accessori del mestiere: non solo Groth è un giornalista, Kant gli mette al fianco anche una moglie fotoreporter; non solo il rotocalco ma anche le lettere dei lettori alla redazione, i servizi speciali sulla politica estera e sulle ricorrenze na-

zionali, le rubriche sul tempo libero, insomma tutti gli strumenti per fornirci una storia inedita del rapporto tra massa e quadri dirigenti. E invece ci troviamo di fronte a un collage di episodi sparpagliati, raccontati con il solito umorismo spicciolo che Kant sa indubbiamente maneggiare ma che rischia, qui forse ancor piú che in *Die Aula*, dove puó essere inteso come componente goliardica, di scadere nella superficialitá.

Qualche esempio. Chiamata a fare delle foto-ricordo in occasione di un matrimonio campagnolo, Franziska riprende il corteo di nozze nel momento in cui la deflagrazione di un congegno aereo occidentale, destinato a sganciare dal cielo « fraterni » pacchi di manifestini anticomunisti — siamo nell'immediato dopo-guerra — fa sí che tutti gli astanti, parroco compreso, tra pizzi, gale, « Frack und Klack », si gettino spaventati a terra. Da questo episodio non emerge tanto il clima post-bellico di un villaggio al confine con la zona occidentale quanto piuttosto l'insistita comicitá di una situazione paradossale, corredata dai soliti dettagli di genere — il prete fifone, la sposa stagionata, il deliquio del vecchio cugino — e conchiusa da un giulivo tono da filastrocca: « ...Prost und Dunnerwetter und Eiderdaus, und Franziska fuhr nach Haus » [50].

Altrove Groth racconta delle lettere alla redazione, lettere che « come dice Lenin costituiscono una felice occasione per conoscere l'opinione pubblica » [51] e tra le tante ce n"è una che egli « non potrá mai dimenticare », una che piú che una lettera è un « pamphlet, una pugnalata, una polemica ostile... » Di che cosa si tratta? Di un lettore che gli aveva fatto ironicamente notare che — al contrario di quanto Groth aveva scritto in un reportage sulla Germania Federale — dalle finestre delle case di Partnach non è umanamente possibile vedere la Zugspitze [52]. Episodio questo che fa il paio con le interviste di Groth alle

[50] p. 200.
[51] p. 237.
[52] p. 14.

prime armi con il giornalismo, in giro in bicicletta per una Berlino semidistrutta, in cerca di impressioni per un servizio sul Capodanno 1946. Chi è e che cosa si augura dall'anno nuovo la prima persona che Kant mette sul suo cammino? È un vecchio, sperso in una grande piazza deserta, seduto su di un side-car arrugginito, che desidera soltanto che « venga reintrodotta la ginnastica Mensendieck, Mensendieck con i e c k finali, dal nome della fondatrice Bess Mensendieck, New York. L'unico metodo ginnico che si adatti alle leggi anatomiche e fisiologiche del corpo femminile... » [53]. E poi ci sono i servizi speciali dall'estero, per esempio il viaggio di Groth a Londra, in occasione di una fiera internazionale di armi da caccia: per una serie di difficoltà burocratiche, l'aereo di Groth finisce per atterrare a Lisbona, da dove egli ci fa puntualmente sapere che il Portogallo è una nazione retta da una cricca di generali, preti e banchieri, in cui la mortalitá infantile è molto alta e il 40% della popolazione è analfabeta; un facile bersaglio politico condito con un pizzico di esotismo che, per il pubblico della DDR, assume probabilmente il sapore di una scappatella in un mondo proibito — quello occidentale — ché altrimenti non si spiega come Kant indugi per 14 pagine sulla trovata del disguido aereo facendo arrivare Groth sul cielo di Londra, dopo averlo sballottato nientemeno che a Portorico e a New York.

L'elenco delle occasioni mancate potrebbe continuare ma al lettore, che a questo punto si sente in qualche modo defraudato, vien fatto di chiedersi quale sia il messaggio che Kant affida al romanzo e, piú in generale, quale funzione abbia la letteratura in una societá socialista. Nella societá reificata di tipo occidentale l'artista è un essere problematico, cioè critico e in polemica con la realtá; in una societá socialista invece, un realismo critico non ha — secondo i dettami della critica ufficiale — ragione di esistere. Ma qual è allora il raggio d'azione dell'artista? Citiamo, tra le piú recenti, l'opinione di Hermann Kähler:

[53] p. 251.

> « Noi membri della società socialista del XX secolo non abbiamo il diritto morale — proprio del Bildungsroman classico — di trapiantare in un poetico aldilà l'armonia di un nuovo ordine umano sotto forma di utopia. Per noi le cose stanno così: hic Sozialismus, hic salta. Le nuove possibilità della nuova società consentono di creare la poesia della realtà, la poesia del reale umanesimo della classe operaia. [...] Il romanzo può riallacciarsi alla tradizione solo attraverso una nuova concezione del rapporto tra ideale e realtà [...] questo rapporto poggia sulla trasformazione creativa della realtà che noi quotidianamente affermiamo e nello stesso tempo neghiamo intervenendo su di essa col nostro lavoro. Questo rapporto poggia, per esprimerci con le categorie della nostra filosofia, su di una negazione [Negation] che non è concepita solo come denegazione [Verneinung] o distruzione bensì come processo positivo della salvaguardia delle conquiste e della edificazione di una nuova società » [54].

Tra negazione e affermazione la danza di Kähler ci sembra condotta sulla punta di uno spillo, non a caso questa presa di posizione compare nel contesto di una recensione — positiva — dell'ultimo romanzo di Kant. Lo stesso Kant è piú esplicito: per Groth il compito del poeta è « dar corpo ai presagi, condensarli in pensieri e introdurli nel mondo reale come ampliamento di questa stessa realtà » [55].

Dobbiamo ora chiederci a quali presagi Kant abbia dato corpo nel suo romanzo. Questa è senza dubbio l'operazione piú difficile perché nell'insieme il romanzo ci pare un'opera tesa a convincere il lettore che lui e lo stato sono una cosa sola, piú che a vaticinare delle alternative o perlomeno dalle variazioni. Il lettore viene cioè trattato alla stregua del lettore medio della « Neue Berliner Rundschau », che « ha lavorato tutto il giorno » e che, tornato a casa ha il diritto di trovare nel giornale la sua fetta di « lustiges Leben ». E affinché « ogni lettore ne esca anche un pochino piú saggio » Kant si sceglie, nel libro, un preciso bersaglio: il conformismo piccolo borghese che sistematicamente

[54] Hermann Kähler, *Impressum-Impressionen*, in « Sinn und Form », 1972, 4, p. 866.
[55] p. 470.

rifiuta « l'insolito, la singola novitá, il talento diverso, la conturbante dissomiglianza » [56]. Ma la denuncia di Kant è illustrata con dei casi che dimostrano come questo libro sia in definitiva nato vecchio: che un intero capitolo sia dedicato allo scalpore suscitato dall'aver la moglie Fran fotografato il proprio figlio al momento del parto o che Groth tenga un sermoncino sugli aspetti positivi della pillola anticoncezionale, sono episodi che, nell'anno 1972, ci lasciano piuttosto indifferenti.

Meno indifferenti, anzi preoccupati, ci lascia invece la descrizione dei fatti del 17 Giugno 1953. A tutta prima si ha l'impressione che Kant, a un ventennio dagli avvenimenti, si senta autorizzato a prendere distanza dalla versione ufficiale — secondo la quale la rivolta sarebbe stata opera esclusiva di provocatori occidentali — accennando a una realtá ben piú complessa e contraddittoria:

> Das wurde eine langer Tag, entsetzlich lang und wunderlang, wie ein alter Krieg und lang wie eine alte Mär, lang wie ein Schmerzenslaut und lang wie die Jugend [...] ein Tag, der dem Schreien ein Ende machte und einem Schweigen, kein Feiertag und ein Feiertag [57].

Senonché Kant prosegue raccontando come « in quel grigio mattino di giugno » Fran, futura moglie di David Groth, abbia modo di fotografare per prima cosa un muratore con su i pantaloni sbagliati — ossia un provocatore travestito — e di come David esprima il suo sdegno per la leggerezza con cui i rivoltosi spaccano i vetri e insultano la bandiera; e allora il lettore si rende conto che il 17 Giugno non è altro che il pretesto per conferire un dignitoso sfondo storico al ricomporsi della coppia-protagonista: Fran e David si erano lasciati due anni prima e ora si ritrovano « in quel turbinio di giusto e ingiusto » e David « non sapeva piú esattamente che cosa lui stesso fosse quando si accorse [...] di incominciare a sognare la conquista, la riconquista di questa ragazza che

[56] p. 334.
[57] p. 229.

sembrava essere la stessa di due anni prima e pur cosí diversa... »[58]. Siamo a pagina 231; il tema viene ripreso a pagina 445: il filo rosa della vicenda sentimentale di David e Franziska degenera nel romanzo d'appendice (« La giornata si concluse con un doppio stato d'emergenza: dell'uno stava scritto sui manifesti ancora umidi, nell'altro due dicevano « ti amo ». »)[59] mentre la descrizione della rivolta s'irrigidisce ulteriormente in una pedissequa versione apologetica: « La violenza trovò risposta e anch'essa suonava violenza, gli ordini seguirono alle urla, qui si era già troppo a lungo urlato « Impiccatelo! » ora si sentiva invece « Andatevene a casa! ». Invece di andare a casa David e Fran benché ancora storditi dall'« isterismo » della folla, corrono subito a sviluppare le pellicole, per essere in grado di dimostrare « foto su foto » che cosa è « veramente successo » e coronano la giornata facendo all'amore nella camera oscura della « Neue Berliner Rundschau ».

La descrizione che Kant ci propone di questo tragico episodio della storia della Repubblica Democratica rivela nel suo insieme alcune caratteristiche tecniche proprie della Trivialliteratur che ci pare utile rilevare:

— il lieto fine, virtualmente inconcepibile nella vicenda della rivolta, vien tuttavia mutuato dalla love story di David e Fran;

— grazie all'annessa vicenda sentimentale la rivolta viene sgravata della sua tragicitá intrinseca. Questa operazione avviene in due fasi: nella prima attraverso il continuo parallelismo delle due vicende — David è spaventato e disorientato però giá sogna di riconquistarsi la ragazza — corredato da cenni di proiezione atemporale — « l'antica guerra e l'antica fiaba » — fino allo sfacciato convergere delle immagini — il « doppio stato d'emergenza » —; nella seconda fase — siamo ormai nella camera oscura della « Neue Berliner Rundschau » — assistiamo alla riduzione quasi completa alla « coppia »: il

[58] p. 230.
[59] p. 452.

diesel di un carro armato russo « tossicchia da qualche parte nelle vicinanze », luce rossa smorzata, Fran nuda e « professionale » sotto il camice, finché la coppia unita si avvia « all'altezza della piú luminosa stella cassiopea » fino « alle sorgenti del Nilo », per non citare che due delle quindici immagini che compongono il repertorio di kitsch sentimentalistico che chiude la scena.

— La vicenda sentimentale è l'espediente attraverso il quale Kant organizza il consenso del lettore, al quale dopotutto non viene richiesto un giudizio, ma che viene bensì pilotato dall'autore nel regno atemporale dell'amore « a circa 11 anni-luce », sullo sfondo di una « congiura controrivoluzionaria » che rimane, come abbiamo visto, parte accessoria del racconto[60].

— Se poi si considera che la coppia in questione — il futuro ministro e sua moglie — appartiene a una high-society socialista, si aggiunge un'altra caratteristica della Trivialliteratur, quella cioè che stimola la proiezione sociale del lettore nel protagonista del romanzo. E poiché si tratta di letteratura socialista l'arrampicamento sociale del self-made-man è qui sostituito dall'occhio vigile e infallibile del partito che seleziona e promuove i suoi figli migliori: « Ministro, qui da noi? Sarebbe sí buffo ma fin troppo verosimile. Una cosa del genere, qui da noi, ti puó davvero capitare. Se si volesse denigrare il socialismo gli si potrebbe rimproverare di aver reciso il regno dei sogni. Reciso o popolato o edificato, in ogni modo invaso dalla realtà e quindi trasformato »[61].

[60] Se talvolta affiorano degli elementi che potrebbero essere intesi come sintomi di perplessità da parte di Kant sulla giustezza della versione ufficiale della rivolta del 1953 si tratta pur sempre di cenni poco consistenti: David rileva per esempio che « la cosa più terribile dei loro volti era che non tutti erano volti nemici » e qui il lettore può sì pensare che i rivoltosi siano operai che si ribellano al disagio provocato da una pianificazione sbagliata, ma anche che si tratti di operai strumentalizzati da provocatori occidentali.
[61] p. 115.

Un mondo e un autore senza 'sogni'. E quindi un romanzo che, privo anche di quell'interesse documentaristico che poteva avere *Die Aula*, si adagia nell'illustrazione della filastrocca elettorale « Den Alten und den Jungen ist dieser Staat gelungen » [62].

ANNA PEGORARO CHIARLONI

[62] J. Mirow, *Staatsbewusstsein in der DDR*, in « Neue Deutsche Hefte », 133, 1972, 1.

DIBATTITI E DISCUSSIONI

RUOLO E IMMAGINE DELLA DONNA NELL'ELABORAZIONE IDEOLOGICA

I movimenti di liberazione femminile hanno avuto sviluppi considerevoli e interessanti, soprattutto nei paesi anglosassoni e non solo a livello di azione diretta e di movimento di opinione ma anche per l'impulso che hanno dato a nuovi orientamenti della ricerca sociale, culturale e perfino letteraria. Sarebbe certo utile un primo consuntivo delle varie linee di tendenza del movimento e delle direzioni, ancora confuse e contraddittorie ma già assai stimolanti, di un discorso che, al di là di polemiche e tensioni interne pure esistenti, è anche di autocritica e di primo giudizio retrospettivo. Ancora più fruttuosa sarebbe l'osservazione e l'analisi dell'impatto che il movimento ha al di fuori dei suoi confini più ristretti nella società anglosassone, prevalentemente attraverso i *media* che reagiscono in modi vari — talvolta con aspra critica, raramente con interesse partecipe, più spesso con bonomia sufficiente o ironia più o meno scoperta che hanno come unico fine la riduzione e la ridicolizzazione della 'esasperata' tematica femminista — e in ogni caso non si possono più permettere di ignorare l'esistenza di uno dei problemi più pressanti delle società industriali avanzate degli anni settanta.

D'altro canto l'industria culturale si è dedicata già da qualche anno allo sfruttamento di questa nuova provincia, e con molta prontezza anche in quei paesi in cui, per condizioni oggettive di arretratezza estrema della condizione femminile, il movimento stenta a trovare un suo carattere specifico. Oltre ai molti e troppi libri storico-

descrittivi [1] e alle ristampe più o meno interessanti [2], c'è un certo numero di contributi nuovi all'indagine di aspetti anche meno ovvî della condizione femminile presente e passata [3]. Accanto ai libri ormai noti di Friedan, Greer o

[1] I libri di W. O'Neill (*The Woman Movement*, London, Allen and Unwin, 1969 e *Everyone was Brave*, Chicago, Quadrangle, 1969), di E. Flexner (*Century of Struggle*, London, Atheneum, 1968), di A. Kraditor (*The Ideas of the Woman Suffrage Movement*, N. Y., Columbia U.P., 1965), di A. Myrdal e V. Klein (*Women's Two Roles*, London, Routledge, 1968) ecc.

[2] Dall'opera di M. Wollstonecraft, *Vindication of the Rights of Women* (1792) e quella di J. S. Mill, *The Subjection of Women* (1869) a una serie di antologie che raccolgono scritti e brani di vari autori dal Settecento fino ad oggi. Se ne possono citare due fra le più interessanti: L. B. Tanner, *Voices from Women's Liberation*, New York, Signet, 1970 e M. Schreiner (ed.), *Feminism - The Essential Historical Writings*, N. Y., Vintage Books, 1972.

[3] Va innanzitutto menzionata Betty Friedan con il suo fondamentale *The Feminine Mistique* del 1963 a cui si affianca e si contrappone Shulah Firestone, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (London, Cape, 1971) con una visione radicale del problema. I libri di Eva Figes, *Patriarchal Attitudes* (London, Faber, 1970), di Germaine Greer, *The Female Eunuch* (London, Gibbon & Kee, 1970) divenuto un *best seller* nell'edizione economica (Paladin, 1971) e di Kate Millett, *Sexual Politics* (London, Rupert Hart-Davis, 1971), hanno suscitato interesse e polemiche (cfr. *New Left Review*, No. 66 pp. 69-96). La Millett esamina alcune opere di Henry Miller, D. H. Lawrence e Jean Genet, proponendo con la propria analisi un modo nuovo e diverso di far critica. Fra le autrici che prendono in considerazione i rapporti fra femminismo e socialismo, va menzionata Juliet Mitchell (*Woman's Estate*, Harmondsworth, Penguin, 1971) che già da tempo si occupava del problema (cfr. *New Left Review*, No. 40, pp. 11-37). Lo studio della Mitchell collega, anche se non sempre in modo soddisfacente, gli aspetti culturali della condizione femminile a quelli economici: nella prima parte riferisce il fenomeno ai movimenti controculturali giovanili degli anni '60 e all'influsso di Marcuse e Laing; nella seconda si serve prevalentemente dell'analisi marxista, pur notandone carenze e limiti. Il libro della Mitchell è stato tradotto in italiano (*La condizione della donna*, Torino, Einaudi, 1972) come del resto la maggior parte dei libri summenzionati. Per quanto riguarda il contributo italiano alla tematica femminista, si deve qui fare almeno un cenno ai libri di Carla Ravaioli, *La donna contro se stessa* (Laterza, 1969) e di Chiara Saraceno, *Dalla parte della donna* (De Donato, 1971), alle raccolte *La Coscienza di sfrut-*

Millett vanno posti il recente *The Body Politic* del 1972 [4], particolarmente interessante perché pubblicato dagli stessi gruppi che lo hanno elaborato e redatto e perché costituisce la testimonianza più viva e stimolante del lavoro problematico e difficile dei gruppi di liberazione femminile in Inghilterra [5], e *Women, Resistance and Revolution* [6] di Sheila Rowbotham.

L'autrice di quest'ultimo libro, di un gruppo londinese di liberazione femminile, ha recentemente pubblicato una bibliografia [7] piuttosto ricca e ben articolata di opere sul ruolo — o si dovrebbe dire sull'assenza di ruolo — della donna nella società capitalistica dal Cinquecento ad oggi, in particolare sui suoi rapporti con i vari movimenti rivoluzionari del mondo occidentale [8]. Data l'angolazione

tata, di un collettivo di sociologhe di Trento (Mazzotta, 1972) e *I movimenti femministi in Italia* (Samonà e Savelli, 1971) che contiene fra l'altro il manifesto di Rivolta Femminile, *Sputiamo su Hegel*. Non va dimenticato, fra i molti opuscoli e quaderni, *Potere femminile o sovversione sociale* di Maria Rosa Dalla Costa (Marsilio, 1972) tradotto anche in inglese (The Falling Wall Press Pamphlets, 1973). Per quanto riguarda i periodici, interessanti sono, anche se in modo assai diverso, il recente *Effe* (Dedalo, Bari) che è aperto alle varie correnti femministe e accoglie voci anche contrastanti ma rappresentative del movimento, e *Cosmopolitan* (Milano, Mondadori) che dà una versione mistificata dell'indipendenza femminile.

[4] M. Wandor, *The Body Politic - Women's Liberation in Britain 1969-72*, London, Women's Lib., 1972. Era stato preceduto da una antologia di carattere analogo: R. Morgan (ed.), *Sisterhood is Powerful*, N. Y., Vintage, 1970.

[5] Ne riflette infatti la struttura, o meglio la mancanza di struttura gerarchica e autoritaria che vuole essere la caratteristica del lavoro politico femminile, in polemica con le strutturazioni maschiliste e in collegamento con i vari movimenti controculturali giovanili degli anni sessanta.

[6] London, Allen Lane, 1973. Questo studio si collega all'opera del noto psicologo R. D. Laing, un influsso fondamentale, insieme a quello reichiano, per i movimenti di liberazione femminili.

[7] *Women's Liberation and Revolution, a bibliography*, compiled by S. Rowbotham, Bristol, Falling Wall Press, 1972.

[8] Dalla rivoluzione puritana in Inghilterra e in America ai movimenti radicali, socialisti, anarchici e femministi dalla fine del-

specificamente politica del lavoro, è naturale che la Rowbotham abbia tenuto conto soprattutto della contemporaneità e delle indagini storico-sociologiche, anche se non mancano sezioni sugli sfondi filosofici e di pensiero [9] e molti dei titoli si riferiscono a studi storici e critici su vari aspetti della condizione femminile nelle diverse epoche, da quella puritana fino al tardo Ottocento. E si può quindi comprendere che sia stato in parte trascurato un aspetto della questione che pure offre problemi assai interessanti e non meno cruciali perché connessi con i controversi rapporti fra le masse femminili e l'elaborazione ideologico-culturale, e cioè il contributo delle donne nel campo delle lettere e della critica.

Questo aspetto è tanto più rilevante nel mondo anglosassone, che ha una forte tradizione di presenza femminile fra i letterati. La critica inglese, ad esempio, è ricca di contributi di studiose e spesso la loro attenzione si è volta alle scrittrici. Ma accanto alle molte biografie, di tono più o meno intimistico, che si sono avute su figure individuali assai note [10], si è fatta strada in anni recenti (ma non mancano esempi illustri negli anni trenta) l'indagine di tipo meno specificamente letteraria, o non solo tale, sul fenomeno interessante della partecipazione femminile allo sviluppo culturale degli ultimi due secoli. L'aumento della « readership », iniziato sia pur timidamente nel corso del Settecento, il sorgere

l'Ottocento a oggi, in tutti i paesi occidentali, oltre che in Russia, Cina, Vietnam, Cuba ecc.

[9] Reich, Sartre, Marcuse, Laing si affiancano a Marx ed Engels, Lenin, Luxenburg e Gramsci.

[10] Basti pensare alla nota biografia di C. Brontë ad opera della Gaskell (E. Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë*, London, Smith Elder, 1957) o ai molti studi, biografici e critici, su due scrittrici del '900: Virginia Woolf e Katherine Mansfield, ad opera di Dorothy Brewster (*V. W.*, London, 1963), Joan Bennett (*V. W.*, London, 1945), Eileen Pippet (*The Moth and the Star*, Boston, 1955), Josephine O'Brien (*The Three-fold Nature of Reality*, London, 1965) per quanto riguarda la prima; Sylvia Berkman (*K. M.*, O. U. P., 1952) e la stessa Woolf (« A Terrible Sensitive Mind » in *Granite and Rainbow*, London, 1958) per quanto riguarda la seconda.

del romanzo collegato all'affermazione della piccola e media borghesia, l'ampliamento dell'alfabetizzazione che ebbe un forte impulso alla fine del secolo scorso e da allora non ha conosciuto soste, sono fenomeni connessi, direttamente e indirettamente e in un rapporto complesso di causa ed effetto, all'ingresso, nel mondo delle lettere, delle donne. La donna, come scrittrice e come lettrice, ha in parte caratterizzato questi sviluppi culturali. Il libro di Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* del 1932, esamina l'importanza di questo apporto nel determinare le modificazioni della qualità del pubblico dei lettori dal Settecento a oggi, e ne vede le conseguenze in una crescente specializzazione che ha sempre più allargato il divario fra letteratura popolare e alta cultura. Il libro è considerato oggi un modello di analisi culturale e nella sua scia si muovono altri studi, meno noti ma spesso diretti ad esaminare lo stesso fenomeno [11].

Alison Adburgham, che già si era cimentata nel campo dell'indagine culturale [12], si collega appunto a questa tradizione con il suo libro *Women in Print* [13], il cui sottotitolo indica chiaramente che oggetto dell'analisi è proprio quel secolo e mezzo che vide l'affermazione della presenza e del contributo femminili nel campo delle lettere o,

[11] Cfr., ad esempio, V. Colby, *The Singular Anomaly - Women Novelists of the Nineteenth Century*, London, University of London Press, 1970 e M. Dalziel, *Popular Fiction 100 Years Ago*, London, Cohen & West, 1957. Più particolarmente riferito all'argomento specifico che qui ci interessa, e cioè periodici femminili, è il libro di Cynthia L. White, *Women's Magazine 1693-1968*, London, Michael Joseph, 1970. Anche la bibliografia di O. R. McGregor (« The Social Position of Women in England, 1850-1914: A Bibliography » in *British Journal of Sociology*, vol. VI, no. 1, March 1955) è un repertorio alquanto completo della letteratura sulle donne per il periodo indicato.

[12] *A Punch History of Manners and Modes, 1841-1940*, oltre a *Shops and Shopping, 1800-1914*, e *View of Fashion*. La Adburgham è redattrice di moda del *Guardian*.

[13] A. Adburgham, *Women in Print - Writing Women and Women's Magazines from the Restoration to the Accession of Victoria*, London, George Allen & Unwin, 1972.

com'è qui il caso, in quello particolarmente vivace del giornalismo. La Adburgham non si impegna in discussioni teoretiche sulla questione femminile o sugli aspetti generali della posizione della donna nella famiglia e nella società, ma si limita a dare, a volte in modo eccessivamente analitico, i risultati di un'attenta ricerca compiuta nel campo multiforme del giornalismo settecentesco e ottocentesco, citando da un materiale vastissimo [14] e facendo un inventario dei molti generi di giornali, riviste, almanacchi e annuari che nel periodo esaminato si avvicendarono sulla scena letteraria e pseudoletteraria inglese. Il quadro è spesso pletorico, gravato di troppi nomi e titoli, fra i quali talvolta è difficile trovare un orientamento o ricostruire chiare linee di sviluppo; tuttavia emerge, proprio dall'accuratezza del dettaglio e con sufficiente linearità, una descrizione del ruolo e della funzione che le scrittrici ebbero in questo periodo, almeno in certi àmbiti, e degli sviluppi e dei mutamenti di un'immagine che esse contribuirono a creare.

Vengono così descritti i primi, timidi esempi di giornalismo, rivolto ai problemi femminili ma legato prevalentemente a elaboratori maschili, quali *The Ladies' Mercury*

[14] Se il libro desse anche solo il resoconto dell'ottima e ampia bibliografia riportata in conclusione e che in sé rappresenta un elemento di utile consultazione, avrebbe notevoli meriti e sarebbe strumento prezioso per chi si accinga ad affrontare questo argomento. Ma come ci dice la stessa autrice nella prefazione, il suo merito maggiore è quello di salvare un'ampia zona di storia sociale e culturale dall'oblio: « This book should be regarded as rescue work... The existence in the XVIIIth century of these self-supporting women of the middle classes seems to have been disregarded by social historians... » (*cit.*, p. 9). L'autrice sembra qui dimenticare l'ottimo libro della White (citato peraltro in bibliografia) che, nonostante l'ampiezza del periodo da lei esaminato e sebbene la sua attenzione si fermi prevalentemente sugli anni recenti, dedica varie pagine a questo capitolo iniziale dello sviluppo della stampa femminile, rimandando anche a Marjorie Plant, *The English Book Trade*, London, Allen & Unwin, 1939 e all'articolo di B. M. Stearns, « Early English Periodicals for Ladies » in *PMLA*, vol. XLVIII (1933), pp. 38-60.

(1963) [15] di J. Dunton, un oscuro e intraprendente libraio di Londra, che ebbe fra i suoi collaboratori Samuel Wesley ma anche, secondo quanto egli asserisce, una schiera — forse fittizia — di « gentili collaboratrici »; o *The Gentleman's Journal* (1962) di P. Motteux, pubblicazione che a dispetto del titolo era « much favoured by the ladies generally » (p. 31) e presentava già molte delle rubriche che in seguito sarebbero state adottate dai giornali femminili [16]. Si sviluppava d'altra parte un certo dibattito sul

[15] Seguito un anno dopo da *The Ladies' Dictionary* dello stesso Dunton, il cui sottotitolo evidenziava l'importanza di rivolgersi al bel sesso, « a Work never Attempted Before in English » (cfr. p. 28). Si trattava di un'enciclopedia che raccoglieva tutte le voci connesse, più o meno remotamente, ad amore e matrimonio.

[16] Accanto a politica, storia, filosofia, apparivano aneddoti fondati sulla cronaca, pettegolezzi sul bel mondo, parole di canzoni. Bisognerà attendere tuttavia gli inizi del Settecento e *The Ladies' Diary, or the Woman's Almanack* (1703), uno dei primi annuarî, per avere contenuti ancor più simili a ciò che sarebbe seguito: « Cookery, cosmetics, medicines, innocent amusements; love and marriage, virtue and religion; children's education, gardening, painting, music; everything innocent, modest, instructive and agreeable » (p. 47). La pubblicazione di John Tipper dette inizio alla voga delle agende annuali e dei diari femminili che venivano pubblicati alla fine di ogni anno e che presto divennero un elemento fondamentale della stampa femminile, con il loro carattere miscellaneo e vario adatto, almeno nelle intenzioni, a tutti i livelli e a tutte le esigenze. Essi contenevano un calendario e informazioni pratiche di vario genere, come gli altri almanacchi, accanto ai contenuti tipici delle riviste vere e proprie. Ad essi si aggiungevano talvolta versi o racconti (la parte narrativa e letteraria diventerà dominante, come si vedrà, negli annuarî dell'Ottocento) e spesso astrusi problemi matematici, enigmi letterari o poetici, quesiti geografici o astrologici. Quest'aspetto fu una costante per tutto il Settecento. L'annuario di John Tipper, che era un matematico di valore, andò ad esempio gradualmente abbandonando i discorsi di costume spicciolo per specializzarsi al massimo: « The diary for 1711 presented the 'beautiful and charming Females' with six enigmas, six arithmetical questions, and two geographical questions » (p. 49) e pare con gradimento del pubblico femminile. Queste pubblicazioni che ebbero sin dall'inizio un enorme successo di pubblico (si vendettero 4000 copie del primo numero di *The Ladies' Diary*) si svilupparono e specializzarono in seguito, riflettendo i caratteri dominanti della stampa periodica cui si affiancarono.

problema della posizione della donna e sui suoi rapporti con l'altro sesso o sull'opportunità del suo accesso all'istruzione [17], dando luogo a tutta una serie di scritti moraleggianti o polemici e di trattati di regole per fanciulle virtuose, che vanno da *Advice to a Daughter* di Halifax (1700) [18], fino alla serie *Women of England* di Mrs. Ellis di più di un secolo dopo [19], che diventeranno una costante della letteratura femminile. Il giornalismo settecentesco intanto cominciava a tener conto di questa nuova realtà: da un lato giornali importanti quali *The Tatler, The Spectator* e *The Guardian* cominciarono a corteggiare e a tener d'occhio il pubblico femminile [20]; dall'altro si dif-

[17] La polemica sull'istruzione cui parteciparono Mary Astell, Judith Drake e Daniel Defoe era echeggiata nella prefazione di *The Ladies' Diary* del 1721: « They say Learning makes a woman proud and impertinent; ' tis not the business of their Sex; the Management of their Families, and Religion, ought to be their Study » (p. 52). Questo scritto in difesa dell'istruzione femminile continuava però indicando i limiti e la strumentalità di tale istruzione («...Learning is the Way to Modesty and good Manners... ») anticipando così gli sviluppi di un dibattito che si precisò soprattutto alla fine del secolo scorso.

[18] Il marchese di Halifax, nel suo popolarissimo trattato *The Ladies' Newsyear's Gift, or Advice to a Daughter* (1700), affermava che si dovesse accettare che « there is Inequality in the Sexes and that for the better Oeconomy of the World, Men, who were to be the Law-givers, had the larger Share of Reason bestow'd upon them » (p. 33). Il libro di Halifax ebbe 25 edizioni e fu superato solo da un libro analogo, *A Father's Legacy to his Daughter* di Dr. Gregory (1774), cui rispose con un violento attacco Mary Wollstonecraft in *Vindication of the Rights of Women* (1792).

[19] La serie si articolò in *The Daughters of England* del 1842, *The Wives of England* del 1843, e *The Mothers of England* del 1845.

[20] « ...Steele made no secret about setting out to please the ' Fair Sex ' — in whose honour, he said, ' he had chosen the title of his publication ' » (*cit.*, p. 54). All'attività di Steele e Addison, rivolta al nuovo pubblico femminile, sono dedicate varie pagine. Steele in particolare si distinse per i suoi punti di vista assai aperti e liberali sulla questione femminile (almeno all'inizio della sua attività) e per aver prodotto una serie di *essay-papers*, giornaletti basati prevalentemente su un saggio ma non privi di cronaca, notizie politiche ecc. e rivolti principalmente alle donne. Steele ne

fusero giornali politici che usavano più spesso l'arma dello scandalo che quella della controversia politica ed erano legati all'iniziativa femminile. L'esempio più noto è il giornale conservatore *The Female Tatler*, diretto da Mrs. Mary Manley, definita « woman of not easy virtue », che attaccava gli avversari politici con rivelazioni sulla loro vita privata, che provocavano scandali e querele e aumentavano sempre più la popolarità del giornale. Mrs. Manley fu la prima « woman journalist of the scurrilous scribbler breed » (p. 63) ed evidenziò un carattere che solo a prima vista sembra stravagante. Si è visto come gli editori in quest'epoca erano alla ricerca dell'attenzione del pubblico femminile, e questa tendenza è confermata in tutto il Settecento, mentre le prime donne editrici o direttrici di periodici si rivolgevano prevalentemente a un pubblico maschile o almeno misto. Questo apparente controsenso si spiega con il fatto che sebbene, come fruitrici, esse avevano un peso rilevante nello sviluppo di nuove forme di comunicazione, come operatrici attive le donne emersero, nel campo del giornalismo, e in particolare in quello politico o pseudotale, con un chiaro ruolo di subordinazione. La stessa Mrs. Manley, che aveva già scritto vari *pamphlets* politici per conto di J. Swift, prese il posto dello scrittore nella redazione di *The Examiner*, quando il settimanale di Bolingbroke si trovò in una posizione pericolosa, e più tardi Lady Mary Worthley Montague, pur avendo una personalità diversa, pubblicò il suo *Nonsense of Commonsense* (1737) per appoggiare il governo di Walpole. Il caso di Laetitia Pilkington che, trovatasi in miseria a Londra, fu costretta a guadagnarsi da vivere scrivendo per conto di altri illustra una condizione che non era solo femminile, ma che certo spesso pose proprio le donne nel novero dei « negri » dell'editoria:

> Laetitia Pilkington's memoirs appeared in 1748, two years before her death, and they give a vivid picture of how humble hack writers, male and female, went about earning a live-

scrisse alcuni egli stesso fra cui *The Spinster* con pseudonimo femminile.

lihood in the first half of the eighteenth century - devilling for other men, writing by the yard, odd-jobbing for publishers and printers, or selling their souls to the producers of scurrilous scandalous sheets. (p. 93).

Records of Love, or Weekly Amusements for the Fair Sex del 1710 fu il periodico che per primo si rivolse al nuovo pubblico femminile borghese, fornendogli narrativa di evasione e poesia e dando il primo esempio di pubblicazione a puntate. Che si trattasse di un'impresa pioneristica e ancora isolata è dimostrato dal fatto che i periodici che lo seguirono, quali *The Freethinker* del 1718 e *The Visiter* del 1723, erano più ispirati dall'idea di istruire che di divertire e di nuovo avevano un carattere poco specialistico. Bisognerà aspettare *The Lady's Magazine* alla fine degli anni trenta [21] o *The Female Spectator* fondato da Mrs. Eliza Heywood nel 1744 perché il genere si stabilisca saldamente. Questo giornale, che professava di avere scopi moralistici e di essere quindi ben diverso da *The Female Tatler* [22], tendeva a colpire gli eccessi e la corruzione del « bel mondo » e a descrivere i pericoli che attendevano la virtù femminile in tali ambienti attraverso raccontini, non privi di una certa morbosità, e una nutrita corrispondenza. Se il personale di redazione era tutto femminile come ci tiene a sottolineare la Heywood, il pubblico era certamente misto, secondo quanto si può dedurre dalle lettere [23]. Tuttavia è chiaro che gli anni quaranta

[21] Il primo di una nutrita serie di periodici dallo stesso titolo che da soli illustrerebbero gli sviluppi del giornalismo femminile settecentesco.

[22] Mrs. Haywood, presentando il suo programma al pubblico, diceva fra le molte altre cose: « Although I shall bring real Fact on the stage, I shall conceal the Actor's name under such as will be conformable to their Characters; my Intention being only to expose Vice, not the Person » (*cit.*, p. 97).

[23] La White osserva che « the publications characteristic of this early period were entirely individual in their approach. Intended primarily ' to amuse and instruct ' the female reading public, their contents were determined more by the caprice of the author than by any objective estimate of the requirements of the woman reader » (*op. cit.*, p. 23). John Tipper, con i suoi interessi algebrici e matematici, sembra confermarlo.

con la pubblicazione dei romanzi di Richardson e di Fielding videro concretizzarsi, almeno in una certa misura, l'ampliamento del pubblico alle componenti femminili; tale fenomeno fu poi rafforzato e sottolineato dalle biblioteche circolanti che nate in quest'epoca, si diffusero soprattutto alla fine del secolo per iniziativa di William Lane e John Bell [24]. Da questo momento i rapporti fra romanzo e stampa periodica popolare, specialmente femminile, si faranno sempre più stretti [25]. Fra i molti periodici che si muovevano in questa nuova realtà si può menzionare *The Lady's Museum* (1760) di Charlotte Lennox e *The Lady's Magazine* del 1770 che promettevano « interesting Stories, Novels, Tales, Romances, intended to confirm Chastity and recommend Virtue... » [26]. Nel primo numero

[24] L'idea delle prime biblioteche circolanti si fa risalire a un certo William Bathoe nel 1743, o addirittura a un libraio di nome Wright intorno al 1730. Sin dall'inizio esse furono legate al pubblico femminile e alla diffusione del romanzo popolare. L'*Annual Register* del 1761 riporta che « the reading female hires her novels from some Country Circulating Library which consists of about a hundred volumes » (p. 113) e ben presto esse divennero un incentivo per le scrittrici di romanzi. Un forte impulso fu dato alla diffusione delle *circulating libraries* quando nel 1770 William Lane iniziò le sue *Minerva Libraries* che presto ebbero diffusione nazionale e che furono definite da Charles Lamb « these scanty intellectual viands of the whole female reading public » (p. 168). Ad esse seguì la fondazione di *The British Library* di John Bell nel 1780, che si rivolgeva a un pubblico leggermente più raffinato.

[25] Del resto l'associazione fra romanzo e « readership » femminile è a monte di questo collegamento. Jane Austen, che in *Northanger Abbey* dedicò la sua attenzione ironica a questo affascinante capitolo dello sviluppo culturale inglese e al fenomeno dell'accanito *novel-reading* femminile, fa dire a Catherine e Henry, i suoi due protagonisti:
« But you never read novels, I dare say? »
« Why not? »
« Because they are not clever enough for you. Gentlemen read better books. » (London University Press, 1965, p. 110).

[26] *Op. cit.*, p. 129. Si consolidava così una formula che sarebbe stata seguita per due secoli: un po' di istruzione, alcuni consigli, moda, bellezza, salute, cucina, doni; un romanzo a puntate, racconti romantici, illustrazioni ancor più romantiche, versi

il giornale conteneva, fra l'altro, una storia di vita vissuta, tre racconti orientali, resoconti di viaggi e brevi cenni di moda con illustrazioni. Quest'ultimo aspetto era il primo inizio di un interesse che in seguito ha finito per dominare i settimanali femminili, ma che nel Settecento troverà vera espressione solo alla fine del secolo [27]. Il periodico, che riprende la fustigazione del malcostume dell'alta società iniziata dalla Heywood, si distinse dai suoi predecessori per un tentativo di discorso sull'uguaglianza fra i due sessi [28] e per avere iniziato la voga dei romanzi epistolari a puntate nel 1771. In effetti il suo enorme successo, che gli permise di tenere il prezzo a 6 *pence*, derivava dal carattere semiscandalistico dei suoi ritratti di esponenti della *high society*. Varie imitazioni di esso quali ad esempio *The New Lady's Magazine*, o addirittura falsificazioni, fiorirono contemporaneamente confermando così l'esistenza di un mercato per la stampa femminile.

Proseguendo nel suo sviluppo, il giornalismo cominciò ad evidenziare alcuni caratteri tipici della stampa di consumo e più rispondenti a leggi di mercato che all'espressione di caratteri culturali dell'epoca. Pubblicazioni come *The Ladies' Diary*, di cui si è detto, erano legate a voghe del costume letterario settecentesco, quali il gusto per l'enciclopedismo, per la scienza, sia pure volgarizzata, per l'enigmistica e l'emblematica, ma già mostravano un aspetto che diventerà peculiare dell'editoria popolare, e cioè la frammentarietà. Tale aspetto divenne dominante alla fine del secolo, quando si diffuse la moda delle agende e degli annuari letterari a carattere miscellaneo e antologico [29]. Per la diffusione enorme che essi avevano in relazione a ricorrenze e festività e per certe caratteristiche interne (informazioni sui prezzi, consigli per acquisti e regali, ecc.), essi sembrano anticipare le spinte al consumismo che ci pervengono oggi attraverso la stampa.

Altri caratteri del giornalismo settecentesco sorprendono per la loro precocità; il primo « Sunday paper » fu fondato da una donna nel 1779 ed ella con molta chiarezza ne indicava la solidità economica:

> ... [the editor] thanks the Public for the very great and general support she has experienced in this, the Original Sunday Newspaper, and also takes this opportunity to inform the public that *four thousand papers* are published every Sunday morning in the Cities of London, Westminster, etc., which circumstance must give a most pleasing sensation to all advertising customers (pp. 184-185).

Infatti fin dall'inizio questo tipo di giornale attrasse più pubblicità degli altri, preparando la strada alla grande popolarità che i giornali domenicali (o il settimanale a

---

sentimentali, lettere, poche notizie nazionali o estere e un pizzico di cronaca criminale che poteva raggiungere dettagli di estremo realismo (cfr. la citazione a p. 153).

[27] Con *Gallery of Fashion* del 1794 che per primo dette inizio alle illustrazioni a colori, *The Magazine of Female Fashions of London and Paris*, nato nel 1798, e *Elegancies of Fashion and General Remembrances of Taste and Manners* del 1804. Queste tre pubblicazioni erano interamente dedicate alla moda, ma vanno qui menzionati i due periodici che univano alla moda altre rubriche di interesse vario e che forse proprio per questo ebbero maggiore successo e più lunga vita: *The Lady's Monthly Museum* (1798), *La Belle Assemblée, or Bell's Court and Fashionable Magazine* (1806), e *The World of Fashion* (1824).

[28] Cfr., a p. 134, la risposta a una lettera sull'inferiorità fisica e psichica femminile. Su questo punto il giornale fa espliciti riferimenti a personalità del gruppo delle *blue-stockings*.

[29] Cfr. sopra, nota 16. *The Ladies' Museum, or Complete Pocket Memorandum Book* del 1773 conteneva massime morali, fogli bianchi per appuntamenti, regole di ballo, canzoni, poesie, aneddoti storici riguardanti donne famose, racconti edificanti, consigli di cucina, di moda e di amministrazione domestica, e di nuovo e sempre massime morali di ogni tipo. Gli stessi contenuti aveva *The Lady's Daily Companion* (1788-1800) mentre *The Novelist* (1791) aveva carattere esclusivamente narrativo, e preannunciava la voga degli annuarî letterari che nell'Ottocento si affiancò e in parte si sostituì a quella degli almanacchi. Basterà ricordare, fra i tanti, *The Forget-Me-Not* (1823-47), *The Literary Souvenir, or Cabinet of Poetry & Romance* (1825-35), e *The Amulet, or Christian and Literary Remembrances* (1826-37) legati alle figure di Caroline Norton e di Laetitia E. Landon, di cui la Adburgham dà ritratti insistiti e alquanto romantici.

rotocalco, in altri paesi) avrebbero avuto a partire dalla fine del secolo scorso. Si pensava che, essendo associato al tempo libero, esso trovasse il lettore più disponibile agli appelli pubblicitari e d'altra parte anche il suo carattere, eclettico e riassuntivo delle notizie pubblicate dai quotidiani, di cui si coglievano gli aspetti più sensazionali e marginali, poneva le basi degli sviluppi futuri. Così vengono descritti con tono polemicamente critico i suoi contenuti:

> Political gossip, conjectures, guesses, anticipations, pure inventions — all supposed to be genuine until contradicted next day ... crumbs of information which have been dropped from the great man's table, picked up by his footmen, and spiced for the news collector [30].

Anche l'abitudine di presentare estratti da libri di futura pubblicazione, che viene oggi ampiamente seguita dai « Sunday papers » per il lancio di libri di sicuro successo, fu iniziata nel Settecento: *Amelia* di Fielding fu 'lanciato' dal *Ladies' Magazine* (1749-53) di John Goodwill, e ben presto ogni giornale che volesse aumentare le sue vendite trovò utile inserire riassunti o pubblicazioni a puntate di romanzi di autori noti. Era chiaro che romanzo e stampa avevano trovato un ulteriore tramite che ne promuoveva il reciproco sviluppo. Spesso questa collaborazione trovò espressione emblematica nella figura unica dell'autore-direttore: Tobias Smollett [31] pubblicò i suoi ro-

[30] *Cit.*, p. 184. Il settimanale ebbe lunga vita e ad esso John Bell affiancò il suo *Bell's Weekly Messenger* (1796-1896) che era stampato il sabato per giungere « at the Sunday breakfast table of every Person who wishes to be informed and amused » (p. 185). Questo giornale dovette superare il suo predecessore e rivale poiché giunse nel 1822 a stampare 10.000 copie settimanali, nonostante il rifiuto di accogliere la pubblicità, che trovava invece largo spazio sull'altro giornale domenicale. Bell la riteneva inadatta al carattere familiare di un « Sunday paper ».

[31] Smollett, come Fielding, ebbe un atteggiamento contraddittoria nei riguardi del nuovo pubblico femminile. Ambedue, pur non mancando di esprimere in alcuni loro scritti sentimenti antifemministi, furono collaboratori o direttori di giornali femminili,

manzi a puntate su *The British Magazine or Monthly Repository for Gentlemen and Ladies* (1760), da lui diretto, e altrettanto fece Charlotte Lennox che abbiamo già menzionata. Si tratta d'altra parte di aspetti marginali di una collaborazione che si espresse variamente nel giornalismo dell'epoca e che, come si è visto dall'esempio degli annuarî, si accentuò agli inizi dell'Ottocento.

Ed è proprio negli annuarî che la Adburgham vede uno dei sintomi dell'involuzione drastica che ella ravvisa nel giornalismo ottocentesco, una vera e propria restaurazione culturale dopo la « permissività della reggenza » [32].

Gli annuari che erano stati esempio di libertà e di spregiudicatezza giornalistica assunsero un carattere edificante, e in tutte le riviste dal 1830 in poi divenne norma l'abitudine dell'editore di predeterminare il carattere dei contenuti della sua rivista, scegliendo ad esempio le illustrazioni prima di commissionare racconti e rubriche. In questo quadro le donne si inserirono come strumento ideale, e alle « scribbling women » del Settecento si sostituì la schiera di coloro che, con termine ulteriormente dispregiativo, venivano definite « penny-a-liner ». Le donne erano disponibili e docili e inoltre, nel campo dell'editoria femminile, strumenti indispensabili; peccato che fossero anche così ignoranti e scrittrici esecrabili. Peccato ma non troppo, tutto sommato. L'ira dei critici tardovittoriani spesso trovò il suo bersaglio migliore in scrittrici più o meno note quali Amanda Ros o Marie Corelli che si trovarono al centro di polemiche che oggi ci appaiono

e non esitarono a scrivere con pseudonimi femminili, come già aveva fatto Steele. Furono fatte molte congetture sulla vera identità di 'Mrs. Caroline Stanhope', direttrice di un ennesimo *Lady's Magazine* (1759-63), e sembra probabile, secondo l'ipotesi di un biografo di Goldsmith, che sotto tale nome si nascondesse appunto lo scrittore irlandese.

[32] « There had been a reaction to the permissiveness of the Regency Period; and the influence of the narrow-minded, newly-rich industrialists and their families from the North, many of whom belonged to evangelical sects, was beginning to permeate through middle-class society » (*cit.*, p. 271).

in una luce tragicomica ma che in alcuni casi le coinvolsero per una vita intera [33]. Ma forse a commento di tutta una situazione sono più utili le rassegnate parole di Arnold Bennett, che, all'epoca in cui era editore di *Woman*, scrisse in un suo libretto intitolato *Journalism for Women* (1898):

> In Fleet Street there are not two sexes, but two species — journalists and women journalists, and we treat the species differently. Women are not expected to suffer the same discipline, nor are they judged by the same standards. In Fleet Street femininity is an absolution, not an accident (p. 272).

A questo punto non restava che assumere un atteggiamento beffardo o di rassegnata ironia verso queste scrittorelle da strapazzo che rischiavano di trasformarsi, con le loro valanghe di parole incompetenti e le loro novellette lagrimose, in una vera e propria nemesi.

> I verily believe the great millenium of the reign of women upon earth is fast becoming about, what with female sovereigns and female writers... (p. 269)

esclama il protagonista maschile di un dialogo pubblicato su *The Lady's Cabinet* nel 1830. Nell'epoca in cui sovrani e scrittori erano donne, il *millenium* del regno femminile

[33] Amanda Ros McKittrick, autrice di due romanzi che ebbero una certa notorietà (anche se non sempre lusinghiera), *Irene Iddesleigh* (1897) e *Delina Delaney* (1898), dedicò molte delle sue opere minori (*Poems of Puncture* del 1912, *Bayonets of Bastard Sheen*, 1949, *St. Scandalbags*, 1954 e *Donald Dudley, The Bastard Critic*, 1954) ad attaccare i suoi critici che furono molti e sarcastici. Ella così esprimeva i suoi propositi di vendetta: « Their bayonets of bastard sheen with their scurrilous punctures of jealous jadery affect neither the Book nor its Author financially but, on the contrary, will not be overlooked by me in the future » (*op. cit.*, p. 6). Nella stessa opera ella esprimeva la sua solidarietà a Marie Corelli che « was driven to a premature grave through the filthy attacks both on her work and person » (*ibid.*, p. 10). La stessa Marie Corelli dette un ritratto di sé nella scrittrice Mavis Clare di *The Sorrows of Satan* che, nonostante gli attacchi e gli insulti dei « criticasters » (*The Sorrows of Satan*, London, Methuen, 1895, p. 484), trionfa per acclamazione popolare.

era ben lontano dal venire. Si era iniziata, secondo la Adburgham, una inversione di tendenza che avrebbe soffocato anche quei margini di tolleranza delle libertà femminili che a una *élite* più ristretta erano stati concessi e avrebbe riportato la partecipazione delle donne al mondo dell'intelletto e della cultura — che prometteva o minacciava di essere uno strumento di emancipazione e di indipendenza — entro i limiti di un'operazione egemonica assai rigorosa e perfettamente controllata.

> Women were to remain subject to men for a very long time to come; and for the most part they accepted their subjugation dutifully as became intellectually inferior creatures (p. 271).

Come si è visto, il resoconto vivace e puntuale della Adburgham si esplica più attraverso le vicende individuali che attraverso la storia di gruppi e circoli, ancor meno di movimenti e tendenze. Troppo rapido è il riferimento al gruppo delle *blue-stockings*; il capitolo importante della narrativa edificante e delle riviste familiari [34], che avevano come destinatari le classi meno abbienti, viene illustrato più con l'analisi di personalità, quali Sarah Trimmer o Hannah More, che con un riferimento più ampio ai movimenti religiosi e umanitaristici che, da allora fino a tempi recenti, hanno avuto il monopolio dell'istruzione per i « deserving poor ». Nell'ultima parte del libro molto spazio viene dedicato a figure 'romantiche' quali Caroline Norton e Laetitia E. London di cui s'è già detto o a Lady Blessington e Lady Morgan, i cui nomi sono legati alla voga degli annuarî, e in genere alle molte donne protagoniste del giornalismo primo-ottocentesco.

[34] *The Family Magazine* (1788) di Sarah Trimmer viene descritto come « a book of instruction and amusement for cottagers and servants, containing various matters which have a tendency to improve and lead the mind to religion and virtue... » (p. 189) ma fu solo nella seconda metà dell'800 che si diffusero i giornali familiari e domestici.

In complesso è evidente che le figure femminili, pie o spregiudicate, brillanti o timide, trionfanti o sfortunate, costituiscono l'argomento principale di questo libro. Nonostante l'estrema variabilità di personalità e di atteggiamenti è interessante notare che il ruolo della donna rimane piuttosto costante. Nel momento di trapasso fra l'egemonia aristocratica e quella borghese, essa si trova a vivere un'epoca di mutamenti drastici che coinvolgono anche la sua ' immagine ' pubblica ed esemplare ma che sostanzialmente la lasciano in una posizione marginale e inconsapevole. L'opera di Aphra Behn, donna spregiudicata e scrittrice prolifica, che si muoveva fra intrighi internazionali e la produzione di romanzi e drammi secondo le mode letterarie della Restaurazione, o l'attività delle *blue-stockings* che consapevolmente esprimevano la *leadership* di una classe ormai al tramonto, erano elementi strumentali — del privilegio dei ceti dominanti in questo primo caso — non meno — anche se meno evidentemente — delle molte scrittrici e giornaliste che dettero voce all'etica dei nuovi gruppi emergenti. A volte direttamente, come s'è visto nel caso dei giornali politici — *whig* o *tory* che fossero —, ma più spesso indirettamente contribuendo a creare, con i loro scritti e nelle loro riviste, il modello di una donna docile, obbediente, pudica e timorata di Dio. Questa nuova ' immagine ' doveva essere l'opposto dell'avventuriera di corte o dell'intellettuale — figure culturali presenti sulla scena del tardo seicento e del primissimo settecento — cui si permettevano libertà e licenze negate alle comuni mortali, e che, se pure si era mai imposta quale modello, lo era stato per il solo pubblico significativo dell'epoca, quello maschile, e a livello di élite ristretta. Forse ancor più che il declino di una classe e l'emergere di un'altra, l'elemento determinante per l'affermazione del nuovo modello fu proprio il nuovo destinatario. Con l'ampliamento del pubblico femminile, la stampa specializzata divenne portatrice di un modello più rigoroso e limitativo. Quelle stesse donne, che erano state portavoci di interessi più vari — anche politici e rivendicativi in qualche caso — e spregiudicati, si mutano

in scrittrici del tutto subordinate. Per prima cede la spregiudicatezza degli argomenti e successivamente l'interesse per la politica e l'emancipazione femminile diventeranno sinonimo di diabolicità; Eliza Lynn Linton alla fine del secolo seguente darà nei suoi romanzi un ritratto satirico della donna che è stata colpita dalla ' maledizione della cultura ':

> They go in for something they are not and can never be. Fragile, anemic, and barely escaping the sick couch for their own parts, they rush off to become hospital nurses or missionaries' wives. Incapable of looking ahead or of forecasting the events of tomorrow from the facts of today, they dash on to platforms and toss up grave political questions like juggler's balls in the air. Ignorant of grammar... they neglect their families, let the children's stockings go in holes, and spend both time and money in chasing the phantom of literary fame [35].

E per contro dipingerà la donna « ideale » che non si è fatta contaminare da incauti progressismi, né distogliere dai suoi doveri domestici per interessi professionali o corrompere dai libri, i diabolici libri:

> ... (her) absolute purity — her freedom from the very fringes of feminine fastness. No prurient curiosity ever led her to premature knowledge; no dangerous study had aroused more dangerous speculations, and what evil she was perforce obliged to know neither clung nor rooted, but passed from her mind as a thing with which she had nought to do [36].

Da questo momento viene codificata una contrapposizione che si ritrova ancor oggi in molta narrativa popolare rosa e soprattutto nei giornali femminili, da un secolo a questa parte: la donna che aspira all'indipendenza, che esce dai ristretti confini della vita familiare perde la felicità domestica, che è il supremo scopo della donna ' angelo ', e la femminilità che ne è la suprema dote. Non a

[35] *Paston Carew, Millionaire and Miser* (1886), cit. da V. Colby, *op. cit.*, p. 21.
[36] *Ibid.*, p. 20.

caso la polemica sull'opportunità di dare cultura e istruzione alle donne era stata assai vivace sin dagli inizi del secolo e, se diventava sempre più difficile sentire voci del tutto negative come quelle di Halifax o di Gregory, si andava d'altra parte chiarendo a quale tipo di cultura si pensava: pratica, concreta, limitata, finalizzata al ruolo di moglie e di madre [37]. Un altro punto su cui si metteva l'accento, in collegamento con questo, era l'importanza che le donne non si montassero la testa con inutili fantasie e conservassero il loro posto nella famiglia e nella società. E di nuovo qui Jane Austen ha il suo commento in *Northanger Abbey*:

> I hope, my Catherine, you are not getting out of humour with home because it is not so grand as Northanger... there is a very clever essay in one of the books upstairs about young girls that have been spoilt for home by great acquaintance... [38].

La Adburgham ha dunque costruito la sua linea ideale che va dalla scrittrice del primo Settecento — coraggiosa, priva di scrupoli, fornita di talento e di volontà di farsi avanti nella giungla competitiva del giornalismo — alla donna vittoriana rispettabile e rispettosa dei nuovi limiti e pronta a identificarsi con il modello di dolce « angelo del focolare ». L'autrice non si chiede quali gruppi e quali forze economiche fossero all'origine di questo mutamento, né discute i caratteri e l'effettiva consistenza di esso. In un cenno storico finale dedica un rapido commento a elaboratori e mittenti individuandoli nella nuova borghesia industriale del Nord e delle sètte evangeliche che la dominavano. Sarebbe stato forse opportuno esaminare, nel ricercare le radici storiche del fenomeno, anziché un preteso (e discutibile) mutamento nella realtà storica della condizione femminile, le fluttuazioni e gli ampliamenti del

[37] I periodici femminili davano il loro contributo: « And it was towards the high purpose of making good wives out of women that the great majority of magazines devoted the greater part of space » (p. 203).

[38] *Op. cit.*, p. 261.

gruppo cui le nuove forme di comunicazione — letteraria e non — si rivolgevano. Uno studio della *readership* femminile, dei suoi mutamenti qualitativi e quantitativi potrebbe contribuire a spiegare molti dei fenomeni qui esaminati — forme nuove e più specializzate di giornalismo, biblioteche circolanti, rapporti fra romanzo e stampa — e soprattutto ad analizzare l'affermarsi di nuove immagini e modelli, cui era affidata l'importante funzione di istruire la nuova e sprovveduta schiera di lettrici. Interessante sarebbe individuare il momento o almeno il periodo precisi in cui la consapevolezza del nuovo pubblico si fa strada, con quali forme e in quali campi si estrinsechi, in concomitanza con quali fenomeni. Uno studio che distingua fra questi vari elementi — committenza e pubblico, tramiti e strumenti espressivi, canali commerciali e richieste di mercato — potrebbe certo contribuire alla valutazione complessiva di un fenomeno essenziale quale l'ingresso della donna fra gli elaboratori da un lato e i fruitori della cultura dall'altro, e a studiare uno degli aspetti più interessanti della condizione femminile, i rapporti fra masse femminili e ideologia dominante.

L'osservazione più interessante quanto al fenomeno della partecipazione femminile all'elaborazione ideologica nel periodo esaminato è di carattere generale. Si è visto come dal Seicento all'Ottocento si fosse costituito un nuovo pubblico di lettrici che aveva necessariamente modificato messaggi e tramiti fino al punto di creare, alla fine del secolo scorso, un'industria vera e propria [39]. Si è visto anche come accanto a questa crescita si fosse posta una schiera di nuove elaboratrici, nel campo della stampa e del romanzo, situate almeno originariamente in posizione subalterna e prive di ogni autonomia intellettuale. L'ingrossarsi di questa schiera era stato favorito dalla necessità, da parte dell'ideologia dominante, di disporre di un tramite più efficace per un'ope-

[39] « Isolated periodicals for women began to appear at the end of the XVIIth century, but it was almost 200 years before they were published in sufficient numbers to justify their classification as an industry » (C. L. White, *op. cit.*, p. 23).

razione che diventava sempre più impegnativa e importante e cioè il condizionamento di una massa subalterna consistente sia per la sua rilevanza numerica che per il ruolo chiave che essa aveva nel mantenimento di strutture portanti dell'organizzazione sociale, quali la famiglia. La donna per la sua condizione di inferiorità e per essere oggetto di una cooptazione paternalistica si rivelò un tramite assai efficace per la proposizione dei modelli più adatti alla nuova ideologia. Soprattutto alle donne, anche se non solo ad esse, fu affidata infatti l'affermazione dell'« immagine » femminile che andava propagandata e diffusa. E qui sorge spontaneo il paragone con una tattica di colonizzazione che è stata usata nelle varie tappe della penetrazione imperialista; non si può non pensare a quegli elementi delle popolazioni indigene che venivano investiti di una piccola parte di potere e che costituivano un tramite ideale tra colonizzati e colonizzatori con quel minimo di cultura appreso nelle scuole dei dominatori e svuotati di ogni ideologia propria. E tuttavia anche un'operazione così controllata aveva un margine di rischio e, nella storia reale, questa cooptazione ha spesso posto le premesse per la creazione di una intellighenzia locale che si è ribellata ai suoi stessi mandanti. Con l'allentarsi dei legami di dipendenza, questo è avvenuto più volte durante la lunga decadenza degli imperi coloniali. Analogamente le donne che sono state ammesse, lentamente e con molto ritardo, all'alfabetismo e poi usate e strumentalizzate come elaboratrici subalterne e sovradeterminate, particolarmente adatte a fare da tramite fra l'ideologia dominante e le masse femminili, hanno dimostrato e possono ancora dimostrare di avere imparato ad usare le armi che sono state loro date. Non bisogna dimenticare che accanto a Mary Manley, Eliza Heywood, Mrs. Carter o Laetitia Pilkington si è parlato, sia pure troppo fuggevolmente, di Mary Astell, Judith Drake, Mary Wollstonecraft che chiesero istruzione e uguaglianza per le donne. E si potrebbe continuare con i nomi di Annie Besant, Josephine Butler, Beatrice Webb, Emmeline Pankhurst che nei loro scritti, o nella lotta attiva, si rifiutarono di identificarsi con l'immagine di passiva

accettazione che era loro proposta. Oggi, nell'epoca tecnologica, non c'è da stupirsi che le voci dissenzienti e di protesta si siano moltiplicate, da Simone de Beauvoir a Doris Lessing e a tutte le componenti del movimento femminista negli anni più recenti; le molte che sono state qui menzionate e le moltissime che non si distinguono individualmente. Il compito di fondo è di opposizione e contestazione di tutto un sistema, ma esiste un compito specifico e particolarmente interessante. Nell'epoca delle comunicazioni di massa il nodo dell'oppressione femminile è più che mai quello ideologico: l'immagine della donna, moglie o madre, *partner* sessuale o segretaria fedele, bombarda l'uomo unidimensionale riproducendosi all'infinito sui tabelloni pubblicitari, sugli schermi televisivi e cinematografici, riproponendosi, nell'ambito dell'antico ruolo passivo e conservatore, quale lo strumento fondamentale, più che mai sovradeterminato, della persuasione nella società dei consumi. È contro questa massiccia propaganda, questa schiera infinita di ' immagini ' di una donna sempre uguale a se stessa, strumento docile e sorridente, che deve dirigersi l'azione per il rovesciamento di una subalternanza ideologica che ha radici assai antiche.

LIDIA CURTI

FONOLOGIA NORRENA E STORIA DELLA LINGUISTICA *

unamquanque doctrinam oportet non probare, sed suum aperire subiectum, ut sciatur quid sit super quod illa versatur
Dante, *De Vulg. Eloq.* I 1 2

Da più di un secolo il cosiddetto 'primo trattato grammaticale' richiama l'attenzione degli studiosi [1]: la linguistica si è cimentata più volte con questo breve testo, ricavandone preziose indicazioni sulla fonologia del norreno, sulla cultura islandese del XII sec., sul pensiero linguistico tardo-latino e medioevale. Il recente lavoro di

* Per motivi tipografici la *e caudata* è stata resa con *æ*; l'accento denotante la lunghezza è stato omesso sia sulla *æ* (p. 216, ultima r. del testo; p. 217, r. 3 della nota) sia sulla *ǫ* (stessi luoghi della *æ*, cui vanno aggiunti: p. 217, r. 9 della nota; p. 223, r. 15; in quest'ultimo luogo, la seconda delle *ǫ* manca anche di un punto sovrascritto denotante la nasalizzazione).

[1] Il testo è conservato nel *Codex Wormianus* (AM 242 fol. della Biblioteca Universitaria di Copenaghen), edito da Rask (*Snorra-Edda ásamt Skáldu og þarmeð fylgjandi ritgjörðum*, útg. av R. Kr. R., Stoccolma 1818, pp. 275-88), da S. Egilsson (*Edda Snorra Sturlusonar, eða Gylfaginning, Skáldskaparmál og Háttatal*, útg. av S. E., Reykjavík 1848, pp. 160-69), dalla Commissione Arnamagneana (*Edda Snorra Sturlusonar. Edda Snorronis Sturlæi*, Sumptibus Legati Arnamagnæani, 3 voll., Copenaghen 1848-1887, vol. II, 1852, pp. 10-42) e da S. Nordal, in edizione fototipica (*Codex Wormianus. Ms. No. 242 fol. in the Arnamagnean Collection in the University Library of Copenhagen*, with an Introduction by S. N., Corpus Codicum Islandicorum Medii Aevi, II, Copenaghen 1931). La prima edizione dedicata unicamente al primo (e al secondo) trattato grammaticale è quella di V. Dahlerup e F. Jónsson (*Den første og anden grammatiske afhandling i Snorres Edda*, udg. af V. D. og F. J., Copenaghen 1886); per le edizioni successive, v. le note 2 e 4; per una collocazione del trattatello nella cultura linguistica me-

Hreinn Benediktsson [2], in cui si riassumono e vengono superati i risultati della ricerca precedente, segna senza dubbio una tappa di grande importanza nella storia della esegesi del trattatello e costituirà a lungo un punto di riferimento, di confronto o di scontro. La lettura del saggio introduttivo stimola infatti a numerose riflessioni, ma, nel contempo, desta alcune perplessità. È di queste ultime che tratterà quanto segue.

Lo studio di Benediktsson si colloca nella scia di una tendenza interpretativa, ormai trentennale, che vede nell'anonimo autore del 'trattato' il primo 'fonologo' (nel senso praghese del termine), il primo 'strutturalista' nella storia del pensiero linguistico. Tale tendenza, iniziata nel 1942 da S. Bergsveinsson [3], ripresa con maggiore respiro da E. Haugen [4], portata avanti dallo stesso Benediktsson [5], è venuta a confluire recentemente, ricevendone prestigio e autorità metodologici, con un'altra serie di ricerche volte, per così dire, a proiettare su un

dioevale, per uno studio organico sulle sue fonti, per le questioni paleografiche è ancora di grande importanza A. HOLTSMARK, *En islandsk scholasticus fra det 12. århundre*, Oslo 1936.

[2] *The First Grammatical Treatise*, Introduction, Text, Notes, Translation, Vocabulary, Facsimiles, edited by H. BENEDIKTSSON, University of Iceland Publications in Linguistics, 1, Reykjavík 1972, da cui citeremo; al testo del trattatello si fa riferimento indicando la pagina del manoscritto (da 84 a 90) e la riga, o le righe (da 1 a 32); per semplicità ci atterremo alla grafia normalizzata tradizionale.

[3] S. BERGSVEINSSON, *Wie alt ist die « phonologische Opposition » in Sprachwissenschaftlicher Anwendung?*, « Archiv für vergleichende Phonetik » 6, 1942, pp. 59-64, in cui l'entusiasmo della scoperta fa dire all'autore, senza mezzi termini, che « wenn es nachweisbar wäre, dass die slavistischen Phonologen mit nordischer Philologie vertraut gewesen wären, würde man zur Annahme neigen, dass sie viel von dem unbekannten Isländer gelernt hätten » (p. 64).

[4] *First Grammatical Treatise. The Earliest Germanic Phonology*, an Edition, Translation and Commentary by E. HAUGEN, Language Monograph no. 25, Baltimora 1950, a cui, fra l'altro, va dato il merito di aver fatto uscire definitivamente il testo dai confini della Scandinavia; prima ne esisteva la sola traduzione tedesca (G. NECKEL, *Die jüngere Edda mit dem sogenannten ersten grammatischen Traktat*, Thule XX, Jena 1925).

[5] La produzione di Benediktsson sull'argomento è molto vasta; per una bibliografia completa, cfr. H. BENEDIKTSSON, *op. cit.*

corpus di dottrine linguistiche del passato i fondamenti di una teoria moderna [6].

Pur se con maggiore distacco critico e più articolate mediazioni dei suoi predecessori, anche Benediktsson tende a dimostrare:

a) la sostanziale affinità fra la nozione di *stafr*, quale l'anonimo ricava dalla *littera* latina, con quella moderna di 'fonema';

b) la sostanziale similarità delle tecniche di analisi, e in particolare della commutazione, presenti nel 'primo trattato grammaticale' e nei fonologi moderni.

L'intento di fornire un contributo per una migliore conoscenza del pensiero linguistico islandese del XII sec. e per una verifica della validità di talune tecniche moderne di analisi fonologica (quale il binarismo) si accompagna a quello di nobilitare il testo norreno [7] per garantirsi una più larga e attuale motivazione della ricerca.

Tralasciando in questa sede ogni considerazione sulla liceità e fruttuosità indiscriminate di tali operazioni di recupero; tralasciando anche la critica della nozione di 'linguistica moderna', che in Benediktsson sembra nascere da un eclettismo la cui acriticità non può essere taciuta [8], è nostra intenzione fare alcune osservazioni su:

[6] Ci riferiamo, *mutatis mutandis*, a N. CHOMSKY, *Cartesian Linguistics. A Chapter in the History of Rationalist Thought*, New York e Londra 1966 (trad. ital. *Linguistica cartesiana*, in *Saggi linguistici*, vol. III, Torino 1969, pp. 43-128).

[7] Per una valutazione epistemologica della tendenza alla ricerca dei 'precursori', rinvio alla comunicazione di N. DAZZI e R. SIMONE, *Teoria linguistica e storia della linguistica*, letta al VII Congresso Internazionale della Società di Linguistica Italiana, Roma 2 e 3 giugno 1973, nei cui Atti sarà pubblicata.

[8] Come si vedrà nel corso di questa nota, Benediktsson giustappone, senza commenti o precisazioni, Trubeckoj, Hjelmslev, Bloomfield, Pike, Chomsky (Saussure non è mai citato), usati come tessere di un mosaico che è reso insignificante dalla sua stessa eterogeneità. Molto spesso si è rinviati a una non meglio specificata « modern structural linguistics » (pp. 35, 37, 38, 41 ecc.) a cui, inoltre, viene inopinatamente attribuita una « marked ahistoric attitude as compared with the historicism of the nineteenth century » (p. 39), estendendo dunque a Saussure, Jakobson, Martinet

1) quanto viene detto a proposito della teoria ortografica dell'anonimo (punti *a* e *b*);

2) l'utilizzazione del 'primo trattato grammaticale' come supporto per un'analisi binaristica del sistema fonologico dell'islandese antico;

3) un'ipotesi di collocazione storico-culturale dei caratteri originali del 'trattato'.

1 a) Dopo aver ricordato, alquanto frettolosamente, che il 'primo trattato grammaticale' è « firmly rooted in that body of doctrine which formed the essence of all grammatical studies or endeavors from Antiquity onwards down through the greatest part of the Middle Ages » (p. 33), e che « the medieval grammatical tradition goes back to the activities of Roman grammarians in the Imperial Era » (*ibid.*), e che questi, a loro volta, « had inherited the fundamentals of their grammatical knowledge from Greek scholarship, as it existed, in particular, in the school of learning that developed in Alexandria from the third century B. C. onwards » (pp. 33-34), dopo aver ricordato l'importanza di Donato, di Prisciano e dei loro commentatori e divulgatori (pp. 34-35), Benediktsson passa a sottolineare il rilievo del 'primo trattato grammaticale' sia in rapporto ai suoi contemporanei [9], sia, e questo gli sta più a cuore, in rapporto ai moderni. Infatti egli afferma che « the new interest in the F(irst) G(rammatical)T(reatise) has been aroused also, and perhaps mainly, by the author's principles of analysis and methods of inquiry » (*ibid.*) e ricorda « the fundamental

(presenti, crediamo, anche se non citati), Trubeckoj, Hjelmslev, per ricordare solo i nomi più noti, un disinteresse per la dimensione diacronica che forse è proprio solo di certa linguistica americana postbloomfieldiana (ma non di Bloomfield).

[9] Non è del tutto chiaro cosa Benediktsson intenda: il 'primo trattato grammaticale' coincide cronologicamente con i primi segni « of the new currents in grammatical scholarship that were to reach their full development in the course of the thirteenth century » (p. 35). Il riferimento non può essere che ai *modistae* con i quali, però, l'anonimo islandese non sembra avere alcunché in comune.

similarity of these principles and methods to those of modern structural linguistics » (*ibid.*). Secondo Benediktsson questa similarità appare in due modi:

α) il problema dell'adattamento dell'alfabeto latino alla fonologia dell'antico islandese è simile a quello della creazione di un sistema ortografico per lingue prive di tradizione scritta (pp. 35-38);

β) alcuni concetti e assiomi, che l'anonimo mutua dalla tradizione grammaticale latina, servendosene però, almeno in parte, in modo originale, sono simili a quelli della fonologia moderna (pp. 41-68).

1a α) L'osservazione, tutt'altro che sbagliata, è ovvia e quindi non particolarmente significativa. Infatti, allargando l'orizzonte entro cui Benediktsson colloca i termini del confronto, appare immediatamente evidente che l'autore del trattatello non è solo: gli alfabeti greco, latino, etrusco, gotico, runico, cirillico sono altrettante soluzioni di problemi consimili; le esperienze anglo-sassoni e alto-tedesche, giustamente ricordate dallo stesso Benediktsson (p. 37), sono, più che simili, addirittura identiche. Ma, a rigore, questa casistica è superflua: se si riconosce che il vero salto qualitativo consiste nella identificazione delle unità minime distintive, nella scoperta, quindi, della seconda articolazione, nella conseguente (anzi, contemporanea) creazione di un sistema alfabetico in cui il rapporto fra segno grafico e classe di suoni tende alla biunivocità, allora è solo alla *inventio* della scrittura alfabetica che la cultura linguistica occidentale va debitrice. A partire da quel momento, e non a partire da Trubeckoj, o dall'anonimo islandese, o da Prisciano, o dagli Stoici, o da Aristotele, la consapevolezza dell'esistenza di *partes minimae* è un dato di fatto; è, si potrebbe dire, una categoria operante lungo tutta la storia del pensiero linguistico greco, latino, medioevale e moderno [10]. Con ciò non vogliamo dire che gli anonimi creatori dell'alfabeto

[10] Questa affermazione, naturalmente, non è nuova. Per l'importanza teorica dell'alfabeto greco, v. A. MEILLET, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, Parigi 1943⁵, p. 57, e A. PAGLIARO, *Il capitolo linguistico della « poetica » di Aristotele*, in *Nuovi saggi*

siano stati i primi 'fonologi': questo significherebbe solo sostituire un precursore con un altro, rimanendo però all'interno della stessa concezione della storia della cultura. Piuttosto bisogna osservare che molti fra i commentatori recenti del 'primo trattato grammaticale', sedotti da numerose, innegabili affinità superficiali di questo con talune pratiche moderne, hanno dimenticato che la scienza richiede la consapevolezza di se stessa, la esplicitazione dei criteri, la rigorosa definizione dei postulati e degli assiomi, la formulazione dei metodi.

Ora, non si può dimenticare che, mentre i *Grundzüge* di Trubeckoj muovono da un esplicito riferimento alla dicotomia *langue/parole*, mentre la glossematica, grazie a una geniale intuizione di Hjelmslev che precorse i risultati della più intelligente esegesi saussuriana, sviluppa la nozione di 'forma', mentre Pike si rifà alle considerazioni tassonomiche di Bloomfield, l'anonimo islandese fa implicito riferimento ad altre premesse teoriche, del tutto diverse. Quindi, anche se, a nostro avviso, non si può legittimamente parlare di 'fonema' senza aver parlato prima di 'sistema', di 'valore' di 'arbitrarietà', il rifiuto di considerare il problema ortografico come tratto comune valido per istituire una identità teorico-linguistica fra il medioevo e la nostra contemporaneità non deve certamente essere inteso come un biasimo per l'anonimo islandese. L'importanza del suo testo rimane immutata, come vedremo più avanti, perché, se esistono numerose invenzioni e numerosi adattamenti di alfabeti, antichi e moderni, non ci sono conservate, per quanto ci consta, le speculazioni teoriche alla base di tali innovazioni. Il 'primo trattato grammaticale' è dunque un *unicum* e certamente su di esso « weht der echte Geist der Wissenschaft »[11], lo stesso *Geist* che pervade l'edificio glossema-

di critica semantica, Messina-Firenze 1956, pp. 140-45. Per la storia del lungo processo che portò al costituirsi di un alfabeto fonetico, v. G. MOUNIN, *Histoire de la linguistique des origines au XXe siècle*, Parigi 1967.

[11] G. NECKEL, *op. cit.*, p. 45, dove l'anonimo viene anteposto a Aelfric e a Notker proprio per il rigore dell'esposizione.

tico. Si tratta però di scienze diverse, perché diverse sono le culture che le esprimono e diverse sono le categorie conoscitive ad esse sottese. Per questo, anche, la citazione del sottotitolo di *Phonemics* del Pike (*A technique for reducing languages to writing*), portata da Benediktsson (p. 38) come prova della affinità dei problemi del trattatello e della linguistica moderna, non solo non incide su quanto si è detto, ma sembra anche rivelare una visione fortemente riduttiva dello sforzo euristico compiuto dalla fonologia.

1 a β) La dimostrazione della similarità di taluni concetti (in particolare di *littera/stafr*, di 'fonema' e di 'opposizione distintiva') presenti nella grammatica tardolatina e nella linguistica moderna lascia ancora più perplessi. Come è giusto, l'argomentazione inizia con una analisi della nozione di *littera* in Donato, Prisciano e Remigio (pp. 42-44), dalla quale appare, secondo Benediktsson, che la *littera* « is an abstract entity with three concrete (visible and/or audible) attributes, which, with a partial approximation to modern terminology, may be called the name, the symbol, and the value (or, more precisely, the sound value) » (p. 44; l'argomento è comunque ripreso più volte alle pp. 45-107 *passim* e, per *elementum*, in particolare alle pp. 55-61), e che esiste una « intrinsic coherence between the three attributes of a letter » (p. 49); si passa poi al confronto della *littera/stafr* con il 'fonema' (pp. 45-50), identificando tre caratteri similari (le nozioni di *pars minima*, di 'realizzazione', di 'opposizione distintiva') e alcune divergenze (l'assenza delle nozioni di 'allofono', 'distribuzione complementare' e 'tratto distintivo' nella teoria della *littera*)[12]. Noi intendiamo ripercorrere l'*iter* di questo ragionamento e vedere, in primo luogo, se esiste una teoria latina della *littera* e, in caso di risposta positiva, se la schematizzazione proposta da Benediktsson la rappresenti in modo adeguato.

Un rapido sguardo ai testi mostrerà, crediamo, la

[12] Già questa compresenza di aspetti convergenti e divergenti dovrebbe far sorgere seri dubbi sulla fruttuosità del raffronto.

legittimità del dubbio: evitando il ricorso alla tecnica della citazione isolata, si vede che la grammatica latina era ben lungi dall'aver risolto il nodo dei rapporti fra suono e segno grafico, dall'aver affrontato il problema di una organica teoria della *littera*, e che Donato e Prisciano non sono immediatamente confrontabili. È vero che l'esposizione del primo può apparire di una qualche coerenza, ma ciò dipende dal fatto che la compendiosa esposizione dell'*Ars maior* lascia poco spazio all'emergere dei problemi [13].

Passando alla lettura [14], si vede che la terminologia di Donato è estremamente semplice: si definisce la *vox*; si definisce la *littera* come *pars minima vocis articulatae* (e si ha qui una *petitio principii* perché la *vox articulata* era stata definita rinviando a *littera*, mentre ora la *littera* è definita rinviando a *vox articulata*). Il breve capitolo prosegue con la classificazione tradizionale dei suoni (*vocales, consonantes*, ecc.) e con le relative definizioni, accenna al problema della *i* e della *u*, nonché a quello delle *litterae* che, a vario titolo, sono ritenute superflue, e si conclude con l'elenco degli *accidentia* della *littera* e con una laconica spiegazione di cosa con essi si intenda (*accidunt unicuique litterae tria, nomen figura potestas. Quaeritur enim quid vocetur littera, qua figura sit, quid possit*). Come si vede, l'orizzonte teorico di questa esposizione, del resto destinata alle scuole, è modesto. La *littera* vi occupa un posto di rilievo: la definizione che ne viene data e la natura dei suoi *accidentia* mostrano che essa può valere per indicare sia la realtà fonica (*pars minima vocis articulatae*), sia quella grafica (*...qui nesciunt, quotiens a sequitur, k litteram praeponendam esse, non c; quotiens u sequitur, per q, non per c scribendum*) e che essa esiste in quanto esistono i suoi *accidentia*, come apparirebbe, anche se non in modo del tutto chiaro, dalla argomentazione per una eventuale riduzione del numero delle *litterae* da ventitré a diciassette. Questo è all'incirca quanto si evince dal testo di Donato, che tuttavia Benediktsson rifiuta come fonte primaria dell'anonimo, nonostante la parziale concordanza con l'uso che dei corrispondenti termini norreni si fa nel trattatello.

Il testo di Prisciano è invece assai più complesso. La *litera* è definita prima come *pars minima vocis compositae* (e si ha anche qui una *petitio principii* perché la *vox composita* è definita, probabilmente fraintendendo il συνθετή aristotelico, come quella che *constat compositione literarum*) e poi come *vox quae scribi potest individua*: in ambedue i casi si ha l'identificazione della *litera* con la realtà fonica, con la *vox*. Subito dopo, però, viene introdotta la nozione di *elementum* che porta a una terza definizione della *litera* che è ora detta *nota elementi et velut imago quaedam vocis literatae*, con un deciso spostamento sul piano grafico; la successiva precisazione (*elementa proprie dicuntur ipsae pronuntiationes, notae tamen earum literae*) equivale a una equazione di questo tipo: *elementum* = *pronuntiatio*, *litera* = *nota pronuntiationis*. Ma più avanti, parlando degli *accidentia*, e in particolare del *nomen*, sembra che Prisciano usi *litera* e *elementum* come sinonimi, perché nello stesso periodo si parla di *elementorum nomina* e di *nomina literarum*; inoltre la *potestas* è definita come *ipsa pronuntiatio propter quam figurae et nomina facta sunt*, dal che appare che *potestas* = *pronuntiatio*; quindi, poiché avevamo visto che *elementum* = *pronuntiatio*, se ne deduce che *potestas* = *elementum*. La confusione è massima perché in questo modo si viene a dire sia che la *litera* è solo una forma grafica (*litera* = *nota elementi* = *figura*), sia (avendo già visto che *litera* e *elementum* talvolta sono usati come sinonimi) che *litera* = *elementum* = *potestas*, cadendo in ambedue i casi in flagranti aporie perché la *litera* non può essere al tempo stesso l'ente e un suo attributo. Infine, il

[13] Per questo motivo, confermato dalla lettura del testo, a noi sembrerebbe più plausibile cercare nell'*Ars maior* la fonte, diretta o indiretta, della teoria dello *stafr*.

[14] Citiamo da H. Keil, *Grammatici Latini*, vol. IV, Berlino 1874 (rist. Hildesheim 1961), pp. 367-68 (Donato) e vol. II, Berlino 1855 (rist. *ivi*), pp. 5-13 (Prisciano). Data la brevità dei passi citati, a cui ci riferiamo nella loro interezza, non daremo indicazioni più precise.

testo di Prisciano mostra che la intrinseca coerenza degli *accidentia* può essere messa in discussione: *h autem aspirationis est nota et nihil aliud habet literae nisi figuram* (quindi un *accidens* come la *figura* può esistere di per sé) *quod si sufficeret ut elementum putaretur...*; e ancora: *videntur tamen i et u, cum in consonantes transeunt, quantum ad potestatem, quod maximum est in elementis, aliae literae esse,* affermando, implicitamente, una gerarchia degli *accidentia,* dai quali inoltre la *litera* può essere indipendente, se è lecito affermare che *quamvis in varia figura et vario nomine sint k et q et c, tamen, quia unam vim habent tam in metro quam in sono, pro una litera accipi debent, sic i et u, quamvis unum nomen et unam habeant figuram tam vocales quam consonantes, tamen, quia diversum sonum et diversam vim habent in metris et in pronuntiatione syllabarum, non sunt in eisdem meo iudicio elementis accipiendae* (dove *vis* è palesemente sinonimo di *potestas*). In questa sede non è il caso di soffermarsi ulteriormente su problemi di terminologia priscianea, ma sembra comunque sufficientemente dimostrato come il testo di Prisciano non solo sia molto più complesso di quello di Donato, ma anche come esso possa mettere in dubbio la presunta compattezza della teoria latina della *littera* senza per questo riuscire a chiarire in qualche modo la questione dei rapporti fra realtà fonica e realtà grafica o quella dei rapporti fra la *littera* e i suoi attributi. Il problema, sul quale non ci soffermeremo qui, nasce, molto prima di Prisciano, da una banalizzazione, operata probabilmente in ambiente stoico, della nozione aristotelica di στοιχεῖον [15].

Se un tale dubbio non è privo di fondamento, il

[15] È curioso che, a questo proposito, Benediktsson non citi Aristotele e che di Steinthal (*Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern, mit besonderer Rücksicht auf die Logik,* 2 voll., Berlino 1890-91², rist. Hildesheim 1961) si rinvii proprio alle pagine (vol. II, pp. 191-94) in cui è ricordato come la nozione aristotelica di στοιχεῖον sia impallidita e fraintesa in Crisippo e Dioniso Trace. Per l'interpretazione della 'fonologia' di Aristotele e per i rapporti fra στοιχεῖον e γράμμα, v. A. PAGLIARO, *op. cit.*

confronto fra la *littera* e il 'fonema' diviene necessariamente più arduo e meno fruttuoso. Comunque, anche per chiarire fino in fondo il nostro punto di vista, seguiremo Benediktsson in questa seconda fase del ragionamento.

Della rilevanza del primo aspetto comune alla *littera* e al 'fonema', cioè l'essere ambedue *partes minimae,* abbiamo già detto parlando della *inventio* della scrittura alfabetica [16]. Il secondo aspetto dovrebbe emergere dal fatto che « the physical sound is itself not the phoneme, but only its 'realization', 'actualization', 'representation', 'manifestation', or 'materialization' » (p. 46): ciò sarebbe confrontabile con il rapporto esistente fra la *littera* astratta e la *potestas* concreta, e si afferma che il paragone sarebbe ancora più cogente se fatto con le formulazioni glossematiche (Benediktsson si riferisce a *Prolegomena,* 1961, pp.103-104, trad. it., p. 111) secondo le quali — e qui va considerata la *figura* oltre che la *potestas* — « the formal entities — sono di nuovo parole di Benediktsson — of the expression plane of language may be realized, in entirely parallel way, in any one of several substances, in particular in a graphic or a phonic substance. In other words, in this theory, the two substances are placed on equal footing, as are *figura* and *potestas* in medieval terminology, and

[16] A proposito di Trubeckoj (*Grundzüge,* 1939, p. 34) e delle « phonologische Einheiten », ricordate da Benediktsson (p. 45) come corrispondenti delle *partes minimae,* è opportuno tenere presente che nel passo citato viene sottolineato il fatto che le 'unità' sono unità « der betreffenden Sprache », « der gegebenen Sprache », mentre per la grammatica classica tale aspetto non è considerato. Altrove (pp. 38-39) Benediktsson cita R. H. ROBINS, *Dionysius Thrax and the Western Grammatical Tradition,* « Transactions of the Philological Society», 1957, pp. 67-106 (ora in *Diversions of Bloomsbury,* Amsterdam-Londra 1970, pp. 113-54 da cui citiamo), di cui invoca l'autorità per suffragare la tesi (comunque da nessuno messa in dubbio) della validità e proficuità scientifiche di occuparsi della storia del pensiero linguistico. Robins, nel lavoro citato (p. 133), invita effettivamente a confrontare la definizione di στοιχεῖον data da Dionigi di Alicarnasso, con quella, già ricordata, di Trubeckoj, a patto che si ricordi, per i Greci, « the lack of a clear distinction between phonetics and phonology and of interest in languages other than Greek ». Ci sembra una precisazione importante.

besides, their relationship to the underlying abstract, formal entity is similar to that of the two concrete attributes to the abstract *littera* » (pp. 46-47).

In primo luogo e, se si vuole, aprioristicamente, riesce difficile accettare questo confronto fra un insieme di nozioni e di termini così approssimativo e mal definito, come quello in cui si colloca la *littera*, e il rigore della costruzione teorica hjelmsleviana; in altre parole, non si capisce a che cosa giovi un tale confronto, per quanto cautamente esso venga istituito. Ma, prescindendo da questa considerazione, è vero che, operando una radicale banalizzazione delle formulazioni glossematiche, si può dire di avere, sul piano dell'espressione, un sistema di forme costituenti una categorizzazione, dunque una conoscenza, di una porzione di realtà che un dato sistema linguistico *arbitrariamente* assegna a una data entità formale e della quale si serve per significare, sul piano del contenuto, un'altra porzione di realtà altrettanto arbitrariamente ritagliata. La forma, nel caso particolare la forma dell'espressione, è manifestata da una o più sostanze (fonica, grafica, gestuale ecc.) equipollenti. È a una esegesi di questo tipo, ci sembra, che Benediktsson fa riferimento quando suggerisce, pur se con qualche riserva, l'identità della *littera* e della entità formale (dunque il ' cenema '?), della *potestas* e di una sostanza fonica, della *figura* e di una sostanza grafica. Ma questa esegesi, a nostro avviso, è formalmente scorretta e dipende dall'aver estrapolato il passo dei *Prolegomena* (pp. 103-104) dal più vasto *corpus* glossematico: dove Hjelmslev parla di forma linguistica, intende evidentemente ' forma ' nella sua accezione più complessa e più generale, cioè come ' schema ', come, usando un'altra terminologia, ' sistema arbitrario di limiti '[17]; e dove parla di sostanza, parla di sostanza *semioticamente formata*, come appare da un saggio di estre-

[17] Ci riferiamo alla interpretazione delle nozioni di *langue* e di ' arbitrarietà ' in Saussure, data da T. De Mauro in F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Introduzione, traduzione e commento di T. DE MAURO, Bari 1968, p. 385 sgg., no. 65, e *passim*.

ma importanza per la comprensione dei rapporti fra forma e sostanza[18]:

> « Dans le cas normal d'une langue telle que le français ou l'anglais, l'analyse phonématique et l'analyse graphématique du plan de l'expression ne feraient que fournir deux formes sémiotiques différentes, et non une seule et même forme sémiotique manifestée par des substances différentes. Ce cas n'offre donc pas l'exemple désiré. Pour l'obtenir, il faut que la forme sémiotique reste identique à elle-même, mais qu'elle soit manifestée différemment. Des exemples valables sont fournis par une prononciation (donc substance phonématique) et une notation phonologique correspondante (ou une orthographie susceptible d'en faire fonction) (donc substance graphématique), ou bien par une orthographe (donc substance graphématique) et un système de signaux par pavillons où chaque signal, ou chaque pavillon, correspond à un seul graphème (lettre de l'alphabet par exemple; donc, substance « mappématique », s'il nous est permis d'introduire le terme) ... Dans les exemples de ce genre il faut pouvoir dire que, malgré le fait (inévitable) que la substance reflète la forme sémiotique, plusieurs substances concourent pour manifester la forme ... Pour désigner la manifestante sans impliquer qu'elle soit sémiotiquement formée, c'est-à-dire sans distinguer manifestante sémiotiquement formée et manifestante sémiotiquement non - formée, ce qui est une notion entièrement différente, nous proposons le terme *matière* (en anglais *purport*) ».

Tornando alla teoria della *littera*, quale è formulata da Prisciano e quale è ripresa nel ' primo trattato grammaticale ', appare a prima vista che la distinzione fra sostanza (semioticamente formata) e materia (semioticamente non-formata) è del tutto assente: essendo la *potestas* definita come *pronuntiatio* e la *figura* come quella

[18] *La stratification du langage*, « Word » 10, 1954, pp. 163-88 (ora in *Essais linguistiques*, Parigi 1971, pp. 42-76 e, in particolare, pp. 57-58 che citiamo nel testo). Per una possibile origine bloomfieldiana, o post-bloomfieldiana, della incomprensione della nozione di ' sostanza ', v. E. COSERIU, *Forma y sustancia en los sonidos del lenguaje*, « Revista de la Facultad de Umanidades y Ciencias » (Montevideo) 12, 1954, pp. 143-217, ristampato in *Teoría del lenguaje y lingüística generál*, Madrid 1962 (trad. ital. *Forma e sostanza nei suoni del linguaggio*, in *Teoria del linguaggio e linguistica generale*, Bari 1971) specialmente ai paragrafi 3.1. - 3.8.

che *videmus in singulis literis*, ne consegue che in Prisciano è presente solo la nozione di materia (necessariamente non la stessa di Hjelmslev) e che, quindi, l'opposizione fra *litera* da un lato e *figura/potestas* dall'altro si presenta come una eco della opposizione fra potenza e atto e si inserisce dunque in una visione pallidamente aristotelica dei fatti linguistici. Infine, la *potestas* e la *figura* non sono affatto « on equal footing » in Prisciano: infatti, come abbiamo visto, egli dice che *sunt igitur figurae literarum quibus nos utimur viginti tres, ipsae vero pronuntiationes earum multo ampliores*; da questa affermazione appare che mentre l'*accidens* grafico è, per così dire, relativamente formalizzato (si pensi non solo alle varianti grafiche individuali, ma anche ai diversi tipi grafici) quello fonico non lo è affatto.

Circa il terzo degli aspetti comuni alla *littera* e al ' fonema ', cioè il contenere ambedue la nozione di ' opposizione distintiva ' (ma, secondo Benediktsson, tale nozione è presente più nel testo norreno che in quelli latini, cioè più nel valore di *stafr* che in quello di *littera*) riteniamo ancora che una prima risposta sia in quanto è stato detto sull'alfabeto. Ma su questo punto torneremo in 1 b).

1 b) « So it is his use of *grein* and its equating with the modern distinctive opposition — rather than the equating of *stafr* with the modern phoneme — that permits us to assign to this early student of language a place as a distinguished, if isolated, precursor of twentieth-century theoretical linguistics in some of its aspects » (p. 81). Benediktsson arriva a questa asserzione così impegnativa dopo aver esaminato l'uso di *grein* ' distinzione ' nel trattatello. Il termine avrebbe due valori: il primo designerebbe la relazione fra due unità (o gruppi di unità) contrapposte l'una all'altra per mostrarne le differenze rilevanti; il secondo designerebbe l'unità stessa e, in questo caso, *grein* sarebbe sinonimo di *stafr* (p. 69). A parte alcune difficoltà che forse sono marginali [19],

[19] Per esempio, sulla base delle trentasei distinzioni elencate dall'anonimo si dovrebbe concludere che per lui esistevano ben

bisogna ricordare che l'uso di coppie di parole, che solo superficialmente ricordano le ' coppie minime ', è, in contesti ortografici e ortoepici, assai meno sporadico di quanto non possa sembrare e che i precedenti latini hanno forse fornito più che un semplice stimolo, o un suggerimento, all'anonimo islandese. Si pensi per esempio alla *Appendix Probi* [20] in cui si trovano coppie di due tipi: uno, in cui la forma volgare è contrapposta alla corrispondente forma dotta (*lancea non lancia... calceus non calcius*), e che ricorda, fra l'altro, in certi casi, il problema di *earn/iarn* [21]; un altro, più vicino agli esempi del trattatello, in cui vengono contrapposte parole che si distinguono per una sola lettera (*inter hos et os hoc interest...; inter labat et lavat...; inter malum et malum...; inter velit et vellit...*). Ma l'*Appendix* non è l'unico esempio: ad essa vanno aggiunti i numerosi scrittori *de orthographia*. In Scauro [22] si legge che le *vocales... inter se mutuis vicibus in declinatione funguntur, ut ago egi... quod*

trentasei *litterae vocales* (86, 18-19): « Nú ef nǫkkur þessa greina sex ins fjórða tegar má svá niðr falla, at aldri[gi] þurfi í váru máli, þá skjótumsk ek yfir... » (ora, se qualcuna di queste trentasei distinzioni dovesse cadere, così da non servire mai nella nostra lingua, mi sarei sbagliato...), che però sarebbe in contraddizione con 85, 28-29: « En þó at ek ríta eigi fleiri raddarstafi, en raddirnar fundusk i váru máli, átján gǫrvar ór fimm látínurǫddum... » (ma poiché io non scrivo più lettere vocali di quanti suoni vocalici ci sono nella nostra lingua, diciotto, ottenute da cinque vocali latine...).

[20] In H. Keil, *op. cit.*, vol. IV, pp. 193-204.

[21] Circa la questione posta dalla grafia di *járn* (nel trattatello, in 86,22 - 87,12, si discute se la forma corretta sia *earn*, come vorrebbe l'anonimo, o *iarn*, come vorrebbe un immaginario oppositore) di cui Benediktsson tratta ampiamente (pp. 156-58), si potrebbe anche considerare l'ipotesi che la forma *earn* non sia mai esistita a livello fonico: infatti, essendo il termine per ' ferro ', come noto, un prestito, probabilmente dal celtico *í(s)arn*, in cui la *i* è sicuramente attestata, la grafia con *e* potrebbe, ai primordi della scrittura, essersi affermata per analogia con la *e* della fase più antica di parole (come *jǫrð*) in cui il dittongo deriva da una frattura e in cui è probabile una fase intermedia in cui il primo elemento era *e* (in una successione del tipo **erþu* > **éorþ* > **eórþ* > *iǫrþ* o, in grafia normalizzata, *jǫrð*).

[22] In H. Keil, *op. cit.*, vol. VII, p. 13.

non minus in extremitatibus nominum apparet, cum iustus iusti iusto iuste dicimus uni litterae subinde succedentibus ceteris e, più avanti [23], parlando di *c, k* e *g*, egli afferma che la lettera G fu introdotta da Spurio Carvilio per eliminare l'ambiguità della C, usata per la sorda e per la sonora, come mostra la formula *ni pacvnt* delle XII tavole. Non è chi non veda, leggendo attentamente anche il testo del trattatello, la grande similarità dell'argomentare [24]. In Velio Longo, dove fra l'altro si oppongono *at* e *ad* [25], si ricorda che a volte si intrecciano problemi fonici e grafici *ut in accusatore et comisatore ubi quaeritur geminatis consonantibus an simplicibus scribendum et nuntiandum sit*: decidendo di scrivere *comisator* si ottiene *pariter et elegantiam enuntiandi et scribendi brevitatem* [26]. Non crediamo che questi raffronti siano irrilevanti: essi mostrano, anzi, un quadro variegato della consapevolezza ortografica, a livello pratico e non teorico, nella latinità imperiale e tarda; con un quadro del genere, ci sembra, l'anonimo islandese mostra affinità maggiori che non con il XX sec.

Di conseguenza, il trattatello si spiega più agevolmente come una ricerca empirica di soluzioni pratiche (che, per ovvi motivi, urgono al suo autore più che ai grammatici della latinità), che non come il risultato della identificazione di un principio astratto, storicamente datato, come quello della ' opposizione distintiva ' della linguistica post-saussuriana. Infatti, e contrariamente a quanto afferma Benediktsson, non sembra che un tale principio astratto sia stato identificato e applicato coerentemente. Per esempio, nella prima serie di coppie ' minime ' presenti nel trat-

[23] *Ivi*, p. 15.

[24] Nel trattatello (85,12-17) la necessità delle nuove lettere da introdurre è dimostrata proprio sostituendo *mutuis vicibus* le vocali in uno stesso contesto consonantico e mostrando come così facendo si ottengano differenze nei significati, cioè parole diverse (v. *infra*, nota 27).

[25] In H. Keil, *op. cit.*, vol. VII, p. 69.

[26] *Ivi*, p. 72. Anche nell'anonimo è presente (88,2-3; 88,32; 89,20-21) l'esigenza della *brevitas*.

tatello [27] si ha la sequenza *sár, sǫr, sor, sær, sor, súr, sýr*, e non viene dato un esempio contenente la *í*: infatti la parola * *sír* non è documentata. La fonologia risolverebbe la difficoltà facendo ricorso ad altre coppie (per il norreno si potrebbe pensare, p. es., a *síð/sáð*); l'anonimo invece tace. La spiegazione di Benediktsson (p. 118), secondo la quale, essendo la lettera *i* ereditata dal latino e di uso corrente nella ortografia islandese dell'epoca, non era necessario argomentarne la necessità, depone a favore del buon senso dell'anonimo ma non suffraga la tesi della esistenza del principio astratto della opposizione distintiva: sarebbe infatti una curiosa coincidenza che la esemplificazione si fermasse, proprio lì dove manca la parola necessaria a completare il paradigma, perché non sussiste la necessità teorica dell'esempio; tanto più che, a proposito delle opposizioni di quantità, dove gli esempi sono di più facile reperimento, essi vengono forniti anche per le vocali orali presenti già in latino.

Il trattamento delle vocali nasalizzate costituisce anche un altro motivo di perplessità. Secondo quanto si può ricostruire indirettamente dal trattatello, la nasalità sarebbe in effetti distintiva solo nelle vocali lunghe ma, secondo il sistema di segni diacritici che l'anonimo propone e secondo l'esemplificazione fornita, egli intende marcarla anche nelle vocali brevi dove la nasalità è ridondante e legata alla presenza di consonanti nasali. Questa prassi, difesa da Haugen [28], è stata seccamente criti-

[27] 85,12-17: « Nú mun ek þessa stafi átta, alls engi grein er enn [á] *i* gǫr, á meðal inna sǫmu tveggja samhljóða setja sítt sinn hvern, en sýna ok dœmi gefa, hvé sítt mál gøri hverr þeira við hvern, en sýna ok dœmi gefa, hvé sítt mál gøri hverr þeira við inna sǫmu stafa fullting, í inn sama stað settr hverr sem annarr, ok á þann veg svá gefa dœmi of allan þenna bœkling á meða[l] inna líkustu greina, þeira er á stǫfunum verða gǫrvar: sár, sǫr, sér, sær, sór, sǫ́r, súr, sýr » (ora io porrò queste otto lettere, poiché non c'è ancora distinzione per la *i*, a turno fra le stesse due consonanti e mostrerò, dando esempi, come ciascuna, con l'ausilio delle stesse lettere, e messa nella stessa posizione, dia un suo proprio significato, e in questo modo darò esempi, lungo tutto questo libricino, per mezzo delle più sottili distinzioni che vengono fatte fra le lettere: *sár, sǫr* ecc.).

[28] In *op. cit.*, p. 34, nota 5a: « Once he [*scil.* l'anonimo] had

cata da Bazell[29], al quale in realtà Benediktsson non risponde perché, con una brusca *deminutio* delle intenzioni scientifiche da lui attribuite all'anonimo, egli si limita ad affermare che lo scopo dell'anonimo era solo « an improvement of Icelandic orthography » (p. 83). Questa affermazione ci trova perfettamente d'accordo e ci sembra che costituisca la vera chiave per la lettura del testo islandese. In altre parole, anche a questo proposito, a noi non pare che si possa parlare di precorrimento della nozione di ' opposizione distintiva ' sia perché la similarità di termini e di esempi con la grammatica latina induce a una interpretazione volta verso il passato, piuttosto che verso il futuro, sia perché la nozione stessa è presente solo quando viene a coincidere con ciò che l'anonimo già conosce, con una tecnica di analisi preesistente: cioè, la nozione di ' opposizione distintiva ' sembra emergere casualmente in una certa prassi e sembra essere usata in modo, tutto sommato, inconsapevole.

Se queste affermazioni sono, almeno in parte, accettabili, ne consegue che qualsiasi riferimento, implicito o esplicito ma comunque sostanziale, alle teoresi fonologiche moderne è difficilmente accettabile.

2) Senza alcun dubbio, è scientificamente e metodologicamente proficuo e stimolante usare, ove possibile, gli strumenti della linguistica moderna per descrivere, e cercare di comprendere meglio, problemi e situazioni del

abstracted nasality as distinctive, he marked it wherever he found it, a procedure which is defensible even in modern terms ». La correttezza fonetica dell'analisi dell'anonimo riguardo alle vocali nasalizzate è stata riconosciuta da K. J. Lyngby, *Den oldnordiske udtale oplyst ved den ældste afhandling om retskrivningen i Snorra-Edda*, « Tidskrift for Philologi og Pædagogik » 2, 1861, pp. 289-321, e definitivamente dimostrata da A. Noreen, *De nordiska språkens nasalerade vokaler*, « Arkiv for Nordisk Filologi » 3, 1885, pp. 1-41.

[29] Ch. E. Bazell, *Three Conceptions of Phonological Neutralization*, in *For Roman Jakobson...*, compiled by M. Halle *et alii*, L'Aia 1956, p. 26: « if the analysis is still defensible ' in modern terms ', there must surely be something wrong with the modern principles which allow such a defense ».

passato: a patto che ciò venga fatto *cum grano salis*, che non è solo il buon senso ma anche la consapevolezza dei limiti del metodo e delle nostre conoscenze.

Benediktsson intraprende la costruzione di matrici binarie per rendere conto della struttura fonologica islandese della metà del XII sec. sulla base di quanto dice l'anonimo. Questa operazione non è però priva di contraddizioni.

Trattando del vocalismo, dopo aver esaminato il passo del trattatello che parla delle quattro vocali (*ǫ, e, ø, y*) da introdurre, che vengono definite in termini di maggiore o minore apertura della bocca rispetto alle cinque vocali latine tradizionali[30], Benediktsson riconosce che nell'anonimo non si deve cercare un'analisi articolatoria in termini moderni, perché egli vuole solo identificare un indice, quale che sia, per mezzo del quale collocare le vocali norrene di origine metafonica fra quelle

[30] 84, 24-32: « Við þá hljóðstafi fimm, er áðr váru í látínustafrófi: *a, e, i, o, u*, þar hefi ek við gǫrva þessa stafi fjóra, er hér eru ritnir nú: *ǫ, æ, y. ø* hefir lykkju af *ae* en hringinn af *oe*, þvíat hann er af þeira hljóði tveggja saman blandinn, kveðinn minnr opnum munni en *a*, en meirr enn *o. æ* er ritinn með lykkju *as*, en með ǫllum vexti *es*, sem hann er af þeim tveim samfeldr, minnr opnum munni en *a*, en meirr en *e. ø*, hann er af hljóði *es* ok *os* feldr saman, minnr opnum munni kveðinn en *e* ok meirr en *o*, enda ritinn af því með kvisti *e*[s] ok með *o*sins hring. *y* er af rǫddu *is* ok *us* gǫrr at einni rǫddu, kveðinn minnr opnum munni en *i* ok meirr en *u*. ok skal af því ina fyrri kvísl... [il testo è qui certamente corrotto, ma la corruzione riguarda solo la forma grafica della *y* e quindi non interessa in questo contesto] » (Alle cinque vocali che già erano nell'alfabeto latino: *a, e, i, o, u*, ho aggiunto queste quattro lettere che qui sono scritte: *ǫ, e, ø, y. ǫ* ha il gancio della *a* e il cerchio della *o*, perché è l'unione del suono di queste due, pronunciata con la bocca meno aperta della *a* e più aperta della *o. æ* è scritta con il gancio della *a* e con l'intera figura della *e*, perché è composta di queste due, (pronunciata) con la bocca meno aperta della *a* e più aperta delle *e. ø* è composta dal suono della *e* e della *o*, pronunciata con la bocca meno aperta della *e* e più della *o*, e perciò scritta con la sbarra della *e* e con il cerchio della *o. y* è divenuta, dal suono della *i* e della *u*, un solo suono, pronunciato con la bocca meno aperta della *i* e più della *u* e deve perciò (avere) la prima asta...).

classiche. Benediktsson ritiene che l'indice venga cercato e trovato « in terms of the only relevant criterion that was available to him from his traditional grammatical learning, viz., the different degrees of the 'openess of the mouth' » (pp. 123-24)[31]. Su queste premesse viene suggerita la seguente rappresentazione del vocalismo (p. 126):

	FRONT		NON FRONT	
	NON ROUNDED	ROUNDED	NON ROUNDED	ROUNDED
HIGH	i	y		u
MID	e	ø		o
LOW	æ		a	ǫ

da cui consegue la matrice binaria (*ibid.*):

	i	y	u	e	ø	o	æ	a	ǫ
LOW VS. NONLOW	—	—	—	—	—	—	+	+	+
HIGH VS. NONHIGH	+	+	+	—	—	—			
FRONT VS. NONFRONT	+	+	—	+	+	—	+	—	—
ROUNDED VS. UNROUNDED	—	+		—	+			—	+

Una tale interpretazione è preferita ad altre possibili perché più semplice. Ma questa semplicità è ottenuta facendo violenza al testo che, esplicitamente, richiede, almeno

[31] Non è del tutto vero che la fonetica articolatoria tardo-latina conoscesse solo l'indice della 'apertura' della bocca. Si legga, ad esempio, quanto dice Mario Vittorino (o meglio, lo Pseudo-Vittorino, secondo la recente edizione *Marii Victorini Ars grammatica*, Introduzione, testo critico e commento a cura di I. MARIOTTI, Firenze 1967), in H. KEIL, *op. cit.*, vol. VI, pp. 32-33: *a littera rictu patulo suspensa neque impressa dentibus lingua enuntiatur. e, quae sequitur, depresso modice rictu oris reductisque introrsum labiis effertur. i semicluso ore impressaque sensim lingua dentibus vocem dabit...;* o quanto dice un anonimo del XII sec. di area francese, in CH. THUROT, *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque imperiale et autres bibliothèques*, XXII, Parigi 1868, pp. 135-36: *a sonat in pectore, e perstrepit in gutture, i substringitur in faucibus, o reboat in palato, u in labiorum summulo. A sola ore aperto sonat, nichil operantibus lingua vel labiis. Cum e dicitur, os ab hiatu retrahitur. Cum i profertur, os amplius substringitur. Cum o enuntiatur, os colligendo ad angustum rotundatur. Cum u dicitur labia paene clauduntur.*

per la serie delle anteriori, quattro gradi di 'apertura' della bocca se si vuole rispettare quanto viene detto a proposito della serie *a-æ-e*. Per continuare con una analisi binaria, questo vuol dire introdurre, p. es., la coppia teso ~ rilassato. In tale modo la descrizione diviene certamente meno economica di quella proposta da Benediktsson, ma ci sembra importante attenersi al principio che, se il dato empirico non è riconducibile al modello teorico, è necessario cambiare il modello e non forzare il dato.

Più complesso e denso di implicazioni ci sembra quanto viene detto a proposito della neutralizzazione della opposizione di quantità (pp. 138-40). Negli esempi illustrativi della opposizione breve~lunga nelle vocali orali si ha la coppia *se þo/seþo* (in grafia normalizzata *sé þú / séþu*; l'opposizione riguarda la vocale *e*). Questa coppia è giudicata « surprizing »: in effetti, a quanto se ne sa, la *e* di *sé* (imperativo si *sjá* 'vedere') e quella di *séþo* (preterito di *sýa* 'connettere, cucire') sono ambedue lunghe, dunque l'opposizione verrebbe a essere contraddetta. La spiegazione di Benediktsson è la seguente: la linguistica storica ha riconosciuto che in epoca protonordica la caduta di una fricativa postvocalica in posizione finale ha provocato un allungamento di compenso nella vocale precedente (cfr. *sé* < **seh*), e che tale allungamento si è poi generalizzato a tutte le vocali toniche finali (cfr. *sá*<**sa*). Da ciò avrebbe avuto origine la neutralizzazione della opposizione di quantità nelle vocali finali. Quindi, l'imperativo di *sjá*, tradizionalmente inteso come *sé*, cioè con vocale lunga, avrebbe in realtà avuto, almeno all'epoca dell'anonimo, un segmento vocalico non lungo e non breve. La realizzazione dell'arcifonema sarebbe stata interpretata, come mostra l'esemplificazione del trattatello, come breve. La spiegazione, suggestiva, non è del tutto convincente. In primo luogo, mentre dal punto di vista teorico è plausibile che un fenomeno meccanico come l'allungamento di compenso (esteso poi analogicamente a tutti i contesti fonici consimili) provochi una neutralizzazione (perché, essendo divenute lunghe tutte le vocali toniche fi-

nali, l'opposizione di quantità cessa di operare [32]), non è però altrettanto plausibile che l'arcifonema venga regolarmente interpretato come breve se, dopo qualche tempo, se ne riafferma l'interpretazione, divenuta poi tradizionale, come lungo; per di più, in flagrante contraddizione con la nozione stessa di 'arcifonema', si avrebbe, nel caso di *se þo*, un segmento vocalico, realizzazione di un arcifonema in cui è neutralizzata l'opposizione di quantità, e quindi neutro per tale rispetto, usato come elemento non marcato proprio in una opposizione di quantità. Va poi osservato, in termini fonotattici, che la 'posizione finale' andrebbe definita, se si afferma che in *se þo* si ha la variante enclitica del pronome *þú*: la posizione sarebbe dunque finale solo a livello grafico [33]. Coerentemente con il suo ragionamento, Benediktsson ritiene che la questione dell'allungamento protonordico « have to be reformulated » (p. 139). In che modo? O si pensa, come implicitamente sembrerebbe fare Benediktsson, a un allungamento protonordico, seguito dalla neutralizzazione dell'opposizione di quantità in posizione finale tonica, seguita a sua volta da una interpretazione dell'arcifonema come breve (l'anonimo si collocherebbe fra queste due fasi), cui subentra, infine, una reinterpretazione come lunga che si afferma definitivamente (ma questo *iter* lungo e complesso andrebbe spiegato); oppure si conclude che la *productio suppletoria* non è esistita in protonordico e che, in tale fase, essa è stata a torto postulata sulla base della situazione fonica dell'islandese successivo alla metà del XII sec.: in questo caso, però, verrebbero meno le premesse teoriche per la neutralizzazione stessa e quindi ci ritro-

[32] Il fatto, ricordato da Benediktsson (p. 139), che nel cosiddetto *Homiliu-bók* di Stoccolma si tralasci sistematicamente di indicare la lunghezza delle vocali toniche in posizione finale non vuol dire necessariamente che le vocali non fossero intese come lunghe, ma può significare, altrettanto bene, che, non essendo la quantità vocalica ambigua, perché sempre lunga, era superfluo marcarla.

[33] Si pensi alla forma *þér*, nominativo del pronome personale di 2ª p. pl., che nasce da una errata segmentazione di sequenze come *en sjá skulu þér* (invece di *skuluþ ér*) e diventa poi autonoma al punto da poter ricorrere in contesti come *en þér takið*.

veremmo al punto di partenza, con lo svantaggio di aver rifiutato i risultati raggiunti dalla linguistica storica, senza averli sostituiti con altri, solo per salvare la validità di un esempio, altrimenti incomprensibile, del trattatello. Ma l'ipotesi della neutralizzazione cozza contro un altro ostacolo, interno alla teoria stessa della interpretazione binaria: come già ricordato, il trattatello ha permesso, fra l'altro, l'identificazione di vocali nasalizzate in norreno. Haugen, e ora anche Benediktsson, ritengono, certamente a ragione sulla base del materiale a disposizione nel trattatello, che la nasalità fosse distintiva solo nelle vocali lunghe e che quindi il tratto nasale ~ non nasale fosse gerarchicamente subordinato al tratto breve ~ lungo (p. 136). Però l'anonimo dà esempi di opposizione nasale ~ non nasale in cui, secondo Benediktsson, l'opposizione breve ~ lunga dovrebbe essere neutralizzata (p. es. *rǫ/rǫ*). Questa constatazione dovrebbe mettere in dubbio, per chi vuole attenersi rigidamente a una spiegazione sistemica delle informazioni ricavabili dal trattatello, o la neutralizzazione o la subordinazione della nasalità alla quantità.

3) Ci siamo assunti, presuntuosamente, la parte di avvocato del diavolo. Vorremmo ora ricordare che le osservazioni che abbiamo fatto non modificano il nostro giudizio sul lavoro di Benediktsson che è e rimane una tappa importante nella storia della questione, né modificano il nostro giudizio sulla importanza e sulla originalità del trattatello. Ma, a nostro avviso, la spiegazione dei tratti peculiari di questo breve scritto anonimo non va cercata in una anticipazione delle teorie fonologiche, perché una tale anticipazione non c'è e non può esserci.

La storia del pensiero linguistico occidentale, dopo gli enormi progressi dovuti a Aristotele e, in modo diverso, agli Stoici, segna, per quanto riguarda le teorie fonologiche, una lunga battuta d'arresto, o almeno un forte rallentamento; in questo procedere a rilento si cristallizza una tradizione scolastica sclerotica (Donato e Prisciano sono già in questa situazione) che si appaga di

epitomi, di commenti, di chiose: la sterminata produzione grammaticale, di cui noi conosciamo solo una parte, ne è una prova evidente. In questa tradizione, da Hjelmslev giustamente chiamata aprioristica, non c'è posto per l'empiria e le speculazioni si volgono altrove (p. es. verso i *modi significandi*).

Non è però detto che la forza inibente di una tale tradizione gravasse allo stesso modo su tutta l'Europa e su tutti gli ambienti culturali: è possibile che in qualche luogo, geografico o spirituale, quella che non esitiamo a chiamare una cappa, fosse più leggera che altrove. Avanziamo come ipotesi che questa fosse la situazione in Islanda dove, per motivi geografici e storico-culturali, la tradizione latina poteva esistere in positivo, fornendo preziosi strumenti metalinguistici, e non in negativo, costringendo alla supina accettazione *in toto* di un modello illustre, per di più spesso mal compreso: quella stessa accettazione per cui Prisciano parla di aspirazione, di toni acuti e gravi per il latino del VI sec. e per cui nelle scuole italiane o inglesi si parla ancora di declinazione del nome. Ma in Islanda, forse, è pensabile che vi fosse spazio anche per la osservazione dei fatti: Prisciano, o Remigio, non possono riconoscere che la *h* nel loro latino è solo un oggetto grafico; l'anonimo islandese può, senza usare violenza a una precedente, e venerabile, tradizione, riconoscere l'esistenza di vocali nasalizzate. È in questo senso, ci sembra, che va interpretata (certo con più argomenti di quanto non si faccia qui) da un lato la sua utilizzazione di nozioni grammaticali latine (e dunque la *littera*, gli *accidentia*, le *partes minimae*, la *distinctio*) a lui note, e dall'altro la sua capacità di osservazione. Questa interpretazione, se accettata, ci libererebbe dal fantasma fonologico che da trenta anni incombe sul trattatello.

FEDERICO ALBANO LEONI

RICERCHE ED ESPERIMENTI

SOME RECENT CONTRIBUTIONS TO DANISH BALLAD RESEARCH

As is well-known the medieval centuries did not produce more than two major contributions to Danish national literature: Saxo's Latin *Gesta Danorum* and the ballads in the vernacular. The latter, originating from the centuries between 1100 and 1500, but known only from sources considerably younger, and from oral tradition, are available in *Danmarks gamle Folkeviser*, ten volumes, the publication of which was started in 1853 by Svend Grundtvig and brought to completion in 1965 by Erik Dal [1].

Because of the artistic qualities of the ballads, and because of the variety of problems arising in connection with material of the kind in question, Danish ballad research is far from easily surveyed, because it includes very many points of view and attitudes towards the subject. This fact is evidenced, e. g., by Jørgen Bang's anthology *Synspunkter på folkevisen* [2], which aims at elucidating the historical development as well as the contemporary problems of ballad research. The volume may be considered a « textual complement » to Erik Dal's outstanding study *Nordisk folkeviseforskning siden 1800* [3], — both works are indispensable tools to anybody seriously occupied with problems within this field. It is sub-

[1] A photographic reprint of *Danmarks gamle Folkeviser* (in nine volumes) appeared in 1966-67.

[2] Jørgen Bang (ed.), *Synspunkter på folkevisen: En antologi.* Copenhagen, Munksgaard, 1972. viii + 391 pp.

[3] Erik Dal, *Nordisk folkeviseforskning siden 1800: Omrids af text- og melodistudiets historie og problemer især i Danmark.* Copenhagen, J. H. Schultz, 1956, 448 pp., 7 pl.

divided into eight sections, the first of which concentrates on important aspects of ballad « research » between Anders Sørensen Vedel's famous *It Hundrede Vduaalde Danske Viser*, 1591, and Svend Grundtvig's first *DgF*-volume, 1853, while the sections 2-7 are devoted to linguistic, philological-aesthetic, historical, folkloristic, musical, and literary points of view. The major contributions included are by Svend Grundtvig, Johannes Brøndum-Nielsen, Axel Olrik, Johannes Steenstrup, and Iørn Piø, — and in the large section of literary approaches, where all the contributions are « major », by Ernst Frandsen, Mogens Brøndsted, Villy Sørensen, Flemming Harrits, and Peer E. Sørensen. The final section (pp. 328-70) contains meta-critical reflections by the editor and attempts, towards the end, to question much traditional thinking as regards the transmission of ballad material. The texts included are reproduced photographically. A select bibliography (of 162 items) concludes the anthology.

The Frandsen contribution mentioned above is reprinted from a selection made up for educational purposes in 1937. It summarizes the author's important — and much criticized — study *Folkevisen*, originally published in 1935 and reprinted in a paperback edition in 1969 [4]. This work asserts that Germany played a more significant part than England in the transmission of the ballad genre from France to Scandinavia. Frandsen compares the formulaic inventory of the ballads with that of the novels of chivalry, i. e. the Swedish « eufemiaviser », especially the translation from 1303 of Chrétien's *Le chevalier au lion*, and postulates the existence of an East Scandinavian « minnesang ». He also characterizes three stages in the early history of the ballads, considers the four-line stanza to be an extension of the two-line stanza, and rejects the « stevstammeteori » developed by R. Steffen.

Frandsen's periodization is almost exclusively based

[4] Ernst Frandsen, *Folkevisen: Studier i middelalderens poetiske litteratur*, 2nd ed. Copenhagen, Gyldendal, 1969, 168 pp.

on the ballads of magic (in *DgF*, volume 2). This is also true of Villy Søsensen's. His essay on « Folkeviser og forlovelser », originally published in 1959 and reprinted in a paperback edition in 1973 [5], has been of great importance especially to the youngest generation of Danish critics, because it aims at understanding the ballads as interpretations of human existence, not at describing them as historical relics. Flemming Harrits, in an essay entitled « Folkeviseproblemer — med særligt henblik på Villy Sørensen » [6], professes agreement as to the basic conception that « en folkevisedæmon er et sindbillede » (i. e. a projection, or symbol — but not an anthropomorphic natural force). Sørensen has, however, used « reconstructed » texts in addition to the *DgF* material. His interpretations are also marked by « en vis reduktiv Freudiansk tilbøjelighed ». And his assertion that some ballads of chivalry have features in common with the ballads of magic is due to a misunderstanding of their realistic elements. Towards the end of his essay Harrits introduces an alternative to the traditional view of the process of formation of the ballads. Every period is shaped by residual elements from several previous periods. Two ballads representing different attitudes may, therefore, be the products of different residual elements present in one period, rather than the products of different periods.

Peer E. Sørensen's essay « Et episk mønster i folkevisen » [7] attempts to replace the well-known systematization of the ballads according to external criteria by a new one based on internal criteria. The author analyzes a series of ballads and isolates a structure (« eksposition » / « overgangssituation » / « konsekvens ») that may be called archetypal.

[5] Villy Sørensen, « Folkeviser og forlovelser », in his: *Digtere og dæmoner: Fortolkninger og vurderinger*, 2nd. ed. Copenhagen, Gyldendal, 1973, pp. 157-203.

[6] Fleming Harrits, « Folkeviseproblemer - med særligt henblik på Villy Sørensen », in: *Kritik*, no. 10, 1969, pp. 27-51.

[7] Peer E. Sørensen, « Et episk mønster i folkevisen », in: *Kritik*, no. 9, 1969, pp. 5-19.

These three contributions to a more adequate understanding of the medieval ballads as literary works constituting a *genre* of their own are all included in *Synspunkter på folkevisen.* Interpretations of individual ballads are, however, not considered in the anthology.

At least two such contributions, both published in a composite volume edited by Thomas Bredsdorff, and aiming at demonstrating different methods and approaches characteristic of Danish literary criticism of the 1960's, should be mentioned here: Jens Anker Jørgensen's interpretation of *DgF* 271, « Redselille og Medelvold », and Hans Mølbjerg's of *DgF* 288, « Torbens Datter og hendes Faderbane » [8].

Jens Anker Jørgensen has also published some reflections on « Slægtsnormer i folkevisen » [9], i. e. the kind of social norms and standards most frequently causing conflicts at least in the ballads of chivalry (i. a. in the two ballads interpreted in the Bredsdorff volume).

Otto Holzapfel, who in 1968 published a minor article examining « En tre-dage-formel i folkevisen » [10], had his *Inaugural-Dissertation* published by the Frankfurt a. M. University the following year: *Studien zur Formelhaftigkeit der mittelalterlichen dänischen Volksballade* [11], a thorough and competent investigation of the function of some frequent formulas, especially the so-called « Szenereiformel ». « Mit ihr », maintains the author, « stellt die Ballade wiederkehrende typische Vorgänge dar und interpretiert diese mit der Formel nach einem festen Schema. (...) Sie stellt nicht nur dar, sie charakterisiert auch ».

[8] Jens Anker Jørgensen, « Uden for murene », and Hans Mølbjerg, « Børn hævner fader », in: Thomas Bredsdorff (ed.), *Danske digtanalyser: Digte fra folkevisen til det tyvende århunderde læst af digtere, forskere, lærere, kritikere.* Copenhagen, Arena, 1969, pp. 11-21 and 22-34.

[9] Jens Anker Jørgensen, « Slægtsnormer i folkevisen », in: *Meddelelser fra Dansklærerforeningen,* 1970, pp. 250-60.

[10] Otto Holzapfel, « En tre-dage-formel i folkevisen », in: *Danske Studier,* 1968, pp. 17-26.

[11] Otto Holzapfel, *Studien zur Formelhaftigkeit der mittelalterlichen dänischen Volksballade.* Frankfurt a. M., 1969, 158 pp.

Holzapfel's work was sympathetically reviewed by Iørn Piø [12], at present the Danish folklorist most competently enganging himself in ballad research, and especially concerned with the folkloristic aspects of the ballads of magic. Together with Bengt Holbek he wrote the reference work *Fabeldyr og Sagnfolk,* that appeared in 1967 [13].

Specific problems within the same area are thoroughly discussed in two articles on « Overnaturlige væsner i nordisk balladetradition » [14]. The first of these articles examines *DgF* 33, « Germand Gladensvend », and *DgF* 60, « Valravnen », in order to determine what kind of demon the heroes of these two ballads of magic are confronted with. It gives the following answer: a human being transformed into a raven, who must drink boy-child blood in order to get out of the bewitched state. The second article, on *DgF* 38, « Agnete og Havmanden », convincingly demonstrates that this well-known ballad is *not* a medieval one, but « en førromantisk vise, digtet i Danmark i 1770'erne ». Popular versions of these contributions have appeared in *Skalk,* a widely circulated journal devoted to archeological and related matters [15].

An early era of Danish ballad research is represented by a new paperback edition of Edward Godfrey Cox's translation, originally published in 1914, of Johannes Steenstrup's *Vore Folkeviser fra Middelalderen: Studier over Visernes Æsthetik, rette Form og Alder,* 1891 [16].

[12] See *Danske Studier,* 1970, pp. 155-56.

[13] Cf. *Folklore,* vol. 79, 1968, p. 80 (review by Jacqueline Simpson).

[14] Iørn Piø, « Overnaturlige væsner i nordisk balladetradition, I: DgFT 33 Germand Gladensvend og DgFT 60 Valravnen; II: DgFT 38 Agnete og Havmanden », in: *Danske Studier,* 1969, pp. 48-71, and 1970, pp. 24-51.

[15] Jørn Piø, « Hvem dræbte Germand Gladensvend? », in: *Skalk,* 1968, no. 4, pp. 18-27; id., « Hå ja, da kom der en havmand - », in: *Skalk,* 1970, no. 1, pp. 18-27.

[16] Johannes C. H. R. Steenstrup, *The Medieval Popular Ballad.* Translated from the Danish by Edward Godfrey Cox. With a Foreword by David C. Fowler and a Bibliographical Essay by Karl-Ivar Hildeman. Seattle-London, The University of Washington Press, 1968, XXXII, 269 pp.

Steenstrup was a historian and therefore mainly interested in the ballads as historical sources, and in the « historical » ballads. He aimed at characterizing « Visernes rette Aand og Skikkelse », and maintained that the most important task of ballad research was to « fremskaffe den ægte ældste Form », i. e. to reconstruct the texts, to regain their « original » forms.

The historical background is also the main concern of H. Gösta Davidsen and Vilh. Møller-Christensen, who have made an attempt to identify the real persons and tensions that may have served as points of departure of the ballad, *DgF* 126, on Liden Kirsten's cruel death because of her secret love for Prince Buris [17].

How extremely difficult (or rather: how hopelessly impossible) it is to reconstruct ballads known only from manuscripts considerably younger than the « original » forms — if this concept can be used at all in this context — is underlined from a linguistic point of view in Aage Jørgensen's *Folkevisesproget* [18], in which the language of the ballads, such as *we* know them (from the forty manuscripts and from *DgF*), is characterized and the basic problems of characterization discussed. *DgF* 239, «Møens Morgendrømme », is utilized by way of exemplification.

Recently the entire problem of the so-called « stevstammer », i. e. lyrical stanzas placed in front of some (but not very many) of the ballads, has been reconsidered in an article, « Folkevisens lyriske indledninger », by Kaare Vinten [19]. R. Steffen maintained, in a book entitled *Enstrofig nordisk folklyrik*, 1898, that these stanzas evidenced the existence in the Middle Ages of an old one-stanza

[17] H. Gösta Davidsen and Vilh. Møller-Christensen, *Liden Kirsten og Buris*, Copenhagen, Fremad, 1971, 111 pp.

[18] Aage Jørgensen, *Folkevisesproget: Med særligt henblik på DgF 239 Møens Morgendrømme*. Aarhus, Akademisk Boghandel/Oslo, Universitetsforlaget, 1969, 27 pp. (A revised version of an article originally published in 1964).

[19] Kaare Vinten, « Folkevisens lyriske indledninger », in *Danske Studier*, 1973, pp. 20-54.

dancing poetry, which had an impact on the ballads. Vinten repeats the rejection of this theory, in the same way as, e. g., Ernst Frandsen did it (cf. p. 152, above), but on the other hand he questions Frandsen's conception not only in the 1935-book, but also in a 1954-article, which modifies the original point of view [19a].

The core of Frandsen's conception is that the lyrical introductions are the radical consequences of a « lyrization » of the entire *genre* (a lyrization influencing upon the poetic style of older ballads and determining the style of younger ones). Vinten agrees that the lyrization played a part in the development process of the introduction stanzas, but just as much as symptoms as as results, — that in other words an understanding of the introductions depends on a recognition of their connection with literary preludes in general and with phenomena of the kind to be found in literature of the period of transcription in particular. Reference is made especially to German and to German-inspired Danish lyric poetry of the 1500's.

Kaare Vinten's article appeared in the 1973-volume of *Danske Studier*, which also contained a photographic reprint of part 5f of a report elaborated by Kaj Bom a few years ago in order to clarify problems of isolating sources to be considered by an Old Danish dictionary in progress [20]. Kaj Bom's conclusion runs that most of the ballads should be considered in a *post*-medieval dictionary, since all manuscripts are from the period after 1550, — and that the few fragments handed over from the medieval centuries may be referred to a Norse sphere of language. The fragments in question are discussed thoroughly from a philological point of view.

Another 1973-contribution to ballad research, by Aage Henriksen, provides stimulating reflections on a group

[19a] Ernst Frandsen, « Middelalderlig Lyrik », in: *Danske Studier*, 1954, pp. 75-108.

[20] Kai Bom. « Danmarks norske Folkeviser », in: *Danske Studier*, 1973, pp. 185-[223]. (Introduction, pp. 185-90; report, photographically reprinted, pp. M44-M79, M159-M160).

of texts, *DgF* 73-81, in which the « throwing of runes », symbolizing a kind of erotic compulsion socially connected with the dangerous zone of possibilities between legalized marriage and plain rape, plays a predominant part [21].

Attention should also be called to an article by Gun Widmark on habits of rhyming in Old Icelandic and Danish ballad poetry [22], and to a contribution by M. I. Steblin-Kamenskij, « The Ballad in Scandinavia and Ballad Origins » [23], in which it is maintained — in agreement with, e. g., Svale Solheim — that the hypothesis of the aristocratic origin of the ballads is an oversimplification. Themes and motifs struck by ballad poetry and varied by later literary works are surveyed by Aage Kabell in « *DgF* 90 and the Danish Novel » (on the « Aage og Else »-motif) [24] and by W. Glyn Jones in « Valdemar and Tove: From Danish Ballad to Schönberg's Gurrelieder » (on the *DgF* 121-motif) [25].

The best general survey of the entire ballad poetry of the Middle Ages is still the one provided by Oluf Friis in his outstanding torso *Den danske Litteraturs Historie*, vol. 1, — which the author, for one or another odd reason, did not want to have reprinted in *Synspunkter på folkevisen* (so that the editor of the anthology cannot possibly be blamed for its most striking omission!) [26]. So-

[21] Aage Henriksen, « Runekastet: Notater til en forelæsning », in: *Kritik*, no. 25, 1973, pp. 5-15.

[22] Gun Widmark, « Om rimvanor i västnordisk och dansk balladdiktning », in *Fróðskaparrit*, vol. 18, 1970, pp. 259-74.

[23] M. I. Steblin-Kamenskij, « The Ballad in Scandinavia and Ballad Origins. (Some Marginal Notes) », in *Scandinavica*, vol. 10, 1971, pp. 25-31.

[24] Aage Kabell, « *DgF* 90 and the Danish Novel », in *Scandinavica*, vol. 6, 1967, pp. 85-94.

[25] W. Glyn Jones, « Valdemar and Tove: From Danish Ballad to Schönberg's Gurrelieder », in: *Mosaic* (Winnipeg), vol. 4,2 (devoted entirely to « Scandinavian Literature: Reality and Vision »), pp. 29-45.

[26] Oluf Friis, *Den danske Litteraturs Historie*, vol. I: *Oldtiden indtil Renaissancen* (*c. 1615*). Copenhagen, H. Hagerup, 19[37-]45, pp. 81-136.

me recent minor accounts of Danish and/or Scandinavian literature of course also contain comments on the ballads, but without adding new aspects to the considerations provided by their predecessors. Nonetheless it should be natural to conclude this survey with references to these accounts: Frédéric Durand's *Histoire de la littérature danoise*, 1967 [27]; Mario Gabrieli's *Le letterature della Scandinavia*, 2nd rev. ed., 1969 [28]; Peter Hallberg's chapter on, i. a., the ballad poetry of the later Middle Ages in *Nordens Litteratur*, a two-volume inter-Scandinavian enterprise edited by Mogens Brøndsted, 1972 [29]. The rest is silence.

AAGE JØRGENSEN

[27] Frédéric Durand, *Histoire de la littérature danoise*, Paris, Aubier/Copenhagen, Gyldendal, 1967, pp.

[28] Mario Gabrieli, *Le letterature della Scandinavia: Danese, Norvegese, Svedese, Islandese*, 2nd revised ed. Florence, Sansoni/Milan, Accademia, 1969, pp. 118-24.

[29] Peter Hallberg, « Folkvisor », in Mogens Brøndsted (ed.), *Nordens Litteratur: Før 1860*. Copenhagen, Gyldendal, 1972, pp. 99-112.

« UTILITÀ, PROGRESSO, BENESSERE »: IL MESSAGGIO DEGLI UTILITARISTI NELL'OTTOCENTO

(Esempio di lezione)

Premessa

I progressi e le evoluzioni della ricerca letteraria e culturale hanno ormai raggiunto risultati tanto significativi e ampi che non pare più possibile protrarre — fra lo stato degli studi e l'applicazione didattica, anche a livello universitario — quella divaricazione che i docenti deprecano, gli studenti lamentano e che va indubbiamente colmata facendo di nuovo coincidere ricerca e insegnamento. All'interno del campo individuato, particolarmente carente appare il settore della storia letteraria, fondato su una categoria obsolescente perché riconducibile a una concezione ottocentesca della cultura e sul piano del metodo pratico e su quello dell'àmbito individuato.

Nelle pagine che seguono viene pubblicata, a mo' d'esempio, una lezione progettata per un corso di « Storia della cultura inglese » previsto per un primo livello di apprendimento generale nell'ambito di un corso universitario. Per poterne illustrare le intenzioni e il significato occorre qui accennare brevemente ai princìpi e ai criteri che ne sono alla base e all'insieme di cui è parte.

In questo campione lo studio del fenomeno letterario e culturale (in questo caso il romanzo *North and South* di E. Gaskell e *Self-Help* di S. Smiles) viene contestualizzato assai ampiamente sia dal punto di vista della sua genesi (che viene ricercata non solo al livello dell'autore, ma anche fino a rintracciare il gruppo sociale che ha elaborato la visione del mondo che ne è il fondamento), sia dal punto di vista della sua funzione presso i

destinatari (e cioè verso quel gruppo sociale che, direttamente o indirettamente, recepisce il messaggio contenuto nell'opera). L'insieme così identificato viene denominato Operazione di Comunicazione Culturale (OCC). Nell'OCC si distinguono dunque tre sottoinsiemi principali: il Gruppo mittente (GM), il Messaggio (M) e il Gruppo destinatario (GD). Il GM comunica attraverso opere varie e di diverso genere — ciascuna appartenente a uno dei quattro codici della comunicazione culturale (istruzione, suggestione, informazione, finzione) ed espressa in uno dei molteplici linguaggi della comunicazione culturale (lingua scritta, immagine, danza, recitazione, parlato, ecc.) — un insieme di « valori » (e cioè di princìpi di vita sociale) al GD, con l'intenzione di modificarne o confermarne atteggiamenti caratteristici, anche prevedendo — con maggiore o minore esattezza — le reazioni di quest'ultimo alla propria intenzione.

Lo studio della OCC è pertanto uno studio complesso e dinamico che non ha come suo unico scopo l'apprezzamento di un insieme di opere o di una tradizione ma che, senza ignorare la valutazione di tale aspetto (che viene detto « livello di strutturazione del messaggio ») ne considera le cause efficienti e la funzionalità operativa nell'àmbito della società oltre alle varie forze condizionanti, elementi tutti che sono fra loro in un rapporto scambievole complesso e articolato di cui nessun elemento può essere trascurato.

Una OCC, a seconda dell'ottica adottata dallo studioso e della sua maggiore o minore intenzione di analisi o di sintesi, può limitarsi a un tempo breve e a una produzione di opere non ingente (per es. « permissività e antiautoritarismo negli anni 1960-1970 ») e in tal caso potrà essere analizzata dettagliatamente o può estendersi a un tempo lungo e a una congerie di opere anche ingente (per es. « utilità, progresso e benessere, il messaggio degli utilitaristi nell'Ottocento »). Una OCC può essere diretta contemporaneamente a vari livelli, a vari GD. Lo stesso messaggio può essere formulato in linguaggi più o meno sofisticati, rigorosi, accessibili, al fine di raggiungere con

maggiore efficacia diversi destinatari (per es. i valori « Utilità e benessere » se inclusi in un saggio filosofico di J. S. Mill, in un romanzo di E. Gaskell, in un comizio elettorale tenuto in un distretto industriale, saranno destinati — di caso in caso — a GD diversi). A seconda dell'interesse dello studio si potrà esaminare un solo livello o tutti i livelli della OCC.

Nella sua interezza il corso di cui qui presentiamo un campione prevede l'esame di dodici OCC da quella fondata sui valori « ordine e gerarchia » (si pensi, per un esempio celebre, al notissimo discorso di Ulisse nel *Troilus and Cressida* di Shakespeare) a quella basata sui valori « giustizia sociale ed eguaglianza » (si pensi al *Political Justice* di Godwin), da « merito e ascesa » (si pensi al messaggio dei Puritani) a « libertà ed economia » (si pensi a Locke e a Smith). Ogni OCC viene analizzata partendo da una analisi di opportuni campioni, a tre livelli (e cioè diretta a tre GD diversi, di solito identificati con i ceti privilegiati, i ceti medi, i ceti subalterni). Ogni analisi viene svolta su tutti e quattro i codici e a due livelli cronologici, il primo (tempo 1 = tl) corrispondente alla fase ascendente della OCC e il secondo (tempo 2 = t2) alla sua fase di declino.

Nel campione che qui viene pubblicato l'OCC « Utilità, progresso e benessere, il messaggio degli utilitaristi nell'Ottocento », che è una OCC di grande ampiezza, viene esaminata molto sinteticamente, in una manifestazione di livello medio (in cui la comunicazione elaborata dal GM « borghesia industriale » è diretta a un GD concidente con i Ceti medi); l'esame è limitato — in questa lezione — a due codici di comunicazione culturale (finzione e istruzione) e al t1 dell'operazione stessa e cioè al decennio 1850-1860 che corrisponde alla fase di massima affermazione e divulgazione dei valori che la costituiscono.

Dal punto di vista didattico, il modello teorico qui esemplificato mira a ottenere i seguenti risultati:

a. Individuazione concreta ed esatta di un àmbito di studi che superi l'angustia eccessiva della « storia

letteraria » e che eviti — nel contempo — di cadere in una troppo generica storia socio-economico-culturale;

b. Rifiuto motivato delle categorie prevalenti nella storiografia letteraria (la quale tende tuttora ad adottare le coordinate ottocentesche cronologia/generi) e sostituzione di esse con entità strutturalmente più attendibili e tali da trascendere esclusioni e preclusioni;

c. Collegamento più diretto dell'insegnamento e dell'apprendimento con l'esperienza culturale quotidiana di studenti e docenti i quali ritrovano nei problemi prospettati dalla didattica i lineamenti e le caratteristiche della loro esperienza culturale diretta.

Individuazione ed analisi dei valori

Nello sviluppo della civiltà britannica recente, un capitolo particolarmente significativo è formato da quell'operazione di comunicazione culturale che poneva al centro del suo sistema tre valori fondamentali: « utilità, progresso e benessere ». Tale operazione — che non può definirsi ancora compiuta, anche se è ormai certamente in declino — corrisponde all'affermazione della borghesia industriale come classe dominante in Inghilterra. Essa raccoglie l'eredità del Liberismo settecentesco, trova la sua espressione più articolata nell'Utilitarismo e si esprime a tutti i livelli e in tutti i linguaggi della comunicazione culturale — dal romanzo alla narrativa popolare, dal teatro alla pubblicistica, dall'illustrazione alla vignetta umoristica, dal rito para-religioso al trattato filosofico — e si rivolge a tutti gli strati della società dell'epoca.

Due aspetti di tale complesso processo sono particolarmente vistosi e interessanti per lo studioso dei fenomeni culturali dell'Ottocento: il romanzo detto « industriale » (che è stato frequentemente visto come immagine più fedele e completa dei problemi della nuova civiltà delle macchine) e il libro di precetti per la formazione dell'uomo di successo, del *self-made man* (che pur

non avendo dignità letteraria ebbe — ed ha — divulgazione non inferiore alla grande narrativa vittoriana e che ebbe in questa epoca la stessa funzione del *Cortegiano* nel Rinascimento).

I campioni utilizzati in questa lezione, che valgono a esemplificare l'operazione di comunicazione culturale di cui s'è detto nell'àmbito dei codici dell'*istruzione* e della *finzione*, sono tolti da due scritti degli anni Cinquanta: *Self-Help*, di Samuel Smiles (1859) e *North and South* di Elizabeth Gaskell (1854).

Self-Help, per certe sue caratteristiche di manuale di comportamento, rientra in quella categoria della precettistica che — per la sua intenzione normativa esplicita — appartiene al codice dell'istruzione. *North and South* presenta nel codice della finzione gli stessi valori espressi nel campione precedente: ma tali valori sono trasmessi per mezzo di « esempi » e cioè attraverso le caratteristiche e le vicende dei suoi personaggi.

Utilità

1a: « The spirit of self-help is the root of all genuine growth in the individual; and, exhibited in the lives of many, it constitutes the true source of national vigour and strength.

. . . . . .

Whatever is done for men or classes, to a certain extent takes away the stimulus and necessity of doing for themselves; and where men are subjected to over-guidance and over-government, the inevitable tendency is to render them comparatively helpless »...[1].

[1] S. Smiles, *Self-Help*, London, Sphere Books, 1988, p. 11: « Lo spirito di intraprendenza è la radice di qualunque forza di reale crescita dell'individuo; e, quando appare nella vita di molti, costituisce la vera fonte del vigore e della forza di una nazione.... Qualunque cosa si faccia in aiuto sia degli uomini singoli che di intere classi sociali, in una certa misura si diminuisce lo stimolo e la necessità a fare da sé; e, laddove gli uomini sono sottoposti ad un'eccessiva direzione dall'alto, essi diventano inevitabilmente incapaci... ».

« The spirit of self-help » significa affermazione dell'individuo, le cui qualità e capacità si potenziano solo se l'uomo conta sulle sue forze e non demanda ad istituzioni pubbliche il compito di guidarlo. L'individualismo è visto in positivo come spinta ad un'operosità che non è un vantaggio solo per il singolo ma per la collettività, nel senso che la somma degli interessi individuali coincide con l'utile dell'intera nazione. Un'eccessiva interferenza degli organismi dello Stato sarebbe di intralcio allo sviluppo della libera iniziativa individuale.

1b: « I don't set up Milton as a model of a town. »
« Not in architecture? » slyly asked Mr. Bell.
« No! We've been too busy to attend to mere outward appearences. »
« Don't say *mere* outward appearences », said Mr. Hale, gently.
« They impress us all, from childhood upward — every day of our life ».
« Wait a little while. » said Mr. Thornton. « Remember we are of a different race from the Greeks, to whom beauty was everything, and to whom Mr. Bell might speak of a life of leisure and serene enjoyment, much of which entered in through their outward senses. I don't mean to despise them, anymore than I would ape them. But I belong to Teutonic blood: it is little mingled in this part of England to what it is in others; we retain much of their language; we retain more of their spirit; we do not look upon life as a time for enjoyment, but as a time for action and exertion. Our glory and our beauty arise out of our inward strength, which makes us victorious over material resistance, and over greater difficulties still. We are Teutonic up here in Darkshire in another way. We hate to have laws made for us at a distance. We wish people would allow us to right ourselves, instead of continually meddling, with their imperfect legislation. We stand up for self-government, and oppose centralization » [2].

[2] E. GASKELL, *North and South*, London, Dent, 1963, p. 324: « Io non propongo Milton come città modello ».
« Nemmeno per la sua architettura »? chiese maliziosamente Mr. Bell.
« No! Fino ad ora ci siamo curati troppo del semplice aspetto esteriore ».
« Non dite *semplice* aspetto esteriore », disse Mr. Hale, con dolcezza.

Questa citazione esprime lo stesso valore — utilità (vedi tav. I in Appendice) — attraverso le parole di un personaggio (John Thornton, proprietario di una fabbrica del nord industriale); tale valore viene contrapposto qui a quello di mera bellezza esteriore. La dicotomia, che per tutto il romanzo viene estesa nell'ambiente rurale del sud e a quello industriale del nord, è qui sottolineata enfaticamente dal dualismo « enjoyment-action », in cui « enjoyment » significa disimpegno dai problemi pratici, ed « action » denota laboriosità e impegno. I due termini hanno soprattutto una connotazione di tipo morale, che affiora rispettivamente nelle frasi « a life of leisure » e « inward strength ». Quest'ultima, secondo il personaggio, è una caratteristica tipica del popolo britannico e coincide con lo « spirit of self-help » di cui parla Smiles. Tale qualità permette il conseguimento dell'utilità e del progresso e rende la nazione « victorious over material resistance ».

Questa laboriosità e disciplina morale, per meglio estrinsecarsi, respinge ogni forma di interferenza e di centralizzazione da parte dello stato, com'è nello spirito del liberalismo.

« Ci influenza tutti, dall'infanzia in poi — ogni giorno della nostra vita ».
« Un momento », disse Mr. Thornton. « Non dimenticate che noi inglesi apparteniamo ad una razza diversa da quella dei greci, per i quali la bellezza era tutto, e ai quali Mr. Bell potrebbe parlare di una vita di ozio e di piacere, gran parte del quale filtrava in loro attraverso i sensi. Non intendo disprezzarli, e tantomeno scimmiottarli. Ma sono di sangue teutonico, che in questa parte dell'Inghilterra è abbastanza puro, più di quanto non sia oltrove; noi conserviamo molto della loro lingua e ancor più del loro spirito; non consideriamo la vita un'occasione di godimento, ma di azione e fatica. La nostra gloria e bellezza derivano dalla forza interiore, che ci rende vittoriosi sulle difficoltà materiali e su quelle ancor più grandi. Quassù nel Darkshire siamo teutonici anche per altri motivi. Odiamo che altri, da lontano, facciano leggi per noi. Noi vorremmo che ci permettessero di badare a noi da soli, invece di immischiarsi continuamente nei nostri affari con le loro imperfette leggi. Noi sosteniamo l'autogoverno, e ci opponiamo alla centralizzazione ».

Progresso

2a: National Progress is the sum of individual industry, energy, and uprightness, as national decay is of individual idleness, selfishness and vice.

. . . . . .

If this view be correct, then it follows that the highest patriotism and philantropy consist not so much in altering laws and modifying institutions, as in helping and stimulating men to elevate and improve themselves by their own free and independent individual action... [3].

Questo secondo nucleo riprende e sviluppa il discorso già espresso dal primo attraverso il codice dell'istruzione. Esplicitamente si fa coincidere il progresso della nazione con l'operosità individuale e vi si attribuisce un valore morale (vedi tav. II in Appendice). Il bene della nazione è rappresentato dal progresso dell'individuo (in senso etico ed economico); tale progresso va raggiunto non modificando le istituzioni, ma facendo leva sulla tendenza innata nell'uomo all'ascesa morale e sociale.

2b: « And this imagination of power, this practical realization of a gigantic thought, came out of one man's brain in our good town. That very man has it within him to mount, step by step, on each wonder he achieves to higher marvels still. And, I'll be bound to say, we have many among us who, if he were gone, could spring into the breach and carry on the war which compels, and shall compel, all material power to yield to science....

I believe... that prudent wisdom and good conduct are always opposed to, and doing battle with ignorance and improvidence. It is one of the great beauties of our system, that a working-man may raise himself into the power and

[3] S. SMILES, *op. cit.*, p. 12: « Il progresso della nazione è l'insieme della operosità, della energia e della rettitudine degli individui, così come la decadenza nazionale è l'insieme della pigrizia, dell'egoismo e del vizio degli individui... Se questo punto di vista è corretto, ne segue che il più sublime patriottismo e la più genuina filantropia non consistono tanto nel cambiare leggi e modificare istituzioni, quanto nell'aiutare e stimolare gli uomini ad elevare e migliorare se stessi per mezzo della propria azione individuale libera ed indipendente... ».

position of a master by his own exertions and behaviour; that, in fact, every one who rules himself to decency and sobriety of conduct, and attention to his duties, comes over to our ranks; it may not be always as a master, but as an overlooker, a cashier, a book-keeper, a clerk, one on the side of authority and order » [4].

Qui il personaggio esalta le capacità dell'intelletto umano che portano al progresso scientifico e tecnologico: esse consistono nelle intuizioni geniali e nella loro realizzazione pratica. L'uomo, attraverso le conoscenze scientifiche, è impegnato in una continua lotta per dominare le forze della natura e assoggettarle alle esigenze del progresso umano. Per raggiungere il progresso l'uomo non ha bisogno solo della scienza ma anche di qualità morali — come « prudent wisdom » e « good conduct » — che devono trionfare sulla «ignorance» e sulla «improvidence». Sono queste qualità che — grazie all'etica meritocratica vigente in un sistema di tipo individualistico e capitalistico — possono permettere perfino a un semplice lavoratore di migliorare il suo status e raggiungere talvolta i gradini più alti della gerarchia sociale, purché egli faccia propri i princìpi di autorità e di operosità su cui si basa il sistema stesso.

[4] E. GASKELL, *op. cit.*, pp. 75-78: « Questa visione possente, questa realizzazione pratica di un pensiero grandioso, sono stati il frutto del cervello di un solo uomo della nostra città. Proprio quell'uomo crede fermamente che ad ogni conquista guadagnata passo dopo passo, deve seguire una conquista ancora maggiore. E devo dire invero che ce ne sono molti tra noi che, se egli mancasse, potrebbero farsi avanti e continuare la guerra che costringe, e sempre costringerà, ogni potere materiale a cedere alla scienza... Io credo... che la prudenza, la saggezza e la buona condotta si oppongano sempre e combattano l'ignoranza e l'imprevidenza. È una delle ragioni di orgoglio del nostro sistema che un operaio può raggiungere il potere e la stessa posizione di un padrone grazie al suo sforzo personale e al suo comportamento; che, infatti, tutti coloro i quali si impongono un comportamento sobrio e modesto, raggiungono i nostri ranghi; non sempre quello di padrone, forse, ma di sovrintendente, di cassiere, di contabile, di impiegato, di uno, insomma, che sta dalla parte dell'autorità e dell'ordine ».

Benessere

3a: Comfort in wordly circumstances is a condition which every man is justified in striving to attain by all worthy means. It secures that Physical satisfaction which is necessary for the culture of the better part of his nature.

. . . . . .

The very effort required to be made to succeed in life with this object is of itself an education stimulating a man's self-respect, bringing out his practical qualities, and disciplining him in the exercise of patience, perseverance, and such like virtues. The provident and careful man must necessarily be a thoughtful man, for he lives not merely in the present, but with provident forecast makes arrangements for the future.

. . . . . .

He must be a temperate man, and exercise the virtues of self-denial [5].

Il terzo nucleo dimostra che l'utilità e il progresso hanno un fine precipuo: il benessere dell'uomo. Il benessere non significa solo migliori condizioni materiali, ma permette lo sviluppo delle migliori capacità spirituali dell'uomo (vedi tav. III in Appendice). D'altra parte la lotta per il raggiungimento di questo obiettivo è, di per se stessa, un esercizio di virtù come la pazienza, la perseveranza, la sobrietà e il sacrificio; è lo stimolo principale per giungere al rispetto di sé e all'autodisciplina.

[5] S. SMILES, *op. cit.*, p. 21: « Il benessere nella vita terrena è una condizione per il cui raggiungimento ogni uomo ha diritto di battersi, servendosi di tutti i mezzi rispettabili. Essa garantisce quella soddisfazione fisica che è necessaria per coltivare la parte migliore di sé... Proprio lo sforzo richiesto per aver successo nella vita e raggiungere tale obiettivo, è di per sé una pratica volta a stimolare il senso di dignità dell'uomo, in quanto promuove le sue capacità pratiche, la disciplina nell'esercizio della pazienza, della perseveranza e di simili virtù. L'uomo previdente e accorto deve necessariamente esser un uomo riflessivo, poiché egli non vive semplicemente nel presente, ma fa piani per il futuro con saggia previsione... Egli deve essere un uomo sobrio e praticare la virtù della abnegazione ».

3b: « Sixteen years ago, my father died under very miserable circumstances. I was taken from school, and had to become a man (as well as I could) in a few days. I had such a mother as few are blest with; a woman of strong power, and firm resolve. We went into a small country town, where living was cheaper than in Milton, and where I got employment in a draper's shop (a capital place, by the way, for obtaining a knowledge of goods). Week by week, our income came to fifteen shillings, out of which three people had to be kept. My mother managed so that I put by three out of these fifteen shillings regularly. This made the beginning; this taught me self-denial. Now that I am able to afford my mother such comforts as her age, rather than her own wish requires, I thank her silently on each occasion for the early training she gave me. Now when I feel that in my own case it is no good luck, nor merit, nor talent — but simply the habits of life which taught me to despise indulgences not thoroughly earned — indeed, never to think twice about them — I believe that this suffering, which Miss Hale says is impressed on the countenances of the people of Milton, is but the natural punishment of dishonestly-enjoyed pleasure, at some former period of their lives. I do not look on self-indulgent, sensual people as worthy of my hatred; I simply look upon them with contempt for their poorness of character » [6].

In questo passo, attraverso la narrazione retrospettiva delle vicende del personaggio, vengono enucleate le doti necessarie al raggiungimento del successo e del be-

[6] E. GASKELL, *op. cit.*, p. 79: « Sedici anni fa mio padre morì in condizioni misere. Fui ritirato dalla scuola e dovetti diventare un uomo (come meglio potevo) in pochi giorni. Avevo una madre come poche ce ne sono uguali; una donna di grande forza e di carattere deciso. Ci trasferimmo in una piccola città di campagna, dove era più economico vivere di quanto non fosse a Milton, e dove mi impiegai presso un negozio di tessuti (un luogo ideale, fra parentesi, per raggiungere una conoscenza delle merci). Settimana dopo settimana, il nostro reddito arrivò a 15 scellini, con cui dovevano vivere tre persone. Mia madre fece in modo che mettessi da parte tre scellini regolarmente. Questo segnò l'inizio: mi insegnò l'abnegazione. Ora che sono in grado di concedere a mia madre quei conforti che la sua età, piuttosto che i suoi desideri, richiedono, la ringrazio tacitamente ogni volta per quel primo insegnamento al sacrificio che ella mi ha dato. Ora, quando penso che nel mio caso non è stata la fortuna, né il merito né il talento, ma semplicemente il costume di vita, ad insegnami a disprezzare

nessere economico. John Thornton è un esempio del « self-made man » che riesce a farsi strada e a diventare un proprietario di industria non per la via tradizionale ma mediante l'esperienza diretta, il risparmio attuato con scrupolo e regolarità, lo spirito di sacrificio e di abnegazione.

Il benessere è alla portata di tutti dal momento che non è necessario il rango e il censo ma basta praticare l'onestà e l'autodisciplina. Al contrario, coloro che non esercitano queste virtù e sono volti a « dishonestly-enjoyed pleasures » recano impressi nel volto i segni della loro « poorness of character » che li rende spregevoli.

Il raggiungimento del benessere è dunque la giusta ricompensa per coloro che perseguono uno stile di vita improntato ai princìpi dell'autodisciplina e della laboriosità, così come l'indigenza è la giusta punizione per coloro che a questi princìpi non si sottomettono.

Ancora una volta il successo economico e la perfezione morale vengono a coincidere.

Verifica dei valori

I valori che sono stati enucleati da queste citazioni sono i valori più significativi del GM che denominiamo « la borghesia industriale ».

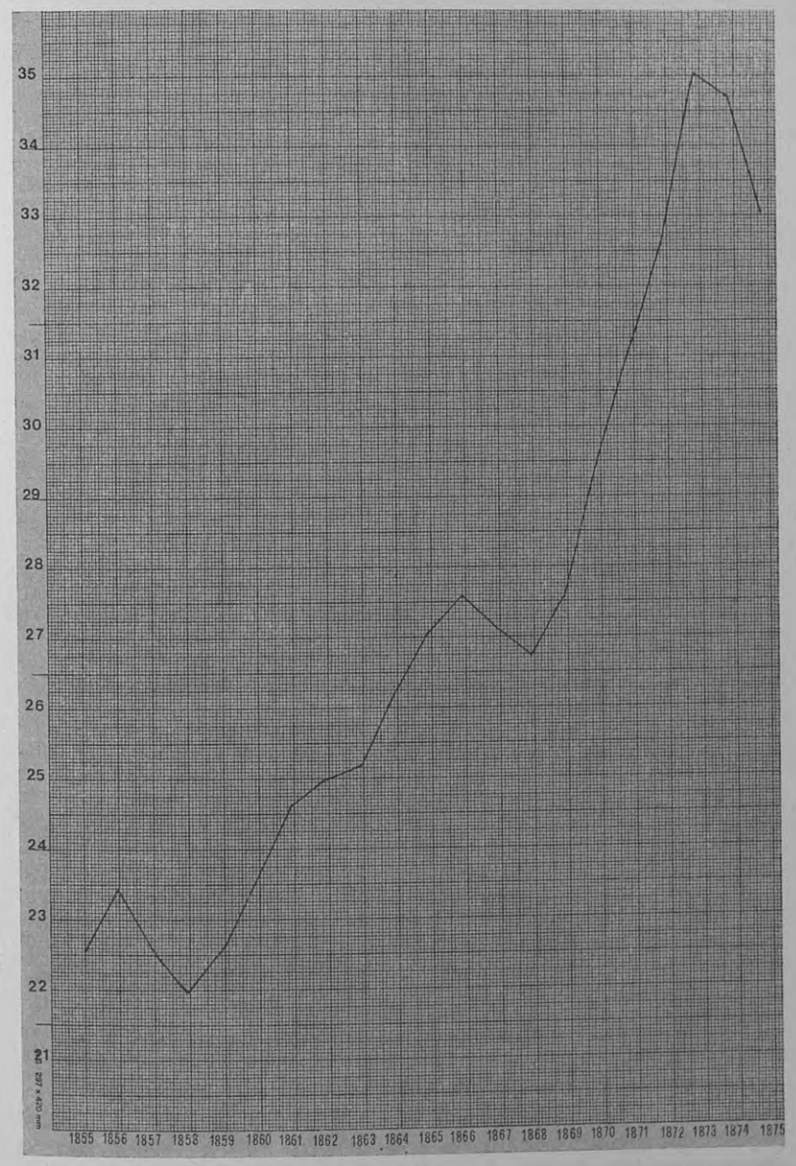
Cerchiamo ora una verifica di questi valori al di fuori dell'àmbito opinabile della comunicazione culturale, attraverso i dati obiettivi forniti dalla ricerca scientifica e dalla documentazione, cioè riferendoci a testimonianze e dati statistici che presentino i requisiti dell'attendibilità e dell'imparzialità.

---

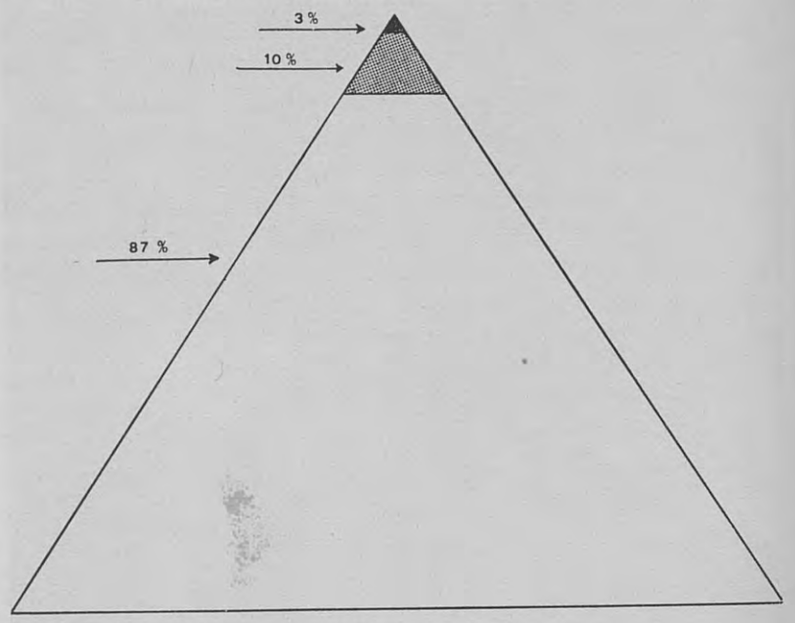
i piaceri non del tutto guadagnati, in verità, a non pensarci sopra due volte, io credo che questa sofferenza, che secondo Miss Hale è impressa sui volti della gente di Milton, non è altro che la naturale punizione del piacere goduto in modo disonesto in un qualche periodo precedente della loro vita. Io non considero degno del mio odio le persone sensuali e che si abbandonano ai piaceri; le considero solo con disprezzo per la debolezza del loro carattere ».

UTILITÀ.

Reddito medio per persona (1855-1875) (da P. Deane & W. A. Cole, *British Economic Growth 1688-1959*, Cambridge, U. P., 1967, p. 329)



Distribuzione della popolazione per reddito (ca. 1865) (da E. J. HOBSBAWM, *Industry and Empire*, Harmondsworth, Penguin Books, 1968 e da J. F. C. HARRISON, *The Early Victorians 1832-51*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1971)



« Upper class » con reddito fino a List. 5.000

« Middle class » con reddito fino a List. 1.000

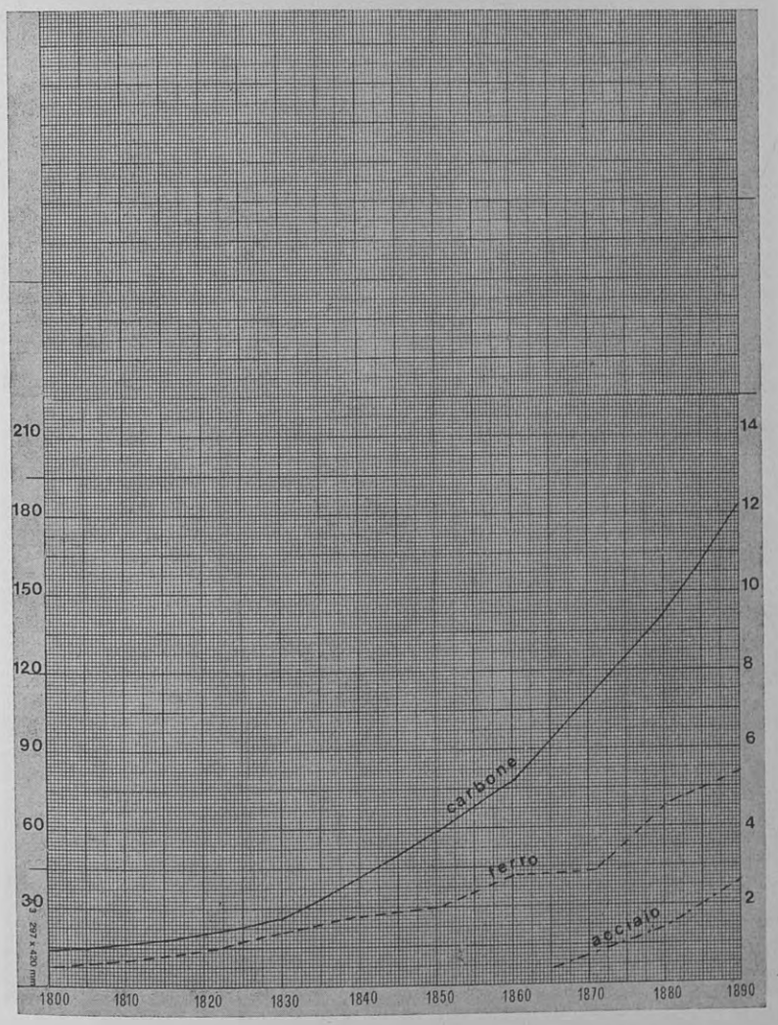
« Working class » con reddito fino a List. 87 e « The Poor »

Il primo grafico mostra chiaramente, attraverso la ripida curva ascendente del livello medio individuale dei redditi il quale in un ventennio aumenta di circa il 50%, che la crociata in favore dell'utilità non mancava di un concreto corrispettivo nei fatti. Ad uno sviluppo della produzione e dei traffici corrisponde infatti un rapido aumento del reddito nazionale che si rispecchia nei valori considerati nel grafico.

Il secondo grafico illustra la ripartizione di tali maggiori ricchezze del paese tra la popolazione. Mentre soltanto il 3% della popolazione gode di redditi che oscillano fra 5.000 e 1.000 sterline e un ulteriore 10% fruisce di redditi varianti fra 1.000 e 100, il resto della popolazione vive in situazione precaria o di indigenza.

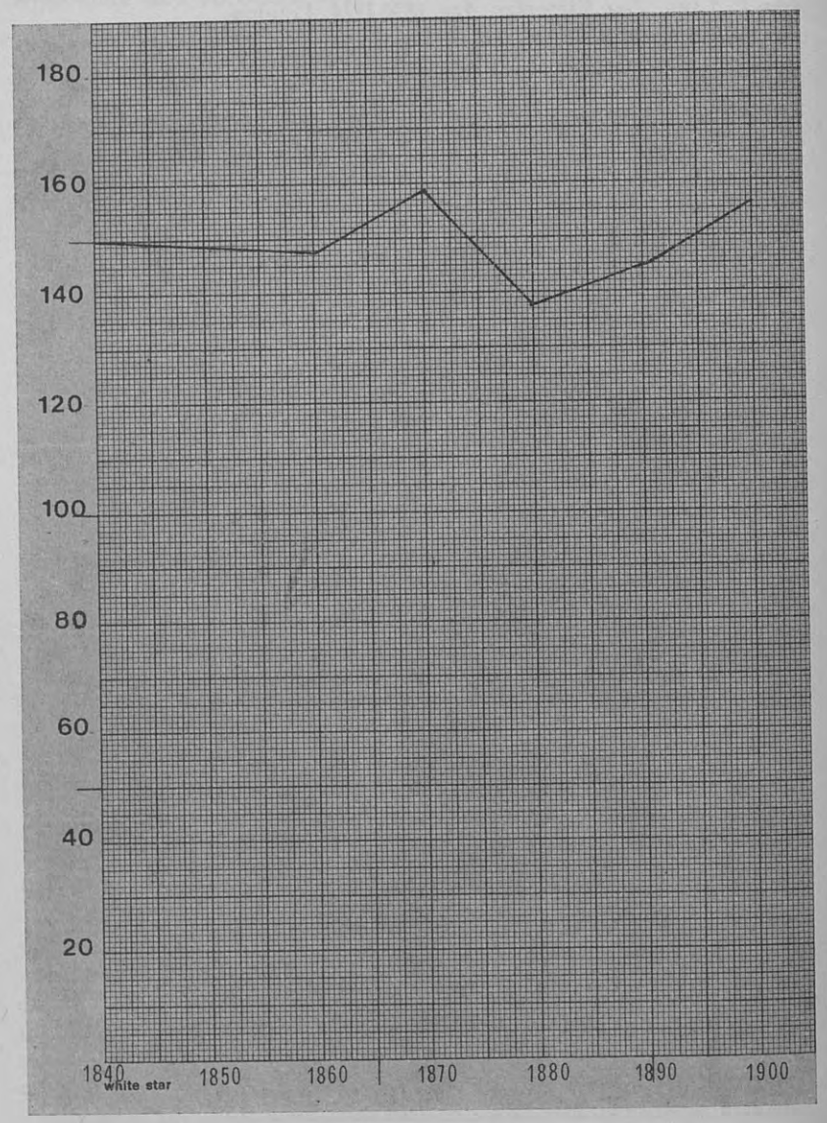
PROGRESSO.

Incremento della produzione
(da P. LANE, *The Victorian Age 1830-1914*, London, B. T. Batsford, 1972, p. 9)



Per la produzione del carbone vanno considerati i valori (in milioni di tonnellate all'anno) a sinistra, mentre per la produzione del ferro e dell'acciaio vanno presi in esame i valori a destra.

Mortalità infantile
(da E. J. HOBSBAWM, *Industry and Empire*,
Harmondsworth, Penguin Books, 1968)



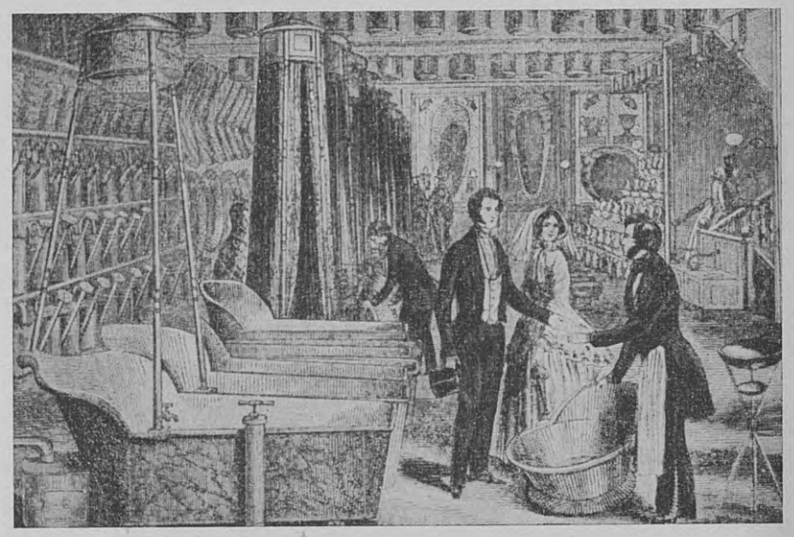
Mortalità infantile (da 1 a 5 anni) per 1000 nati vivi nell'Inghilterra della seconda metà dell'Ottocento.

Il primo grafico segue l'evoluzione dell'industria britannica (carbone, ferro e acciaio) tra il 1750 e il 1890. Se consideriamo l'indice di produzione del carbone, ad esempio, vediamo che esso rimane pressoché invariato fino al 1830 circa, mentre nel periodo compreso fra il 1830 e il 1890 il tasso di incremento aumenta di sei volte e mezzo. Il progresso economico della seconda metà dell'Ottocento era dunque un dato di fatto che coinvolgeva tutti i settori dell'attività industriale, dall'estrazione del ferro, alla lavorazione dell'acciaio, alla costruzione di ferrovie e alle esportazioni.

Il secondo grafico illustra una realtà diversa ma altrettanto indiscutibile: il progresso — uno dei miti tanto decantati nell'età presa in esame — non toccava alcuni aspetti del vivere sociale e gli alti tassi di mortalità si ponevano come smentita dei suoi benefici. Tra il 1840 e il 1860 la mortalità infantile, soprattutto, non era mai scesa in modo rilevante e tra il 1850 e il 1870, e poi di nuovo agli inizi del Novecento, essa non solo non decresce ma aumenta sensibilmente (per esempio, intorno al 1870 si registrano circa 160.000 casi di mortalità, cifra pari a quella raggiunta nell'anno 1830 e poi nel 1900).

BENESSERE.

I grandi magazzini (da J. MAINWARING & J. H. JACKSON, *British Social History*, London, Odham Press, 1963, p. 193)



The Bath Department

The Tea-Urn Department

Strumenti di tranquillo e ambìto benessere vengono esibiti nelle due illustrazioni dei grandi magazzini inglesi « Benefinx and Fox » degli anni settanta: da un lato si possono osservare le vasche da bagno, dimostrazione di migliorate condizioni di vita igieniche, dall'altro si possono vedere le raffinate porcellane, sintomo di un raggiunto grado di agiatezza. Igiene, comodità ed eleganza, dunque, che vengono smentite però dai documenti riportati sotto, i quali indicano come la realtà sociale dell'epoca non fosse costituita solo dai raffinati beni di consumo in vendita nei grandi magazzini per i privilegiati ma anche dai disagi quasi inumani che affliggevano gli strati inferiori della società.

Condizioni di vita negli slums

If there has been some attempt to throw doubt on overcrowding and the single-room system being the immediate cause of immorality, no one has ventured to express an opinion that they are not most destructive of bodily health.

It probably is not necessary to go into the question of the amount of air per head in sleeping rooms necessary for the maintenance of health; the amount which the vestries were said in evidence to recognize as sufficient, 300 feet for each adult, is not excessive, being one half of the minimum allowed in prisons and police barracks, and greatly less than the amount allowed in workhouses, but the amonut found in tenement houses often falls far short of that moderate allowance. Even if it did not fall short cubic space is not the only point to consider. There must be a relation between cubic space and conveniences for ventilation. What is needed is unused air (1884-85)[7].

---

[7] « Housing of the Working Classes, 1st Report », cit. in E. R. PIKE, *Human Documents of the Age of the Forsytes*, London, Allen & Unwin, 1969, pp. 179-180: « Se c'è stato qualche tentativo di mettere in dubbio che il sovraffollamento e il vivere in alloggi di una sola stanza sono la causa immediata dell'immoralità, nessuno si è spinto ad affermare che essi non sono nocivi al massimo per la salute fisica. Probabilmente non è necessario addentrarsi nella questione della quantità d'aria necessaria a testa, nelle camere in cui si dorme, per mantenere condizioni salubri; la quantità che i consigli annessi alle parrocchie erano stati chiamati in causa a ritenere sufficiente, 300 piedi per ciascun adulto, non è eccessiva, essendo la metà del minimo concesso nelle prigioni e nelle caserme di polizia, e di gran lunga inferiore alla quantità

Le due nazioni: i ricchi e i poveri agli occhi di un francese

Nous poussons plus loin, du côté du faubourg; là, dans un espace plus libre, des files de petites maisons économiques ont été bâties par entreprise. La rue noire est pavée de scories ferrugineuses; les toits bas allongent leurs files rouges sur le gris universel du ciel; mais chaque famille est chez elle, et le brouillard qu'elle respire n'est pas trop impur. Voilà les favorisés, les heureux. Et nous sommes en été, aux plus beaux jours de l'année! Là-dessus, on se demande quelle peut être leur vie en hiver, lorsque le brouillard noie, étouffe, engloutit toute la nature visible, et l'on sent de quel poids ce climat inhumain, ce régime industriel présent sur l'homme.

Courses et visites dans le quartier riche. Ici et à Liverpool, comme à Londres, le caractère anglais se marque dans les constructions. Le citadin fait tout ce qu'il peut pour cesser d'être citadin; il tâche d'avoir dans un coin de la ville son château et sa campagne; il a besoin d'être chez lui, de se sentir seul, roi de sa famille et de ses domestiques, d'avoir à lui et autour de lui un coin de parc ou de jardin qui le délasse de la vie artificielle et des affaires. De là d'immenses rues sans boutiques, silencieuses, où chaque maison, entourée d'un carré vert, est isolée et ne contient qu'une famille (1871)[8].

---

concessa nelle ' workhouses ', ma l'indice riscontrato nei casamenti spesso cade molto al di sotto di questo minimo consentito. Anche se ciò non dovesse verificarsi, la cubatura ridotta non è il solo punto da prendere in considerazione. Deve esserci rapporto tra cubatura e possibilità di aereazione. Ciò che è necessario è aria pulita ».

[8] H. TAINE, *Notes sur l'Angleterre*, Paris, Hachette, 1876, pp. 293-94: « Procediamo più oltre, verso la periferia; là, in uno spazio più libero, file di casette economiche sono state costruite in appalto. La strada nera è piena di scorie ferruginose; i tetti bassi allungano le loro file rosse sul grigio universale del cielo; ma ogni famiglia è a casa sua e la nebbia che essa respira non è troppo impura. Ecco i privilegiati, i felici. E ci troviamo in estate, nei giorni più belli dell'anno! A questo proposito, ci si chiede quale possa essere la loro vita d'inverno, quando la nebbia sommerge, soffoca, inghiotte tutta la natura visibile e si sente con quale peso codesto clima inumano ed un siffatto regime industriale gravino sull'uomo.
Percorsi e visite nel quartiere ricco. Qui e a Liverpool, come a Londra, il carattere inglese si rivela nelle costruzioni. Il cittadino fa tutto quello che può per cessare di essere cittadino; si sforza di possedere in un angolo della città il suo castello e la sua campagna; ha bisogno di essere a casa sua, di sentirsi solo, re della

Nelle due citazioni si affronta il problema delle abitazioni come sintomo della disuguaglianza nella distribuzione della ricchezza.

L'inchiesta parlamentare denuncia le gravi carenze degli ambienti malsani in cui sono costretti a vivere coloro che non fruiscono del benessere apportato dal progresso industriale; la sdegnata descrizione del francese H. Taine sottolinea le differenze fra i quartieri insalubri e deprimenti in cui sono situate le abitazioni del proletariato urbano, e le zone residenziali ove sorgono le confortevoli case della borghesia benestante.

DEMISTIFICAZIONE DEI VALORI

Dall'esame dei documenti e dei grafici emerge chiaramente come i tre valori fondamentali di « utilità », « progresso » e « benessere », trasmessi dalle opere di S. Smiles e di E. Gaskell, debbano essere interpretati. In quanto espressione della falsa coscienza che il GM aveva di sé, essi non possono essere accolti come verità oggettive ma vanno opportunamente esaminati.

a) « Utilità » è il primo di tali concetti e — come s'è visto — esso è il criterio fondamentale per la progettazione e per la realizzazione della civiltà dell'uomo e la misura autentica per l'apprezzamento etico dell'agire umano.

La civiltà dell'utile rifiuta o reputa accessorie quelle norme — come « il bello », « la natura », ecc. — che sono estranee a tale principio e asserisce nuove interpretazioni del vero, del bello, del giusto. « Utilità » è dunque un concetto mistificato validissimo, se preso in astratto, per costruire una teoria di tipo altruistico apparentemente impeccabile sul piano logico e in effetti molto valida

---

sua famiglia e dei suoi domestici, di avere per sé e attorno a sé un angolo di parco o di giardino che lo ristori dalla vita artificiale e dagli affari. Da ciò strade immense senza negozi, silenziose, in cui ogni casa, circondata da un quadrato verde, è isolata e non accoglie che una famiglia ».

come dottrina apologetica della classe privilegiata che — dietro lo slogan « l'utile e il benessere per il maggior numero di persone » — celava la volontà di conservare ed estendere il proprio privilegio e di continuare a perpetrare lo sfruttamento delle classi subalterne e la degradazione della natura. Se la dichiarazione di Smiles, « quello che alcuni sono, tutti — senza difficoltà — possono essere »[9] non fosse che una frase fatta, assolutamente gratuita, tale principio potrebbe ritenersi valido. Ma la realtà dell'Inghilterra vittoriana mostra per chi fosse riservata l'utilità in un sistema sociale fortemente stratificato e con grandi sperequazioni economiche non solo fra classe e classe ma anche all'interno di un medesimo strato sociale.

b) Un discorso analogo deve farsi anche per il valore di « progresso ». Certamente non si può negare che il progresso abbia costituito in questo periodo una realtà dello sviluppo economico della civiltà industriale britannica che ebbe modo — come s'è visto — di affermare la sua supremazia produttiva rispetto agli altri paesi del mondo. Ciò nonostante i benefici del « progresso » non sono estesi a tutta la popolazione ed infatti questo valore viene demistificato quando si consideri — ad esempio — l'alta percentuale di mortalità infantile, sintomo eloquente del generale stato di arretratezza degli strati meno abbienti che costituivano la maggioranza della popolazione.

Il concetto di « progresso » si costituì dunque in un vero e proprio mito nel secondo Ottocento, un mito che fu quasi universalmente accolto come promessa di beneficio per tutta la società, di elevazione non soltanto del tenore di vita materiale dell'intera popolazione ma anche del suo livello di vita morale. In effetti tale concetto servì ad autenticare e ad asserire l'imposizione di una dura disciplina di lavoro e di una ingiusta organizzazione dell'esistenza in cui i valori più alti dell'individuo e della collettività venivano ignorati e travolti per il conseguimento

[9] S. Smiles, *op. cit.*, p. 234.

di una civiltà tecnologica che, mentre si prometteva come soluzione definitiva di tutti i problemi dell'umanità, rappresentava la massima espansione dei fondamenti economici e dei princìpi di vita della classe imprenditoriale, della borghesia industriale.

c) Anche il valore di « benessere » deve essere visto in prospettiva, per poter esser valutato nella direzione opportuna: così, se è vero che le immagini dei grandi magazzini ostentavano lussuosi articoli, facendo pensare alle case confortevoli ed eleganti che avrebbero ospitato vasche da bagno (segno inequivocabile di migliorate condizioni igieniche) o salotti in cui si sarebbero trascorse ore di riposo sorseggiando té da eleganti tazze di porcellane, non si può ignorare che le condizioni di vita della maggior parte della popolazione erano ben lungi dall'essere improntate al benessere, limitato in pratica ad una minoranza privilegiata della società vittoriana. La conferma di ciò la troviamo nell'agghiacciante spettacolo di una stanza sovraffollata e maleodorante descritta nel rapporto-inchiesta parlamentare del 1884-85 e nella efficace contrapposizione del quartiere dei ricchi e del quartiere degli *slums* di Liverpool, proposta dal Taine nel 1871.

« Benessere » divenne un concetto fondamentale nel riorientare le aspirazioni e gli ideali di ciascun individuo, appartenente a qualsiasi strato sociale: i principi di giustizia, di verità, di bellezza vennero — come risultato di questa operazione — sostituiti dal desiderio e dalla ricerca delle manifestazioni concrete dell'agiatezza che l'industria oggettivava nei propri prodotti; la norma del « benessere » si tradusse dunque in una riduzione delle capacità di critica della popolazione al sistema instaurato e in un suo condizionamento favorevole all'espansione dei mercati interni della produzione industriale.

In ultima analisi i fruitori dei vantaggi connessi con i valori esaminati erano soltanto coloro che, possedendo il capitale e i mezzi di produzione, potevano trarre ogni beneficio dallo sviluppo tecnologico, dalla industrializzazione e così via. È ovvio quindi che costoro te-

nessero molto a diffondere una visione ottimistica della società di quell'epoca, sminuendo invece gli aspetti negativi con interventi filantropici o con proposte che avrebbero dovuto risolvere il divario esistente fra « the savers and the workers, the provident and the improvident, the thrifty and the thriftless, the Haves and the Have-nots »[10]: la « sympathy » fra datori di lavoro e lavoratori avrebbe dovuto risolvere il grave problema delle discriminazioni sociali esistenti.

L'intenzione chiara del GM è quella di guadagnarsi il consenso di un GD desideroso di consolidare la propria posizione sociale o di migliorarla (in tal senso il messaggio del GM si allarga fino a comprendere un destinatario che sia fatto di piccola borghesia e dell'aristocrazia operaia con aspirazioni piccolo-borghesi oltre che della sua costituente fondamentale, il ceto medio).

Individuazione e descrizione del GM

1. *Le componenti sociali*

Dai dati raccolti risulta evidente che l'OCC presa in considerazione è emessa da un gruppo sociale specifico ben individuato nell'àmbito della *middle-class* mediottocentesca. I valori dell'utilitarismo, del progresso e della felicità — reperiti attraverso i dati culturali elaborati da S. Smiles (codice dell'istruzione) e da E. Gaskell (codice della finzione) — sono anche i valori basilari su cui fonda la sua forza il ceto medio con tendenze progressiste non radicali.

Questo gruppo si presenta particolarmente composito ed eterogeneo nella sua strutturazione e infatti in esso è possibile individuare varie componenti sociali, le quali valutavano positivamente tutte le virtù descritte dalle parole didascaliche di *Self-Help* ed esaltate dai

[10] S. Smiles, *Thrift*, pp. 9-10, cit. in K. Fielden « Samuel Smiles and Self-Help », in *V. S.*, vol. XII (1968-69), pp. 160-161: « i ricchi e i salariati, i previdenti e gli imprevidenti, i parsimoniosi e i prodighi, gli abbienti e i non abbienti ».

discorsi di Thornton in *North and South*: « They conceived of self-dependence not only as a ladder to individual success but as the mainspring of social improvement. All men could profit from it »[11].

Per descrivere in modo completo ed esauriente tale gruppo non basta però denominarlo con il termine generico di « borghesia liberale », bensì è indispensabile vederne, all'interno, la composizione sociale e individuarne l'ideologia.

Dalle notizie relative agli elaboratori di *Self-Help* e di *North and South*[12] si può dedurre che questo gruppo comprendeva gli industriali, i commercianti, la piccola borghesia, la cosiddetta « small mercantile class » (che includeva anche gli *shopkeepers*) e vari strati della media borghesia colta (che accoglieva avvocati, ingegneri e uomini di pensiero e di scienza).

Tra tutti i diversi sottogruppi del GM merita particolare menzione per noi quello degli *shopkeepers* molto influenti soprattutto in alcuni distretti industriali del nord d'Inghilterra; a Manchester, ad esempio, questa « shopocracy » faceva sentire la sua voce nell'àmbito del governo locale anche a livello decisionale:

> Their role in local government was always considerable and often decisive, and they were able both to exert 'influence' and to benefit from it. Of the sixty-four members of Manchester's first town council, thirty-four were merchants and manufactures, and ten were shopkeepers[13].

[11] A. Briggs, *Victorian People*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 27: « Esse consideravano l'intraprendenza non soltanto come un mezzo per raggiungere il successo individuale, ma anche come il principale incentivo per il miglioramento della società. Tutti potevano trarne profitto ».

[12] Per notizie dettagliate sulla biografia degli elaboratori si rimanda ai seguenti volumi: per S. Smiles cfr. A. Briggs, *Victorian People*, cit.; e la « Afterword », cit., in S. Smiles, *Self-Help*, cit., pp. 261-274. Per E. Gaskell cfr. « Appendix » in E. Gaskell, *North and South*, cit., pp. 426-27. Cfr. anche « Notizie sugli elaboratori », pp. 289-302.

[13] A. Briggs, *Victorian Cities*, Harmondsworth, Penguin Books, 1968, p. 108: « Il loro ruolo nell'amministrazione locale era sempre

Non è inopportuno ricordare che i genitori di Smiles erano *shopkeepers* e che questi svolse la sua attività di medico nella città di Leeds, mentre Elizabeth Gaskell operò a Manchester ed era esponente del gruppo più influente di questa città.

2. *L'ideologia religiosa*

Dal punto di vista dell'ideologia religiosa, un primo orientamento quanto alle tendenze di questo gruppo possiamo rinvenirlo nell'adesione della Gaskell e dello Smiles a confessioni protestanti non-conformiste: la prima apparteneva infatti ad una setta che confluiva nella Chiesa Unitaria e il secondo era membro della setta cameroniana.

Come i due autori presi in considerazione, così anche la maggior parte dei sottogruppi individuati in precedenza in seno al GM condividevano il pensiero religioso delle sette protestanti non-conformiste, le quali trovavano consenso presso il Partito Liberale: in tal modo si perpetuava l'antica relazione fra gruppo whig e religione protestante non-conformista e si rafforzava la connessione fra tali ideologie religiose e gli atteggiamenti economici e politici della borghesia liberale ottocentesca.

È chiaro che la dirigenza del gruppo era nelle mani dei grandi imprenditori industriali i quali, attraverso la cooperazione di un « clero » di intellettuali appartenenti all'*élite* professionistica, avevano saputo imporre la propria ideologia all'intero gruppo ricevendo sostegno e suffragio dalle componenti di massa del gruppo stesso.

La formazione non-conformista era particolarmente rilevante in seno al ceto medio nelle varie città industriali del Nord ed appoggiava la politica liberale inglese. Ad esempio Abel Heywood (editore e libraio non-conformista

considerevole e spesso decisivo ed essi erano in grado di far sentire la propria influenza e di trarre vantaggio da ciò. Dei 64 membri del primo consiglio comunale di Manchester, 34 erano commercianti e piccoli industriali e dieci erano negozianti ».

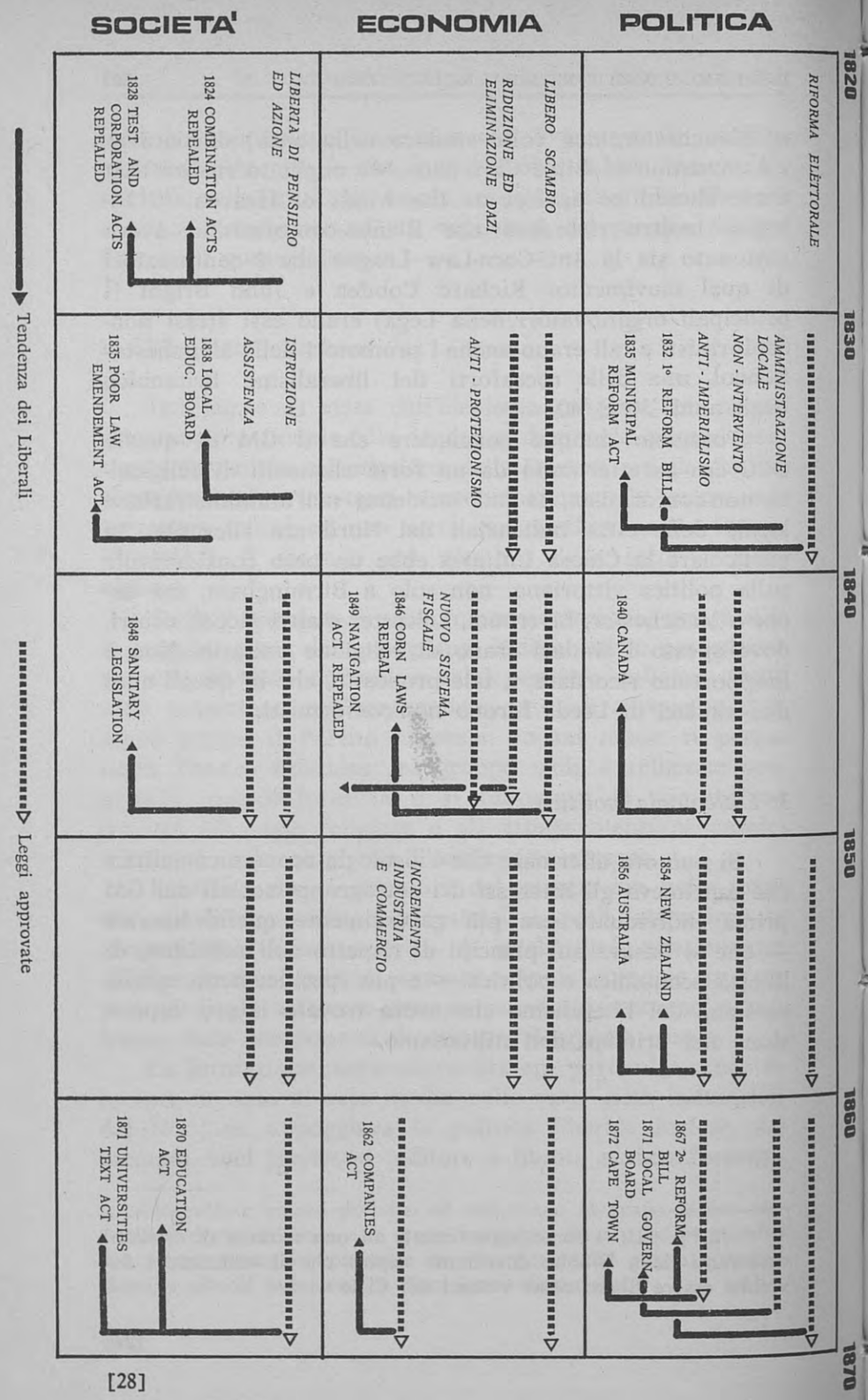
di Manchester, due volte sindaco della città) dichiarava: « As a nation of Bible Christians, we ought to realize that trade should be as free as the winds of Heaven »[14]. Bisogna inoltre ricordare che il non-conformismo aveva sostenuto sia la Anti-Corn-Law League che i continuatori di quel movimento: Richard Cobden e John Bright (i principali organizzatori della Lega) erano essi stessi non-conformisti e tali erano anche i promotori della Manchester School, una delle roccaforti del liberalismo britannico degli anni '30 e '40.

Possiamo dunque concludere che il GM di questa OCC era caratterizzato da un forte elemento di religiosità non-conformista, la cui incidenza nell'amministrazione locale delle città industriali del Nord era rilevante. In particolare la Chiesa Unitaria ebbe un peso considerevole sulla politica vittoriana, non solo a Birmingham, ma anche a Manchester, Liverpool, Leicester e altri piccoli centri, dove spesso i sindaci erano di religione unitaria. Non è inopportuno ricordare, a tale proposito, che in quegli anni due sindaci di Leeds furono non-conformisti.

3. *L'ideologia politica*

Si può ora affermare che l'ideologia economico-politica che esprimeva gli interessi dei sottogruppi sociali del GM prima individuato era più generalmente quella liberale — che si basava sui princìpi di rispetto dell'individuo, di libertà economica e politica — e più specificamente quella versione del liberalismo che aveva trovato la sua espressione nei princìpi dell'utilitarismo.

[14] *Id.*, p. 123: « Come appartenenti ad una nazione di cristiani osservanti della Bibbia, dovremmo capire che il commercio dovrebbe essere libero come i venti del Cielo ».



Il grafico presenta le azioni più significative del gruppo liberale fra il 1820 e il 1870 nei settori dell'economia e delle riforme politiche e sociali. In campo economico i liberali sostenevano il principio del libero scambio e l'iniziativa privata e quindi auspicavano l'abolizione di dazi ed altre misure protezionistiche che potessero costituire un intralcio allo sviluppo del commercio e dell'industria. All'interno, i liberali rafforzavano il loro potere politico al punto da affermare la propria egemonia negli organi di potere dello Stato attraverso riforme parlamentari e municipali. In politica estera, in stretta connessione con le dottrine del libero scambio, la linea liberale fu — almeno nel periodo preso in considerazione — di non-intervento nelle contese internazionali e contraria alla espansione imperialistica. Nel campo sociale, i liberali si preoccuparono principalmente di eliminare le discriminazioni determinate da pregiudizi razziali e religiosi e di estendere l'istruzione elementare a tutti i ceti, cercando di neutralizzare il più possibile il monopolio della chiesa anglicana nelle scuole di ogni ordine e grado ma soprattutto nelle università.

Conseguenze delle azioni suggerite da tali tendenze furono:

Campo economico: le lotte organizzate dai sostenitori del libero scambio portarono, all'inizio, a una diminuzione dei dazi e all'abrogazione di leggi protezionistiche (le *Corn Laws* nel 1846 e i *Navigation Acts* nel 1849). Con la riforma del sistema fiscale si cercò di incrementare l'industria e il commercio incoraggiando, dagli anni '50 in poi, la concentrazione del capitale per imprese di più ampio raggio come dimostra il *Companies Act* del 1862 che legalizzava la formazione di compagnie a responsabilità limitata.

Campo politico: la loro linea politica portò ai *Reform Bill* del 1832 e del 1867, nonché al *Municipal Reform Act* del 1835. Tali leggi permisero all'utilitarismo progressista della borghesia industriale di sostituirsi al conservatorismo dell'aristocrazia rurale sia in campo nazionale che locale. La politica di non-intervento permise all'Inghilterra

di acquistare una supremazia industriale fino agli anni '70. Insistendo poi nella linea anti-imperialista, giustificata in parte anche dal ricordo del disastro economico causato dalla Rivoluzione Americana del 1763, il governo inglese si convinse a concedere l'autogoverno alle colonie bianche del Canadà, della Nuova Zelanda, dell'Australia, alla colonia di Città del Capo, allo scopo di rinsaldare pacificamente il controllo economico di quei preziosi mercati.

Campo sociale: la campagna per l'eliminazione delle discriminazioni religiose e razziali portò all'abrogazione dei *Combination Acts* nel 1824 e dei *Test and Corporation Acts* nel 1828. Nel settore scolastico solo nel 1870 si giunse all'*Education Act* con cui si rendeva l'istruzione obbligatoria, ma non gratuita, fino ai 13 anni. Nel campo assistenziale, il *Poor Law Amendement Act* del 1835 era strutturato in modo tale da rendere subito evidente come la borghesia industriale fosse, nei riguardi dei non privilegiati, quasi altrettanto indifferente quanto lo erano stati i Tory [15].

Le riforme proposte ed attuate per l'intervento liberale, pur avendo l'apparenza di proposte progressiste, in effetti tendevano a procurare utilità, progresso e benessere solo ad una fascia privilegiata della società: la borghesia filantropica ed utilitarista, che basava la sua forza su « the stupenduous principle of cooperation » [16] fra il ceto medio e l'aristocrazia operaia, che altro non era se non l'interclassismo proposto dalla Gaskell in *North and South*.

---

[15] Cfr. A. BULLOCK & M. SHOCK, *The Liberal Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

[16] S. SMILES, « What is Doing for the People in Leeds? », art. del 1846 pubblicato sul *People's Journal* e cit. in K. FIELDEN, *op. cit.*, p. 169: « lo stupendo principio della cooperazione ».

INDIVIDUAZIONE E DESCRIZIONE DEL GD

1. *I modi della comunicazione in « Self-Help »*

Le citazioni tratte da *Self-Help* offrono un esempio di comunicazione con intenzioni prevalentemente didattiche. Il loro tono generale, il periodare accuratamente studiato in maniera da essere, contemporaneamente, un'applicazione di modi e tecniche espressive in genere (in cui la regola da osservare viene esemplificata da episodi ritenuti altamente istruttivi) e anche una rigida applicazione del ragionamento logico (l'enunciazione del tema è sempre seguita dalla dimostrazione pratica), l'uso di un l'inguaggio semplice e privo di ornamenti retorici complessi contribuiscono a farci individuare con maggiore esattezza il gruppo destinatario cui l'elaboratore del GM già descritto in precedenza intendeva rivolgere il messaggio di « utilità, progresso e benessere ».

« Heaven helps those who help themselves... », « National Progress is the sum of individual industry, energy, and uprightness... », « Comfort in wordly circumstances is a condition which every man is justified in striving to attain... »: sono alcune frasi del libro di Smiles, il quale adotta un metodo di comunicazione già ampiamente collaudato dalla letteratura « del successo » così in voga in quest'epoca; si parte da un aforisma, da un proverbio o da una frase ormai popolare per poi giungere a mostrare — tramite l'aneddoto o il racconto esemplare — i risultati positivi che si possono ottenere se si mette in pratica la regola di vita contenuta nell'enunciato. Tali frasi, insomma, avevano il compito di divulgare, sotto forma di saggezza proverbiale, il punto di vista *middle-class* sui problemi di allora.

2. *« Self-Help » e la mitizzazione del successo*

L'individuazione del GD, in cui *Self-Help* è rivolto, è facilitata anche da considerazioni esterne ai modi della comunicazione, ma ad essi strettamente collegate; infat-

ti questo scritto si inserisce in quel nutrito filone letterario ottocentesco da alcuni ritenuto espressione somma del « gospel of success »[17], che trovava voce in manuali destinati a chi volesse aver successo nella vita e, soprattutto, nelle pagine di periodici quali *The Family Economist, The Chambers' Edinburgh Journal* e così via. Che Smiles conoscesse tale letteratura è più che certo e sicuramente egli adottò le formule di opere come *The Pursuit of Knowledge under Difficulties* (1830) di G. Craik, come *Hints to Mechanics* (1839) di T. Claxton o come *Proverbial Philosophy* (1838) di M. Tupper; anzi, stando a quanto egli stesso scriveva nella sua *Autobiography* (1905), conosceva addirittura a memoria il primo dei libri ora menzionati e lo raccomandava senza riserve:

> [He thought that] a similar treatise, dealing not so much with literary achievements and the acquisition of knowledge, as with the ordinary business and pursuits of common life, illustrated by examples of conduct and character drawn from reading, observation, and experience, might be equally useful to the rising generation[18].

L'emulazione delle imprese di gente affermatasi con il sacrificio e l'intraprendenza personale costituisce sia il fulcro dell'opera di Smiles che di altri scritti a carattere manualistico, come *Success in Life, Small Beginnings or The Way to Get On, Men Who Have Risen* degli anni '50, i quali fornivano vari esempi di biografie corredate da commenti volti a orientare opportunamente i lettori.

Alla diffusione dei miti borghesi dell'utilitarismo, della santità del lavoro, dell'ascesa sociale, della felicità per tutti etc. contribuivano anche quei « family papers » come lo *Household Words* sulle cui pagine apparve, a pun-

[17] Cfr. J. F. C. Harrison, « The Victorian Gospel of Success », in *Victorian Studies*, vol. I, n. 2 (1957-58), *passim*.

[18] Cit. in *id.*, p. 156: « [Egli riteneva che] un simile trattatello, che si occupa non solo di successi letterari e della diffusione della conoscenza, quanto invece degli affari comuni e banali della vita quotidiana illustrata da esempi ricavati dalla lettura, dall'osservazione e dall'esperienza, potrebbe essere utile anche alla generazione attuale ».

tate, anche *North and South*. Ad esempio, il *Family Friend* degli anni '50 stimolava i suoi lettori nel modo seguente: « As an encouragement to begin to persevere, and to conquer, read the following list of self-made men »[19] e nella lista dei nomi esemplari c'era anche quello di W. Shakespeare, definito semplicemente come « son of a butcher ». Si può dunque dire che il GD individuato presenta delle notevoli analogie con i vari sottogruppi che formavano il GM; né mancano interessi o aspirazioni di tipo letterario che il GM cerca di suscitare in certi strati colti del GD e l'esempio di Shakespeare è di per sé significativo.

3. *Le componenti sociali del GD e i tramiti del messaggio di S. Smiles*

Ancora un altro fattore ci consente di qualificare ulteriormente il GD in questione: Smiles, l'elaboratore del GM ceto medio, usa il tramite del *libro-biografia esemplare* per parlare a un pubblico senza dubbio più ampio rispetto a quello che aveva ascoltato, negli anni '40, le sue conferenze su 'honest labour' e 'success'; in quegli anni, infatti, Smiles si rivolgeva ai membri della Mutual Improvement Society e del Mechanics' Institute di Leeds ed essi erano in gran parte « shopkeepers » (e cioè quella piccola borghesia di cui egli accettava idee ed atteggiamenti) e « young operatives » (che includevano i « machine-makers, silk-dressers, joiners, coach-makers, etc »). Più tardi, quando il GM di cui condivideva le idee decide di rivolgersi a un pubblico più congeniale, ma anche più vasto e costituito da elementi reperibili fra la media borghesia industriale e mercantile, Smiles sceglie anche un editore in grado di raggiungere tale pubblico: fu infatti John Murray che accolse l'idea di pubblicare *Self-Help*

[19] Cit. in *id.*, p. 158: « Come esortazione a cominciare il lavoro, a perseverare e a raggiungere il successo, leggete la seguente lista di uomini che si sono fatti da sé ».

e ciò è particolarmente significativo in quanto la politica editoriale di Murray era orientata soltanto verso la pubblicazione di quei testi che « would contain nothing offensive to morals or good taste, and would appeal ... to heads of families, clergymen, school-teachers, and employers of labour »[20], e ciò ci conferma nell'idea che il messaggio trasmesso dal GM borghesia industriale, era inteso per un GD che comprendeva certamente le componenti di massa (piccolo-borghesi) del GM stesso. Difatti l'operazione di cui *Self-Help* fa parte (il successo è testimoniato dalla cifra delle vendite: già nel primo anno, 1859, 20.000 copie) era evidentemente intesa sia a consolidare il consenso di tale gruppo all'ideologia della borghesia industriale, sia a estendere tale influenza su appartenenti agli stessi ceti non ancora consenzienti o su membri dei ceti finitimi, e ciò anche mediante l'adozione di un linguaggio reminiscente della letteratura o dell'oratoria religiosa e perciò particolarmente suggestivo.

4. *I modi della comunicazione in « North and South »*

La lettura delle citazioni da *North and South* su cui stiamo svolgendo la nostra analisi, comparativamente a *Self-Help*, ci può permettere — accanto ad altri elementi che prenderemo in considerazione — di definire in modo abbastanza preciso il GD di questa OCC.

La citazione 1 b contiene due riferimenti che possiamo definire colti (« We are a different race from the Greeks... » e « I belong to Teutonic blood... ») e che, nelle intenzioni della Gaskell, dovevano evidentemente suonare familiari ai lettori; nel complesso è caratterizzata da formule stereotipate della lingua colta[21], come « *mere*

[20] R. D. ALTICK, *The English Common Reader*, Chicago, U. P., 1963, p. 297: « ... non contenessero nulla di offensivo alla morale e al buon gusto e che avrebbero ottenuto il consenso degli insegnanti, del clero, dei datori di lavoro e dei capifamiglia ».

[21] Cfr. E. WRIGHT (*Mrs. Gaskell*, London, Oxford U.P., 1965, p. 254) che definisce tali espressioni « formali clichés of educated language ».

outward appearances » e « victorious over material resistance ». Questo linguaggio, oltre a conferire un tono alquanto formale al discorso del personaggio di Thornton, dà al lettore l'impressione di ascoltare un sermone o una conferenza sui benefici materiali e spirituali che derivano da una vita dedicata al duro lavoro e al sacrificio. Ciò è confermato dalla citazione 2 b, dove l'uso di « shall » nella frase « ...the war which compels, and shall compel, all material power to yield to science » conferisce un tono biblico alle parole di Thornton. Così, nella citazione 3 b, il lungo squarcio autobiografico suona più come una parabola che come comunicazione confidenziale del protagonista ad un altro personaggio, e ricorda lo stile che nel 1859 adotterà Smiles nel presentare le gesta dei suoi celebri modelli venuti su dal niente.

5. *I tramiti del messaggio di E. Gaskell*

Da queste osservazioni possiamo pensare al pubblico di *North and South* come ad un pubblico mediamente colto, un pubblico raggiungibile tramite un periodico come *Household Words* su cui il romanzo fu pubblicato a puntate fra il 1854 e il 1855; il fatto che la Gaskell abbia scelto di pubblicare la sua opera su un settimanale anziché in volume (come era avvenuto per *Mary Barton*) fa pensare che volesse raggiungere un pubblico più ampio e nello stesso tempo di un certo livello culturale. *Household Words* (1850-1859) fa parte infatti di quei « family papers » che ebbero ampia diffusione fra la piccola borghesia e gli strati popolari finitimi; però questo settimanale si differenzia da tali periodici, in quanto — sebbene il prezzo basso (appena 6 pence) lo faccia includere fra questi — la qualità dei contenuti fa sì che si rivolga ad un pubblico borghese con aspirazioni letterarie. La conferma di ciò è data dal fatto che da un numero iniziale di 100.000 copie vendute si scese ad una tiratura media di 40.000 copie quando molti lettori si rivolsero a ' family papers ' di tono più leggero (ad es. *Family Herald* pubblicato successiva-

mente raggiunse una tiratura di 300.000 copie, e *London Journal* di 450.000 copie). Il pubblico di *Household Words* così rimaneva un pubblico più esigente e quindi più selezionato. E ciò, nonostante che Dickens lo avesse descritto a Mrs. Gaskell come un « new cheap weekly journal of general literature ». Continua ancora Dickens:

> No writer's name will be used,... every paper will be published without any signature, and all will seem to express the general mind and purpose of the journal, which is the raising up of those that are down and the general improvement of our social condition »[22].

L'altro periodico su cui scrisse la Gaskell, *The Cornhill Magazine* (1860-1900), attuava la stessa politica editoriale, cioè intendeva raggiungere un vasto pubblico praticando dei prezzi accessibili. In effetti, nonostante queste premesse, la rivista veniva soprattutto incontro ai gusti e alle regole del decoro borghesi, sia per la natura dei romanzi pubblicati, che per l'esclusione di argomenti e problemi che potessero suscitare urti con questa classe. Il direttore del *Cornhill* scriveva:

> There are points on which agreement is impossible and on these we need not touch. At our social table, we shall suppose the ladies and children always present; we shall not set rival politicians by the ears; we shall listen to every guest who has an apt word to say; and, I hope, induce clergymen of various denominations to say grace in their turn[23].

[22] W. GRAHAM, *English Literary Periodicals*, New York, Octagon Books, 1966, p. 297: « un nuovo settimanale di varia letteratura e poco costoso... Non si useranno nomi di scrittori... ogni numero sarà pubblicato senza alcuna firma di rilievo e tutto avrà l'apparenza di esprimere le intenzioni generali e gli scopi del giornale, vale a dire il miglioramento morale e intellettuale dei meno abbienti e il miglioramento generale della nostra condizione sociale ».

[23] A. TROLLOPE, *An Autobiography*, London, Oxford U. P., 1950, p. 141: « Ci sono punti su cui è impossibile trovare accordo e di questo non ci occupiamo. Dobbiamo però supporre che al nostro tavolo siano sempre presenti donne e bambini; non semineremo discordia fra politici rivali; presteremo attenzione ad ogni ospite che ha una parola appropriata da dire; e, spero, spingeremo il clero di ogni tendenza religiosa a dire la sua a turno ».

Da questa citazione risulta che, malgrado il carattere liberaleggiante e apolitico della rivista e le sbandierate pretese di estrema democraticità, essa mirava alla conservazione delle istituzioni borghesi.

Da quanto si è detto finora il GD dell'OCC presa in considerazione appare altrettanto composito quanto quello del GM, non solo, ma anche la sua composizione sociale è analoga: i professionisti, i negozianti, la piccola borghesia e la parte superiore della classe lavoratrice e così via costituiscono il tipo di pubblico tenuto presente sia da Smiles che da Gaskell.

INTENZIONI DEL GM

Il mito della collaborazione fra le classi attraverso i valori di « utilità », « progresso » e « benessere »

Nel nostro caso il messaggio di cui Smiles e Gaskell sono gli elaboratori è quello di mostrare come « utilità », « progresso » e « benessere » siano fruibili da parte di tutti coloro che hanno la perseveranza di esercitare determinate virtù — quali la laboriosità, la perseveranza e l'autodisciplina — che sono funzionali ad una società basata sull'individualismo e sulla competizione. Samuel Smiles si propone di istruire i lettori attraverso esempi che mostrino come il successo sia alla portata di tutti e di incoraggiare in particolare i giovani all'ascesa sociale[24].

Per quanto riguarda Elizabeth Gaskell si può affermare che la sua intenzione in *North and South* è di proporre una riconciliazione fra gli imprenditori e gli operai, auspicando la collaborazione fra le due classi. Pur prendendo atto delle ineguaglianze sociali esistenti, intende suggerire la soluzione in una gestione paternalistica del lavoro in fabbrica da parte degli imprenditori: « The

[24] Cfr. la prefazione all'edizione di *Self-Help* del 1886.

masters ought not to oppress, but the workers should not strike »[25].

In ambedue i casi l'intenzione ultima è duplice: da una parte si mira a ottenere — con il miraggio del successo e del benessere conseguibile da chiunque — l'impegno totale nel lavoro e la funzionalizzazione dell'intera esistenza alle esigenze della produzione; d'altra parte si tende ad assoggettare completamente ogni individuo — con il vangelo dell'utile e del progresso — alle regole del sistema, ottenendone non solo la passiva rassegnazione ma la compiacente collaborazione.

Retroazione del GD

Incidenza del pubblico sulla elaborazione del messaggio in « Self-Help » e « North and South »

Nello scrivere *Self-Help* Smiles usò un tono ottimistico (determinato dalla materia trattata, cioè esempi di uomini di successo) che gli fu probabilmente suggerito dalla possibile risposta del pubblico a cui si rivolgeva; come egli scrive nella prefazione, i lettori avrebbero maggiormente gradito esempi di successo piuttosto che di fallimento: « A record of mere failure would probably be found excessively depressing as well as uninstructive reading »[26].

Elizabeth Gaskell nella stesura di *North and South* tenne certamente conto della reazione provocata da *Mary Barton*; il severo giudizio sugli industriali, espresso in tale romanzo, fu considerato, infatti, sia da questi che dalla critica in genere, parziale e ingiusto. Perciò la Gaskell mitigò il tono di *North and South* in cui tentò di dare

[25] A. Pollard, *Mrs. Gaskell Novelist and Biographer*, Manchester, U. P., 1965, p. 125: « I padroni non dovrebbero opprimere, ma gli operai non dovrebbero scioperare ».

[26] Cfr. prefazione a S. Smiles, *Self-Help*, cit.: « Un resoconto di soli fallimenti avrebbe avuto un effetto eccessivamente deprimente e sarebbe nel contempo una lettura poco istruttiva ».

una presentazione « imparziale » delle due classi. Una testimonianza di come ella tenne conto delle reazioni seguite alla pubblicazione di *Mary Barton* è offerta da una sua lettera del '48:

> I can only say I wanted to represent a subject in the light in which some of the workmen certainly consider to be *true*, not that I dare to say it is the abstract absolute truth... no one can feel more deeply than I how *wicked* it is to do anything to excite class against class; and the sin has been most unconscious if I have done so... I could only repeat that no praise would compensate me for the self-reproach I shall feel, if I have written unjustly[27].

[27] J. A. W. Chapple & A. Pollard (edd.), *The Letters of Mrs. Gaskell*, Manchester, U. P., 1966, p. 67: « voglio soltanto dire che la mia intenzione era di dare all'argomento trattato la dimensione che da alcuni lavoratori è ritenuta senz'altro quella *vera*, non che io osi sostenere che essa è la verità astratta in assoluto... nessuno più di me sente così profondamente quanto sia *peccaminoso* fare una qualunque cosa che possa istigare una classe contro l'altra; e se davvero ho commesso questo peccato, è stato assolutamente inconscio... Posso solo ripetere che nessuna lode varrà a compensare il senso di colpa che me ne deriverà, se ho scritto in maniera parziale ».

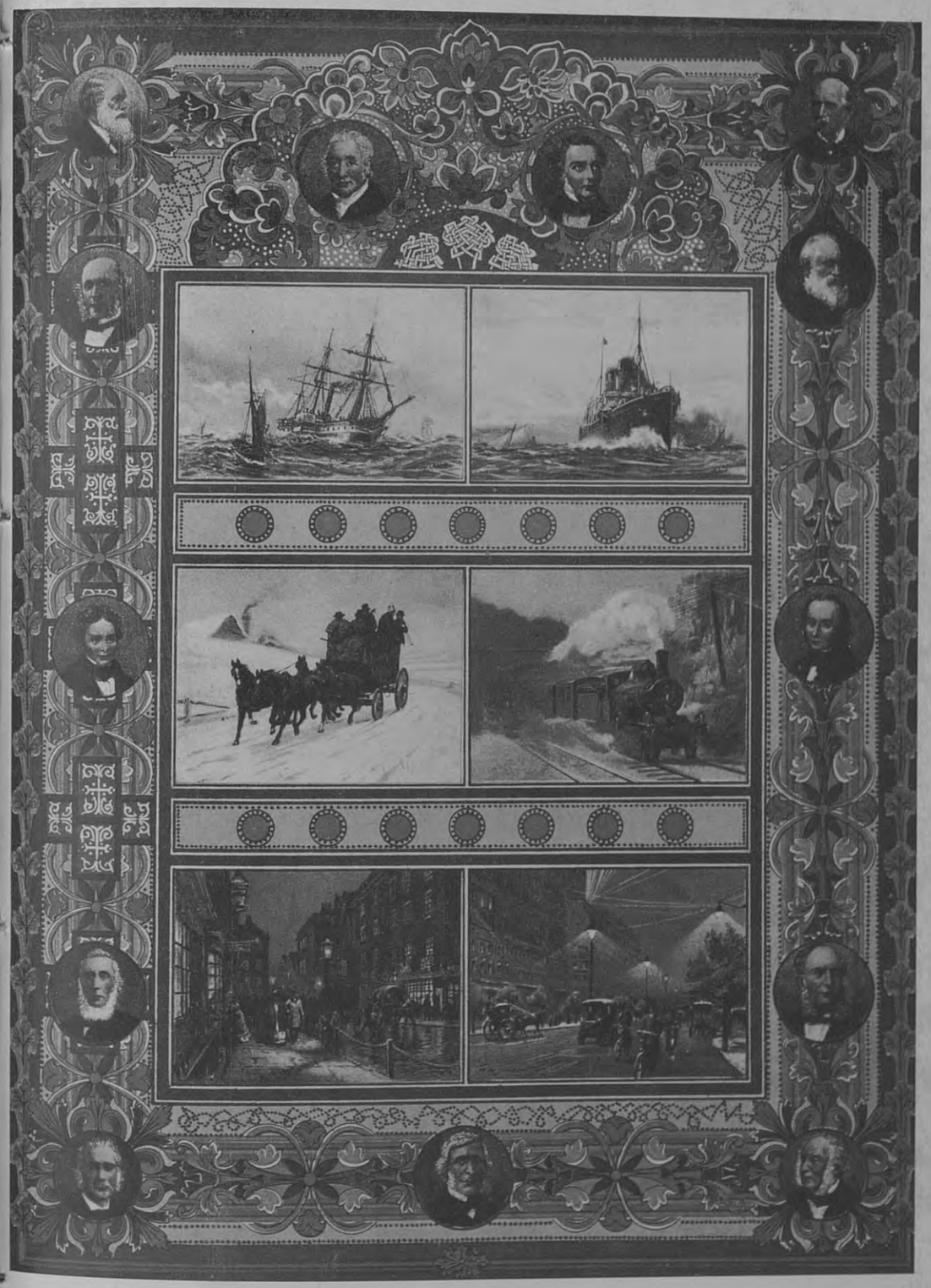
APPENDICE

Tav. I

LVESTRI

London,

secondo
a impo-
azionale
a rap-
di mas-
i tempo
cesso il
numero
one (da
prima
ad uno
Matthew
ue) che
al suo
prodotti
principio
ato.



TAV. II

PROGRESSO.
Navigazione, ferrovie, illuminazione
(da *The XIX Century. The Contradictions of Progress*, ed. by A. Briggs, London, Thames & Hudson, 1970, p. 12)

Il progresso della scienza e della tecnica viene qui illustrato per contrasti: gli antichi mezzi di trasporto (la nave di legno e la diligenza) sono oramai sostituiti dalla più efficiente nave di ferro e dal più rapido treno. Si accorciano le distanze e si approntano mezzi più utili per la diffusione del progresso britannico e della colonizzazione. Il paesaggio di una strada fiocamente illuminata da lampioni a gas è sostituito da uno inondato dalla luce elettrica. Fanno da cornice a questa illustrazione, inoltre, alcuni dei numi tutelari del progresso: in alto a sinistra, ad esempio, è riconoscibile il volto di Darwin; sotto di lui — sempre a sinistra — abbiamo Spencer e Faraday.

TAV. III

BENESSERE.
Operosità e ozio
(da J. F. C. HARRISON, *The Early Victorians 1832-51*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1971, tav. 22)

L'esempio da seguire è chiaro per chiunque aspiri all'armonia famigliare, alla prosperità economica e al benessere materiale e spirituale: l'operosità costante, il sacrificio e la solerzia dell'iniziativa privata conducono al raggiungimento di una condizione sociale tranquilla quale è quella presentata nella vignetta a sinistra; trascurare tali princìpi significa cadere nella condizione disperata illustrata nella vignetta di destra. Gli elementi simbolici — tipici del gusto deteriore dell'epoca — sono palesi: all'opulenza della vite e dell'arnia si contrappone la sterilità dei rovi invasi dalle ragnatele; come risultato l'« ordine naturale » è rispettato nel composto quadretto a sinistra e appare sovvertito nell'immagine opposta.

NOTIZIE SUGLI ELABORATORI DEL MESSAGGIO DI « UTILITÀ, PROGRESSO, BENESSERE »

Samuel Smiles e la precettistica del successo

S. Smiles (1812-1904) si dimostra valido divulgatore della nuova etica borghese vittoriana, imperniata sui valori di utilità, progresso e benessere a vari livelli che vanno dalla politica attiva alla produzione letteraria.

Dal 1838 al 1842 Smiles partecipò con impegno — in funzione di redattore — all'elaborazione dei numeri del *Leeds Times* [28], giornale radicale letto soprattutto dalle classi medie e il cui programma auspicava un'alleanza dei ceti medi della società con l'aristocrazia operaia come baluardo contro il cartismo; una riprova vistosa delle tendenze politiche del *Leeds Times* [29] è data dall'intensa campagna che il giornale condusse per l'abolizione delle « Corn Laws ». In questo contesto si inquadra l'amicizia personale di Smiles con Ebenezer Elliott [30], il poeta

---

[28] Cfr. S. Smiles, « Afterword » a *Self-Help*, cit., pp. 265-66.

[29] Il *Leeds Times* emerse come giornale radicale, diretto ai ceti medi, in occasione della competizione col giornale cartista *The Northern Star*. Cfr. inoltre D. Read, *Press and People*, London, E. Arnold, 1961.

[30] Ebenezer Elliott (1781-1849) è una delle figure più interessanti nell'àmbito della letteratura inglese degli anni '30; si interessò attivamente ai problemi della sua epoca partecipando in un primo tempo ai movimenti che sostenevano la riforma elettorale; deluso, entrò nel movimento cartista nel 1838 ma se ne allontanò quando O'Connor spinse i cartisti a non sostenere più la causa dell'abrogazione delle leggi sul grano. Questo suo impegno sociale e politico, la sua attività di industriale in Sheffield, la sua origine (suo padre era un acceso radicale e un convinto calvinista oltre che un capace uomo d'affari nella stessa attività che il figlio più tardi riprese: il commercio del ferro) furono alla base della sua produzione poetica. In questa linea si collocano *The Corn-Law Rhymes, The Ranter, The Village Patriarch, The Splendid Village*, tutte opere che descrivono in termini realistici la vita dei poveri in Inghilterra.

delle *Anti-Corn Law Rhymes* (1830), e con Richard Cobden il quale, oltre ad aver contribuito con John Bright [31] alla fondazione della « Anti-Corn Law League » (1838), fu in seguito ripetutamente deputato al Parlamento per il partito liberale (1841-47; 1847-57; 1859).

Samuel Smiles appoggiò la politica liberale per l'allargamento moderato dei diritti democratici nella sua carriera di « First Secretary » della « Leeds Household Suffrage Association » sostenitrice del programma che si concretizzò più tardi nella riforma elettorale del 1867.

A livello ideologico Smiles esprime i valori di cui s'è detto in una prospettiva individualistica e liberalistica e sprona all'operosità e all'intraprendenza personale, elementi essenziali anche della politica liberale. Tali concetti sono comunicati sotto forma di incitamenti sostenuti da esempi di personaggi noti, i quali si sono affermati facendo affidamento sulle proprie forze e mettendo a frutto le proprie capacità. Questa medesima operazione Smiles la conduce in tutte le sue opere, da *The Lives of the Engineers* (1861-62), a *Industrial Biography* (1836), a *Men of Invention and Industry* (1884), in cui propone all'attenzione dei suoi lettori — attraverso il codice dell'istruzione — biografie esemplari di inventori (Stephenson, Watt e altri) che da umili origini si sono elevati socialmente mettendo in pratica quei valori di utilità, progresso e benessere, capisaldi dell'ideologia liberale ottocentesca.

D'altra parte la sua stessa vita sembra un'efficace illustrazione di mobilità sociale ascendente conseguita con l'intraprendenza e la solerzia individuale: nato in un paese di provincia scozzese, di famiglia molto numerosa (dieci fratelli), figlio di un « paper-maker », Smiles raggiunse una posizione sociale superiore, prima laureandosi in medicina ad Edimburgo (1832) ed esercitando la professione a Leeds per un breve periodo, poi dedicandosi ad un'at-

[31] Cfr. A. L. MORTON, *A People's History of England*, London, Lawrence & Wishart, 1965, pp. 394-422 e soprattutto il paragrafo intitolato « The Corn Laws ». Si veda anche l'utile libro di A. BULLOCK, *op. cit.*, « Introduction », *passim*.

tività che gli permise di fare una brillante carriera nelle ferrovie: da « Assistant Secretary » della North Midland Railways (1845) divenne dirigente della South Eastern Railways di Londra (1854).

L'intento didattico espresso nelle opere era presente già nell'attività da lui esplicata negli anni '40, quando teneva delle conferenze per gruppi di operai appartenenti alla « Mutual Assistence Society » di Leeds; il testo di una di queste conferenze costituì il nucleo iniziale intorno al quale si sviluppò *Self-Help*. Questo impegno per l'allargamento dell'istruzione, fondato sull'iniziativa di gruppi volenterosi di operai e non su una globale riforma scolastica, rientrava anche nel programma dei Liberali, così come la formazione di biblioteche pubbliche, sanzionata con il Permissive Library and Museum Act del 1850, in favore del quale lo stesso Smiles aveva parlato nel 1849 davanti ad una commissione espressamente costituita dalla House of Commons [32].

Da quanto si è visto finora si può pensare che Samuel Smiles — per la sua adesione al pensiero e alla prassi dei liberali, per la sua formazione culturale e per la sua posizione di « self-made man » — rappresenti la tipica figura dell'intellettuale organico al suo gruppo di appartenenza. Tale gruppo — come già s'è detto altrove [33] — era costituito essenzialmente da esponenti della piccola e media borghesia industriale e commerciale con tendenze nonconformistiche. Smiles, proprio per soddisfare nella maniera più adeguata le esigenze di impartizione e di diffusione dei principi di questo gruppo, fece ricorso ad un tipo di comunicazione didascalica ampiamente affermata all'epoca. Uno dei modi più sicuri per portare a compimento tale operazione sembrava essere quello costituito da un insieme composito (nella forma ma non nelle in-

[32] Cfr. S. SMILES, « Afterword » in *Self-Help*, cit.

[33] Si veda il paragrafo dedicato all'individuazione del pubblico ideale di S. Smiles, in cui si discute della qualità e del tono della letteratura precettistica dell'epoca contemporanea di questo importante portavoce dell'ideologia del ceto medio vittoriano.

tenzioni finali) di letteratura moraleggiante, la quale si esprimeva nel saggio, nel periodico, nel manuale di comportamento, nella biografia esemplare.

Infatti questo medesimo impegno di natura didascalica collega il messaggio di Smiles ad una vasta serie di scritti precettivi, che avevano l'intento dichiarato di far conoscere i metodi e gli strumenti necessari al conseguimento del sicuro successo [34]. Numerosi sono gli scritti che — come quelli di Smiles — si propongono di mostrare esempi di « self-made men » di ogni epoca e nazionalità. I ritratti di tali uomini forniscono uno stimolo alla emulazione da parte di ogni individuo che voglia affermare la sua personalità nella nuova società industriale. Ad esempio E. Paxton Hood [35] (1820-85) è uno di coloro che diffusero i valori considerati in opere encomiastiche come *The Age and Its Architects* (1850) o attraverso le pagine del giornale *Ecletic and Congregational Review* di cui fu redattore negli anni sessanta.

Accanto a lui si possono menzionare numerose altre manifestazioni di questo tipo di letteratura « del successo »

[34] Le opere di Smiles giustamente trovano una collocazione adeguata in quel filone letterario che si ispirava al « gospel of success »; e *The Social Gospel* era non a caso il titolo significativo sotto cui vennero pubblicate le quattro opere principali di Smiles — *Self-Help, Duty, Thrift, Character* — nella loro edizione argentina (cfr. J. F. C. HARRISON, « The Victorian Gospel of Success », *cit.*, p. 155).

[35] Era un nonconformista, figlio di un marinaio (che fu al servizio dell'ammiraglio Nelson) e di una domestica. Perse i genitori a soli 7 anni e fu allevato dal pittore Simpson. E. Paxton Hood cominciò la sua carriera di conferenziere attorno agli anni '40 e i suoi argomenti favoriti erano la pace e la temperanza. Dodici anni più tardi entrò a far parte della setta dei Congregazionalisti, da cui uscì nel 1880 per divergenze di ordine politico essendo egli un convinto liberale. A parte le opere già menzionate egli esplicò la sua attività di scrittore in un tipo di opere che, essendo imperniate sulla biografia di uomini divenuti illustri in seguito all'applicazione delle loro capacità personali, ricordano quelle di Smiles: *Swedenborg: a Biography and an Exposition* (1854), *Isaac Watts: His Life and Writings, His Home and Friends* (1875). Queste opere, infine, trovano anche una teorizzazione nel libro che egli dette alle stampe nel 1852, dal titolo *The Uses of Biography*.

che dagli anni '30 in poi dette alle stampe esemplari « instructive and improving »: l'opera *Self-Education, or the Value of Mental Culture* (1845) di William Robinson, così come lo scritto di Thomas Dick dal titolo *Improvement of Society by the Diffusion of Knowledge* (1833) riflettono la tendenza didattica dell'epoca in generale e della letteratura manualistica in particolare.

L'operazione di diffusione di questi princìpi è portata avanti anche sulle pagine dei periodici in un modo che ricorda, ad esempio, l'approccio didascalico dei vari saggi della stampa periodica settecentesca. L'unica sostanziale e significativa differenza fra i due tipi di periodici consiste nella specializzazione massima della stampa ottocentesca: infatti mentre giornali come *The Tatler, The Spectator, The Mirror* ed altri ancora riservavano sezioni apposite alla presentazione — sotto forma di raccontini esemplari o saggi moraleggianti — dei valori dell'epoca, i periodici ottocenteschi, come ad esempio *The Family Economist* e *The Family Friend*, si dedicano totalmente alla discussione e alla esemplificazione delle regole del vivere sociale.

Queste due riviste — che sono due dei più interessanti campioni della stampa precettistica — adottano spesso modi espressivi che ci riportano per analogia a quelli adottati da Samuel Smiles; *The Family Friend* ad esempio così scrive in uno dei suoi numeri:

> In how small a compass lie all the elements of men's truest happiness... a marriage contracted with thoughtfulness and cemented by a pure and faithful love, when a fixed position is gained in the world, and a small fund has been accumulated — hard work and frugal habits at the commencement of domestic life, to meet in time the possible demands of a future family, a dwelling comfortably furnished, clean, bright, salubrious and sweet — children well trained, and early sent to school, a small collection of good books on the shelves — a few blossoming plants in the window... These are conditions of existence within the reach of every one who will seek them — resources of the purest happiness [36].

[36] Cit. in J. F. C. HARRISON, *op. cit.*, pp. 159-60: « In che àmbito ristretto sono riposti i fondamenti della più schietta felicità uma-

Le frasi brevi e concise come proverbi, il ricorso ad immagini visive che evocano la prosperità e felicità domestiche, sono elementi formali e contenutistici tipici di questo passo e di gran parte dell'opera di Smiles. L'intenzione di questo articolo, di nuovo analoga a quella degli scritti di Smiles, è non solo quella di proporre modi specifici di comportamento (frugalità, applicazione incessante, perseveranza, ecc.), ma di creare anche l'illusione che l'armonia e il benessere, ampiamente descritti, siano « within the reach of everyone ».

Questo tipo di comunicazione è rivolto ad entrambi i sessi; da una parte si individua il ruolo della donna come « angelo del focolare domestico » e dall'altra si enuclea la funzione dell'uomo al quale è demandato il compito principale di « costruire » la felicità domestica: *Happy Homes and How to Make Them*, scritto intorno agli anni '60 da J. W. Kirton, mostrava proprio tale esigenza, così come *Home Truths for Home Peace* si interessava in modo particolare della politica minuta del risparmio domestico.

Nella sfera pubblica la maggior parte della letteratura precettistica era rivolta, ovviamente, all'uomo: *Small Beginnings, or the Way to Get on* e *Men Who Have Risen* spingono — tramite esempi e aneddoti di uomini famosi — a ricalcare con sicuro successo le orme di personaggi affermati.

È in tale tradizione culturale — la quale non esclude neanche i bambini (si pensi ad esempio all'opera *Morning Dew Drops*, data alle stampe da Clara Lucas Balfour nel

---

na... un matrimonio contratto con ponderatezza e cementato da un amore puro e sincero, dopo aver guadagnato nel mondo una posizione stabile, e dopo che è stato accumulato un piccolo capitale — duro lavoro e abitudini frugali all'inizio della vita domestica, per fronteggiare al momento opportuno le eventuali esigenze di una futura famiglia — una dimora confortevolmente arredata, ordinata, luminosa, salubre e dolce — bambini ben educati e mandati a scuola in tempo, una piccola collezione di buoni libri sugli scaffali — piante in fiore alle finestre... Queste sono condizioni di vita raggiungibili da chiunque lo voglia, fonti della felicità più pura ».

1853) — che si colloca l'opera di Samuel Smiles per l'identità dei valori trasmessi, dei modi espressivi adottati, dei modelli di comportamento proposti come esemplari attraverso il codice dell'istruzione e delle intenzioni della OCC.

Tutti questi elementi mettono in luce il carattere di chiarezza e di estrema consapevolezza con cui il GM (borghesia industriale liberal-progressista) comunicava il suo messaggio di liberalismo in politica, di non-conformismo in religione, di istruzione allargata, di successo per « tutti » nella sfera economica e sociale ad un GD sostanzialmente costituito dalle medesime componenti sociali, dagli *shopkeepers* ai professionisti e agli strati superiori della classe operaia.

Elizabeth Gaskell e il romanzo industriale

Elizabeth Gaskell (1810-1865) discendeva da parte materna da un'antica famiglia di proprietari terrieri del Lancashire. Il padre, William Stevenson, dapprima ministro della Chiesa Unitaria (come il padre di Margaret Hale in *North and South*) si era poi dedicato all'agricoltura, aveva scritto saggi sul commercio ed era infine stato nominato sovraintendente all'archivio del Ministero del Tesoro a Londra.

Rimasta orfana di madre nella prima infanzia, fu mandata a Knutsford nel Cheshire, una piccola città di campagna a poche miglia da Manchester, a cui si ispirò per la descrizione di scene di vita provinciale del romanzo *Cranford*.

Fra i 15 e i 17 anni studiò a Stratford-on-Avon, dove imparò il latino, l'italiano e il francese; da adulta lesse Adam Smith.

E. Gaskell crebbe in un ambiente di fede Unitaria; non solo il padre, ma anche altri parenti, amici, nonché il marito William Gaskell, militavano in questa setta religiosa legata alla tradizione non-conformista. I principali presupposti teologici di questa setta erano la negazione della divinità di Cristo, e della Trinità, e la libera inter-

pretazione della Bibbia che veniva presa come codice di etica e di comportamento. La Chiesa Unitaria predicava tolleranza religiosa, fratellanza umana, un interesse per i problemi sociali visti nell'ottica religiosa, e l'importanza della coscienza individuale in materia di fede. Questi princìpi religiosi a cui fu informata l'educazione e la formazione culturale di E. Gaskell furono rafforzati dal contatto con filantropi come Thomas Wright e dalla pratica filantropica che andava svolgendo il marito a Manchester. Con questo stesso spirito cristiano umanitario si avvicinò agli operai di Manchester, specialmente durante la carestia del cotone degli anni 1862-63, in occasione della quale prestò attiva assistenza ai più bisognosi.

La chiesa unitaria aveva molti adepti nell'alta borghesia e nella media borghesia agiata, in particolare fra gli industriali e i professionisti con ambizioni culturali. A Manchester gli Unitari costituivano il gruppo dominante sia da un punto di vista sociale che culturale, e a questo gruppo la Gaskell apparteneva.

La sua vita a Manchester non rimase sempre circoscritta all'ambiente locale in quanto, dopo la pubblicazione del suo primo romanzo, la scrittrice entrò in contatto con il mondo letterario londinese stabilendo rapporti con Dickens — che le propose di collaborare alla rivista *Household Words* — e con altri editori quali Chapman & Hall prima e Smith in seguito.

Dopo la pubblicazione a puntate di *North and South* in *Household Words* dal Settembre 1854 al Gennaio 1855, continuò a pubblicare la maggior parte delle sue opere (romanzi e racconti) su questa rivista e su altre come *The Cornhill Magazine* e *Harper's Magazine*, tutte riviste mid-brow che avevano un'ampia circolazione tra i ceti medi. La pubblicazione a puntate dei suoi romanzi costringeva necessariamente la Gaskell a tener conto dei gusti e dei valori condivisi dal pubblico a cui si rivolgeva.

Le riviste e gli editori con i quali la Gaskell collaborava tendevano a fondere i valori tradizionali e conservatori con le istanze di progresso espresse dagli interessi dell'industria, e infatti i valori espressi da *North and South*

sono coerenti con la politica culturale attuata da questi tramiti.

La concezione dell'arte della Gaskell si ispirava al principio dell'osservazione diretta e dell'indagine sociale di tipo documentaristico che già all'inizio del diciannovesimo secolo aveva trovato espressione nei rapporti svolti dalle commissioni parlamentari sui problemi sociali più urgenti (es. Blue Books). Infatti, nei suoi romanzi, Elizabeth Gaskell mostra, se non una profonda conoscenza delle teorie che regolavano l'economia del paese, una certa consapevolezza di alcuni princìpi fondamentali come questa citazione da *North and South* testimonia: « ... wages find their own level, and... the most successful strike can only force them up for a moment, to sink in far greater proportion afterwards, in consequence of that very strike »[37].

La Gaskell attribuiva all'artista una funzione morale, come essa stessa dichiara: « ... Besides viewing the subject from a solely artistic point of view a good writer of fiction must have lived an active and sympathetic life if she wishes her books to have strength and vitality in them »[38].

Questa concezione ha un'implicazione morale e didascalica in quanto pone l'accento sull'impegno dell'artista nell'àmbito sociale, e sulla funzione dell'arte nella società.

Il filantropismo e l'umanitarismo di cui è permeata l'opera della Gaskell, riconducibili al tipo di formazione religiosa e culturale dell'autrice, costituiscono il nucleo centrale della sua visione del mondo, che è quella tipica di un gruppo della borghesia provinciale, il quale ha come

---

[37] E. GASKELL, *North and South*, cit., pp. 221-222: « ... i salari si stabilizzano su certi livelli e... anche lo sciopero più riuscito non può che farli salire temporaneamente, per poi abbassarli in misura proporzionalmente maggiore, proprio in conseguenza di quello sciopero ».

[38] A. POLLARD, *op. cit.*, p. 19: « Una buona scrittrice, oltre a considerare un argomento da un punto di vista esclusivamente artistico, deve aver vissuto in modo attivo ed emotivamente intenso se vuole che i suoi romanzi posseggano forza e vitalità ».

cardini fondamentali della propria sopravvivenza la tradizione e l'armonia nella società:

> ... I do think that we must all acknowledge that there are duties connected with the manufacturing system not fully understood as yet, and evils existing in relation to it which may be remedied in some degree... No one can feel more deeply than I how *wicked* it is to do anything to excite class against class... [39].

North and South rientra in un filone del romanzo ottocentesco che va sotto il nome di « industrial novel » ed include *Mary Barton* (1848) e *North and South* (1885) di Elizabeth Gaskell, *Sybil* (1845) di Disraeli, *Alton Locke* (1850) di Kingsley, *Hard Times* (1854) di Dickens, *Felix Holt* (1866) di George Eliot.

Gli elementi che caratterizzano il romanzo industriale riguardano: 1) i personaggi (appartengono a due classi sociali distinte, gli operai e i capitalisti industriali); 2) la storia (tratta dei rapporti fra queste due classi); 3) l'ambiente (la scena si svolge nei distretti industriali del centro-nord d'Inghilterra); 4) il messaggio (« deve prevalere la comprensione e lo spirito di fratellanza fra le due classi, per rendere più umano il lavoro e più unita la nazione »).

Altra caratteristica comune è il momento storico in cui si svolgono i romanzi; scritti tutti negli anni '40-'50 (solo *Felix Holt* è del decennio successivo), le « industrial novels » trattano delle condizioni di vita della classe operaia negli anni immediatamente precedenti e contemporanei a quelli della loro composizione, cioè gli anni del Cartismo, delle prime Trade Unions e delle lotte per il suffragio universale. Comuni a questi romanzi sono alcuni aspetti formali, quali la descrizione realistica degli am-

[39] J. A. W. CHAPPLE & A. POLLARD (edd.), *op. cit.*, p. 67: « Penso che si debba riconoscere che vi sono doveri connessi al sistema industriale non ancora completamente compresi, e che vi sono mali, ad esso consegnati, a cui è possibile trovare rimedio in una qualche misura... Nessuno più di me sente tanto profondamente quanto sia *peccaminoso* fare una qualunque cosa che possa istigare una classe contro l'altra ».

bienti (in particolare gli interni delle case degli operai), il metodo documentaristico nei precisi riferimenti a situazioni e avvenimenti reali (come, ad esempio, il Cartismo e il tradeunionismo), e l'uso dell'elemento sensazionalistico negli intrecci (vedi l'agnizione finale in *Sybil* e in *Felix Holt*).

Se si esaminano nel loro complesso i romanzi industriali, al di là delle differenti soluzioni proposte dai singoli elaboratori per risolvere la « condition-of-England question » (secondo l'espressione di Carlyle), emergono dei valori comuni a questa *operazione di comunicazione culturale*: a) lo spirito umanitario che deve improntare il comportamento dei padroni nei confronti della classe operaia; b) lo spirito di collaborazione come strumento di cui si serve la classe dominante per mantenere ordine e unità nel paese.

Per illustrare questi valori basta citare passi tratti da *Mary Barton* in cui è sintetizzato tutto il messaggio non solo di questo romanzo ma dell'intero gruppo che qui si esamina:

> ... the wish that lay nearest to his heart was... that a perfect understanding, and complete confidence and love, might exist between masters and men; that the truth might be recognised that the interests of one were the interests of all, and as such, required the consideration and deliberation of all; that hence it was most desiderable to have educated workers, capable of judging, not mere machines of ignorant men; and to have them bound to their employers by the ties of respect and affection, not by mere money bargains alone; in short, to acknowledge the Spirit of Christ as the regulating law between both parties [40].

[40] E. GASKELL, *Mary Barton*, London, Dent, 1961, pp. 366-67: « ... il desiderio che le stava più a cuore era... che una perfetta intesa, e fiducia e amore completi, potessero esistere tra padroni e lavoratori, che fosse riconosciuta la verità che gli interessi di uno costituivano gli interessi di tutti, e perciò, richiedeva che tutti la osservassero e agissero con ponderatezza; che perciò la cosa più auspicabile era avere lavoratori istruiti, capaci di giudicare, non uomini ignoranti simili a semplici macchine; e legati ai loro datori di lavoro da vincoli di rispetto e affetto, e non solo da sem-

La classe che poteva avere interesse ad elaborare un simile messaggio in quel periodo di irrequietezza sociale era la media borghesia progressista vittoriana, liberale in politica e non-conformista in religione, che auspicava un trattamento più umano dei lavoratori e una più efficiente organizzazione del lavoro in fabbrica.

Gli elaboratori di questa operazione culturale sono quegli intellettuali borghesi critici nei confronti di certi atteggiamenti della classe dominante (quali lo sfruttamento e l'oppressione del proletariato nelle sue forme più crudeli), e al tempo stesso organici alla loro classe di provenienza. Infatti, da una parte essi denunziano le condizioni di vita misere della classe operaia e le più vistose sperequazioni sociali [41]; dall'altra difendono gli interessi di quella parte della borghesia libero-scambista, favorevole a una serie di riforme razionalizzatrici del sistema (come il Reform Bill del '32, i Factory Acts del '34, l'abolizione delle Corn Laws del '46), che avrebbero portato beneficio alla produzione industriale e al tempo stesso elevato il sistema di un paese 'civile' e democratico quale l'Inghilterra della Great Exhibition del 1851 voleva apparire agli occhi del mondo intero.

Il pubblico dei lettori del romanzo industriale era molto eterogeneo nella sua composizione sociale (andava dall'alta borghesia fino agli strati alfabetizzati della classe operaia) ma sostanzialmente si identificava col GM, cioè con quei ceti della media e piccola borghesia che era necessario si ponessero in modo consapevole di fronte a una certa problematica sociale, senza peraltro appor-

plici rapporti di interesse; in breve, riconoscere nello Spirito di Cristo la legge che regola i rapporti tra le due parti ».

[41] Si pensi alla descrizione dei ghetti proletari di Londra e agli ambienti malsani, in cui erano costretti a vivere gli strati più poveri della popolazione, in *Alton Locke*, o all'episodio del «Tommy shop» in *Sybil* in cui i lavoratori di una miniera sono obbligati a rifornirsi allo spaccio del padrone a prezzi insostenibili rispetto al salario (il « Truck system » consisteva nel trattenere una somma dal salario stesso pagando in natura, cioè con la merce venduta presso questi spacci).

tare modifiche radicali che toccassero le cause reali dello sfruttamento. Era dunque un pubblico propenso ad accettare un messaggio umanitaristico e riformatore che mettesse a tacere i suoi conflitti morali.

Le intenzioni di questi scrittori erano quelle di raggiungere un compromesso, fra la nuova aristocrazia illuminata e il popolo nel caso di *Sybil*, fra gli imprenditori industriali e la classe operaia in tutti gli altri romanzi.

Tutti cominciano con i più aspri attacchi alla società capitalistica, ma alla fine ne accolgono le premesse in un quadro ottimistico e quietistico, come se volessero metterne a nudo e combatterne gli abusi soltanto per evitare profondi cambiamenti rivoluzionari [42].

Il compromesso è sintomatico del modo in cui i romanzi si concludono, con soluzioni, cioè, di tipo evasionistico: Mary Barton emigra in Canada e Alton Locke negli Stati Uniti, evitando così di affrontare i problemi che si pongono nel loro paese; il circo equestre in *Hard Times* rappresenta i valori positivi perché posto fuori della realtà industriale; *Sybil* si conclude con un matrimonio apparentemente simbolico dell'unione delle « due nazioni » — ricchi e poveri —, ma in realtà espressione dell'unione di due proprietari, l'uno terriero e l'altro industriale.

Se c'è critica dell'industrialismo in questi romanzi, c'è anche timore di portare la critica troppo avanti; è come se gli elaboratori, per tema di suscitare le reazioni da parte del GD toccato nei suoi interessi di classe dominante, avessero mitigato la denuncia limitandola agli aspetti più macroscopici delle ingiustizie sociali e trascurando di mettere in discussione scelte di fondo. Come scrive R. Williams: « Recognition of evil was balanced by fear of becoming involved. Sympathy was transformed, not into action, but into withdrawal » [43].

[42] A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1956, vol. II, p. 348.

[43] R. WILLIAMS, *Culture and Society*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966, p. 119: « L'individuazione del male era neutralizzata

Il romanzo industriale trova una sua continuazione nelle « slum novels » degli anni '90, ma con fondamentali differenze riguardanti l'ambientazione, l'estrazione sociale dei personaggi e il punto di vista dello scrittore. Infatti, mentre le « industrial novels » hanno come sfondo i distretti industriali, i romanzi successivi (quali *A Child of the Jago* di A. Morrison, pubblicato nel 1896) si svolgono nei quartieri poveri e malfamati di Londra.

Inoltre, mentre i personaggi del primo filone appartengono alla classe operaia, gli altri sono identificabili con gli strati più poveri del proletariato urbano, fino a comprendere fasce sottoproletarie, come in *The Nether World* (1889) di G. Gissing.

Infine, in alcuni campioni di « slum novels », i conflitti di classe vengono non soltanto superati, come avveniva già nei romanzi industriali precedenti, ma addirittura negati in nome di un indiscriminato e superficiale « gospel of content ». Questo è il caso di romanzi, come *All Sorts and Conditions of Men* (1882) di Walter Besant, che « by means of a strikingly simplified image of the East End, helped mould public opinion, encouraged philanthropic schemes and, ironically, exercised a considerable indirect influence on many later novelists » [44].

M. T. Chialant, M. Del Sapio,
L. Di Michele, L. Silvestri

---

dalla paura di essere coinvolti. L'adesione istintiva si risolveva non in azione ma in fuga ».

[44] P. J. Keating, *The Working Classes in Victorian Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1971, p. 103: « tramite immagini estremamente semplificate dell'East End, contribuirono ad orientare opportunamente l'opinione pubblica, stimolarono modi di comportamento filantropici e, ironicamente, esercitarono un'influenza indiretta notevole su molti romanzieri successivi ».

RECENSIONI

OTTO F. BEST, *Peter Weiss. Vom existentialistischen Drama zum marxistischen Welttheater. Eine kritische Bilanz.* Bern und München, Francke, 1971, p. 202.

Il lavoro di Otto F. Best abbraccia l'intera produzione di Weiss (solo lo *Hölderlin* rimane escluso, per ovvie ragioni cronologiche). Al di sotto dell'apparente discontinuità sia ideologica che drammaturgica di un'opera indubbiamente così varia, Best tenta di mettere in luce delle tematiche di fondo presenti in ogni fase della produzione weissiana. Particolare rilievo egli accorda all'ossessione della violenza e al motivo del dualismo. Quest'ultimo si rivela secondo il critico in una ritornante struttura antitetica, come contrapposizione di attivo e passivo, individualista e rivoluzionario, padre e figlio, oppressore e oppresso: tale struttura viene presentata come unitaria anche se nel primo Weiss, e ancora nel *Marat / Sade*, essa è un riflesso di una conflittualità, soggettiva, interna al protagonista, mentre nel successivo teatro politico si realizzerà in forma di dualismo fra sfruttati e sfruttatori, secondo un'ottica marxista.

Nell'analisi di tale tematica dualistica Best risale fino a *Der Turm*, a Pablo e al suo alter ego Carlo il quale cerca una via d'uscita, un rifugio nell'arte proprio perché non riesce a realizzarsi nell'azione. Altri testi analizzati in questo ambito problematico sono *Abschied von den Eltern*, con un confronto fra Peter Weiss e Jacques e ancora il *Mockinpott* in cui la figura di Wurst (l'alter ego di Mockinpott) mostra esemplarmente da solo che, chi ha la pelle dura riesce a sopravvivere in questo tipo di società.

Non meno presente, anzi vistosamente presente nel primo Weiss, è l'altra tematica, quella della violenza, della tortura, del sadismo, del masochismo, che raggiungerà poi il suo culmine nel *Marat / Sade*. Lo studioso ricostruisce con cura le correnti e gli autori che possono aver influenzato Weiss nella rappresentazione ossessiva di tali motivi e dedica ampio spazio al surrealismo, a Breton e ad Artaud, all'espressionismo, nonché ad autori come Kafka, Hesse e Henry Miller.

Se già a proposito delle prime opere di Weiss, Best raggiunge risultati apprezzabili non solo nell'analisi delle tematiche citate ma anche nello studio dei personaggi e nella rivalutazione di opere spesso sottovalutate come *Der Turm*, è evidente che il centro dell'interesse del critico è costituito dal *Marat / Sade*. Sade viene

presentato come l'individuo che ha compreso che l'idea di libertà è irrealizzabile: deluso dal carattere ineluttabile della realtà in cui si trova immerso, egli converte la crudeltà della natura, interiorizzandola, in piacere individuale ed egoistico, facendo di questo piacere il principio regolatore del mondo. Marat è invece l'idealista che crede nella rivoluzione: se l'attuale situazione umana è infelice, ciò sarà da attribuire non ad una natura supposta immutabile ma a ben determinate istituzioni sociali. Best ravvisa una contrapposizione dualistica fra l'istanza di tipo marxista espressa da Marat e la risposta di Sade, di ispirazione freudiana. L'uno e l'altro personaggio si fanno simbolo del perenne e insanabile conflitto fra le esigenze ideali dell'uomo, da una parte, e la sua costituzione biopsichica e i suoi istinti, dall'altra. Accanto a Marat e a Sade anche altri personaggi, come Coulmier e Roux, vengono sottoposti da Best ad analisi minuziose.

Anche all'altro aspetto del *Marat / Sade* che da sempre ha attirato l'attenzione dei critici, e cioè alla sua struttura drammatica, Best dedica uno studio approfondito nel quale viene messa in luce l'organica compattezza dell'opera, non compromessa, ma anzi potenziata e resa significativa proprio dalla complessità dei piani nella triplice varietà del tempo, del luogo, dell'azione, indagati nelle loro rispettive, ulteriori differenziazioni prospettiche.

Stupisce però, nell'analisi del *Marat / Sade,* che Best non prenda in considerazione le polemiche, così contraddittoriamente ispirate, che sono sorte fra i critici intorno all'interpretazione del dramma. Ancora più sorprendente è il disinteresse per le autointerpretazioni proposte dallo stesso Weiss, la cui rilevanza non è diminuita ma semmai accresciuta proprio per le brusche virate che il drammaturgo impone al proprio corso, a seconda delle diverse esecuzioni dell'opera e a seconda del taglio polemico che intende dare volta per volta al proprio discorso. Se Weiss insiste ora sulla polivalenza ideologica del dramma, ora sulla prevalenza della figura di Sade, ora infine sulla sostanziale superiorità di Marat, queste cosiddette oscillazioni sono in realtà non solo sintomatiche ai fini di una ricostruzione dell'evoluzione ideologica di Weiss, ma anche assai ricche di indicazioni sulla pluristratificata compagine dell'opera. A questo punto riesce difficile pensare che il silenzio di Best in proposito sia puramente casuale. E quanto ci accingiamo a dire sulla seconda parte del libro, dedicata al Weiss politico, chiarirà, crediamo, che questa omissione risponde in effetti a un preciso pre-giudizio ideologico.

All'inizio di questa seconda parte Best espone quella che a suo avviso dovrebbe essere una corretta concezione del teatro documentario. Esso dovrebbe proporre al pubblico un materiale autentico, un documento in sé neutro, tale da stimolarne un giudizio pienamente obbiettivo. Partendo da un tale presupposto

è più che comprensibile che il critico non riesca a perdonare all'autore quella sua palese mancanza di neutralità che del resto Weiss ha teorizzato nelle *Notizen zum dokumentarischen Theater* (1968), arrivando a sostenere esplicitamente il carattere « parteilich » dell'autentico teatro documentario. A questo punto, la contrapposizione fra le due definizioni di teatro documentario assume un carattere pregiudiziale, aprioristico, di tipo ideologico e lascia ben poco margine a una ricostruzione della logica interna che ha comunque guidato Weiss nelle sue costruzioni drammatiche.

Vorremmo precisare per altro che, se un tale apriorismo critico non può trovarci in nessun modo consenzienti, non mancano nel libro le singole constatazioni di fatto su cui sarebbe difficile non dirsi d'accordo. È innegabile, ad es., che specialmente nel *Gesang vom Lusitanischen Popanz* e nel *Vietnam Diskurs,* i fatti sono esposti in modo troppo elementare, che il discorso politico è spesso ridotto ad una semplicistica contrapposizione di bianco e di nero, che i problemi risultano in più punti solo enunciati e non veramente approfonditi. Né meno fondate appaiono le numerose obiezioni che Best fa valere dal punto di vista formale nei riguardi del teatro documentario di Weiss: e basterà pensare al linguaggio stereotipato e monotono che consegue, a livello puramente drammatico, dall'uso indiscriminato di un vocabolario volutamente (e provocatoriamente) propagandistico nel *Viet Nam Diskurs.*

In conclusione il libro di Best rappresenta, pur nei limiti di cui si è detto, un pregevole contributo per una migliore conoscenza dell'opera di Weiss, soprattutto per lo studio delle influenze e per l'analisi dei personaggi. Discutibile, anzi a volte inaccettabile si fa invece il discorso a proposito del Weiss autore di un teatro fortemente impegnato. Paradossalmente, come si è visto, proprio il critico che rimprovera a Weiss, anche se non sempre a torto, di sottomettere la logica drammatica di talune sue opere al peso di aprioristici pregiudizi ideologico-politici, cade nello stesso peccato che egli rimprovera al suo autore, sottraendosi, a una valutazione spregiudicata e priva di paraocchi di opere che in sostanza respinge a priori per un diverso pregiudizio politico-ideologico.

FLAVIA ARZENI

LUDWIG BÜTTNER, Von Benn zu Enzensberger. Eine Einführung in die zeitgenössische deutsche Lyrik 1945-1970, Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1972, 228 pp., 17.50 DM.

Se volessimo cominciare con una punta di malizia, diremmo che bene ha fatto l'autore a porre un ' Indice dei lirici ' (p. 7-8) in apertura di libro, anziché, come uso vorrebbe, in coda, in quanto

esso costituisce una parte essenzialissima del suo lavoro. E forse meglio ancora avrebbe fatto se, anziché soltanto l'indice, avesse ordinato alfabeticamente tutta l'opera, che è costituita, appunto, da una serie di medaglioni critici di poeti (86 di numero), la cui produzione cade del tutto o in parte negli anni dal 1945 al 1970: medaglioni raggruppati in capitoli talora non poco problematici ('Konservative und progressive Tradition'; 'Tradition und Moderne'; 'Artistische Lyrik'; 'Politische Lyrik'), secondo affinità tematiche, stilistiche, programmatiche, ideologiche ecc. Concludono il volume un capitolo sulla 'Lyrikdiskussion der Gegenwart', costruito nella consueta maniera d'una rassegna di opinioni critiche (e perché allora non anteporre anche un indice dei critici?) riguardanti la lirica del dopoguerra, e un *Rückblick* riassuntivo e sintetizzatore, che avrebbe potuto fungere da introduzione storica a un ordinamento alfabetico-lessicale della materia trattata.

Le obiezioni a una siffatta struttura sono per parte nostra numerose, pur se non mancheremo di rilevare anche i pregi dello studio di Büttner, il quale — sia detto subito — testimonia di una lunga frequentazione della poesia del periodo in esame e di ampie letture e di diligente lavoro di ordinamento e di schedatura. Ma, prima, alle obiezioni: che riguardano in primo luogo la natura frammentaria, atomistica, enciclopedica del lavoro, dal quale è possibile trarre una galleria di ritratti (talora senz'altro buoni, ma non una prospettiva, una sfilata di personalità di maggiore o minore rango ma non uno svolgimento storico, sì che il passaggio dall'uno all'altro capitolo sembra segnare non una risposta diversa ai problemi posti dall'età in cui i poeti vivono, ma quasi solo una variazione di tendenze e gusti individuali, di vezzi personali che portano l'uno a dare alla propria lirica una veste conservatrice (cristiana, umanistica o mitica) e l'altro invece 'artistica' (sperimentale, surreale, grottesco-parodistica ecc.).

Tale atomizzazione individualistica rende impossibile — in altre parole — percepire il senso d'uno sviluppo (che d'altro canto è invece visibilissimo per chi si soffermi un momento a una lettura diacronica della lirica tedesca dell'ultimo quarto di secolo), rilevare le linee di tendenza, insomma leggere la 'storia'. Dall'appiattimento conseguente all'impostazione atomistica del panorama tracciato da Büttner deriva anche l'importanza prospetticamente eccessiva che egli attribuisce a un filone storicamente minoritario (e non a caso rappresentato quasi solamente da poeti anagraficamente vecchi), qual è quello legato vuoi formalmente vuoi contenutisticamente e tematicamente alla tradizione. Questa che potrebbe parere solo una discutibile ma per altro legittima opinione critica, si rivela in realtà la rinuncia a cogliere il senso storico del panorama tracciato, a distillarne — con il termine proposto da Hermand — il succo 'epocale', il carattere di fondo rappresentativo, tipico, paradigmatico dell'età.

Ma accanto a tale rinuncia al vero lavoro di storico — a tutto favore di un'opera di cronista —, va sottolineata, come ulteriore motivazione di questa sopravvalutazione della tendenza tradizionalista, fornita di temi, rime e ritmi consacrati da precedenti illustri e canonici, la preferenza del critico per la lirica conservatrice, il sospetto con cui egli guarda alla sperimentazione più audace e l'aperto imbarazzo con cui fronteggia certe forme estreme di distruzione del linguaggio letterario o della lingua *tout court* quale strumento di comunicazione. E ben si capisce: giacché, in una visione parcellizzata com'è quella da lui proposta, di fronte a tali estremi vengono a cadere gli unici strumenti adeguati di lettura — quelli appunto storici, basati sulla comprensione di analogie, omologie, opposizioni, risposte, fughe ecc. del testo poetico rispetto al mondo in cui esso nasce — che permettono di rompere la *Ratlosigkeit* proveniente dal non-senso, dalla composizione gratuita tipografico-visuale, dal *collage* arbitrario ecc.

Dopo tante e tanto fondamentali obiezioni ci si potrà chiedere dove siano da trovarsi i pregi del libro di cui pur s'è fatto cenno all'inizio. E il suo lato positivo — ché di uno si tratta sostanzialmente — in effetti andrà cercato prendendo molto sul serio, in senso piuttosto restrittivo, il sottotitolo, che promette una Introduzione alla lirica tedesca contemporanea, e quindi andrà indicato nel suo carattere didascalico, nella chiarezza dell'esposizione, nello sforzo quanto mai apprezzabile di rendere accessibile una sfera d'espressione come quella della lirica più recente che accessibile sovente non è troppo. In questo àmbito il lavoro di Büttner ha una sua funzione, come primo avviamento alla lettura: e la lettura, si sa, non può procedere che testo per testo, autore per autore, come fa appunto il nostro critico. Deve però restare ben chiaro, poi, che dopo questo livello, comincia il lavoro vero di comprensione di fondo, di valutazione storica e quindi estetica sottratta ai giudizi meramente impressionistici, di gusto personale. A questo secondo livello di lettura, l'opera di Büttner non dà che un contributo marginale.

ALBERTO DESTRO

COUSTILLAS, P. and C. PARTRIDGE (edd.), *Gissing. The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1972, XVII + 564 pp.

L'anno scorso è apparsa in Inghilterra questa raccolta di materiale critico su George Gissing pubblicato durante la sua vita; esso consiste di articoli, prime recensioni e commenti di contemporanei sui suoi romanzi, racconti e scritti di vario genere.

Trovare un posto nella collana di *The Critical Heritage Series*, accanto a grossi nomi della letteratura inglese come John Milton,

G. G. Byron e James Joyce — tanto per citarne solo alcuni —, significa per uno scrittore come George Gissing avere ricevuto un riconoscimento, seppur tardo, da parte della critica ufficiale, che finora lo aveva incluso fra i 'minori'. Un riconoscimento, bisogna aggiungere, che ha cominciato a farsi strada dopo la pubblicazione di un'altra raccolta di saggi, scritti per la maggior parte negli anni '50-'60, anche essa curata da Pierre Coustillas (*Collected Articles on George Gissing*, London, Frank Cass, 1968).

Prima di presentare questo testo è più che mai necessario, infatti, inquadrarne la pubblicazione nella rivalutazione di questo autore che la critica va facendo da alcuni anni, specialmente ad opera di alcuni studiosi che fanno riferimento alla *Gissing Newsletter*. Questa rivista, sorta nel gennaio del 1965 « in the conviction that there is a small number of readers scattered about the world whose interest in George Gissing and his work trascends reasonable limits » (cfr. vol. I, n. 1, editoriale), originariamente trimestrale e oggi pubblicata con minore regolarità, riunisce, intorno ad alcuni professori di letteratura inglese di varie parti del mondo — Inghilterra, Stati Uniti, Francia e Giappone — e ad un libraio inglese specializzato in testi inediti di Gissing, studiosi o semplicemente estimatori di questo scrittore, i quali, con cura talvolta fin troppo minuziosa, collaborano a rintracciare menzioni, a volte assai trascurabili, di Gissing o su Gissing, riferimenti a luoghi e persone a lui collegati nella realtà o nella finzione narrativa, segnalazioni bibliografiche di vario genere.

Che la rivista sia nata e tuttora esista grazie all'entusiasmo personale dei suoi lettori è dimostrato dall'epigrafe che segue la testata: « More than most men am I dependent on sympathy to bring out the best that is in me » — George Gissing's *Commonplace Book*.

La rivista ha peraltro il merito di registrare qualunque pubblicazione concernente Gissing e costituisce, perciò, uno strumento necessario per chi voglia tenersi aggiornato sulla bibliografia critica e sulle edizioni ghissinghiane. La serietà della *Gissing Newsletter* è d'altronde garantita dalla composizione della sua redazione, di cui fanno parte due esperti del campo, Pierre Coustillas, il curatore della presente raccolta e di quella precedentemente citata, e Jacob Korg, autore del primo studio completo e significativo su Gissing (*George Gissing: a Critical Biography*, Seattle, University of Washington Press, 1963), di vari articoli e aggiornamenti bibliografici, fra cui il recentissimo « George Gissing: a Survey of Research and Criticism » apparso in *The British Studies Monitor* pochi mesi or sono.

Questa ricollocazione di Gissing nel quadro della cultura inglese, iniziata negli anni '60, ha stimolato il sorgere di una serie di studi da parte di critici più noti, che hanno portato avanti una rivalutazione di questo scrittore non più considerato isolatamente,

ma nell'ambito di operazioni di comunicazione culturale del tardo Ottocento, quali il romanzo socialmente impegnato [1].

La nuova attenzione della critica per Gissing non si giustifica tanto con la funzione 'pilota' che hanno avuto le iniziative editoriali di J. Korg e di P. Coustillas, quanto piuttosto si inserisce in una svolta che ha avuto in questi ultimi anni in Inghilterra la critica sociologica e culturale. Basti qui solo citare l'influsso esercitato da studi come *The Long Revolution* e *Culture and Society* di Raymond Williams, per comprendere meglio il risveglio di interesse intorno ad uno scrittore come Gissing che ben si presta ad un approccio critico di tipo appunto sociologico.

Per tornare al presente volume, bisogna subito osservare che l'interesse che esso offre al lettore moderno non sta tanto nello strumento che i giudizi dei contemporanei di Gissing offrono per una lettura più consapevole della sua opera, quanto nella presentazione di un quadro generale delle tendenze, gusti e idiosincrasie della critica britannica compresa fra il 1880 e il 1912. E poco importa se la maggior parte di questi 191 estratti da articoli e recensioni siano anonimi, dal momento che essi apparvero su quotidiani, riviste letterarie e periodici di vario genere che rappresentavano — in diversa misura — la voce ufficiale della critica vittoriana.

Né mancano nomi di scrittori e critici famosi — come Henry James, Virginia Woolf, H. G. Wells, Arnold Bennett, Walter Besant, William Archer, W. E. Henley, George Saintsbury — che seppero mostrare in certi casi più sensibilità critica dei loro meno noti contemporanei, ma non sempre riuscirono ad evitare i luoghi comuni della critica vittoriana che non risparmiò nemmeno Gissing.

Fra questi i più frequenti furono l'accusa di pessimismo e di eccessivo realismo dei suoi romanzi, nonché di badare più alla tesi da dimostrare che al modo in cui esprimerla. Questi punti possono sintetizzarsi tutti nella critica che la maggior parte dei contemporanei gli muovevano, di prediligere, cioè, certi argomenti che di per sé suonavano come una sfida alla società, responsabile delle ineguaglianze economiche, dello sfruttamento e dei pregiudizi di cui erano vittime le classi più umili.

Di qui i frequenti attributi di « gloomy », « sombre » e « depressing » riferiti alle opere di Gissing (n. 160-163-172-183-334), e la accusa di identificare meccanicamente i personaggi buoni con i

---

[1] Si pensi, ad esempio, agli studi di John Goode (« George Gissing's, *The Nether World* », in D. Howard, J. Lucas and John Goode [eds.], *Tradition and Tolerance in Nineteenth-Century Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966, pp. 207-241), di Raymond Williams (*The English Novel*, London, Chatto & Windus, 1970) e di P. J. Keating (*The Working Classes in Victorian Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1971).

poveri e quelli cattivi con i ricchi (n. 4), o di seguire troppo il naturalismo francese — il che significava per i critici vittoriani trattare argomenti sordidi e immorali, cioè argomenti che potessero turbare la falsa coscienza della classe dominante. Esemplare a questo proposito è quanto scriveva Andrew Lang su *Author*, nel luglio del 1891: « I would be understood to speak with all respect of Mr Gissing's *New Grub Street*; it is not his fault, but his misfortune, that he sees everything in black. This is the burden of what is queerly called 'Realism' » (n. 61, p. 183).

D'altra parte furono proprio i primi romanzi, quelli i cui personaggi appartengono alle classi più povere, a meritare a Gissing il titolo di « spokesman of despair » (n. 173) e un posto importante nella tradizione della « slum novel ». Significativi, in questo senso, sono gli articoli « The Slum Movement in Fiction » (n. 136) e « The Novel of Misery » (n. 149).

Per altri, invece, come Henry James, anticipando un giudizio che esprimerà più tardi George Orwell, Gissing è il cantore della piccola borghesia, colui che ha saputo meglio descriverne la meschinità e l'ipocrisia (n. 112).

Passando poi alle valutazioni sugli aspetti tecnici e formali dei romanzi, in ugual misura si alternano i giudizi positivi e quelli negativi; da alcuni critici sono considerati troppo lunghi e noiosi, da altri ben costruiti, ora sono giudicati sciatti nella scrittura, ora degni della penna di un vero classicista, come da più parti gli fu riconosciuto dopo la pubblicazione delle sue ultime opere, quali *By the Ionian Sea, The Private Papers of Henry Ryecroft, Charles Dickens: a Critical Study*, e *Veranilda*.

Questa panoramica della critica su Gissing permette di fare alcune considerazioni complessive sul tipo di accoglienza che ricevettero le sue opere da parte dei contemporanei.

Si registra durante la prima parte della sua carriera (cioè, fino alla pubblicazione di *New Grub Street* nel 1891) scarsa fiducia nelle sue capacità artistiche, tranne alcune eccezioni, come nel caso dell'intelligente articolo di Eduard Bertz, apparso sulla *Deutsche Presse* nel novembre del 1889, che spiega lo scarso favore incontrato dai romanzi di Gissing con la « puritan aesthetic which acts as a moral watchdog over the literary family » (n. 45, p. 149). Al contrario, una più positiva accoglienza viene riservata ai racconti e agli ultimi scritti (influenzando gran parte della critica del Novecento che ha preferito il Gissing di *By the Ionian Sea* a quello dei romanzi ideologicamente impegnati); fino a giungere al caso paradossale di scarso intuito critico che fece affermare a Frederic Harrison — in uno slancio elogiativo per un'opera apparsa postuma, il romanzo storico *Veranilda* —: « I judge it to be far the most important book which George Gissing ever produced: that one of his writings which will have the most continuing life » (n. 164, p. 436).

Prevale in queste recensioni ed articoli un atteggiamento difensivo nei confronti della ideologia dominante, palese, da una parte, nella condanna di un uso del metodo realistico applicato al romanzo che potesse urtare la suscettibilità della morale borghese, e dall'altra, in attacchi contro la partigianeria di Gissing verso le classi oppresse e contro il suo sentimento antimperialistico. Questi giudizi, ovviamente inficiarono anche la valutazione estetica, come è chiaro nel caso della recensione di *The Crown of Life*: « There is also a good deal of unpatriotic sentiment in the book, and much petulant protest against the expansion of England. *The Crown of Life* cannot be reckoned among Mr Gissing's successes. » (n. 133, p. 358).

Non mancano, peraltro, giudizi molto lusinghieri, come quello del giornalista e critico letterario L. F. Austin — che definisce Gissing « one of the few English novelists who take the trouble to have a view of life » (n. 84, p. 230) — e dei recensori americani, che fanno una accoglienza favorevole specialmente a quei romanzi in cui vengono affrontati problemi quali l'emancipazione femminile (n. 80), ma che non esitano ad esprimere sulle colonne del *Critic* di New York un severo giudizio sull'antidemocraticismo dei *Private Papers of Henry Ryecroft* (n. 161).

La reazione di Gissing alla critica dei contemporanei è accuratamente registrata sul suo album di ritagli di giornali ed è spesso accompagnata da commenti. Egli mostra irritazione sia verso quegli apprezzamenti indiscriminatamente positivi (« Meant as laudatory, but showing little understanding of my work », scriveva nel suo diario il 25 luglio 1895, a proposito di una recensione di *In the Year of Jubilee* scritta da James Payn), che verso quelli ingiustificatamente ostili (n. 88). Nelle lettere agli amici e ai familiari Gissing spesso si lagna di essere frainteso o di essere giudicato come scrittore di romanzi a tesi piuttosto che come artista. Una lettera molto interessante è quella a Morley Roberts, in cui, a un certo punto, dà una definizione di ciò che secondo lui costituiva il tema centrale dei suoi romanzi:

> My books deal with people of many social strata. There are the vile working class, the aspiring and capable working class, the vile lower-middle, the aspiring and capable lower-middle, and a few representatives of the upper-middle class... But what I desire to insist upon is this: that the most characteristic, the most important part of my work is that which deals with a class of young men distinctive of our time — well educated, fairly bred, but *without money*. (n. 89, p. 244).

I curatori del presente volume giustamente adottano, nella disposizione del materiale, il criterio cronologico, secondo l'ordine di pubblicazione degli scritti di Gissing, nonché delle recensioni e degli articoli che a questi seguivano. Ogni elemento è preceduto da

una breve scheda sul giornale in cui questo era apparso, sull'autore (nel caso di articoli o recensioni firmate), sulla reazione registrata da Gissing in lettere e diari.

Lo stesso criterio analitico è purtroppo seguito anche nell'introduzione, dove sarebbe stata invece più opportuna una presentazione per temi piuttosto che una esposizione, fatalmente riduttiva, del materiale ritenuto più interessante. Sono, però, affrontati con molta precisione i problemi concernenti i rapporti di Gissing con gli editori e con l'industria culturale e vengono proposte valutazioni complessive di questo materiale critico assai convincenti come nel caso che segue:

> The criteria by which Gissing's literary production was judged in the thirty-odd years in the present anthology and indeed up to the present day were many, chaotic and contradictory.... A personal impressionistic approach, with a personal explicit frame of reference, was the rule. Sympathy with, or antipathy against, the author's view of life dictated or at least coloured the reviewer's judgment. The degree of artistic consciousness on the part of the critic, his own opinion of the novel's respectability as a genre also affected his assessment. However, some salient features appear in novel-reviewing as practised in the late Victorian and Edwardion period. (pp. 7-8).

Più spazio avrebbe meritato il IV paragrafo dell'introduzione (« The Critical Tradition from 1912 to the Present Day »), come pure inspiegabilmente ridotta è la bibliografia della critica più recente. Ottimi, invece, gli ulteriori dati su recensioni e articoli di contemporanei di Gissing non pubblicati nella presente raccolta, e gli indici analitici.

A questo avvenimento editoriale va innanzitutto riconosciuto il merito di costituire il primo importante tentativo di condurre la critica su Gissing fuori dal ghetto delle pubblicazioni per una élite (si pensi, ad esempio, alla ristampa di opere inedite di Gissing a cura della Enitharmon Press, in numero limitatissimo di copie, che raggiungono perciò prezzi proibitivi; o alle edizioni rare di romanzi di Gissing con valore di antiquariato), e di portare questo scrittore alla conoscenza di un pubblico più vasto, anche se ancora molto limitato, ma almeno non più costituito da pochi specialisti. Si può sperare, dunque, che alla ristampa in 'paperback' di *New Grub Street* seguirà quella di altri romanzi altrettanto interessanti.

Insomma, non si può che accogliere favorevolmente questo testo che si dimostrerà utile strumento nel processo di una rilettura critica di Gissing, e nella comprensione di una serie di preconcetti su questo autore, che trovano la loro origine in buona parte della critica vittoriana e che permangono tuttora.

MARIA TERESA CHIALANT

MILTON MCC. GATCH, *Loyalties and Traditions. Man and His World in Old English Literature*, New York: Pegasus, 1971, 180 pp.

Una risposta diversa, ma a mio avviso decisamente più valida al problema affrontato da Göller all'inizio del suo lavoro ci viene offerta da un volume apparso nello stesso anno, *Loyalties and Traditions. Man and His World in Old English Literature.* Anche Milton McC. Gatch sente l'esigenza di dimostrare la validità, l'attualità dello studio dell'ags. Secondo l'A. il fatto che il periodo ags. rappresenti il primo strato della letteratura e della cultura inglese e che l'ags. sia alla base dell'inglese non costituiscono motivo sufficiente a giustificare uno studio dell'ags. I legami tra la letteratura ags. e quella inglese sono estremamente tenui ed è ingiustificato attribuire loro un peso eccessivo, inoltre essi sono tali da prestarsi ad altre interpretazioni: possono sembrare fortuiti (quelli stilistici), o dovuti alle costanti della natura umana (quelli tematici).

Lo studio dell'ags. deve necessariamente rinnovarsi alla luce dei contributi che ad esso possono fornire la storia, la teologia, e la critica letteraria. Vista in questa nuova prospettiva la letteratura ags. viene ad assumere un valore unico ed inestimabile. Essa infatti costituisce il più antico e il più vasto (e vario) *corpus* letterario europeo scritto in vernacolo. Solo per suo tramite siamo in grado di avvicinare e possiamo studiare a fondo tutti gli aspetti della particolare situazione culturale di un popolo barbarico stanziato ai confini dell'impero romano, convertito al cristianesimo che non vuole distruggere la civiltà classica ma piuttosto assorbirla. Si tratta dell'unica letteratura germanica che risale al primo Medio Evo e la sua fine non va tanto attribuita alla conquista dell'Inghilterra da parte dei Normanni, ma viene piuttosto a coincidere con la fine dell'alto Medio Evo, fa parte di un'importante rivoluzione culturale, della rinascita del secolo XI, che mutò profondamente il volto di tutta l'Europa occidentale.

Più discutibile l'altra considerazione addotta dall'A. in favore di uno studio dell'ags.. Tale periodo, secondo McC. Gatch, riveste particolare importanza perché, in quanto cultura di transizione, presenta una situazione per molti versi analoga a quella attuale, caratterizzata dalla violenza, da un profondo senso di alienazione e dalla nozione di vivere in un periodo di generale decadenza e, come tale, sempre secondo l'A., può servirci da esempio ed essere per noi « a source of comfort and courage » (p. 22). Fortunatamente l'A. non insiste ulteriormente sulla possibile natura «taumaturgica» della cultura ags., cui non viene fatto più alcun accenno nel corso del volume. Né troviamo ripetuto altrove il terzo argomento in favore della letteratura ags. che meriterebbe di essere studiata « above all, because much of it is good literature » (p. 23).

Nell'ambito del periodo ags. l'A. limita la sua indagine agli anni che vanno dal 900 al 1020. I due aspetti principali della cultura ags.

vengono, per esigenze di studio, esaminati separatamente: si individuano dapprima quegli elementi che possono con certezza considerarsi germanici (cap. II) per poi esaminare gli aspetti della cultura classica e cristiana che si ritrovano nella letteratura ags. (cap. III). La prima parte della ricerca non si può concludere, come scrive l'A., che con un « negative report » (p. 58). Se è infatti certo che gli anglosassoni conservarono sempre il ricordo della loro origine germanica (A. *The Racial Memory*, pp. 27-36) e composero la loro poesia secondo schemi appresi prima dell'arrivo in Inghilterra e usando gli stessi metodi degli altri popoli germanici (B. *Poetry as the Medium of Memory*, pp. 36-49), non si può certo affermare lo stesso dei loro ordinamenti sociali che subirono profonde evoluzioni conservando ben poco di germanico (C. *The Germanic Social and Cultural Heritage*, pp. 49-60). In contrasto con opinioni ancora piuttosto diffuse McC. Gatch nega che gli scritti di Cesare e di Tacito possano fornirci notizie di qualche utilità e relega l'« heroic age » in un periodo comune, formativo, di cui gli anglosassoni dovevano conservare solo un ricordo vago ed idealizzato.

L'A. espone le sue argomentazioni in maniera lineare, si limita a toccare gli aspetti essenziali di un problema, fornendo al lettore solo i dati principali. Il discorso non si fa mai astratto, né troppo complesso e risulterà comprensibile anche a chi si avvicina per la prima volta alla letteratura ags.. Dalla lettura del volume egli ricaverà sicuramente una visione chiara ed ampia dei problemi da affrontare. Particolarmente utile, a questo proposito, si rivela il capitolo *Early Medieval Christianity* (III. pp. 61-100) di cui l'A. esamina una serie di aspetti (A. *Monasticism and Christian Culture*, B. *Education*, C. *Biblical Criticism*, D. *Monasticism, Education, Exegesis and Poetry*). I singoli fenomeni vengono inquadrati storicamente, accennando anche alla loro origine ed ai loro sviluppi al di fuori dell'area ags.. L'A. riunisce una serie di dati, altrove spesso ingiustificatamente trascurati, ma che invece risultano essenziali ai fini di un'esatta valutazione della portata dell'influsso del cristianesimo in Inghilterra e dell'alto grado di raffinatezza raggiunto dalla cultura ags..

La trattazione non mira ad esaurire tutti gli argomenti ma piuttosto ad analizzare alcuni aspetti della cultura ags., suggerendo al lettore i principali problemi, che questi potrà approfondire successivamente, e indicandogli un metodo per eventuali altre ricerche. Questa impostazione è particolarmente evidente nel capitolo conclusivo (IV. *Man and His World in Anglo-Saxon England*, pp. 101-150) dove l'A., prendendo ogni volta le mosse da un'opera letteraria: una brano della *Consolazione della Filosofia* di Alfredo (A. *Man and the Cosmos*), uno delle *Istituzioni del Governo* di Wulfstan (B. *The Ordering of Life in the World*), la *Battaglia di Maldon* (C. *Loyalties in the World*), due passi dell'*Ascensione* di

Cynewulf (D. *The Exemplar of Loyalty and Heroism*) e l'*Errante* (E. *Man as Alien*), esamina la fitta rete di rapporti presenti all'interno della società ags., mettendo in evidenza il valore di determinate istituzioni e cercando di far luce sulle attitudini, le disposizioni mentali, proprie di quel periodo.

Un'appendice dedicata all'architettura e alle tecniche dei miniaturisti ags. (pp. 151-167), una bibliografia delle principali opere di consultazione (pp. 168-169) e una più particolareggiata relativa agli argomenti presi in esame nei capitoli precedenti (pp. 169-177) chiudono il volume, suggerendo al lettore ulteriori spunti d'interesse atti a stimolare altre approfondite singole ricerche.

PATRIZIA LENDINARA

KARL HEINZ GÖLLER, *Geschichte der altenglischen Literatur*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1971, 224 pp. (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik, 3).

Non ben precisati motivi inducono l'A. di questa *Geschichte der Altenglischen Literatur* a premettere al suo lavoro una difesa dell'ags., basata sulla ricerca di una motivazione che ne giustifichi lo studio e ne ribadisca la validità (cap. I. *Warum studiert man heute noch Altenglish?*, pp. 7-27). Questa introduzione mi sembra del tutto fuori luogo in quanto non mi risulta che l'ags. sia bersaglio di particolare ostilità, se si esclude l'assenteismo che non ha risparmiato tutte le discipline (soprattutto quelle letterarie) che non hanno saputo rinnovarsi. Inoltre per patrocinare la causa dell'ags. l'A. non trova di meglio che rivangare una serie di argomenti, decisamente triti e di scarso rilievo, insistendo sulla supposta continuità della cultura inglese dal periodo ags. ai giorni nostri, senza sviluppare a fondo nessuna argomentazione e senza addurre nuovi dati in loro favore.

Anche se la situazione dell'ags. non può dirsi più compromessa di quella di tante altre materie, non sarà certo questo volume né altri di simile impostazione a sottrarre l'ags. ad un futuro d'oblio. Servirà piuttosto la sperimentazione di nuovi metodi d'insegnamento; l'accoglimento, nell'approccio ai testi, degli apporti della linguistica, della storia, dell'archeologia e di altre materie che possano contribuire a una più esatta interpretazione; l'istituzione, accanto ai corsi tradizionali, di corsi paralleli di letteratura ed archeologia, di poesia ags. e poesia antico irlandese e così via.

Il lavoro di Göller sarà forse di qualche utilità agli studenti di lingua tedesca che finora hanno avuto a disposizione solo la *Geschichte der altenglischen Literatur* di Brandl (1908), ma ora possono consultare anche il capitolo *Altenglische Literatur* di F. Norman nel *Kurzer Grundriss* di Schmitt (Bd. 2 1971, pp. 117-163) e

che, credo, trarranno maggior profitto dalle informazioni essenziali e sintetiche ivi raccolte che dalla lettura di questo volume. Il testo in esame manca infatti di un'impostazione ben definita e la materia trattata non viene sviluppata in modo organico e coerente. L'A., specialmente nella parte dedicata alle singole opere (cap. III-VII) si limita a riportare giudizi altrui, di cui in genere dichiara la paternità, in alcuni casi fondendo e quindi snaturando teorie di più studiosi. Migliore il capitolo introduttivo (cap. II, *Form und Wesen der angelsächsischen Dichtung*, pp. 28-53) dedicato alle caratteristiche della poesia ags.

Molti difetti del volume (l'artificiale classificazione delle opere prese in esame, l'inutile tentativo di farle rientrare in un qualche genere letterario, la disuguale trattazione della materia) sono comunque da imputarsi più che all'A. al tipo di lavoro e sono inevitabili in un'opera di questo genere. Nelle altre storie della letteratura ags. venivano però riscattati dalla personalità degli autori, dalla sicurezza con cui questi trattavano la materia, mentre le singole valutazioni, anche le più personali, essendo state maturate, esposte e difese nel corso di tanti anni di ricerche, avevano tutte una loro validità ed occupavano un posto di diritto in lavori che giungevano a coronare la carriera di uno studioso.

PATRIZIA LENDINARA

DIETRICH HOCHSTÄTTER, *Sprache des Möglichen. Stilistischer Perspektivismus in Robert Musils* « Mann ohne Eigenschaften » Frankfurt a. M., Athenäum Verlag 1972, 277 pp.

Per il ' Mann ohne Eigenschaften ' o ' Möglichkeitsmensch ', a cui lo stesso Musil attribuisce qualcosa di divino, non tanto perché l'assenza di qualità specifiche può far presupporre una potenziale predisposizione ad acquisirle tutte, quanto perché con ' Möglichkeitsmensch ' si intende proprio l'uomo potenzialmente aperto a tutte le possibilità — anche quelle semplicemente immaginabili —, era necessario inventare un linguaggio apposito. Ed è proprio su questo linguaggio, definito molto felicemente « Sprache des Möglichen » che si accentra lo studio di H., un ulteriore tentativo che si aggiunge alla già ricca letteratura su Musil e che offre notevoli contributi per l'interpretazione di un'opera tra le più significative del nostro tempo.

Sugli aspetti puramente stilistici del romanzo H. si sofferma poco, sottolineando con l'occasione lo scetticismo dimostrato a più riprese dallo stesso Musil nei confronti del « puro estetismo della forma ». Scetticismo questo che non derivava da un aprioristico disinteresse per lo stile, quanto da una sofferta sfiducia nei confronti del linguaggio e della sua pretesa di tradurre il reale. Il linguaggio musiliano è condizionato da questi presupposti. Si tratta infatti di un linguaggio che rifugge dal categorico e non risponde a schemi rigidamente fissati; un linguaggio che, proprio nel dare espressione ad una realtà determinata, lascia contemporaneamente intravedere la possibilità altrettanto reale di una diversa espressione della stessa , un linguaggio che non fotografa la realtà in un suo momento preciso, escludendo quindi la possibilità che ne possano coesistere altri, ma che mette proprio in risalto l'aspetto dinamico e relativo della realtà di volta in volta descritta.

Dopo questa prima puntualizzazione sulla funzione del linguaggio, H., pigliando lo spunto da una definizione dello stesso Musil « un tema dominante dell'intero romanzo è costituito dallo scontro del Möglichkeitsmensch con la realtà », passa all'analisi della struttura del romanzo, cercando di sottolineare come si articola « il postulato distruttivo del romanzo » e come si traduca in linguaggio « il necessario scontro con la realtà ». Un primo elemento, già del resto individuato e sufficientemente approfondito dalla critica musiliana, è costituito dalla « citazione ironica ». Uno strumento cui ricorre spesso il ' Möglichkeitsmensch ' per assumere connotati propri del « Rappresentante della realtà », con il preciso intendimento di servirsi della citazione ironica « per poter meglio mettere a nudo la realtà e il suo linguaggio ». Si tratta più specificatamente di una tecnica volutamente perseguita, che tra l'altro ricorre molto spesso alla forma del congiuntivo proprio per uscire dalla sfera del categorico e del reale e rimettere tutto in discussione, contagiando col dubbio anche le asserzioni più scontate.

Un altro elemento fondamentale del romanzo è costituito dal « funzionalismo »; un funzionalismo che se da un lato implica un no alla realtà, dall'altro contiene la tendenza a manipolare le cose in modo apparentemente arbitrario. E proprio a questo tipo di funzionalismo si riferisce Musil allorché parla di « effetto simultaneo di parole che si influenzano a vicenda », concetto questo su cui ha del resto modo di ritornare più diffusamente (R. Musil, *Tagebrücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Hamburg 1955, p. 707). Questa concezione funzionale del linguaggio sta a testimoniare quale significato assumesse la « Nuance », il « wie es ist » delle parole, la cui efficacia è strettamente legata alla « loro vitalità ».

Purtuttavia nel romanzo, come giustamente osserva H., nonostante che le figure vengano di volta in volta presentate nella loro sfera individuale, si possono individuare delle costanti stilistiche che ricorrono in tutti i rappresentanti della ' realtà '. E queste costanti si notano in modo particolare nei rappresentanti della ' azione parallela '. Qui il linguaggio diventa preziosismo linguistico e riflette la tipica coscienza elitaria di coloro che si sentono diversi e tali desiderano rimanere. Contro questi uomini della realtà, rappresentanti della ' Spekulation a la hausse ', si rivolge la sferzante

ironia di Musil. Il linguaggio, volutamente caricato e intriso di superlativi, si articola in tutta una serie di luoghi comuni e di frasi fatte, attinte per lo più dalle cronache giornalistiche o dai soliti discorsi da salotto.

Si ha così un linguaggio pretenzioso e ostentativo, che si compiace di rispondere a criteri pseudo-estetici e che finisce con il diventare il marchio inconfondibile di certi ambienti conservatori dell'Austria e di Vienna in particolare. A questo linguaggio si contrappone nettamente quello della 'Spekulation à la baisse', che tradisce l'istintiva simpatia di Musil per un mondo che sentiva molto vicino al suo. Interessante a questo proposito l'analisi piuttosto approfondita fatta da H. sugli elementi stilistici di cui si serve Musil per dare a questo tipo particolare di linguaggio una funzione ed un taglio ben precisi. Un ruolo particolare viene assunto dall'impersonale 'man' (p. 81) ed accanto ad esso le particelle avverbiali 'immerhin', 'ungefähr', 'eben', 'gerade' che tradiscono quella « coscienza dell'esperimento » che così ben si adatta al 'Möglichhkeitsmensch'. Un'altra componente importante di questo stile è costituito dalle formulazioni dialettali e dai numerosi austriacismi, che contribuiscono a dare maggiore concretezza a tutto il linguaggio.

Particolare funzione viene attribuita all'ironia musiliana, quella costruttiva ironia che lo stesso Musil così ebbe modo di definire: « Ironie ist: einen Klerikalen so darzustellen, daβ neben ihm auch ein Bolschewik getroffen ist. Einen Trottel so darstellen, daβ der Autor plötzlich fühlt: das bin ich zum Teil selbst. Diese Art Ironie — die konstruktive Ironie — ist im heutigen Deutschland ziemlich unbekannt » (*Der Mann due Eigenschaften*, Hamburg 1965, p. 1603). Essa assume praticamente il ruolo di mediazione tra i due mondi del possibile e del reale e di conseguenza tra le due forme di linguaggio in cui questi due mondi vengono espressi. Ed è forse proprio in questa interpretazione della « costruttiva ironia » che deve vedersi uno dei contributi più originali dello H. (p. 107).

Esaurita l'indagine sul linguaggio del 'Seinesgleichen', H. passa ad esaminare « l'altro linguaggio », che caratterizza « l'altra condizione », il tema dominante del secondo libro (pp. 266-7). Nella descrizione di questa « altra condizione » Musil ricorre a nuove possibilità espressive, confermando ancora una volta la potenziale illimitata libertà di cui gode egli stesso e il suo eroe, che, per nulla legati ad uno stile determinato, riescono di volta in volta a tradurre nel linguaggio che sembra loro più consono le più diverse possibilità del reale. In questo nuovo linguaggio balza subito agli occhi come Musil nella rappresentazione della « altra condizione », rinunci a quello che era sembrato il suo espediente stilistico preferito — l'ironia —, giudicato ormai inadeguato ad esprimere la « nuova condizione » che ha caratteri completamente diversi.

Mentre il linguaggio del primo libro è caratterizzato da una straordinaria ricchezza di « espressioni figurate », adesso è « l'allegoria » ad assumere il ruolo di figura stilisticamente dominante. Ed accanto all'allegoria si impone sempre di più la similitudine, dando così vita a quel binomio stilistico che meglio di ogni altro si prestava per consentire a Musil quei giochi di equilibri linguistici (p. 136).

« Allegoria » (p. 138) e « Similitudine » (p. 139) finiscono quindi inevitabilmente con il diventare le travi portanti del nuovo linguaggio di Musil. L'« altro linguaggio » è fondamentalmente un linguaggio allegorico e si pone come fine ultimo quello di manifestare « la mistica esperienza di identità, l'esperienza dell'indiviso e non unito ». Un'altra caratteristica tipica di questo nuovo linguaggio creato per l'« altra condizione » è costituita dall'uso e dal significato che assume il congiuntivo, una forma che più di ogni altra riesce a comunicare l'idea dell'irraggiungibile, dell'irreale, e che sembra creata su misura per « l'altra condizione » che si pone come fine sempre Dio, qualcosa di irreale e di irraggiungibile, e per l'eroe che ad esso tende, ma che possedendo soltanto « frammenti di un nuovo modo di pensare e di sentire » rimane nella « coscienza dell'esperimento ».

Anche la parola « anima », che ricorre spesso nel romanzo, si inquadra in questo contesto squisitamente utopistico, assumendo un carattere prettamente indefinito e indefinibile. Del resto il modo con cui Musil tratta il problema « anima », oltre a tradire la sua posizione nei confronti delle concezioni più o meno correnti, mette ancora una volta in risalto quel « funzionalismo » stilistico cui l'autore rimane rigorosamente fedele (p. 179).

Il capitolo sulla « Idea di Dio », forse il meno rigorosamente scientifico, offre lo spunto a H. per interpretare il romanzo come una «« teologia di un non credente, una descrizione di una ricerca della sostanza terrena dei contenuti della fede cristiana », rifacendosi ad una affermazione dello stesso Musil « questo libro è religioso sotto il presupposto del non credente ». Lo stesso Ulrich diventa una prefigurazione di colui che l'autore chiama Dio. E il nome stesso 'Anders' può essere ben interpretato come espressione negativamente teologica per Dio. Ripetutamente lo stesso Musil ha accennato al tema « possibilità » come elemento del divino, ed in effetti solo al possibile in quanto tale Musil attribuisce qualità divine. La totalità divina sembra debba e possa consistere soltanto nel campo del possibile, ogni realizzazione potrebbe costituire una depravazione della totalità stessa. Di conseguenza soltanto il 'Möglichkeitsmensch' può aspirare a diventare l'uomo divino, un uomo in cui di assoluto c'è solo la potenzialità. Da queste premesse il tanto auspicato 'General- und Erdensekretariat' potrebbe anche assumere il significato di un'utopica sostituzione di Dio.

L'ultimo capitolo dello studio di H. affronta con maggiore decisione il tema dell'inadeguatezza del linguaggio in assoluto. Infatti, anche se si deve riconoscere che i temi principali del romanzo — « lo scontro con la realtà » e « l'esperienza dell'altra condizione » — vengono trattati con mezzi linguistici ben precisi e di volta in volta molto efficaci, non si può fare a meno di evidenziare il dilemma in cui si dibatte Musil e da cui non riuscirà mai a liberarsi. Egli infatti si sente da un lato legato ad una moderna concezione espressiva che impone precisione, stringatezza e fredda determinazione; mentre dall'altro non può disconoscere una particolare validità proprio a quel linguaggio, a quel modo espressivo che sembrerebbe non rispondere più alle mutate esigenze dell'era moderna. La realtà è in ogni caso inadeguata allo spirito, perché vi è una discrepanza ineliminabile tra la parola e la cosa. Lo scetticismo di Musil nei confronti del linguaggio si manifesta in varie forme, ma non perde mai il suo carattere assoluto e disperato, e le argomentazioni spesso sottili di H. non fanno che confermare queste difficoltà nell'uso del linguaggio in un'era prettamente tecnologica. Questo a mio avviso l'indubbio merito dello studio di H., che, pur prescindendo dalla categoricità di certe sue affermazioni, che richiederebbero maggior cautela, offre non poche intuizioni degne di essere approfondite e si impone soprattutto per il rigore dell'analisi linguistica condotta. Un'analisi che non può e non vuole esaurire il discorso sul 'linguaggio' del *Man ohne Eigenschaften*, ma che si è posto come obiettivo quello di inoltrarsi in un terreno così impervio, battendo alcune strade e lasciandone intravedere molte altre, perché per un 'linguaggio del possibile' non si può a priori escludere alcuna possibilità.

NINO CAMPAGNA

F. KERMODE, *Lawrence*, London, Fontana, 1973, 156 pp.

L'aspetto dell'opera di Lawrence che F. Kermode prende in considerazione in questo saggio è il rapporto fra la visione del mondo di D. H. Lawrence e la sua traduzione in forma di narrativa; è un'opera insomma costituita essenzialmente dal tentativo sistematico, peraltro riuscito, di mostrare la connessione tra l'ideologia di Lawrence e le vicende esemplari dei suoi personaggi.

> The following pages concern themselves largely with the problem of reconciling doctrine and tale as Lawrence faced it in his own mature writing. He was an ideologue as well as an artist... If the treatises grow more fantastic and schematic, the novels illustrate the point Lawrence himself makes: in each of them art and metaphisic meet 'under fresh conditions', and their conflict and reconciliation are, as he says, the proper subject of study. (p. 27).

La particolare scelta di Kermode dunque non è gratuita ma risulta motivata da un'esigenza di indagine su uno dei problemi ritenuti fondamentali da Lawrence stesso.

D. H. Lawrence del resto è un personaggio molto complesso e un autore molto problematico; tale è infatti l'impressione che si ricava da una prima lettura dei suoi romanzi, da un tipo di approccio che non si giovi di un apparato critico di sostegno; è un'impressione che viene convalidata anche dalla molteplicità di studi critici volti ad esaminare i numerosi aspetti e problemi presenti nella produzione di tale autore[1].

Nella sua concezione della realtà confluiscono e si sovrappongono elementi eterogenei: dagli antichi « miti » e dai rituali primitivi, alle individuazioni della psicoanalisi. L'elemento dominante nelle sue teorizzazioni e nelle vicende delle sue narrazioni è la sessualità, osservata da un punto di vista che rivela la dipendenza da personaggi come Noyes e Carpenter che avevano visto nella rivoluzione sessuale la condizione prima per il miglioramento della società. Il nucleo essenziale della sua visione è un'immagine apocalittica dell'umanità destinata ad una inevitabile « destruction » e solo dopo aver toccato l'ultimo stadio sarà possibile una reale presa di coscienza da cui scaturirà la « rinascita » il cui indispensabile strumento è l'istintualità, l'immediatezza priva di sovrastrutture intellettuali le quali, precludendo ogni possibilità di espressione sessuale effettiva, negano l'instaurazione di rapporti validi.

È interessante, a tale riguardo, la distinzione che G. S. Fraser fa tra emozione e sensibilità nel dare una definizione della concezione dell'amore in D. H. Lawrence:

> Sensibility is what makes one aware of other people's emotions, and makes one treat them with care and tact; emotion means a state of feeling which heightens one's sense of authentic selfhood... Love seems to me an emotion in its onset..., but thereafter it becomes a habit of the will and sensibility, a habit of awareness of... other persons, and care for them. Love, for Lawrence, was not this, but primarily emotional, and therefore primarly self-assertive. (*The Modern Writer and His World*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972, pp. 122-23).

È comprensibile come Lawrence, essendo un artista, sentisse la necessità di conciliare la visione del mondo che scaturiva dalle sue elaborazioni teoriche con la funzione dell'opera d'arte in ge-

[1] Basti pensare alle pubblicazioni più recenti: D. CAVITCH, *D. H. Lawrence and the New World*, N. Y., OUP, 1969; V. E. MARCOVIC, *The Changing Face*, Carbondale, Ill., U. P., 1970; B. HOCHMAN, *Another Ego, Self and Society in D. H. Lawrence*, Columbia, South Carolina U. P., 1970; E. DELAVENAY, *D. H. Lawrence: The Man and His Work*, London, Heinemann, 1972; K. ALLDRITT, *The Visual Imagination of D. H. Lawrence*, London, Arnold, 1971.

nerale e dell'artista in particolare; l'autore cioè sentiva l'esigenza di fornire delle strutture razionali — costituite dalle elaborazioni teoriche — che fornissero un sostegno ai romanzi e di conseguenza agli atteggiamenti e ai modi d'essere dei personaggi centrali delle sue opere che sempre, in un modo o nell'altro, presentano aspetti e conflitti della personalità dell'autore stesso. Si pensi ad esempio a Paul Morel in *Sons and Lovers* e a Gerard in *Women in Love* i quali, pur essendo diversi e agendo in base a schemi di comportamento differenti, sono legati alla medesima problematica e di essa rappresentano due stadi successivi.

Frank Kermode si ripromette di considerare tutta l'opera narrativa di Lawrence almeno nelle grandi linee e tralasciando la produzione minore o facendovi solo riferimenti sommari. Una dimostrazione della sua intenzione si ricava fin dall'osservazione dell'indice in cui compaiono infatti solo i romanzi o i racconti più significativi che l'autore scrisse tra il 1910 e il 1930 e del resto Kermode stesso dichiara esplicitamente:

> To do what seems to me the important job — to show how the visionary is contained by the novelist, how the prophetic fury is woven into the silk — one has, I think, to recognise that the problems of the mature Lawrence become recognisable only with the writing, in 1913, of the Preface to *Sons and Lovers*... henceforth he was more conscious of his prophetic role, and would have not only to develop it but reconcile it with his narratives. It seems necessary, therefore, to treat the early work... as a Prologue. (p. 7).

Proprio per l'intenzione che si prefigge però, Kermode non si limita a considerare soltanto la produzione narrativa ma anche quella teorica, per cui il suo discorso si snoda costantemente su linee parallele ed è costituito sostanzialmente di raffronti ed esemplificazioni; egli giustifica il tipo di analisi scelta sulla base della necessità di affrontare i problemi connessi con la fase genetica della produzione artistica.

Il tipo di approccio risulta costituito dalla fusione dell'analisi biografica con quella culturale; in sostanza il pericolo di cadere negli schemi scontati del biografismo tradizionale viene sapientemente evitato poiché i riferimenti biografici, che pure sono presenti, vengono utilizzati come informazioni utili ma complementari per la chiarificazione del disegno dell'intricata mappa dell'ideologia laurenziana.

I punti che interessano, anzi preoccupano costantemente Kermode sono soprattutto due: da una parte egli vuole stabilire la tradizione che Lawrence tiene presente e rintracciare in essa le matrici della sua formazione culturale; dall'altra stabilire la relazione che intercorre tra il nostro autore e la cultura a lui contemporanea facendo molteplici rimandi a studi teorici e ad analoghi

letterari. A tale proposito cita infatti Worringer, Hulme e soprattutto T. S. Eliot, la cui concezione della funzione dell'opera d'arte mostra evidenti analogie con la visione di Lawrence:

> Eliot's 'dissociation of sensibility' is only a more cautious and more literary version of a doctrine to which Lawrence gave a cosmic Sweep, and both saw the work of art as the temporary representation of the Reconciler who ended that dissociation. (p. 57).

Kermode sente la necessità di collocare Lawrence, almeno per grandi linee, nel clima intellettuale caratteristico del suo tempo, in quella corrente di pensiero — della quale anche i movimenti di avanguardia erano un'espressione — che privilegiava i valori di una coscienza istintiva, irrazionale, che la società moderna reprime. È interessante a questo punto fare un riferimento a quanto scrive Cristopher Caudwell nel saggio su Lawrence intitolato *A Study of the Bourgeois Artist* in cui definisce la posizione di Lawrence come avanzata, in quanto consapevole della necessità di una funzione sociale dell'arte e della necessità di contrapporsi alle due tendenze dominanti: quella dell'arte commercializzata, intesa come produzione di materiali per l'industria della cultura e quella dell'evasione nel mondo gratuito e astratto dell'estetismo e del decadentismo. Lawrence avverte l'insoddisfazione derivante da una cultura borghese che si va disfacendo, sa di avere un messaggio nuovo da comunicare ma la sua proposta, che guarda al passato e propone una sorta di ritorno al « grembo materno », si rivela involutiva e inaccettabile.

La repressione operata dalla società sulle forze istintive e reali dell'individuo è uno dei temi che anche Freud analizzò seppure giungendo a conclusioni opposte e utilizzando strumenti diversi. A tale riguardo, per individuare cioè le divergenze tra lo psicanalista austriaco e lo scrittore inglese, è chiarificatrice l'analisi di Kermode a opere come *Psychoanalysis of the Unconscious* e *Fantasia of the Unconscious* scritte da Lawrence fra il 1921 e il 1922; è in esse infatti che si delineano in forma sistematica i punti di contrasto e di divergenza. Non poteva però mancare un riferimento anche all'analogia — specie nel primo periodo laurenziano — della problematica affrontata dai due; infatti, dati i punti comuni tra *Sons and Lovers* e *La forma più diffusa di degradazione nella vita erotica* (scritta dal medico viennese nel 1912), Kermode si sofferma sul concetto informatore di tale opera, l'impotenza psichica la cui origine — di natura edipica — è da ricercarsi nel conflitto tra attrazione sessuale e trasporto affettivo nel rapporto con la donna; era questo un conflitto che anche secondo Freud veniva reso ancora più complesso e difficilmente risolvibile per l'intellettuale: « 'very few peple of culture' can achieve an ideal fusion of tenderness and sensuality » (p. 21).

Considerate le intenzioni di Kermode, la sua volontà cioè di prendere in esame l'opera narrativa di D. H. Lawrence attraverso il filo conduttore della « metafisica » nel suo formarsi ed evolversi, l'articolazione più rispondente non poteva che essere quella cronologica che in questo àmbito permette al critico di svolgere un discorso articolato e consequenziale. Kermode sofferma la sua attenzione sul nucleo narrativo centrale di Lawrence che occupa la parte più consistente del libro, le altre si riferiscono ai primi sintomi di una problematica che — dopo essere passata per la fase matura (1915-25) — sfocia in una esacerbazione del tema dell'individualismo e spezza il precedente equilibrio tra apparati teorici e esemplificazione narrativa.

Il libro di Frank Kermode è molto documentato e la ricchezza di citazioni — che è un elemento caratterizzante di questo saggio — costituisce una continua convalida al discorso e, inoltre, lascia un margine minimo ad interpretazioni gratuite e arbitrarie. All'abbondanza di dati fa riscontro una trattazione metodica ed organica che permette al lettore di farsi un'idea completa dell'argomento.

L. Silvestri

Ulrich Plenzdorf, *Die neuen Leiden des jungen W.* VEB Hinstorff Verlag, Rostock 1973 e Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1973, pp. 148.

L'ultima novità letteraria tedesca è un testo di circa centocinquanta pagine — qualcosa come un lungo racconto, che tuttavia è anche un dramma, rappresentato questa estate in ben tre teatri berlinesi contemporaneamente (settore Est e settore Ovest), e che porta un titolo di stampo nicoliano: « *Die neuen Leiden des jungen W.* ». La trovata cui il titolo si riferisce è presto detta. Il *beat* Edgar W(ibeau), fanatico ammiratore di Louis Armstrong detto Satchmo, lettore di due soli libri (il vecchio *Robinson Crusoe* e *The Catcher in the Rye* di Salinger), s'imbatte inopinatamente nel romanzo giovanile di Goethe. Dapprima non si sa se più sbalordito o più disgustato (« Nichts Reelles... Reiner Mist... Außerdem dieser Stil... »), è costretto tuttavia a riconoscergli una certa attendibilità (« ganz blöd war es auch wieder nicht ») non appena si trova a vivere egli stesso una vicenda wertheriana, innamorandosi della ventenne maestra d'asilo Charlie, fidanzata e poi sposa del laborioso, pedante Dieter. « Ich dachte, mich streift ein Bus » confessa Edgar nel suo gergo proletar-goliardico ai primi segni della passione nascente, ma contemporaneamente prende il registratore e incide: « Kurz und gut, Wilhelm, ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz näher angeht. Einen Engel». Il primo nastro, spedito in guisa di lettera all'amico Willi, è ancora principalmente uno scherzo, per altro riuscitissimo. Ma via via che la storia procede — attraverso incontri a tre e talvolta a due, fino alla consumazione dell'adulterio e alla decisione di troncar tutto e sparire — il rapporto con quel lontano predecessore si fa sempre più assorto, spinge sempre più a riflettere su se stesso. A metà libro, il confronto viene già spontaneo (« Ich mußte sofort an Old Werther denken. Der Mann wußte Bescheid »); alla fine, poco prima di morire stupidamente fulminato dalla corrente, siamo già a una sorta di identificazione: « Ich war jedenfalls fast so weit, daß ich Old Werther verstand, wenn er nicht mehr weiterkonnte ».

L'interesse del libro non si esaurisce tuttavia né nella storia d'amore né nella cattivante trovata di raccontarla sulla falsariga di un capolavoro di duecento anni fa, in un continuo confronto di situazioni e sentimenti condotto, specie sul piano linguistico, con istintiva maestria (Plenzdorf, 39 anni, scenografo, è al suo primo libro). Ciò che, tanto per cominciare, dà un sapore particolare al racconto, è il fatto che esso sia stato scritto e ambientato nella Germania Orientale. Se infatti un giovanotto di Trapani o Busto Arsizio, ma anche di Brighton o Reuchlingen o Bordeaux, si mette in coda all'alba con altre tremila persone per procurarsi *blue jeans* originali, la cosa non fa notizia. Ma se il giovanotto in questione è nato a Mittenberg ed è per giunta il miglior allievo della locale scuola professionale, allora, non fosse che per la nostra incolpevole ignoranza su Mittenberg e sulla VEB (K) Hydraulik, sorgono subito mille curiosità. E il libro le soddisfa non solo in buona misura ma, ciò che più conta, con un'immediatezza che travalica il semplice livello informativo per farsi testimonianza, capacità, cioè, di trasformare problemi astratti in sentimenti accessibili a tutti e prese di posizione ideologiche in situazioni concrete e raccontabili. Il tutto poi, con l'aria più svagata e il tono più dimesso del mondo, che abilmente mimano l'impaccio del ragazzo impegnato nello sforzo insolito di esprimere sensazioni personali ma anche pensieri di portata generale (politico-sociali, etici, estetici) col solo ausilio (che è poi, ovviamente, anche un paravento) di un lessico colorito ma rozzo e standardizzato. Attraverso il filtro di questo linguaggio livellatore passano eventi e giudizi: il film edificante dallo svolgimento obbligato (« Und so kam es denn auch. Er kam in eine prachtvolle Brigade, lernte eine prachtvolle Studentin kennen... und zuletzt durfte er dann auch noch zur Fahne. »); le riflessioni sull'autocritica (« Ich weiß nicht, ob mich einer versteht. Ich finde, man muß dem Menschen seinen Stolz lassen. »), considerazioni sul comunismo e sul corollario comportamentale che se ne ricava («Kein einigermaßen intelligenter Mensch kann heute was gegen den Kommunismus haben. Aber ansonsten sind sie dagegen... Daß man Bücher nach der Grösse ordnet, zum Beispiel. »). Una testimonianza di tal fatta, che ha il sapore cioè

della libera scelta e del gioco, può risultare preziosa all'interno non meno che all'esterno della realtà descritta, sicché non ci sembra sbagliato il titolo della recensione apparsa sulla *Frankfurter Allgemeine Zeitung* del 2.6.73: « Für zwei deutsche Staaten ». La timida privatissima contestazione dell'apprendista Edgar Wibeau, che fugge a Berlino perché non sopporta più la parte di cocco di mamma e di allievo perfetto, nasce infatti da insofferenze assai simili (con buona pace degli abissi programmatici che dividono i due sistemi) a quelle che alimentano le proteste giovanili in occidente: i pregiudizi dei benpensanti in materia di moda, abbigliamento, acconciature; il paternalismo autoritario di genitori e maestri; la conquista di un « ordentlicher Beruf » posta come metro e coronamento di ogni attività. Vero è che allo stato di puro vagabondaggio Edgar rimane ben poco, aggregandosi subito a una squadra di imbianchini e finendo perfino con l'appassionarsi al progetto di un rivoluzionario spruzzatore di vernice, ma il fatto che trovi la morte proprio nel lavorare a questa macchina e mentre la madre è in arrivo per riportarlo a casa, eleva automaticamente la breve evasione sul piano delle scelte esistenziali, ne fa l'emblematica parabola di chi, come e fin dove può, rifiuta di inserirsi. Può darsi, come è stato detto, che Ulrich Plenzdorf abbia potuto pubblicare la sua storia (la prima stesura apparve l'anno scorso in *Sinn und Form*) solo grazie alla nuova politica promossa da Honecker, ma certo nella lenta evoluzione della letteratura tedesco-orientale a partire dalla *I Bitterfelder Konferenz* di Ulbricht i nuovi dolori del giovane W. segnano, pur nella loro esilità, un momento importante. Se infatti, per quanto riguarda la forma, addirittura inedita appare la scanzonata grazia con la quale gli argomenti vengon gettati sul tappeto, più interessante ancora è il recupero di un rapporto autenticamente dialettico là dove per troppo tempo non si è avuto che la statica contrapposizione di immagini fisse (l'individuo isolato e la comunità, l'eroe negativo e l'eroe positivo e così via). Che Plenzdorf non sia né primo né solo su questa strada è ovvio e confortante: basti pensare a Christa Wolf e al mutamento di prospettiva che distingue *Der geteilte Himmel* da *Nachdenken über Christa T.* o al recente *Das Impressum* di Hermann Kant. Questo 'individualismo impegnato' che nell'ultimo decennio tende a caratterizzare un po' tutta la produzione letteraria più qualificata dell'Est (non solo nella D.D.R. ma anche e ancor più in Russia) si esprime tra l'altro attraverso la preferenza data alla sfera del privato, alla biografia interiore: una scelta che, notoriamente, ha il suo correlato anche in occidente e alla cui luce l'ipotesi di una letteratura 'per due stati tedeschi' sembra trovare una certa consistenza.

Non è per mero caso, ad esempio, che l'inchiesta intrapresa dal padre di Edgar sulla scorta dei nastri spediti a Willi ricorda da vicino l'analogo procedimento seguito non soltanto da

Christa Wolf nel suo *Nachdenken über Christa T.* ma anche, con più complesso spiegamento di mezzi, da Heinrich Böll in *Gruppenbild mit Dame*. In tutt'e tre i casi l'accertamento dei fatti mira esclusivamente alla ricostruzione di un io, alla scoperta del senso di una vita che sfugge a ogni schema convenuto e che proprio per questa sua singolarità stimola il confronto — fecondo qualunque ne sia l'esito — tra prospettiva ideologica e prospettiva individuale. E in tutt'e tre i casi la realtà storico-sociale viene scrutata, discussa, integrata da quella seconda realtà evocata da Edgar Wibeau con le parole di Werther: « Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt ».

ANNA MARIA DELL'AGLI

SIR THOMAS SMITH, *De recta et emendata linguae Angelicae scriptione dialogus (1568)*, a cura di Cesare G. Cecioni, Firenze, Valmartina, « Studi di Filologia Inglese », II, 1972, 127 pp.

Tutti coloro che sono interessati al primo trattato sull'ortografia inglese e, attraverso di esso, al primo lavoro prodotto dalla linguistica rinascimentale inglese nel campo della fonologia, accoglieranno con favore il volumetto curato dal Cecioni ed edito col contributo del Centro Nazionale Ricerche. Infatti, le notizie che il curatore fornisce nell'*Introduzione* (pp. 5-31) risultano esaurienti per la comprensione del *Dialogus*, pubblicato a Parigi nel 1568 da Sir Thomas Smith. Si tratta del primo studio che affronta i problemi concernenti la lingua inglese dal punto di vista ortografico e fonetico, in quanto il trattato sul medesimo argomento dato alle stampe dal contemporaneo John Hart comparve solo l'anno successivo, con il titolo *An Orthography, containing the due Order and Reason, how to write or paint the Image of Man's Voice, most like to the Life or Nature.*

Benché il dialogo in questione risulti di estremo interesse per la storia dell'ortografia e della pronuncia inglese del Cinquecento, non è largamente noto agli studiosi, essendo stato finora compiutamente analizzato soltanto da Otto Deibel nella sua tesi dottorale, pubblicata a Halle nel 1913, consistente di un'ampia introduzione e dell'edizione, scarsamente accurata, del testo dell'opera. Il Cecioni ci precisa che della riforma ortografica proposta dallo Smith si è occupato altresì piuttosto diffusamente lo Strype nella *Life of Sir Thomas Smith* (1698), e successivamente l'Ellis in *On Early English Pronunciation* (London, 1869-1889, 5 voll.).

Sul periodo in cui lo Smith iniziò a redigere il trattato il curatore si sofferma esaurientemente (ved. pp. 5-7), menzionando opportunamente il fatto che da un passo della parte introduttiva del medesimo (ved. pp. 5-6) si ricava che un abbozzo era stato steso una ventina d'anni anteriormente al tempo in cui si suppone

che il dialogo avesse luogo: cioè, prima del 1546 ed un anno posteriormente alla polemica sulla pronuncia del greco avvenuta alla Università di Cambridge nel 1542 (ved. p. 7, n. 3), nella quale l'autore intervenne con l'epistola al cancelliere Stephen Gardiner in data 12 agosto, pubblicata in quell'anno, anche a Parigi, con il titolo *De recta ac emendata linguae Graecae pronuntiatione*. Del resto, un accenno a tale argomento si trova nello stesso *Dialogus*, allorquando il trattatista pone a raffronto i due problemi: la pronuncia della lingua greca, da lui esposta nella suddetta lettera, e l'ortografia inglese, affrontata nell'opera che ci occupa (ved. p. 41). Probabilmente, il trattato fu completato dallo Smith durante i suoi soggiorni in Francia, in occasione dei negoziati (settembre 1562 - maggio 1566) conclusisi con la pace di Troyes (1564), e connessi con i successivi sviluppi diplomatici in relazione alla questione di Calais (22 marzo - giugno 1567). Pertanto, concordiamo col Cecioni nel ritenere che durante quest'ultima missione l'autore certamente dette le necessarie disposizioni non solo per la stampa del *De recta et emendata linguae Anglicae scriptione dialogus* ma anche per quella del *De recta ac emendata linguae Graecae pronuntiatione*, che infatti uscirono congiuntamente. D'altro canto, che il dialogo in esame fosse già pronto prima del volgere del 1567 lo ricaviamo al termine del « Sequuntur exercitationes quaedam scribendi » (pp. 97-100), aggiunte alla fine, dove si legge: « Excudebat Robertus Stephanus Typographus Regius, Lutetiae Parisiorum Ibid. Novembris, Ann. M. D. LXVII » (p. 100).

Poiché in quell'epoca l'ortografia inglese tradizionale fu ritenuta instabile, arbitraria ed incongruente, l'importanza del *Dialogus* è da inverarsi nell'aver dato l'abbrivo ad un movimento inteso a riformarla radicalmente su basi fonetiche, introducendo nuove lettere, al fine di adeguare l'alfabeto alle sopravvenute esigenze linguistiche. A tale movimento parteciparono, insieme con lo Smith e lo Hart, altri autorevoli dotti elisabettiani, quali il Cheke, il Baret, il Golding, il Bullokar ed il Mulcaster. La riforma smithiana fu accettata da tutti, ad eccezione di quest'ultimo, che si dichiarò favorevole, invece, ad una omogenizzazione empirica delle varie grafie sulla base dell'uso prevalente, piuttosto che ad un criterio razionale di rispondenza della grafia alla pronuncia. Infatti, nel trattato intitolato *The First Part of the Elementary, which entreateth chiefly of the Right Writing of the English Tongue* (1582) il Mulcaster critica recisamente tutti coloro che, al pari dello Smith, vorrebbero ovviare alle carenze dell'ortografia inglese modificando il valore delle lettere tradizionali ed aggiungendone delle nuove; e le sue teorie sono nitidamente riassunte dal Cecioni (ved. pp. 7-8, n. 4). Comunque, lo Smith ed i suoi seguaci si dichiararono apertamente per una riforma globale, polarizzando così l'attenzione degli ambienti letterari sul problema di una razionalizzazione dell'ortografia.

Indubbiamente, l'ortografia inglese nel periodo in cui lo Smith si apprestava a scrivere il *Dialogus* necessitava di riforme radicali. L'anarchia ortografica aveva le sue remote radici che da alcuni studiosi sono state troppo semplicisticamente individuate nel fatto che nella fase di transizione tra medio-inglese ed inglese moderno non vi fossero stati scrittori di rilievo capaci di fissare modelli autorevoli (cfr., ad es., R. E. Jones, *The Triumph of the English Language* [Stanford, Calif. (USA), 1953], particolarmente il cap. V).

Il curatore richiama l'attenzione sul fatto che il dialogo « è anzitutto un trattato a fini decisamente normativi » e che quindi, « più che a dare una descrizione obiettiva della pronuncia inglese dell'epoca (e poi, di quale pronuncia?) mira ad imporre un sistema di trascrizione fonetica, rigidamente razionalizzato, di un certo modello di comportamento linguistico, aprioristicamente ipotizzato come valido » (pp. 12-13). Siamo indotti a supporre che questo *pattern* corrispondesse alla lingua aulica, e cioè a quel dialetto dell'area londinese sublimatosi a tal punto da divenire successivamente il « King's English ». Pertanto, siamo interamente d'accordo col Cecioni nel ritenere che lo Smith con quest'opera si prefigge « una descrizione francamente sincronica di un certo numero di fatti linguistici da lui accertati e *prescelti ai fini di una normativa ortografica*, senza alcun riferimento concreto al metodo con cui i dati corrispondenti sono stati raccolti » (p. 13). In sostanza, il trattatista si propone di rappresentare un tipo di pronuncia corrispondente ad uno *standard* linguistico accettato negli ambienti di corte, dai quali proviene: una specie, cioè, di « received pronunciation » dell'epoca. D'altra parte, egli prende in considerazione varianti dialettali e locali, in modo che le sue osservazioni sulla pronuncia settentrionale e su quella scozzese costituiscono un prezioso documento per gli studiosi di fonetica e di fonologia della lingua inglese. Del resto, sul *Dialogus* come opera basilare per la storia della pronuncia inglese s'intrattiene diffusamente E. J. Dobson in *English Pronunciation 1500-1700* (Oxford, 1957, pp. 46-62).

Tuttavia, il trattato smithiano non risulta prezioso soltanto per le ragioni testé addotte. Infatti, come acutamente osserva il Cecioni nell'ampia e dotta introduzione, « esso contiene... un importante nucleo di osservazioni di linguistica teorica che sono, in alcuni casi, di piena attualità, ed il cui recupero appare di non secondario interesse » (*ib.*). In merito a tali osservazioni il curatore precisa che sono la dimostrazione che lo Smith, « pure con comprensibili incertezze e contraddizioni, possedesse già una intuizione operativa abbastanza articolata della vera natura del fenomeno linguistico » (*ib.*). Il Cecioni aggiunge che « fu proprio questo che gli permise di affrontare l'analisi fonologica dei fatti linguistici da lui presi in esame in maniera non euristica, e di giungere così all'identificazione di quelle unità di base dell'espressione linguistica che egli definisce 'pars minima vocis articulatae' secondo un pro-

cedimento scientificamente valido » (*ib.*). Sotto questo aspetto, appare estremamente importante la concezione smithiana della lingua come mera convenzione, nonché dell'assoluta arbitrarietà dei segni che di tale convenzione rappresentano il codice.

Dalla discussione smithiana (ved. pp. 41-42) emerge che la lingua parlata, al pari di quella scritta, è un sistema convenzionale imperniato sull'assoluta arbitrarietà dei segni, ossia le lettere di cui si compone. Da ciò si evince che tra le strutture della lingua parlata e quelle della lingua scritta esiste un perfetto parallelismo, che si realizza nella corrispondenza univoca tra il sistema di « fonemi » e quello di « grafemi » che lo rappresenta. In questo senso, quindi, il concetto tradizionale di « lettera » ha un significato unicamente se s'identifica con l'oggetto che essa rappresenta. Ne consegue che la lettera è per lo Smith la rappresentazione grafica dell'unità minima del sistema fonologico di una lingua, ovvero, secondo una definizione corrente, « il grafema corrispondente all'unità minima dell'espressione che non abbia relazione al contenuto » (p. 15).

Allo Smith dobbiamo il merito di aver intuito, oltre tre secoli prima, alcuni concetti che rappresentano la base della linguistica descrittiva contemporanea, « in particolare il concetto di unità fonologica minima, e di unità grafemica minima come mezzo operativo di rappresentazione della precedente » (*ib.*). A questo concetto di « fonema » egli perviene attraverso la mera generalizzazione di dati desunti dall'osservazione di fenomeni di fonetica articolatoria, secondo la supposizione dei pochi studiosi del *Dialogus*. Infatti, la sua « razionalizzazione » dell'alfabeto inglese non presenta alcuna connessione con i sistemi di trascrizione fonetica, così che l'autore non risulta un mero antesignano dell'alfabeto fonetico internazionale. Invero, l'interpretazione del fenomeno fonico non viene circoscritta alla constatazione delle caratteristiche *fonetiche* di base, ma giunge all'intuizione della problematica fonologica secondo la richiesta dell'inserimento dei suoni in un sistema linguistico.

A questo punto, è interessante notare col Cecioni che lo Smith, dopo aver constatato che « ogni sistema fonologico ha una sua logica interna ed irripetibile,... intuisce che il sistema di comunicazione linguistica è in realtà costituito da più sistemi, di cui le strutture foniche e le strutture grafemiche altro non sono che due aspetti, anche se legate da un rapporto di interdipendenza » (p. 17).

Di conseguenza, ci troviamo di fronte a due diversi codici di comunicazione — l'uno fonico, costituito dalla lingua, e l'altro grafico, rappresentato dalla scrittura —, eppure entrambi diretti al medesimo fine. Ambedue scaturiscono dall'accoglimento di un sistema convenzionale, ma è d'altro canto patente che « il parlato ha di gran lunga preceduto lo scritto, e che quest'ultimo è in funzione del primo » (p. 18). In tale connessione, il Cecioni opportunamente precisa che la lingua foneticamente appartiene anche alle menti più primitive, e probabilmente è conosciuta persino dagli animali, « mentre l'uso della scrittura testimonia un processo di evoluzione intellettuale ed un grado di progresso, in cui la trasmissione della cultura avviene attraverso l'insegnamento, di cui la lingua scritta è appunto il veicolo » (*ib.*; su tale aspetto ved. anche p. 42).

Trattando delle « lingue moderne », il trattatista le identifica nell'inglese, nel francese, nello spagnolo e nel tedesco (l'italiano è significativamente escluso, attribuendovisi ormai la medesima dignità letteraria del latino). Essendo lingue dalle strutture fonologiche interamente diverse, il Cecioni giustamente precisa che all'origine si è commesso l'errore di avervi « indiscriminatamente adattato » l'alfabeto latino, che, data la sua stessa natura, non poteva affatto esprimerle (cfr. p. 19).

Viene altresì sottolineato che le tradizioni ortografiche delle lingue moderne si sono sviluppate nell'anarchia generale, e che fra di esse l'inglese, però, ha avuto, almeno originariamente, una posizione di privilegio, sia per la superiorità intellettuale della cultura insulare « nei confronti delle imbarbarite culture continentali, sia perché l'adattamento dell'alfabeto latino all'antica lingua inglese fu realizzato con criteri particolarmente razionali e coerenti, come testimoniano i manoscritti dell'epoca » (p. 20).

In seguito all'atteggiamento di cui sopra, l'antica civiltà anglosassone viene decisamente rivalutata, maggiormente nelle sue testimonianze letterarie, come si evince, del resto, dal *De Republica Anglorum* (1583), in cui lo stesso Smith riconosce negli antichi Sassoni i progenitori della stirpe germanica, e nella loro lingua la matrice dell'inglese moderno (cfr. *ib.*, n. 8). Questo aspetto è notevolmente interessante, anzitutto dal punto di vista culturale, ma principalmente perché rappresenta la testimonianza di una netta « presa di coscienza nei riguardi della fondamentale identità germanica del popolo inglese, presa di coscienza che è alla base di tutto un movimento ideologico, che sarà particolarmente vivace nel secolo successivo » (p. 20).

Nell'applicazione del sistema di trascrizione dei suoni da lui stesso ideato lo Smith non si dimostra assolutamente coerente. In taluni casi ci si trova di fronte ad incongruenze e contraddizioni derivanti da errori materiali, disattenzioni od errori di stampa, come avviene per alcuni simboli, mentre altre volte di fronte ad incertezze, dovute ad una diversa interpretazione della natura del suono, oppure alla mancata scelta fra soluzioni alternative, che nell'insieme sono, però, assai razionali. Tutti i simboli sono opportunamente elencati dal Cecioni (ved. pp. 22-23), che definisce la trascrizione relativa alle soluzioni proposte dal trattatista « accettabile dal punto di vista fonologico », « eccetto alcuni casi » (p. 22).

Di ciascuna delle trentaquattro lettere esiste naturalmente la

maiuscola e la minuscola, e di alcune vengono alternativamente dati segni diversi. La lunghezza delle vocali è indicata con diversi segni diacritici, ma lo Smith propende nettamente per i due puntini di dieresi sulla lettera corrispondente (cfr. *ib.*).

Dei trentaquattro simboli alfabetici, dodici si riferiscono alle vocali e ventidue alle consonanti.

Per le vocali, i simboli fondamentali in effetti risultano sette: cinque per rappresentare tanto una vocale breve che una vocale lunga, e due sempre vocali lunghe.

Ovviamente, il sistema vocalico introdotto dal trattatista è del tutto diverso da quello dell'inglese moderno, per cui risulta davvero interessante la ricostruzione tentata dal curatore, che si attiene strettamente ai criteri di analisi usati dall'autore per sostituire la trascrizione fonetica alla grafia tradizionale. Ne scaturisce un organigramma di suoni vocalici (ved. p. 24), nel cui schema figura la lista dei simboli usati dallo Smith, cui corrisponde quella con i relativi esempi, nonché quelle concernenti la grafia corrispondente in inglese moderno e la pronuncia presunta, secondo la trascrizione dell'IPA.

D'altro canto, il Cecioni ritiene che nel sistema smithiano un segno vocalico non rappresenta una vocale indipendente, in maniera che esso si ridurrebbe sostanzialmente ad undici vocali, con le caratteristiche minuziosamente descritte (ved. pp. 25-26).

Prendendo in esame i dittonghi, il trattatista ne ammette la esistenza di ventidue, cui aggiunge due trittonghi. Però, il curatore fa presente che alcuni sono soltanto varianti dialettali, mentre altri non sono per nulla dittonghi. Pertanto, dalla descrizione smithiana il Cecioni identifica sette dittonghi autentici, fornendone lo schema (ved. p. 27), secondo il metodo impiegato per l'organigramma dei suoni vocalici, e descrivendone le caratteristiche (ved. pp. 27-28).

Quanto alle consonanti, dei trentaquattro simboli nell'« alphabetum anglicum » dello Smith ventidue sono ad esse riservati. Di questi simboli, diciassette derivano dall'alfabeto latino tradizionale, laddove gli altri cinque appartengono all'antico alfabeto anglosassone. Poiché due lettere vengono riconosciute superflue dall'autore, siamo pienamente d'accordo col curatore nel ritenere che nel sistema di trascrizione proposto dallo Smith soltanto venti lettere stanno per altrettante unità fonologiche effettivamente autonome e precisabili come suoni consonantici, dal momento che non gli è presente il concetto di suono labiovelare, concordando così con alcuni fonetisti contemporanei (cfr. p. 29).

Il metodo seguito dal trattatista è di abolire tutte le lettere che, non corrispondendo ad alcun suono, sono da ritenersi « inutili », ed applica rigidamente il principio che ogni lettera deve realmente avere un corrispondente fonologico, eliminando di conseguenza le rimanenze della grafia tradizionale, ultima testimonianza

di una realtà fonologica ormai manifestamente modificatasi. Per raggiungere questo scopo, dove non disponeva dei simboli adeguati, introduce lettere nuove, aggiungibili a quelle dell'alfabeto latino, e cioè le cinque lettere suaccennate, derivate dall'antico alfabeto anglosassone.

Anche la serie consonantica identificata dall'autore viene adeguatamente illustrata dal curatore (ved. pp. 29-30), che la ricostruisce alfabeticamente, secondo uno schema (ved. pp. 30-31) simile a quello introdotto per l'organigramma dei suoni vocalici e dei dittonghi autentici. In base a questo schema, le consonanti sono praticamente soltanto ventidue, corrispondenti ad altrettanti fonemi.

In merito alla pronuncia della *r* va rilevata un'eccezione, in quanto lo Smith la definisce identica a quella latina (cfr. p. 77), così che il Cecioni ragionevolmente ritiene che « doveva essere assai simile a quella dello scozzese contemporaneo e di alcune (*sic*) varianti dialettali dell'Inghilterra settentrionale » (p. 30).

Attenendoci all'analisi condotta dal curatore della presente edizione, e di conseguenza ai tre schemi da lui introdotti, il sistema fonologico descritto dal trattatista consiste di undici vocali, di sette dittonghi e di ventidue consonanti.

Alla parte introduttiva segue il testo del *Dialogus* (pp. 33-100) — articolantesi tra due interlocutori, Quintus e Smithus —, la cui stesura in latino, pur nella difficoltà dei problemi affrontati, risulta accessibile a tal punto da chiarire aspetti che a prima vista, data la novità della materia, potrebbero perfino apparire astrusi.

Al testo del trattato è aggiunto un glossario (pp. 101-127), naturalmente in ordine alfabetico, a tre colonne: la prima concernente la trascrizione proposta dallo Smith, la seconda l'equivalente latino e la terza la grafia convenzionale.

Nell'*Introduzione* il Cecioni fornisce tutti quei particolari indispensabili a farci effettivamente comprendere l'importanza del dialogo smithiano. Dall'edizione in questione ricaviamo che l'opera dello Smith costituisce un contributo di estrema importanza sia per gli storici della lingua inglese che per gli studiosi delle teorie linguistiche rinascimentali.

MASSIMO PUCCINI

D. D. STONE, *Novelists in a Changing World*, Cambridge, Harvard University Press, 1972, IX + 381 pp.

Questo libro costituisce un'analisi interessante degli elementi di transizione che portarono la narrativa dai suoi limiti strettamente vittoriani, ad una nuova dimensione comunemente identificata come moderna; l'attenzione è perciò accentrata sugli anni '80 del secolo diciannovesimo, un periodo ricco di trasformazioni po-

litiche e sociali e perciò pregno di nuovi valori e orientamenti che, necessariamente, agirono sulla narrativa dell'epoca.

La prima parte del libro — di carattere più estensivo e globale — considera la natura delle trasformazioni degli anni '80 attraverso i più importanti eventi storici e il loro riflettersi nella narrativa del periodo; la seconda parte — più analitica — è dedicata a George Meredith e Henry James, due autori, cioè, tra i più significativi nell'oggettivare due diverse reazioni di fronte ai cambiamenti del periodo, due diversi modi cioè di personificare il ruolo dell'artista nella società.

La prima parte, nello sforzo di dare un quadro completo, scade spesso nella rassegna e nel sommario, ma riesce comunque a individuare quelle che sono le tendenze salienti del periodo, che vanno dal realismo socialmente impegnato di Zola, alla evasione decadente dalla realtà di stampo pateriano, dalla « Romantic Revival » rappresentata dai romanzi d'avventura di Kipling e Stevenson, a voci moralistiche tradizionali.

Questa diramazione di tendenze e interessi nell'ambito letterario così tipica degli anni '80, costituisce il sintomo manifesto della scomparsa di norme che fino ad allora si erano poste come assolute nella regolamentazione della vita sociale, per cui all'improvviso tutto diventa relativo, opinabile, incerto. La crisi economica attraversata dall'impero costituisce una vera e propria crisi per l'etica vittoriana, e a questa crisi si aggiungono problemi sociali fino ad allora non così rilevanti e macroscopici, come la graduale acquisizione del diritto al voto da parte delle classi operaie tra il 1867 e il 1884, la depressione agricola che cominciata nel 1870 si va intensificando verso il 1880, la nascita di partiti socialisti come la Social Democratic Federation (1881), la Fabian Society (1883), l'Indipendent Labour Party (1887). Le varie tendenze perciò, rappresentavano a volte una presa di coscienza realistica e impegnata, altre volte una posizione aristocratica di rifiuto, altre volte un tentativo di spostare l'attenzione dalla « squallida » realtà di ogni giorno a un tipo di realtà più romantica e avventurosa, altre volte un tentativo di arginare con valori tradizionali la completa rovina del vecchio mondo vittoriano.

Adeguata attenzione, nell'opera di Stone, è dedicata alla controversia *realismo - romanticismo* o *novel - romance*, spesso poco trattata dalla critica e degna invece di attento studio per l'ampio spazio che essa occupò negli anni '80 e '90, come corollario del discorso sulla funzione dell'arte e dell'artista [1]. Stone giustamente

[1] Documenti d'epoca per uno studio più approfondito della controversia che spesso ebbe toni violenti sono: Edmund Gosse, « The Limits of Realism », *Forum* IX (June 1890), p. 391; « The Relation of Art to Truth », *Forum* IX (March 1890), pp. 36-47; « The New Battle of the Books », *Forum* V (July 1888), pp. 564-574; « Mr. Stevenson on Realism and Idealism », *Critic* XXIII (March 1891), p. 129; « Realism of Today », *Nineteenth Century* XXV (April 1894), pp. 618-628.

mette in rilievo le implicazioni deteriori della retorica che spesso si accompagnava alla cosiddetta « fiction of adventure ».

> The major literary force of the period, in fact, was a super-realist, Émile Zola, and, at the same time that Haggard and Kipling and Robert Louis Stevenson were diverting the imaginations of their readers toward far-off places an impressive group of realistic American, French, and Russian novels and novelists were appearing in England. (p. 25).
>
> .....
>
> The practitioners of naturalism may have resorted to excesses, but, as Meredith realized, the English determination to ignore reality and to conceal brutal egoism under sentimental rethoric was far more serious. (p. 29).

La parte analitica su Meredith e James è imperniata su una fondamentale differenza — fra l'artista in posizione critica ma ancora solidale con la società di cui è espressione, cioè — e l'artista che ormai a interessi sovraindividuali antepone le proprie esigenze estetiche, l'espressione della propria personalità, la realizzazione della propria libertà individuale.

> James, however, was supremely the artist in fiction; he was always more interested in putting his impressions to fictional use than in putting fiction to any outside use. Whereas Meredith's ideal is a good citizen, James's ideal is the artist. If James's intention was to transform his readers into spectators like himself, Meredith's goal seems to have been to cure his readers of his follies... (p. 134).
>
> For James the moment of triumph is precisely the full awareness of the consciousness; for Meredith victory comes only when the reasoning consciousness has also *acted* affirmatively. (p. 135).

Questa importante dicotomia così sentita all'epoca, implicava tutta una diversa posizione dell'artista rispetto alla società e al pubblico; in un caso significava appunto coinvolgere l'attenzione del lettore solamente nella logica del romanzo, nell'altro mirava a dirigerla ben oltre il romanzo, e cioè verso un ruolo attivo nella società.

Meredith, in qualità di ultimo araldo dei valori di sintesi, armonia, compromesso, tipici della società vittoriana, è in una posizione anacronistica, e Stone conduce un'analisi puntuale che riesce a metterne in luce i lati positivi, ma anche tutte le contraddizioni, l'inadeguatezza e i possibili pericoli di un idealismo ostinatamente impegnato a impedire lo sfacelo completo di un'etica ormai superata. L'analisi riguardante James è altrettanto corretta, per

cui si sarebbe portati a credere che il criterio informatore della opera derivi da una impostazione critica di tipo socio-culturale, se non ci si trovasse a tratti di fronte a delle affermazioni inaspettate e sconcertanti che, nel caso migliore, potrebbero essere interpretate come un inconscio passaggio da un metodo obiettivo e rigoroso, a uno più impressionistico e soggettivo.

Nel caso peggiore purtroppo, certe affermazioni rivelano addirittura il rifiuto di soluzioni alternative all'individualismo apolitico che l'artista di fine secolo proponeva.

> If Meredith's call was for the novel as philosophy, James chose instead to utilize the art of fiction. If stylistically Meredith stood at the Victorian crossways, he was too committed to Victorian ideas of individual duty and social law to be able to acquiesce to the necessity for artistic solipsism, which as was becoming apparent, seemed the only way that art could survive into the modern world... The history of modern novel begins as an escape not only from Victorian ideas and laws but from ideas of any sort and from laws other than one's own as an artist. (p. 171).

Ma a parte questa carenza di univocità di punto di vista — che peraltro emerge solo eccezionalmente — il libro rimane uno studio degno di attenzione.

Di particolare interesse risulta l'interpretazione dei personaggi femminili quali oggettivazioni dei diversi valori di cui Meredith e James sono portavoci. In *Diana of the Crossways* Meredith combinò una tecnica naturalistica ai suoi intenti di rappresentare personaggi che si ponessero quali modelli delle sue convinzioni etiche. Diana diventa così un oracolo di saggezza, una creatura le cui argomentazioni logiche fino all'esasperazione mal si accordano con l'intento dell'autore di farla risultare realisticamente convincente. In effetti l'opera di Meredith sembra essere un trattato istruttivo con una vicenda esemplare poco credibile. Il matrimonio finale con un uomo che è il prototipo del sassone pratico, compagno ideale per l'eroina celtica, è il suo modo per affermare simbolicamente il perpetuarsi del mondo vittoriano basato sul compromesso. Sebbene Diana abbia affinità con la « New Woman » degli anni '80, il suo scopo ultimo non è quello di realizzare un'indipendenza autentica, ma di essere l'eroina della realtà per la quale avanzare e progredire significa alla fine incontrare il compagno ideale, e quindi porsi con la sua vicenda, quale modello di sintesi e di superamento delle contraddizioni esistenti nella società in modo da assicurarne la continuità. Ella è « good under good leading » dirà Meredith in un periodo in cui le « New Women » non erano certo alla ricerca di « good leading ». La parabola della storia di Diana dà tutta la misura del carattere blandamente progressista dell'etica di Meredith e allo stesso tempo tutti i limiti dovuti allo sforzo di produrre un

tipo di narrativa che si poneva quale monito, ma che presupponeva la stabilità della società che rispecchiava. Alla fine le norme di responsabilità, altruismo, e quindi il codice istruzione, diventano tanto più preponderanti in Meredith quanto più egli sente che lo sforzo di offrire una terapia è disperato.

La sensibilità di James al contrario è di derivazione pateriana:

> Despite his parodies of Pateresque young men, James successfully transformed the message of the « Conclusion » to the *Renaissance* from an injuction to passive observers to an appeal for the active production of fiction. Where Meredith had stressed the need for fiction to encourage civilized social behavior, for James the writing of fiction was activity enough. (pp. 244-245).

I suoi personaggi femminili sembrano godere di una maggiore autonomia, in effetti, analogamente al loro autore, non fanno che cedere « to the charm of a life of aesthetic detachment from society » (p. 207). Per Isabel Archer, protagonista di *The Portrait of a Lady*, riconoscere gli errori di un matrimonio sbagliato non significa affermare un proprio ruolo positivamente autonomo nell'ambito della società; libertà significa ritrovare il proprio individualismo, e tutti gli accadimenti della narrazione hanno una connessione a questo tema centrale determinata da una necessità artistica e filosofica piuttosto che da condizionamenti storici o sociali. Con questo Stone intende confutare una possibile interpretazione di alcuni romanzi di James in chiave femminista, e dimostrare come la storia di alcuni personaggi femminili che lottano per la propria affermazione, sia solo il riflesso della convinzione dell'autore che nell'arte così come nella vita, bisogna lavorare per la propria coscienza, la propria idea, la singolarità della propria anima. In *The Bostonians* infatti, James ridicolizzò il movimento femminista, — così come tutte le associazioni sociali e politiche che a suo giudizio intaccavano l'individualità del singolo — trattando Olive (la donna con una causa da difendere) come un essere talmente ingenuo ed esaltato da essere vicino alla caratterizzazione satirica.

Vale la pena mettere a confronto i due capitoli che fanno da epilogo allo studio analitico su Meredith e James, in quanto dal loro accostamento si può giungere a delle conclusioni — che nel libro di Stone mancano proprio perché egli non ne ha fatto una trattazione per problemi —, e cioè come l'impegno moralistico dell'uno e l'individualismo asociale dell'altro, trovino il loro naturale sbocco in una mistica dell'attivismo in un caso e nella difesa dello *status quo* nell'altro.

Verso la fine degli anni '80 infatti, sia Meredith che James esaspereranno in maniera diversa le proprie posizioni.

Indipendenza per i personaggi femminili di Meredith significherà matrimonio con un « proper man », infatti i compagni

ideali per le eroine dei suoi romanzi saranno costantemente rappresentati da uomini pratici e razionali, come ad esempio Dartrey Fenellan in *One of Our Conquerors*, definito da Stone « a metaphor for manliness », un « unsentimental man of action ». A livello più generale l'adesione all'etica dell'attivismo si manifesterà nella celebrazione della « forza » e dell'« azione » sull'esempio di Henley e Stevenson. Questi temi dovettero costituire una nota dominante nella produzione tarda di Meredith, se E. M. Forster nel 1927 osservava: « I remember how depressed I used to be by a line in one of his poems: 'We live but to be a sword or block'. I did not want to be either and I knew I was not a sword... When he gets serious and noble-minded there is a strident over-tone, a bullying that becomes distressing.[2] »

James al contrario articolerà quale tema principale delle sue opere successive, la necessità per l'individuo di fuggire dai problemi sociali e di considerare la vita nello spirito dell'arte, come un osservatore autosufficiente. Già nel 1879 James aveva scritto: « The world is being steadily democratized and vulgarized, and literature and art give their testimony to the fact. The fact is better for the world perhaps, but I question greatly whether it is better for art and literature »[3].

Un'analisi approfondita della paura latente nell'opera di romanzieri quali Gissing, Mallock, James, di vedere svanire il vecchio ordine con tutti i suoi valori è costituito dal saggio di J. Lucas « Conservatism and Revolution in the 1880s » compreso nella raccolta *Literature and Politics in the Nineteenth Century* edito dallo stesso Lucas nel 1971, soprattutto perché vengono fatti puntuali riferimenti alla realtà politico-sociale del periodo. L'ottica di Stone invece, nell'analisi dell'ultima produzione di James — e in particolare di *The Princess Casamassima* — mentre tiene fermo il punto che il suo autore sia un propugnatore dello *status quo* mira soprattutto a stabilire come elementi e dettagli di indagine sociale sulla scia del naturalismo, hanno una giustificazione non di denuncia ma di soddisfazione estetica; di qui la paura di vedere svanire un mondo che nella sua molteplicità si offriva come materiale ideale per la produzione artistica.

> In any case, he used a flawed point of view to reflect the already flawed historical argument in defense of the status quo: the view that the upper classes and the lower classes must be left untouched so that they can resemble tableaux in the style of Watteau and Hoggarth, respectively, for the sensations of a James-Hyacinth. (p. 292).

---

[2] E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972, pp. 96-97.

[3] H. James, « The London Theatre » in *The Scenic Art*, A. Wade (ed.), New York, Hill and Wang, 1957, p. 120.

Questo tipo di interpretazione non contraddice quella di Lucas, anche se converge verso la stessa conclusione conducendo un discorso più sulle tecniche e i modi della narrazione che sulle motivazioni socio-politiche che determinano certi atteggiamenti. Le due analisi anzi, si integrano a vicenda e potrebbero, insieme, costituire l'ausilio utile per uno studio della struttura profonda e della struttura mediana e superficiale del personaggio Hyacinth.

L'osservazione da muoversi a Stone è di aver fatto di questa opera senz'altro positiva, una trattazione analitica, laddove un'indagine per problemi avrebbe eliminato il carattere dispersivo osservabile in più punti.

Maria Del Sapio

Erika Urmoneit, *Der Wortschatz des Ludwigsliedes im Umkreis der althochdeutschen Literatur*, 'Münstersche Mittelalter-Schriften' vol. 11, München 1973, pp. 394.

Compito di questa trattazione, originariamente una dissertazione, è il confronto tra i termini e le espressioni contenute nel *Carme di Ludovico* e quelli rispondenti ricorrenti nel resto della produzione letteraria alto-tedesca antica.

A tal fine le parole del poema vengono dapprima elencate in ordine alfabetico e successivamente raggruppate in campi semantici: ai termini esprimenti lotta, condottiero e parentela seguono quelli dell'ambito religioso e giuridico. Dalla lista restano esclusi, oltre le congiunzioni, i pronomi e i verbi, anche quei sostantivi che compaiono frequentemente e senza variazioni di significato in tutti i testi alto-tedeschi. L'A. dedica poco spazio all'etimologia delle parole prese in esame e tanto meno si sofferma sul complesso problema della lingua e dello stile del poema: il suo interesse è prevalentemente rivolto ad indagare se tra i termini del *Carme di Ludovico*, che ricorrono anche in Otfrid, in Notker, nei testi minori o nelle glosse, vi siano divergenze semantiche.

Benché privo di conclusioni personali, il lavoro della Urmoneit è condotto con estrema precisione, obbiettività e chiarezza; il materiale raccolto, corredato da una vasta bibliografia e da un registro delle parole, può essere utilizzato e per ulteriori ricerche sul *Carme di Ludovico* e per altri studi di carattere lessicale su testi alto-tedeschi.

Raffaella Del Pezzo

M. WILLIAMS, *Thomas Hardy and Rural England*, London, Macmillan, 1972, XIV + 224 pp.

Nell'introduzione l'autrice di questo recente saggio sulla narrativa di Thomas Hardy si propone — come il titolo del libro esplicitamente indica — di esaminare la tematica hardiana a stretto raffronto con le condizioni di vita del mondo agricolo dell'epoca in cui furono ambientati i romanzi dello scrittore vittoriano. L'approccio è intenzionalmente di tipo sociologico e culturale e trascura del tutto lo studio degli apparati formali della psicologia dei personaggi. È, quindi, fondamentalmente uno studio sulla comunicazione di valori, anche se la tendenza ad usare categorie tradizionali emerge, a volte, in frasi come « his novels are the first to transform the life of rural England into great and imperishable art. » (p. XIV).

Nei capitoli precedenti a quelli in cui si esaminano le opere di Hardy, l'autrice espone una breve storia della situazione dell'Inghilterra rurale che copre l'arco di tempo che va dal 1840 al 1900, analizza e valuta alcuni scritti di tipo sociologico che hanno per argomento lo stato e i problemi del mondo contadino dello stesso periodo e conduce una disamina dei modi e dei contenuti della tradizione del « country novel » prima di Hardy. Una tale strutturazione del libro risulta un po' a compartimenti stagno e dispersiva e ciò impedisce di avere una visione globale dei vari nuclei di indagine e, quindi, il taglio del discorso complessivo si presenta frammentario ed episodico in quanto l'autrice non discute la produzione letteraria degli scrittori esaminati in maniera organica per temi o problemi, ma sviluppa il suo discorso in modo antologico, elencando i vari autori e il contenuto delle loro opere. Tanto è vero che nell'introduzione Merryn Williams sente l'esigenza di invitare i lettori giunti alla seconda parte del libro, dove si affronta più dettagliatamente l'opera di Hardy, « to bear the first half [of the book] in mind and to keep drawing comparisons between Hardy and the other writers, fictional and non-fictional, who have been discussed here. » (p. XIV).

Uno degli aspetti più interessanti di questo saggio è costituito dall'esame di alcuni scritti che si allontanano dalla tradizionale mitica visione del mondo bucolico come nel caso di *Rural England* di Rider Haggard e di *Hodge and his Masters* di Richard Jefferies che sono resoconti dettagliati e realistici delle condizioni di vita degli abitanti delle campagne; giustamente l'autrice osserva che in queste opere l'indagine volta a cogliere le cause della crisi del mondo agricolo e dei dissesti che lo affliggevano, è condizionata da una ottica esterna a quella dei ceti che maggiormente soffrivano di questa situazione in quanto rifletteva il punto di vista dei «farmers». Il che vale anche per alcuni romanzi, quali *Sybil* di Disraeli e *Yeast* di Kingsley, dove la rappresentazione della vita dei lavoratori

della terra è effettuata dal punto di vista degli « educated observers ». Nonostante ciò, ella afferma, è da rilevare il fatto che da questi scritti — soprattutto nelle opere di R. Jefferies — che tendono a dimostrare tesi più o meno conservatrici, emergano in tutta la loro brutalità le reali condizioni sociali degli strati più poveri del ceto contadino.

Nel capitolo intitolato *The Country Novel before Hardy* Merryn Williams discute la tematica rurale di quei romanzieri vittoriani — come Disraeli, Elizabeth Gaskell, Trollope e George Eliot — che hanno essenzialmente idealizzato, pur se con intenzioni e modalità diverse, la genuinità dei valori del mondo agreste non contaminati dalla civiltà urbana per contrapporre positivamente tale mondo, come forma di evasione, alla corruzione e ai mali della civiltà industriale delle grandi città. Diversamente da questi scrittori, l'autrice convincentemente afferma che « Hardy is the first writer to achieve the necessary range and realism of the novel of English country life » (p. 193) per tre motivi fondamentali: perché i suoi personaggi sono sempre ben caratterizzati come individui e non costruiti in base a connotati stereotipi attribuibili indiscriminatamente a ogni lavoratore della terra (« the pitiable dummy known as Hodge » come Hardy si espresse in *Tess of the D'Urbervilles*); perché egli è riuscito a rappresentare le esperienze umane e le aspirazioni di uno degli strati più diseredati della società tardovittoriana dal punto di vista dei suoi vari componenti e non da quello esterno di un osservatore; e infine perché nel descrivere le miserevoli esistenze dei contadini, egli non ci dà mai — diversamente da altri romanzieri come Kingsley in *Yeast*, per esempio — l'impressione che « the apparent radicalism of showing how the people have been degraded by the system merges into the more questionable feeling that they have totally lost their humanity » (pp. 56-57).

Con questa sua indagine Merryn Williams intende confutare le valutazioni espresse dalla critica ottocentesca sui contenuti e sul significato dei romanzi di Hardy, valutazioni che possono essere tutte sintetizzate nella banale etichetta di « pessimismo cosmico » che viene indiscriminatamente applicata ad ogni aspetto delle opere dello scrittore. Molto pertinentemente ella rileva quanto sia limitativa una lettura dell'opera di Hardy in chiave di pessimismo inteso come « personal idiosyncracy ». Più difficile e problematica è la sua polemica verso alcuni critici del XX secolo; condividiamo la sua diffidenza verso certi giudizi elitistici di T. S. Eliot che accusò Hardy di non saper scrivere e biasimò il parossismo emotivo dei suoi personaggi, o di R. F. Leavis che escluse la sua produzione letteraria dalla ' great tradition '. Come pure concordiamo con lei nel ritenere fuorviante l'approccio di quei critici, quali Irwing Howe, che partendo dall'assunto antistorico che l'ambiente rurale in cui crebbe Hardy era un'isola culturale senza conflitti,

chiusa ad ogni influsso dall'esterno, intendono dimostrare che egli lamenti la morte di un'epoca passata e che, quindi, comunichi solamente il rimpianto verso i valori di quella cultura contadina che la civiltà industriale ha deteriorato e disgregato. Per invalidare una simile tesi — che relega *tout-court* la complessa tematica hardiana nell'ambito della letteratura 'nostalgica' — è sufficiente, per esempio, pensare all'itinerario di sviluppo del personaggio di Jude che conduce una battaglia consapevole e incessante per trovare una reale alternativa alla dura vita dei campi. Anche se è un eroe 'sconfitto', Jude non trasmette valori desunti da un mitico passato, bensì valori progressivi che presuppongono l'inserimento in un contesto sociale in cui le condizioni di vita per i diseredati siano migliori.

Se, quindi, è utile e fruttuoso contestare i più vieti luoghi comuni della critica su Hardy in quanto dà una visione distorta e di maniera di questo autore, ci sembra, invece, meno opportuna e convincente la polemica di Merryn Williams verso quei critici contemporanei, come Arnold Kettle per esempio, che hanno conferito al pessimismo di Hardy « a precise definition by relating it to the great events which were transforming English rural society during his life » (pp. XI-XII).

Ci sembra inopportuna perché le affermazioni di Kettle riferite in particolare al romanzo *Tess of the D'Urbervilles* sono fondamentalmente ineccepibili:

> It is a novel with a thesis — a *roman à thèse* — and the thesis is true. The thesis is that in the course of the nineteenth century the disintegration of the peasantry — a process which had its roots deep in the past — had reached its final and tragic stage. (*An Introduction to the English Novel*, London, Hutchinson University Library, 1961, vol. II, p. 49).

Esse, infatti, non implicano — come pure la lettura, molto convincente, del romanzo che egli conduce non in chiave di « a personal tragedy » ma in chiave di « a moral fable, that it is the expression of a generalized human situation in history » (*idem*, p. 53) — una riproposizione in termini tradizionali del 'pessimismo' hardiano o del fatidico rimpianto verso i valori di una cultura in declino. In effetti le valutazioni di Kettle tendono a rintracciare al livello macrostrutturale — dei conflitti economici e sociali — la genesi di quei valori che sono espressi nel romanzo e che sono ascrivibili a un preciso ceto sociale, quello dei contadini, che proprio in quel periodo viveva il momento più acuto di mobilità discendente.

Queste constatazioni non propongono — come sembra temere Merryn Williams — l'idealizzazione delle condizioni di lavoro e di vita esistenti nelle campagne all'epoca pre-industriale (del resto, con implicazioni diverse, esiste una lunga tradizione antibucolica che

va da Langland a More a Crabbe e a Hardy stesso), bensì mettono in rilievo come il massiccio espandersi dell'economia a livello industriale, relegava sempre più in secondo piano l'economia agricola con le inevitabili conseguenze di incrementare il processo di inurbamento da una parte, e di tecnologizzare le fasi più redditizie della produzione agricola dall'altra. Questi fattori — insieme ad altri come, per esempio, il perfezionamento dei mezzi di trasporto — accelerarono di fatto lo stadio finale della disgregazione della cultura del mondo rurale intesa non come isola incontaminata di valori che esprimevano la felicità dell'*essere* contadino, bensì come omogeneo agglomerato delle varie espressioni di vita della popolazione agricola: la 'knowable community' secondo la definizione di Raymond Williams.

Con il consolidamento della borghesia al potere — che si attuò proprio nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, con la fusione del ceto degli imprenditori industriali con quella parte della « landed aristocracy » progressista che incrementò i propri investimenti nell'industria, dopo la 'Great Depression' del 1886 — giunse alla sua ultima fase quel processo storico iniziato alla fine del Settecento con l'avvento della rivoluzione industriale, che vedeva l'espandersi di una nuova classe, quella del proletariato, la quale, se anche subalterna, aveva la forza di esprimere *in positivo* il proprio antagonismo, e cioè di organizzarsi per lottare contro la borghesia. Questo evento, di fatto, significava la scomparsa del ceto contadino come componente sociale attiva e autonoma poiché veniva sempre più ad avere un ruolo secondario e subordinato nei processi produttivi e poteva, quindi, sopravvivere solo *in negativo*, e cioè assimilandosi alla classe operaia.

Anche se in questa sede dobbiamo limitarci a considerazioni generali, riteniamo che ci si debba muovere proprio in questa direzione per poter spiegare la genesi dei valori trasmessi dalle opere di finzione di Hardy e le loro implicazioni; in effetti egli è stato l'elaboratore di personaggi i quali, per motivazioni e accadimenti diversi, hanno intrapreso un itinerario di 'acculturazione' che non ha permesso loro di sopravvivere in quanto era un tentativo che non aveva come meta l'alleanza con il proletariato, bensì la promozione sociale — scavalcando le barriere di classe — per integrarsi ai ceti medi. Basti pensare all'autodidattismo di Jude che tende in tal modo a sfuggire alla sua condizione o ai tentativi di Tess di evadere dalla campagna tramite il rapporto con Angel. Il fallimento individuale dei personaggi va, quindi, collegato in senso più ampio all'incapacità da parte del romanziere vittoriano di individuare la dinamica potenzialità dei nuovi valori espressi dalle classi lavoratrici delle città industriali — e il proletariato urbano, d'altronde, era organicamente collegato con le campagne in via di spopolamento per l'inurbamento dei contadini — che costituivano l'unica reale alternativa ai valori in declino della cul-

tura rurale per combattere quelli della cultura della borghesia ormai egemonicamente consolidata sia a livello strutturale che sovrastrutturale.

Per il discorso che abbiamo fin qui brevemente svolto, ci sembra che la polemica di Merryn Williams verso Arnold Kettle — che peraltro viene da lei enunciata e mai esplicitata — sia poco convincente. In effetti dalla lettura del saggio si possono desumere gli elementi di tale polemica, e cioè l'intento dell'autrice di 'riabilitare' Hardy dall'accusa di ogni tipo di pessimismo e, quindi, di confutare anche la tesi di Kettle che lo definisce come « the pessimism of the Wessex peasant who sees his world and his values being destroyed » (*op. cit.*, p. 58). Ma nell'impostazione del suo lavoro Merryn Williams si lega ad un procedimento pragmatistico, troppo a ridosso di dati contingenti, che la portano ad interpretare in modo ottimistico e mistificante le condizioni di vita dei lavoratori agricoli nell'ultimo ventennio dell'Ottocento. Alla fine del primo capitolo dove l'autrice traccia un breve panorama della complessa situazione del mondo rurale dell'epoca, ella conclude:

> By the end of the century he [the peasant] was able and willing to leave the village at an early age and become absorbed in the working class of the towns. Those who remained on the land freely chose to do so, and their standard of living was higher than ever before. They were aware of, and in touch with, the world outside the village. They had learned to read and write, they were able to vote. (p. 12).

pur riconoscendo che nella campagna vi erano ancora miseria e arretratezza. Questa premessa — di cui sottolineiamo l'improbabile « those who remained on the land freely chose to do so » — costringe l'autrice ad investigare l'opera di Hardy in un'ottica restrittiva che limita i risultati complessivi di uno studio che, nelle intenzioni, era teso ad individuare le connessioni esistenti tra la tematica hardiana e gli sfondi socio-economici dell'epoca.

Le conclusioni a cui giunge Merryn Williams non sono soddisfacenti per due motivi fondamentali: sia perché definiscono in negativo i messaggi del romanziere, cioè quello che egli non comunica:

> He could not say, 'Back to the land!', like Haggard, because he was too well aware of the harm done by centuries of near-feudal tyranny, but at the same time it hurt him to see what was best in provincial and village culture decline. He did not want to see country people become part of 'the depraved crowds of a city slum', but neither did he want them to go on digging up swedes in the rain for a pittance, without education or human respect. (p. 199).

sia perché — paradossalmente per un'analisi impostata su criteri pragmatici — interpretano in un generico progressismo le intenzioni di comunicazione dello scrittore:

> Christminster is hardly a typical industrial town but his attitude to it is significant; the city, like the university, can become a force for good even if it is not one at present. So can the countryside, if it is organised for the sake of the men and women who live and work there. (*ibidem*).

In conclusione si può affermare che questo studio offre pregevoli analisi all'interno delle opere esaminate le quali sono spunti utili per ulteriori indagini, ma che non costituiscono una lettura complessiva e alternativa della narrativa di Hardy, come era nelle intenzioni dell'autrice.

ADY MINEO

RIASSUNTI

M. Del Sapio, *Mistero e bellezza. Lo « Yellow Book » fra l'imperialismo militante e l'evasione dei decadenti.*

Lo *Yellow Book* è quasi unanimamente ritenuto l'« organo ufficiale » del decadentismo britannico ma, a parte una predominanza iniziale delle poetiche dell'estetismo, il periodico rivela la presenza di tendenze diverse e antagonistiche che in effetti riproducono, velatamente o palesemente, la dialettica che è osservabile nel più vasto ambito del mondo letterario inglese. Il confronto, come è noto, è in primo luogo fra la materialità del naturalismo, che significa anche impegno di fronte ai problemi posti dalla nuova società, e l'astrazione evanescente del decadentismo, che significa anche rifiuto dei problemi « volgari » sollevati dalla democrazia di massa. In Inghilterra — e nello stesso *Yellow Book* — si leva una terza voce, che è la voce conformistica dei *philistines*, la quale rifiuta i due eccessi per aderire a ideologie precostituite e per professare canoni artistici tradizionali. In quest'ultimo caso l'arte pur vantando una sua autonomia assume obbiettivi utilitaristici e diventa nei fatti strumento di trasmissione di un sistema di valori operativi conformi alla proposta ideologica egemone; in una fase di accentuata espansione imperialista, l'artista diventa l'elaboratore della mistica dell'attivismo e dell'eroismo.

Apart from an early predominance of the poetics of Aestheticism, the *Yellow Book*, usually thought of as the official voice of British 'Decadence', reveals different and contrary tendencies which reproduce more or less openly the dialectic within the British literary tradition. Here the contrast is between the material values of Naturalism, whose proponents were prepared to take up positions on the social problems of the time, and the dream-heavy abstractions of 'Decadence', in flight from the 'vulgar' problems of mass democracy. In the *Yellow Book*, there speaks a third, more conformist voice, that of the Philistines, who accept prefabricated ideologies and follow the established canons of art; but although they boast of the autonomy of art, in practice theirs takes up utilitarian ends, becoming in the process a tool for the transmission of a value system in full conformity with the hegemonic ideology — the artist in an age of heightened imperialist expansion becomes the originator of an activist mystique of heroism.

Das « Yellow Book » gilt allgemein als das « offizielle Organ » des britischen Dekadentismus, die Zeitschrift spiegelt indes, wenn man von der anfänglichen Vorherrschaft der ästhetizistischen Poetiken absieht, verschiedene und gegensätzliche Tendenzen, die ihrerseits in offener oder versteckter Form eine Dialektik wiederholen, die in weiteren Kreisen der literarischen Welt Englands beobachtbar ist. Der Hauptgegensatz ist bekanntlich vor allem der zwischen der Materilität des Naturalismus, der zugleich auch aktiven Einsatz angesichts der Probleme impliziert, wie sie durch die neue Gesellschaft aufgegeben sind, und der sich ins Wesenlose verflüchtigenden Abstraktion des Dekadentismus, der immer auch die distanzierte Ablehnung der « vulgären » Probleme der Massendemokratie einschließt. In England — und eben im « Yellow Book » — wird noch eine dritte Stimme laut, nämlich die der konformistischen *philistines*, welche sich von den beiden Extremen distanziert und sich bereits existierenden Ideologien und einem traditionellen ästhetischen Kanon verschreibt. In diesem letzteren Falle wird die Kunst, auch wenn sie auf ihre Autonomie pocht, einem versteckten Zweckdenken verpflichtet und degradiert zum Instrument der Vermittlung eines der herrschenden Ideologie konformen Wertkanons; in der Phase fortgeschrittener imperialistischer Expansion wird der Künstler zum Vermittler einer Mystik des Aktivismus und Heroismus.

ANNA MARIA DELL'AGLI, *Heinrich Böll e l'iconolatria.*

Moralista e uomo di fede, Böll ha costantemente contrapposto alla visione tutta negativa della società tedesca contemporanea con i suoi schemi ideologici, sociali ed economici, una speranza di salvezza individuale basata viceversa sulla « Entfernung von der jeweiligen Truppe ». Questa alternanza di rigore morale e nostalgia dell'idillio, forza di rappresentazione realistica e astrazione simbolica, caratterizza con esito diverso tutti i suoi romanzi fino al '66. E *Gruppenbild mit Dame* — apparso dopo anni di silenzio — sembra nascere non dal superamento di questo contrasto bensì dalla sua accettazione, anzi da una sua ironica e paradossale enfatizzazione che, mostrando di applicare il metodo della più scrupolosa indagine a personaggi confessatamente « idolatrati », altro non vuole che rivendicare il primato, su ogni giudizio precostituito, della meravigliosa imprevedibilità dell'uomo.

Being a man of faith as well as a moralist, Böll has always had, to set against the thoroughgoing pessimism in the overschematic view of contemporary German society, a dream of individual salvation based on the « Entfernung von der jeweiligen

Truppe ». This alternation of a strict morality with nostalgia for idylls in the past, of powerful realism with abstract symbolism, is typical of all his novels up to 1966, though it appears in different ways. After years of silence, *Gruppenbild mit Dame* has not yet escaped from this conflict, in fact stems from an acceptance of it; in fact, by giving it an ironic and paradoxical emphasis and applying a method of the most searching inquiry into characters who were openly « idolatrous », he seeks to do no other than celebrate the superiority of the márvellous unpredictability of man to any pre-formed judgement of him.

Böll, der gläubige Moralist, hat seiner restlos negativen Sicht der zeitgenössischen deutschen Gesellschaft mit ihren ideologischen und sozialen Schemata immer wieder eine Hoffnung auf individuelle Rettung entgegengstellt, welche der « Entfernung von der jeweiligen Truppe » entspringt. Dieses Wechselspiel von moralistischer Strenge und Sehnsucht nach dem Idyllischen, von realistischer Bildkraft und symbolischer Abstraktion, charakterisiert mit unterschiedlichem Ergebnis alle seine bis 1966 entstandene Romane. Und *Gruppenibild mit Dame* — 1971 erschienen — sheint nicht der Überwindung dieses Gegensatzes zu entspringen, sondern gerade dem Bekenntnis dazu, mehr noch seiner ironischen und paradox anmutenden Zuspitzung. Die Anwendung der Form scheinbar objektiver Reportage auf Personen zu denen der Autor ein « fast ikonolatrisches Verhaltnis » hat, soll nur den Primat des Wunders der Unvoraussehbarkeit des Menschen über jede vorgefasste Meinung wiederherstellen.

ANNA PEGORARO CHIARLONI, *Hermann Kant. Die Aula e Das Impressum.*

Al di là di un ammiccante umorismo di maniera che costituisce il limite più evidente del romanzo *Die Aula,* Kant dà una convincente descrizione di una società che cerca — pur sbagliando — la strada verso il socialismo: accanto al sostanziale entusiasmo per la realizzazione del nuovo stato, affiora la critica a delle massime politiche troppo restrittive e all'organizzazione aprioristica dell'individuo da parte dello stato. *Das Impressum* costituisce nell'insieme un'occasione mancata: dalla descrizione della carriera di un giornalista deriva non già una « storia minore » della DDR, bensì una sorta di *love story* condotta sulla descrizione, allineata alla versione di partito, della rivolta del Giugno 1953. La facile denuncia di certo conformismo piccolo-borghese si dissolve in un collage di episodi sparpagliati, raccontati col solito rischioso ottimismo.

Beyond the rather banal, winking humor that is the most obvious limitation to his novel *Die Aula*, Kant gives a convincing description of a society in search of socialism, if unsuccessfully, where a real enthusiasm for the achievement of a new form of regime is found alongside a critique of too restricting political ordinances and a mechanistic approach to the individual on the part of the state. *Das Impressum* is a missed opportunity; in describing the career of a journalist he gives us not so much a « minor history » of the DDR, as a kind of *Love Story* with a (pro-party) description of the uprisings of June 1953 as background. The facile denunciation of a certain kind of petit-bourgeois conformism is lost in a collage of scattered episodes, recounted with the usual heedless optimism.

Hinter einem manierierten augenzwinkernden Humor, der die künstlerischen Grenzen des Romans *Die Aula* angibt, gelingt es Kant, eine überzeugende Beschreibung einer Gesellschaft zu geben, die, wenn auch nicht ohne Irrtümer, auf der Suche nach dem Sozialismus ist. Neben Kants grundsätzlichen Enthusiasmus für die Verwirklichung des neuen Staates, tritt die Kritik an einer zu beschränkten politischen Linie und an einem aprioristisch vom Staat geregelten Leben des Individuums hervor.

Im ganzen ist *Das Impressum* eine verpasste Gelegenheit. Aus der Beschreibung der Laufbahn eines Journalisten hätte eine Chronik der DDR entstehen können: Kant schreibt dagegen eine Art love story vor dem Hintergrund einer parteitreuen Version des Juniaufstandes 1953. Die es sich allzu leicht machende Verurteilung eines gewissen kleinbürgerlichen Konformismus löst sich in eine collage von zerstreuten Episoden auf, die mit dem üblichen, zweideutigen Humor erzählt werden.

M. Ludovica Koch, *Un Amleto di Lindegren, un'Ofelia di Gullberg, I.*

Il saggio si propone di usare due liriche ispirate all'*Amleto*, rispettivamente di Hjalmar Gullberg e di Erik Lindegren, per verificare il rapporto dei loro autori (e di una parte della letteratura svedese contemporanea) con la tradizione europea. In questa prima sezione, attraverso un'analisi approfondita di *Hamlets himmelsfärd*, si dimostra come la lettura shakespeariana in Lindgren venga condotta da un lato sulla base di un aggiornamento critico insolitamente rigoroso, dall'altro utilizzando l'interpretazione esistenziale e politica che dei simboli amletici aveva dato la poesia inglese degli Anni Trenta. Vengono inoltre messi in luce altri influssi letterari finora non esplorati in dettaglio: Rilke, Eliot, Eluard, Valéry, Gunnar Ekelöf, i modernisti finlandesi. Il comportamento è quindi

collocato storicamente, in quanto esempio di 'lirica strumentale', ed esaminato come sistema di valori fonici, ritmici, linguistici e figurativi.

With the help of a close investigation of two poems by Hjalmar Gullberg and Erik Lindegren, both drawing their matter from *Hamlet*, the two Swedish writers' different positions in the European literary tradition are emphasized. The first half of this essay discusses *Hamlets himmelsfärd*. Lindegren is here shown to be unusually well-read in recent Shakespearian criticism and heavily dependent, as far as the political and existential interpretation of the *Hamlet* symbols is concerned, on English poetry in the Thirties. Other sources are at the same time traced back, ranging Eliot, Rilke, Eluard, Valéry to Gunnar Ekelöf and the Finnish 'modernist' poets. The poem is, moreover, located historically, as an example of Lindegren's « instrumental lyrics », and its complex structure of rhythmical, phonetical, linguistic and imaginative values is analysed.

Der Aufsatz über zwei vom *Hamlet* angeregte Gedichte von Hjalmar Gullberg und von Erik Lindegren möchte einen Beitrag leisten zur Erhellung der Beziehungen der beiden Autoren (und somit eines Teils der schwedischen Gegenwartsliteratur) zur europäischen Tradition.

Der hier vorliegende erste Teil, eine Analyse von *Hamlets himmelsfärd*, mag zeigen, wie Lindegrens Shakespeare-Verständnis zum einen auf aussergewöhnlich soliden kritischen Einsichten beruht und zum anderen die existentialistischen und politischen Interpretationen der Hamletschen Symbole, wie sie aus der englischen Lyrik der 30er Jahre hervorgehen, einzubeziehen weiss.

Gleichzeitig werden auch andere, bisher nicht im Einzelnen beleichtete literarische Einflüsse sichtbar gemacht: Rilke, Eliot, Eluard, Valéry, Gunnar Ekelöf, die finnischen Modernisten. Das Gedicht, historisch lokalisiert als ein Beispiel von 'Instrumentallyrik', wird als ein System von klanglichen, rhythmischen, sprachlichen und bildhaften Werten dargestellt.

ELENCO DEI CAMBI

« Acta Linguistica », 22, 3-4 (1972), Budapest.
« Adeva Mitteilung », 35 (1973).
« ANNALI », 11, 2 (1972), Ca' Foscari, Venezia.
« Attempto », 47-48 (1973), Tübingen.
« Beiträge zur Namenforschung », 7 (1972), 4.
« Bucknell Review », 20, 3 (1972), Lewisburg.
« Doitsu Bungaku », 30 (1973), Tokio.
« Durham University Journal », 63, 3; NS. 34, 3 (1973).
« Etudes Germaniques », 28, 2 (1973), Paris.
« German Life & Letters », 26, 4 (1972), Oxford.
« Germanisch-Romanische Monatsschrift », 23, 1-2 (1973), Heidelberg.
« Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft », 10 (1973, Wien.
« Leuvense Bijdragen », 62, 1-2 (1973), Leuven.
« Manuscripta », 17, 1 (1973), Amsterdam.
« Northwest Review », 13, 1 (1973), University of Oregon.
« Philological Quarterly », 52, 1 (1973), University of Jowa.
« Rice Univesity Studies », 58, 4 (1972), Rice University.
« Studi Germanici », 9, 3 (1971), Roma.
« Weimarer Beiträge », 19, 6 (1973), Weimar.
« Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur », 101, 2 (1972), Wiesbaden.

Auerbach, G., *Sachgehalt und Wahrheitsgehaltin Shakespeares « the tempest »*, Frank. a. M., 1973.

Avanzi, G-Sichel, G., *Bibliografia Italiana su Goethe*, Firenze, 1972.

Hartmann, I. B., *Thomas Rowlandson (Stilphasen in seinen Landschaftsdarstellungen)*, Tübingen, 1971.

Hartmann, P. J., *Gleichberichtigung der Sprachen im Vereinten Europa*, Mannheim, 1973.

Hornig, W., *Teorie einer systematischen lateinischen Metrik*, Frank. a. M., 1972.

Høgh, E., *Vælgeradfærd i Danmark 1849-1901 (En politisk Sociologisk Analyse)*, København, 1972.

Irmer, R., *Die mit Nullmorphem abgeleiteten deverbalen Substantive des heutigen English*, Tübingen, 1972.

Molnar (von), G., *Novalis « Fichte Studies »*, Mouton, 1970, Paris.

Mortensen, A. Th., *Perception ag Sprog (Et filosofisk essey)*, København, 1972.

Nold, G., *Mimesis der Wirklichkeit im Romanwerk C. P. Snows*, Frank. a. M., 1973.

Österreiche Nationalbibliothek Gutenberg und die Frühzeit seiner Kunst, 1968.

Siara, N., *Szenische Bauweise des Erzählers Eichendorff*, Frank. a. M., 1973.

Schmidt, H. J., *Satire, Caricature and Perspectivism in the Works of Georg Büchner*, Mouton, 1970.

Schubring, K., *Die Herzoge von Urslingen*, Tübingen, 1972.

Trendelenburg, G., *Studien zum Gralraum im « Jüngeren Titurel »*, Göppingen, 1972.

Walschmidt, E., *Ein zweiter Beitrag zur Ragamala-Ikonography* (*A second contribution to Ragamala Ikonographie*), Göttingen, 1972.

Wiessner, G., *Zur Handschriftenüberlieferung der syrischen Fassung des Corpus Dionysiacum*, Göttingen, 1972.

Witzke, G., *Das epische Theater Wedekinds und Brechts*, Tübingen, 1972.

Ed. Intercontinentalia
Napoli

Istituto Grafico Italiano S.p.A.
Napoli

RECENSIONI

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